

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

OPRACOWANIE EDYTORSKIE

Dagmara Zawistowska-Toczek

SKŁAD I ŁAMANIE

Marek Smoliński

PROJEKT OKŁADKI I STRONY TYTUŁOWEJ

Katarzyna Moro

Na okładce wykorzystano rysunek Jacka Friedricha

Publikacja sfinansowana z funduszu działalności statutowej

Wydziału Historycznego Uniwersytetu Gdańskiego

© COPYRIGHT BY

Institut 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

<http://wyd.ug.gda.pl>; e-mail: wyd@ug.gda.pl

Spis treści

<i>Lars Olof Larsson</i>	
Studnia Neptuna na Długim Targu w Gdańsku	5
<i>Rainer Kobe</i>	
Eine Deutung des Danziger Deckengemäldes von Isaac von den Blocke im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg	24
<i>Jacek Bielak</i>	
Przedstawienia Sądu Parysa w nowożytnym bursztynnictwie – konwencjonalny topos czy symbol ukrytej treści.	48
<i>Jacek Kriegseisen</i>	
Dom kramarzy w Elblągu i jego wyposażenie w świetle inwentarzy cechowych z lat 1703–1814.	65
<i>Edmund Kizik, Małgorzata Omilanowska</i>	
Wędrująca kamienica. Kilka uwag o translokacji i skopiowaniu kamienicy gotyckiej przy ul. Chlebnickiej w Gdańsku w świetle źródeł archiwalnych . . .	80
<i>Milena Woźniak</i>	
Mauzoleum Tadeusza Kościuszki w Muzeum Narodowym w Rapperswilu . . .	105
<i>Silvija Grosa</i>	
Pracownia rzeźby dekoracyjnej Otto & Wassil w Rydze, w końcu XIX i na początku XX stulecia	117
<i>Aurelia Bładowska</i>	
Architektura Królewskiego Seminarium Nauczycielskiego w Gdańsku	141
<i>Katarzyna Anna Wojtczak</i>	
Gmach Dyrekcji Kolei w Gdańsku	155
<i>Dariusz Konstantynów</i>	
Rosyjscy moderniści wobec sztuki skandynawskiej	175
<i>Jacek Friedrich</i>	
Grunwald i Krzyżacy w ilustracjach polskich czasopism dla dzieci i młodzieży w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku	198

Studnia Neptuna na Długim Targu w Gdańsku

Długi Targ w Gdańsku to jedno z najpiękniejszych i robiących największe wrażenie miejskich wnętrz w Europie Północnej. Szczególnie mocnym akcentem tego długiego placu jest zamykający go zespół złożony z ratusza, Dworu Artusa i Studni Neptuna (il. 1). Po odbudowie ze zniszczeń wojennych zespół ten znów przywołuje pamięć okresu największego rozkwitu miasta około 1600 r. Trudno się więc dziwić, że odgrywa ważną rolę w reklamie turystycznej Gdańska. W parku rozrywki Mini-Europa w Brukseli model Studni Neptuna z Dworem Artusa reprezentuje wręcz całą Polskę. Wydawać by się więc mogło, że dzieje powstania tych świetnych zabytków winny być rzeczowo zaprezentowane w materiałach reklamowych miasta. Rzut oka na broszury reklamowe i strony internetowe pozwala jednak stwierdzić, że wcale tak nie jest.

Próba zdobycia informacji właśnie o Studni Neptuna kończy się szybko konfrontacją z całym wachlarzem sprzecznych – i jak się za chwilę okaże – w większości nieprawdziwych informacji. Informacje te i fakty, niekiedy po części prawdziwe, w sumie tworzą tak skomplikowaną plątaninę komicznych nieporozumień i błędnych powiązań, że pouczające mogłoby być przebadanie, jak doszło do powstania tak dziś rozpowszechnionych wersji dziejów tego zabytku.

W większości tekstów jako inicjator projektu studni wymieniany jest gdański burmistrz Bartholomäus Schachmann (1559–1614; burmistrz w latach 1606–1607, 1610–1611 i 1612–1613). Miał on pod wpływem inspiracji wspaniałymi studniami, które widział podczas swych podróży do Włoch i innych krajów, podjąć decyzję, aby na podobieństwo książęcych mecenasów, podarować coś swojemu miastu rodzinnemu. Jeśli uwolnimy się od anachronicznego wyobrażenia, że inicjatywa miejska, jaką była budowa nowej studni przed Dworem Artusa, realizowana była w taki sposób, to niewątpliwie będziemy mogli uznać, że Schachmann, jako członek Rady i jeden z panów budowlanych miasta, istotnie odegrał aktywną rolę w tym projekcie¹.

Projekt studni powszechnie przypisywany jest czynnemu w Gdańsku rzeźbiarzowi Abrahamowi van den Blocke (1572–1628). Wiadomo, że był on

¹ „Panowie budowlani” (*Bauherren*) rekrutowali się w cyklu rocznym spośród rajców i tworzyli gremium odpowiedzialne za przedsięwzięcia miejskie. Por. Arnold Bartetzky, *Das Große Zeughaus in Danzig. Baugeschichte, Architekturgeschichtliche Stellung, Repräsentative Funktion* (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 9), Stuttgart 2000, s. 100 i n.; Georg Cuny, *Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, 1, Frankfurt a.M. 1910, s. 70 i n. oraz Max Foltz, *Geschichte des Danziger Stadthaushalts*, Danzig 1912, s. 94 i 151. Podziękowania za dokonanie przekładu tekstów źródłowych oraz konsultacje w zakresie realiów wczesnonowożytnego Gdańska zechce przyjąć p. dr Dariusz Kaczor z Instytutu Historii Uniwersytetu Gdańskiego.



Il. 1. Studnia Neptuna na Długim
Targu w Gdańsku.
Fot. Małgorzata Omilanowska

odpowiedzialny za wykonanie kamiennych elementów studni, ale nie wiadomo, kto był autorem projektu. Informacje dotyczące dokładnego czasu powstania projektu i jego realizacji są rozmaite, najczęściej fałszywe; jedno-myślność panuje wyłącznie co do określonej na rok 1633 daty oddania studni do użytku.

Informacje na temat okoliczności powstania samej figury Neptuna są sprzeczne. Podczas gdy jedni przypuszczają, że Studnia Neptuna „zbudowana” została w latach 1612–1615 przez Hansa Reichle w Augsburgu, inni podają, że figura Neptuna została wymodelowana, bądź „wykuta” przez Petera Husena i Johanna Rogge w Gdańsku, a następnie wysłana do Augsburga, gdzie została odlana przez Hansa Reichle. W przypuszczeniu tym prawdziwe jest jedynie nazwisko Petera Husena. To właśnie on wykonał model figury Neptuna w Gdańsku. Jak absurdalne jest domniemanie, że model odlewniczy został wysłany z Gdańska do Augsburga w celu wykonania właściwego odlewu, postaramy się wkrótce objaśnić.

Niewiele bardziej godny zaufania niż rozmaite teksty reklamowe okazuje się przy wnikliwej analizie artykuł na pierwszy rzut oka dobrze udokumentowany, który z okazji 300 rocznicy istnienia studni opublikował renomowany znawca gdańskiej historii sztuki Georg Cuny². Poniżej wrócimy jeszcze do niektórych punktów jego koncepcji.

² Georg Cuny, *Der Neptunbrunnen in Danzig. 300 Jahre alt*, „Mitteilungen des Vereins für Westpreußische Geschichte” 1934, 33, s. 30–37. Za pomoc w uzyskaniu tego artykułu chciałbym w tym miejscu podziękować Jörnowi Barfodowi z Ostpreußisches Landesmuseum w Lüneburgu. Na notoryczną niewiarygodność Cuny’ego wskazuje Bartetzky, *Das Große Zeughaus...*, s. 15–23 *passim*.

Wiarygodna historia Studni Neptuna pojawiła się po raz pierwszy dopiero w 1937 r. w artykule Helmuta Carla w „Zeitschrift für Kunstgeschichte”. Trudno wytłumaczyć, dlaczego ustalenia Carla nie są w żaden sposób uwzględniane w tekstach reklamowych i innych popularnych publikacjach. Jeśli chodzi o fakty historyczne niniejszy tekst opiera się zasadniczo właśnie na ustaleniach Helmuta Carla i na publikowanych przez niego aktach z gdańskiego archiwum miejskiego³.

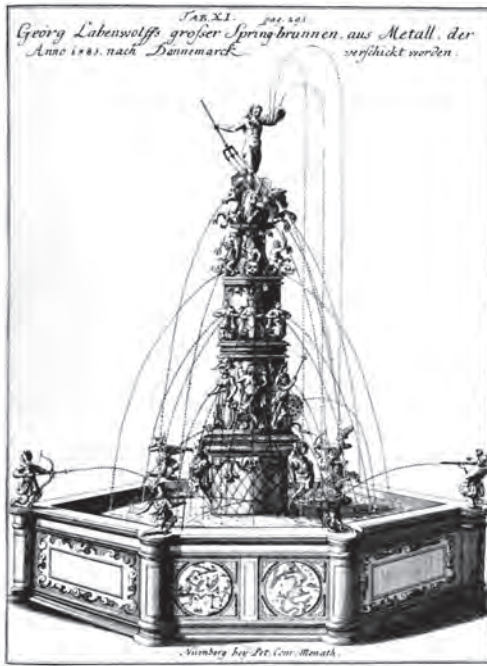
Wiemy, że Studnia Neptuna miała na placu przed Dworem Artusa swoją poprzedniczkę. W zapisie z 1549 r. pojawiają się skąpe informacje o studni na Długim Targu („up dem markte”). Nie wiadomo jednak, jak ta studnia wyglądała, zapewne chodziło o zwyczajne ujęcie wody (*Röhrkasten*) być może ozdobione elementami dekoracyjnymi z metalu. Wniosek taki można wysnuć z adnotacji na temat „snycerza robiącego w cynie tu przy studni” („Snitzer vor tyn hier tom Borne”) (dokument 1 – Carl, s. 162). Studnia ta nie mogła jednak sprostać rosnącym ambicjom miasta w zakresie reprezentacji. Około 1600 r. w szczytowym punkcie potęgi i bogactwa Gdańsk przeżył również ogromny boom budowlany. Wielkim przedsięwzięciem była rozbudowa miejskiego systemu obronnego, który uczynił z Gdańska jedno z najsilniej umocnionych miast Europy, a intensywność aktywności budowlanej w mieście daje się porównać tylko z nielicznymi miastami ówczesnej Europy. Budowle reprezentacyjne, takie jak Brama Wyżynna (1586–88), Ratusz Staromiejski (1587–1595), Wielka Zbrojownia (1600–1612), Brama Długouliczna (1612–1614), czy przebudowany wówczas ratusz głównomiejski (1593–1596) i Dwór Artusa (1616–1617), a także liczne, wspaniałe budowle prywatne do dziś determinują wygląd śródmieścia⁴. Budowa nowej studni przed Dworem Artusa musi być rozpatrywana właśnie w tym kontekście.

Wydaje się, że gdańska Rada zajęła się tą kwestią około 1600 r. Niedatowany list lubeckiego złotnika Jacoba Kordesa do Rady, który Helmut Carl datuje na lata około 1603–1605, zawiera propozycję wykonania ozdobnej studni dekorowanej brązowymi rzeźbami⁵. Figury miały przedstawiać postacie z antycznej mitologii. Choć dzisiaj pomysł ten może się nam wydawać mało oryginalny,

³ Helmut Carl, *Der Neptunbrunnen auf dem Langen Markt zu Danzig. Seine Entstehung und Geschichte*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1937, nr 6, s. 147–170. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie powołania na źródła odnoszą się do aneksu źródłowego tego artykułu. Własnych badań archiwalnych w Gdańsku na potrzeby tego artykułu nie mogłem niestety przeprowadzić. Wolno przypuszczać, że pewne niejasności da się rozwiązać dzięki dalszym poszukiwaniom archiwalnym w Gdańsku i Augsburgu, pomimo strat, które archiwum gdańskie poniosło w trakcie ostatniej wojny. Opublikowane przez Carla źródła są dziś dostępne tylko w części. Nie ocalały akta Urzędu Budowlanego (sygn. 300, 8) i decyzje Rady (sygn. 300, 11) zachowane są natomiast akta Kamlarii (sygn. 300, 12) i akta odnoszące się do spraw sztuki i nauki (sygn. 300, 36). Por. *Archiwum Państwowe w Gdańsku. Przewodnik po zasobie do 1945 roku*, oprac. Czesław Biernat, Warszawa 1992. Dziękuję Małgorzacie Omilanowskiej i Oldze Broniewskiej za tę informację.

⁴ Cuny, *Danzigs Kunst...*; Bartetzky, *Das Große Zeughaus...*, *passim*, zwłaszcza s. 16 i n.

⁵ Carl, *Der Neptunbrunnen...*, s. 148. Niestety list ten nie został opublikowany w aneksie.



Il. 2. Georg Labenwolf, Studnia Neptuna na zamku Kronborg. Miedzioryt [w:] J.G. Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*, 1730, wg *Dansk kunsthistorie, 1500–1750*, Kopenhagen 1973, s. 78

to wówczas tego rodzaju studnia byłyby wyjątkowa w całym regionie bałtyckim. Porównywalnym dziełem była jedynie ozdobiona figurami Studnia Neptuna, którą wystawił król duński na dziedzińcu Zamku Kronborg⁶. Była ona dziełem Georga Labenwolfa, wykonanym w Norymberdze i około 1583 r. ustawionym na dziedzińcu zamkowym (il. 2). Wolno w każdym razie przyjąć, że studnia w zamku Kronborg mogła być idealnym wzorcem dla Jacoba Kordesa. Nawet jeśli sam nie widział oryginału, to wygląd studni mógł być mu znany dzięki miedziorytowi lub przekazom ustnym.

Rzeźby z brązu w dobie renesansu i baroku były bardzo kosztowne i chociażby tylko z tego powodu były wysoko cenione. Odnosi się to również do zaawansowanych technicznie igraszek wodnych (*Wasserspiele*). Dlatego urządzenie fontanny ozdobionej rzeźbami brązowymi było ambitnym projektem, który wymagał zaangażowania poważnych środków, dając jednak nadzieję na osiągnięcie odpowiednio wysokiego prestiżu. Warto też uwzględnić to, że sprawne zaopatrzenie miasta w wodę tradycyjnie rozumiane było jako dowód dobrych rządów, co dodatkowo podnosiło reprezentacyjną wartość wspaniałej, ozdobnej studni na głównym placu miasta.

⁶ Lars-Olof Larsson, *Bemerkungen zur Bildhauerkunst am dänischen Hofe im 16. und 17. Jahrhundert*, [w:] idem, *Wege nach Süden, Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur*, Kiel 1998, s. 117–135 (pierwodruk „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst” 1975, nr 26, s. 177–192). Studnia została w 1659 r. rozmontowana przez szwedzki oddział i zabrana do Sztokholmu, gdzie większość figur przetopiono.

Wydaje się wszakże, iż propozycja Jacoba Kordesa nie została przez Radę przyjęta. Nie oznacza to jednak wcale, że projekt urządzenia nowej studni został odłożony ad acta. Już latem 1606 r. rzeźbiarz i późniejszy architekt miejski, Abraham van den Blocke, rozpoczął prace nad „fontanną z czarnego kamienia” („Fonteine von schwarzem Stein”, dokument 2 – Carl, s. 162). To, że chodziło o studnię na Długim Targu, wynika jednoznacznie z dalszych zapisów źródłowych. Czarny kamień, o którym dowiadujemy się w innym miejscu, że pochodził z Niderlandów, był zapewne takim samym czarnym marmurem z Namur, jak ten, którego użyto kilka lat później do wykonania Studni Neptuna Adriana de Vriesa w zamku Frederiksborg w Danii⁷.

Abraham van den Blocke, który w tym czasie zajęty był przy dekoracjach fasady Wielkiej Zbrojowni, rzeźbach ołtarzowych do Kościoła św. Jana i wieloma innymi pracacami, mógł dokończyć prace przy Studni Neptuna dopiero w 1613 r. Czy jednak, jak często się przypuszcza, był on odpowiedzialny za cały projekt studni, nie wiadomo⁸. Wolno przyjąć jako pewnik, że już w 1606 r., kiedy Abraham van den Blocke rozpoczął swoje prace, istniał całościowy projekt (tzw. wizerunek – *Visierung*). Biorąc jednak pod uwagę zwyczajową praktykę, można przypuszczać, że projekt był raczej dziełem jakiegoś malarza, a nie rzeźbiarza czy kamieniarza. W latach 1592–1596 w Gdańsku przebywał malarz, który wielokrotnie projektował studnie, Hans Vredeman de Vries (1526–1609). Już w *Artis perspectivae* z 1568 r. opublikował on wiele przedstawień fontann, które są porównywalne z typem, jaki prezentowała gdańska Studnia Neptuna⁹, a w jego obrazach wielokrotnie można się natknąć na bogato zdobione studnie, także przypominające tę gdańską¹⁰. Sporządzał także projekty, które pomyślane były jako projekty realizacyjne. Z informacji Karela van Mandera wynika, że Vredeman de Vries „zakomponował różne fontanny” dla cesarza Rudolfa II w Pradze. Informację tę potwierdza list artysty do cesarza z 1598 r., w którym wymienia niespłacone jeszcze należności za wykonane prace. Píše tam: „Prócz tego zaprojektowałem znowu i pięknie wykonałem siedem różnych fontann wybudowanych z kamienia bądź drewna”¹¹.

⁷ Lars-Olof Larsson, *Die Brunnen auf Schloss Frederiksborg*, [w:] *idem, Wege nach Süden...*, s. 146 i n. (pierwodruk „Leids kunsthistorisch Jaarboek” 1984, nr 2, s. 69–84).

⁸ Cuny pisze, że Abraham van den Blocke otrzymał w 1609 r., jako zadanie „sporządzenie rysunkowego projektu całej studni wraz z dekoracją rzeźbiarską”, *idem, Der Neptunbrunnen...*, s. 31. Powołał się jednak jedynie na własną książkę *Danzigs Kunst und Kultur...*, s. 81 i n. oraz il. 46. Tam jednak mowa tylko o tym, że van den Blocke „z dużym prawdopodobieństwem może być uważany jedynie za wykonawcę projektu Studni Neptuna”, a ilustracja ukazuje jedynie widok z opisu miasta Curiciego z 1687 r.

⁹ Hans Vredeman de Vries, *Artis perspectivae plurium generum elegantissimae formulae, multigenis fontibus, nonnullisque hortulis affabre factis exornatae*, Antwerpae 1568.

¹⁰ *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden* (Ausstellungskatalog Weserrenaissancemuseum Schloss Brake und Koninklijk Museum voor Schone Künsten, Antwerpen), München 2001, nr 49, s. 225 i n.

¹¹ „Für’s andere habe ich wiederumben sibenerlei fonteine oder springbrunnen, wie sie dieselben von stein oder holz gemacht werden können, abgerissen [entworfen] und auf’s schönste

Okoliczność, że Vredeman de Vries opuścił Gdańsk już w 1596 r. może być argumentem przeciwko przypisywaniu mu owego „wizerunku” gdańskiej studni, której realizację rozpoczęto wszak dopiero dziesięć lat później. Równocześnie jednak wydaje się, że nie jest niedorzeczne przypuszczenie, iż Vredeman – który do Gdańska przybył z nadzieją objęcia kierownictwa prac nad umocnieniami miejskimi, a nie otrzymawszy go czuł się oszukany – z własnej inicjatywy próbował zaproponować projekt studni. Wiadomo, że oczekiwał od miasta przedłużenia kontraktu na następny rok, aby móc rozejrzeć się za nowym zajęciem¹². Jeśli nawet jednak Vredeman z projektem Studni Neptuna nie miał bezpośrednio nic wspólnego, to wpływ jego malowanych czy też drukowanych projektów jest oczywisty. W tym miejscu warto przypomnieć, że na podstawie vredemanowskiej ryciny wykonana została studnia przed Wielką Zbrojownią autorstwa Abrahama van den Blocke¹³.

W pierwszych latach XVII w. w Gdańsku przebywali też inni zdolni malarze, którym można by przypisać ten projekt, np. brat Abrahama van den Blocke – Izaak (1572–1626). Na dwóch malowidłach stropowych w Sali Czerwonej Ratusza Głównomiejskiego, które namalował w latach 1606–1609, znaleźć można studnie, które tak bardzo przypominają Studnię Neptuna (którą wówczas zaczęto budować), że trzeba przyjąć, że artysta projekt tej studni znał¹⁴. Oczywiście nie jest to jednak dowód na to, że projekt ten pochodził właśnie od niego.

Ponieważ Studnia Neptuna została w XVIII w. przebudowana i odnowiona, przy czym basen i cokół zastąpione zostały nowymi o formach rokokowych, nasze wyobrażenie o jej pierwotnym wyglądzie opiera się jedynie na rycinie z dzieła Reinholda Curickego *Der Stadt Dantzig historische Beschreibung* z 1687 r.¹⁵ (il. 3). Ilustracja ta pokazuje, że ogólna forma studni podczas tej przebudowy niemal nie uległa zmianie. Studnia składała się z basenu na rzucie kwadratu z wybrzuszeniami na każdym z boków. Pośrodku stał wysoki cylindryczny cokół zwieńczony płytką, okrągłą misą. Poniżej misy na gzymsie siedziały figury (dzieci albo stwory morskie). W misie, na postumencie w formie hipokampów, ustawiono pełnopostaciową figurę Neptuna. Na krawędzi basenu (na wybrzuszeniach) miedziorytnik ukazał dwa łabędzie. Otwartą kwestią pozostaje, czy w rzeczywistości nie było ich cztery – rytownik dwa pozostałe mógł opuścić, ponieważ ze względu na wybrane ujęcie studni nakładałyby się

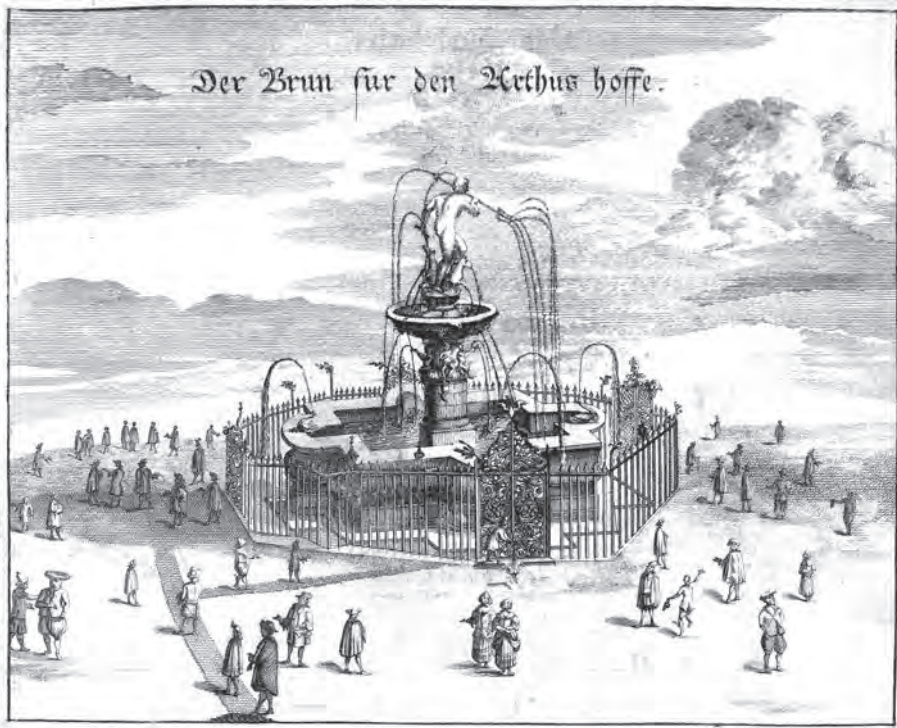
gemacht...”. Heiner Borggreffe, *Hans Vredeman de Vries (1526–1609)*, [w:] *Hans Vredeman de Vries...*, s. 27 i n.

¹² Borggreffe, *Hans Vredeman...*, s. 25.

¹³ Bartetzky, *Das Große Zeughaus...*, s. 89 i n.

¹⁴ Zreprodukowane [w:] Carl, *Der Neptunbrunnen...*, s. 149 i 151. Chodzi o wielkie owalne malowidło na stropie Sali Czerwonej i niestety mocno uszkodzone malowidło z przedstawieniem Sprawiedliwości w Sali Zimowej ratusza, zob. Carl, *Der Neptunbrunnen...*, s. 155.

¹⁵ Reinhold Curicke, *Der Stadt Dantzig historische Beschreibung, worinnen von dero Ursprung, Situation, Regierungs-Art, geführten Kriegen, Religions- und Kirchen-Wesen ausführlich gehandelt wird [...]*, Amsterdam und Dantzick 1687.



Studnia
Neptuna
na Długim
Targu
w Gdańsku

Il. 3. Studnia Neptuna w Gdańsku przed Dworem Artusa, wg Curicke, *Der Stadt Danzigs Historische Beschreibung...*, Amsterdam und Dantzick 1687.

Fot. Herder Institut, Marburg

na kute żelazne kraty bramki, przez co przedstawienie straciłoby na czytelności. Studnię otaczało ogrodzenie z czterema bogato zdobionymi bramkami. Wszystkie figury zaopatrzone były w ujścia wody. Woda tryskała z obu stron trójzębu Neptuna, a także z pysków i płetw hipokampów na cokole. Krawędź górnej misy ozdobiona była maskami zwierząt, z których pysków także tryskała woda. Figury siedzące poniżej misy trzymały, jak się wydaje, ryby lub delfiny, z których również wypływała woda. Z wszystkich tych otworów woda spływała w postaci eleganckich łuków do basenu, ujmując cokół fontanny wraz z figurami w piękną promienistą kratownicę. Jedyne łabędzie na krawędzi basenu odwrócone były w stronę miejskiego placu. Z ich dziobów wysokimi łukami woda tryskała na bruk, co ciekawe, dokładnie przed bramki ogrodzenia.

Opis studni w tekście jest stosunkowo krótki. Można go znaleźć w dwudziestym ósmym rozdziale traktującym o studniach w mieście („Von den Brunnen in der Stadt”): „Jakkolwiek nie ma ulicy, na której nie znalazłaby się jedna lub więcej studzien, to przecież najznamienitszymi studniami są te, co na Długim Targu, dla ozdoby, ale i pożytku wybudowano, których są dwie. Pierwsza z nich stoi tuż przed Dworem Artusa i wyrzeźbiona jest pięknie i wspaniale

z niebieskiego kamienia, i osadzona tamże w Roku Pańskim 1633. W górnej części jest Neptun ze spiżu odlany, wraz ze swoimi morskimi rumakami, z których przez szczególnie kunsztownie poprowadzone rury, woda w całej pełni tryska, co niezwykle uroczo widzieć można zwłaszcza w okresie letnim, gdyż zimą, z powodu mrozu, mniejsze rury pozostają zamknięte”¹⁶.

Decyzja, aby studnię ozdobić figurą boga mórz Neptuna w mieście, które bogactwo zawdzięczało handlowi morskemu jest zrozumiała. Od początku było przesądzone, że figura ta zostanie odlana z brązu. Sądząc z przedstawienia na rycinie, inne figury poniżej misy oraz łabędzie na krawędzi basenu także były metalowe, a nie odkute z kamienia. Jak pamiętamy, już we wspomnianym liście Jacoba Kordesa mowa była o większej liczbie brązowych figur. W Gdańsku nie było jednak fachowców zdolnych wykonać znaczniejsze odlewy brązowe.

W poszukiwaniu rzeźbiarza i odlewnika zdolnego wykonać to zadanie skierowano się do Augsburga. Dowodzi to dobrej wiedzy gdańszczan w kwestiach najnowszych osiągnięć w tej dziedzinie. W Augsburgu rzeźba z brązu i sztuka odlewów brązowych w okresie około 1600 r. przeżywała rozkwit nieporównywalny z żadnym innym miastem na północ od Alp. Do dziś świadczą o tym studnia Huberta Gerharda Augusta przed Ratuszem i wykonane przez Adriana de Vriesa studnie Herkulesa i Merkurego na Maximilianstrasse. Nie da się niestety szczegółowo ustalić, jak wyglądały negocjacje z Augsburgiem. Utrudnia to przede wszystkim fakt, że od ponad 150 lat uważane za zaginione ważne źródło, przekazane zostało z niewątpliwie błędną datą. Chodzi o list augsburskiego odlewnika Wolfganga Neidharta do Abrahama van den Blocke, który według publikującego go w 1852 r. Theodora Hirscha datowany był na 30 stycznia 1620 r.¹⁷ Treść listu jednoznacznie pokazuje, że datowanie to nie może być prawidłowe¹⁸. List dotyczy pośrednictwa w wyszukaniu odlewnika

¹⁶ „Obzwar fast keine Strasse ist, in welcher nicht einer oder auch mehr Brunnen zu finden, so seind doch gleichwol die vornehmsten Brunnen diese, so auf dem Marckt, so woll zur Zierah als Nohtwendigkeit erbauet, dero zwey seyn. Der erste stehet recht vorm Hoffe, und ist von blauen Steinen zierlich und herrlich außgehauen, und Anno 1633 dahingesetzt worden. Oben auf stehet der Neptunus auß Ertz gegossen, mit seinen See-Rossen, welche durch sonderlich künstlich gezogene Röhren, Wassers die Fülle von sich sprengen und geben, wie solches sehr lieblich insonderheit zu Sommerszeit zu sehen ist, aldieweil des Winters wegen frostes die kleine Röhren zugehalten werden”. Curicke, *Der Stadt Dantzig...*, reprint Hamburg 1979, s. 58 i n. Reprodukcję ryciny ukazującej studnię w oparciu o oryginalne wydanie zawdzięczam dr. Dietmarowi Poppowi z Instytutu Herdera w Marburgu. Niestety studni nie opisuje Bartel Ranisch w swym *Beschreibung derer vornähmesten Gebäude in der Stadt Danzig* (ok. 1700); red. Arnold Bartetzky i Detlev Kraack (Quellen zur Geschichte und Landeskunde Ostmitteleuropas] Herder-Institut, Marburg 1997).

¹⁷ Theodor Hirsch, *Der Springbrunnen auf dem Langen Markt*, „Der neuen Preußischen Provinzial-Blätter”, andere Folge, Bd. II, Königsberg 1852, s. 161. Czasopismo to, choć rzadkie, dostępne jest w Internecie na google.books, informację tę zawdzięczam Janisowi Kreslinsowi z Królewskiej Biblioteki w Sztokholmie.

¹⁸ Transkrypcja ta nie budzi zaufania także w innych punktach.

i rzeźbiarza do wykonania rzeźby Neptuna. Ale rzeźba, co zostanie wykazane w dalszym ciągu niniejszego artykułu, była w opracowaniu już w 1612 r., a ukończona trzy lata później. Wolfgang Neidhart nawiązuje w swoim liście do pobytu w Augsburgu Abrahama van den Blocke'a i do listu rzeźbiarza z 4 sierpnia (1619 r. zgodnie z wątpliwą interpretacją Hirscha). Co do odlewników, to wymienia on swoich dwóch byłych uczniów ze Świdnicy na Śląsku: „...jako że dwóch czeladników u mnie terminowało, jeden przez cztery lata, drugi przez siedem. Ci zaś w Świdnicy teraz pracują” („...das ich zwen gesellen gehabt hab, der ainen inns 4 Jar, den andern in 7 Jar lang. Die seyn zur Schweynitz In der Schlössnung dahain...”). Starszy z nich już od dwóch lat przebywał w Brukseli na służbie księcia Albrechta. Do niego Neidhart napisał z pytaniem, czy nie byłby zainteresowany przyjazdem do Gdańska. Otrzymał pozytywną odpowiedź dołączył do swojego listu. Co do rzeźbiarza, wydaje się, że gdańska Rada lub sam van den Blocke wyrazili życzenie, aby to Hans Reichle albo Adrian de Vries (a więc jeden z dwóch najwybitniejszych rzeźbiarzy tej specjalności na całym obszarze niemieckojęzycznym) sporządził mały model figury, na podstawie którego rzeźbiarz w Gdańsku mógłby wykonać duży model odlewniczy. Neidhart odpisał na to, że ani Hans Reichle, ani Adrian de Vries nie są gotowi na podjęcie tego zadania, jeśli nie otrzymają kontraktu na wykonanie także „dużego dzieła”. Doradzał, aby sprowadzić do Gdańska Adriana de Vriesa jako „w owym czasie najbardziej sławnego atrystę w modelowaniu” („Itziger Zeutt ... aller berümbist Künstler auff dem Boßieren”), aby na miejscu wykonał całą rzeźbę.

Rzemieślnik, którego zachwalał, mógłby zatem „takie dzieło odlać i wykonać, albowiem – jak pisał nadawca listu – wiem, że tenże odlewnik, którego panu poleciłem, [jest obeznany] we wszelkiego rodzaju pracach, jako posągach, dzwonach i innych dziełach, a także różnorodnych urządzeniach wodnych i tego rodzaju sztukach” („solches Werckh güssen unnd Auszmachen, dan ich weiß, das disser güßer so ich dem herrn Andrag mit Allerley Arbeit als Bilter, Glockhen unnd Stuckh auch auff allerhand wasserwerckh unnd derselben Künsten”). Tej pracy Adrian de Vries nie mógłby się podjąć, jako że „ów Adrian nie podejmie się odlewania, bowiem modeluje on teraz jedynie w wosku” („der Aderian nempt sich das güssen nit An dann ehr bossir numm Ins wax”).

Wolfgang Neidhart znał znakomitego rzeźbiarza dość dobrze, ponieważ był odlewnikiem, który wykonał rzeźby augsburskiej studni Herkulesa (ukończona w 1602 r.). Adrian de Vries po ukończeniu tego dzieła opuścił Augsburg i podjął służbę na dworze cesarza Rudolfa II w Pradze. Nie wiemy oczywiście, jak dobrze był Neidhart zorientowany w jego nowej sytuacji życiowej. Musiał z pewnością uważać za możliwe pozyskanie Adriana de Vriesa do tego zadania. W świetle naszej wiedzy o jego działalności na dworze cesarskim było to jednak mało prawdopodobne. Bowiem, o ile wiadomo, dopiero po śmierci cesarza Rudolfa II w 1612 r. Adrian de Vries zaczął ponownie przyjmować

zlecenia zewnętrzne, nie licząc zleceń, które pochodziły od osób z wąskiego kręgu zaufanych cesarza, takich jak książę Henryk Juliusz Brunszwicki. Nie wiadomo, czy gdańska Rada w ogóle kiedykolwiek nawiązała kontakt z Adrianem de Vriesem.

List Neidharta należy datować najpóźniej na styczeń 1610 r., ponieważ w kwietniu tego roku augsburski kupiec Christoph Hainhofer (1565–1616) napisał do gdańskiego burmistrza w tej samej sprawie. Był on bratem i współnikiem bardziej znanego niż on agenta sztuki i pośrednika w kontaktach artystycznych, Philippa Hainhofera (1578–1647)¹⁹. Ponieważ należy przypuszczać, że gdańska Rada zwróciła się z prośbą do Rady Augsburga, a nie do osoby prywatnej, Hainhofer zapewne otrzymał zlecenie, aby zająć się tą sprawą od Rady Augsburga. Zadaniem van den Blocke było zatem pozyskanie wstępnych informacji co do możliwości znalezienia odpowiednich fachowców w Augsburgu.

Do wykonania odlewu i instalacji technicznej studni Hainhofer polecił odlewnika i mistrza specjalizującego się w fontannach Jacoba Kratzer, a do wymodelowania figury Neptuna – rzeźbiarza Hansa Steinmüllera²⁰. Kratzer, o którym Hainhofer pisze, że był czynny także w Niderlandach, to zapewne ten sam odlewnik, co polecany przez Wolfganga Neidharta. Przemawia za tym także fakt, że Kratzer, który zapewne znowu przebywał w Niderlandach, podróż do Gdańska rozpoczął w Amsterdamie. Brak wzmianki o Adrianie de Vriesie w liście Hainhofera spowodowany był zapewne tym, że dał on tymczasem odmowną odpowiedź. Hans Steinmüller, którego terakotowe rzeźby zachowały się w kościele św. Ulryka i Afry w Augsburgu, nigdy do Gdańska nie dotarł, ale Jacob Kratzer przyjął zaproszenie i pracował tu w latach 1611–1613 jako ludwisarz w służbie miasta (dokument 10–12, Carl, s. 164).

Obok Kratzer, w księgach rachunkowych od czerwca 1612 r. (dokument 11 – Carl s. 164) pojawia się także „Petter Hussen Possierer” (czyli formierz, modelarz), który wymieniany jest w dokumentach regularnie do lutego 1615 r. O Peterze Husenie wiadomo niewiele. Nie znamy ani jego roku urodzenia, ani miejsca, gdzie się kształcił czy pracował, nim przybył do Gdańska. Można przyjąć, że jak Jacob Kratzer miał powiązania z Augsburgiem, gdzie mógł na przykład pracować u Hansa Reichla. Ponieważ przed przybyciem do Gdańska Kratzer pracował na dworze namiestnikowskim w Brukseli, trzeba też brać pod uwagę, że tam poznał Petera Husena i pozyskał go do wykonania zadania w Gdańsku. Ani w Augsburgu, ani w Niderlandach nie udało się jednak dotąd odnaleźć żadnych dokumentów poświadczających samodzielną pracę Husena. Lepiej poświadczone są późniejsze etapy jego życia. Po opuszczeniu Gdańska

¹⁹ *Augsburger Eliten des 16. Jahrhunderts. Prosopographie wirtschaftlicher und politischer Führungsgruppen 1500–1620*, red. Wolfgang Reinhard, Berlin 1996, s. 212, nr 332. Informację tę zawdzięczam p. Simone Herde z Augsburgers Stadtarchiv.

²⁰ Cuny, *Der Neptunbrunnen...*, s. 31. Carl z tej publikacji znał ów list, który w 1937 uważany był już za zaginiony.

udał się do Danii. Tam od 1616 r. notowany jest „Possierer” i „Bildergießer” Peter Husum lub Hussen – najpierw w Helsingör a następnie w Kopenhadze, gdzie najprawdopodobniej zmarł w 1619 r. Jego identyczność z udokumentowanym w Gdańsku Peterem Husumem można przyjąć za pewnik²¹. Jego dziełem była brązowa figura lwa pokonującego konia (swobodna replika, ewentualnie rekonstrukcja fragmentarycznie zachowanej rzeźby antycznej w Rzymie), która dziś znajduje się w parku, na zamku Rosenberg.

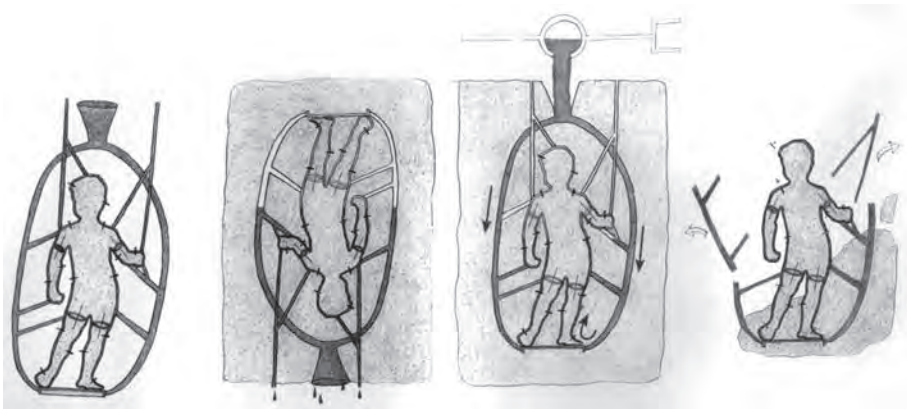
W grudniu 1611 r. do odlewni dostarczono półtora cetnara mosiądzu na studnię z wodą doprowadzaną wodociągiem (*Pippenbohrn*). Wprawdzie do odlania wielkiej figury Neptuna podczas działalności Kratzera w Gdańsku nie doszło, ale i bez tego musiał mieć mnóstwo pracy. Oprócz dział odlewał rury i zapewne także inne elementy studni. Mogło zapewne chodzić przede wszystkim o figury wokół cokołu oraz łabędzie, co do których można założyć, że także były brązowe. Niestety, opublikowane dokumenty nie zawierają żadnych informacji na temat poszczególnych prac.

Dla lepszego zrozumienia informacji źródłowych warto krótko wyjaśnić, jak wyglądały poszczególne etapy produkcji rzeźby brązowej. Na podstawie źródeł można stwierdzić, że gdański Neptun został odlany metodą „na tracony wosk” (*cire perdue*). Metoda ta, która stanowiła regułę przy wykonywaniu dużych figur brązowych około 1600 r., polegała na następujących, tu jedynie schematycznie opisanych, czynnościach: formierz (*Possierer*) musiał wykonać model z gliny w rozmiarze zaplanowanej figury (il. 4). Figura ta – wtedy i dzisiaj – modelowana była na ruszcie metalowym, który zapewniał stabilność rzeźby. Informacji dotyczących dostaw żelaznych elementów brak niestety w dokumentach opublikowanych przez Carla, być może po prostu je przeoczył lub odpowiednie pręty żelazne znajdowały się w zasobach odlewni. Kiedy gliniana rzeźba była już ukończona i wyschnięta (ewentualnie wypalona), pokrywano ją około dziesięciomilimetrową warstwą wosku. Tym samym model gliniany tworzył rodzaj „rdzenia” modelu odlewniczego. W wosku, którego grubość decydowała o grubości przyszłego odlewu brązowego, artysta modelował wszystkie szczegóły posągu. Dopiero gotowa, opracowana powierzchnia woskowa ukazywała ostateczny wygląd przyszłej figury. Po zakończeniu pracy nad warstwą woskową pokrywano całość gładką masą ceramiczną tworzącą właściwą formę dla rzeźby (płaszcz). Pracę tę należało wykonać bardzo starannie, aby szczegóły modelunku w wosku zostały wiernie odcisnięte a zarazem nieuszkodzone. Płaszcz łączono żelaznymi gwoździami z rdzeniem (il. 5). Należało też w odpowiednich miejscach wprowadzić kanały do wprowadzenia stopionego metalu i do odprowadzenia powietrza i gazów. W tym celu montowano na modelu woskowe pręty wystające poza płaszcz. Kiedy już płaszcz osiągnął właściwą twardość, wstawiano cały model do góry nogami do pieca i podgrzewano, aby wytopić wosk i usunąć wszelką wilgoć. Wytopiony wosk

²¹ W kwestii jego działalności tam zob. Larsson, *Bemerkungen zur Bildhauerkunst...*, s. 130 i n.



Il. 4. Etapy formowania modelu na potrzeby odlewu brązowego na wosk tracony wg Jane Bassett, *The Craftsman Revealed*. Adriaen de Vries sculptor in bronze, Los Angeles 2008



Il. 5. Technika odlewu rzeźby brązowej na wosk tracony, wg Jane Bassett, *The Craftsman Revealed*. Adriaen de Vries sculptor in bronze, Los Angeles 2008

pozostawiał pustą przestrzeń pomiędzy rdzeniem i płaszczem oraz otwarte kanały. Zadaniem gwoździ było utrzymanie rdzenia i płaszcza w odpowiedniej odległości od siebie, kiedy już po wytopieniu wosku pozostawała pomiędzy nimi jedynie pusta przestrzeń. Odpowiednie wymodelowanie woskowej warstwy decydowało o estetycznej jakości rzeźby, natomiast właściwe rozmieszczenie kanałów dopływowych i odpływowych o sukcesie odlewu. Zbyt mała liczba lub złe rozłożenie kanałów mogło prowadzić do niewypełnienia płynnym metalem wszystkich pustych przestrzeni w formie, w najgorszym przypadku cały odlew mógł pęknąć.

Wróćmy jednak do gdańskiej odlewni. We wrześniu 1612 r. na potrzeby Busierera (odlewnika) dostarczona została gliny i to wtedy Peter Husen

przystąpił do pracy nad modelem w odlewni. W tym czasie może bowiem chodzić wyłącznie o figurę Neptuna bądź o inne rzeźby przeznaczone do studni. Na początku stycznia 1614 r. dostarczono do odlewni 50 funtów wosku. Informacja ta wyznacza moment rozpoczęcia przez Husena prac nad modelowaniem warstwy woskowej. Ponieważ zapłatę otrzymywał do lutego 1615 r., można przypuszczać, że sam zajmował się wykonaniem i nadzorem prac – od przygotowania modelu aż po wykonanie odlewu. Można więc wnioskować, że statua Neptuna odlana została w ciągu 1614 r. Wykonania odlewu podjął się zapewne Gerd Benningsen, który pracował dla miasta jako ludwisarz i odlewnik dział. Źródłowo nie da się jednak potwierdzić procesu odlewu figury Neptuna i pozostałych rzeźb²².

Po odlaniu rzeźba musiała zostać oczyszczona i wyczelowana. Kanały odprowadzające, które także wypełniały się metalem, należało odciąć, żelazne gwoździe wybić i powstałe otwory zamknąć. Czasami w zimnym już odlewie dopracowywano niektóre detale, takie jak pukle włosów czy oczy. Cała powierzchnia rzeźby musiała ponadto zostać wypolerowana. Nakład pracy wykonywanej po odlaniu posągu zależał od jakości pracy przy modelowaniu woskowej warstwy i staranności pokrycia jej glinianą formą. Dokładne przebadanie powierzchni rzeźby Neptuna mogłoby pozwolić, mimo korozji i prac restauracyjnych przeprowadzonych w następnych stuleciach, na ocenę umiejętności Petera Husena jako formierza²³.

Czelowania podejmowali się z reguły złotnicy i rzadko zdarzało się, aby robił to rzeźbiarz, który wykonał model. W przypadku gdańskiej figury dokonał tego gdański wytrawiacz (*Ätzmeister*) Ottmer Wettner. Płatności dla niego z okresu od grudnia 1614 do czerwca 1615 dotyczyły zapewne tej właśnie pracy (dokument 17 – Carl, s. 165). Figura Neptuna została więc najpewniej ukończona latem 1615 r.

Od dwóch lat, jak wspomniano, były już wówczas gotowe elementy kamienne. Z nieznanых jednak przyczyn ustawienie studni opóźniło się. Carl przypuszcza, że powodem spóźnienia były najpierw prowadzone w latach 1616–1618 prace przy restauracji fasady Dworu Artusa, a następnie polsko-szwedzka wojna. Jednak samej figury Neptuna nie ukrywano przed publicznością. Została ustawiona w Wielkiej Zbrojowni, co wiemy z relacji z podróży węgierskiego studenta Martona Csombora, który odwiedził Gdańsk w 1617 r.²⁴ Zbrojownia była otwarta dla publiczności, zarówno mieszkańcy

²² Carl podaje, że dla roku 1614/1615 zachował się jedynie brulion księgi kamlarii, w którym zapisano wyłącznie nazwiska i sumy bez bardziej szczegółowej specyfikacji. Nazwisko Benningsena pojawia się jednak dość często, co pozwala przypuszczać, że w tym czasie miał wiele zleceń.

²³ Ostatnio dokonano wzorcowych badań uwzględniających aspekt wykonawczy i techniczny dużej liczby rzeźb Adriana de Vriesa, zob. Jane Bassett, *The Craftsman Revealed. Adriaen de Vries. Sculptor in Bronze*, Los Angeles 2008.

²⁴ Bartetzky, *Das Große Zeughaus...*, s. 194 i s. 211; Marton Csombor, *Podróż po Polsce*, Warszawa 1961, s. 69. Sprawozdanie Csombora brzmiało: „W arsenale znajduje się także urządzenie

Gdańska, jak i podróżni mogli więc podziwiać Neptuna wraz z wieloma innymi przechowywanymi tam i wartymi obejrzenia osobliwościami. Między innymi aż do 1782 r. znajdowało się tu inne wybitne dzieło gdańskiej sztuki, wykonany przez Willema van den Blocke w latach 1593–1596, ale dopiero w XVIII w. rozmontowany i przewieziony do Uppsali, nagrobek króla Jana III Szwedzkiego.

Najprawdopodobniej figura Neptuna w Wielkiej Zbrojowni nie była podłączona do wody. Wydaje się jednak, że wypróbowywano jej działanie jako fontanny, ponieważ zimą 1621/1622 r. Ottmer Wetter musiał odnowić uszkodzone i zatkałe przewody wodne w figurze (dokument 20 i 21 – Carl., s. 166). We wrześniu 1622 r. dokonano próbnego uruchomienia fontanny, przy okazji częstując piwem pracujących przy tym zadaniu robotników. Próba nie wypadła jednak zadowalająco, skoro Ottmer Wetter jeszcze przez całą jesień zajmował się pracami naprawczymi przy figurze. Dopiero w 1633 r. ustawiono studnię na przewidzianym placu przed Dworem Artusa (dokument 23, Carl, s. 166–167). Ponieważ Abraham van den Blocke już wtedy nie żył, prace powierzono jego następcy Wilhelmowi Richterowi i mistrzowi murarskiemu Reinholdowi de Clerk (dokument 23 i 24 – Carl, s. 166). 9 października 1633 r. fontanna zadziałała po raz pierwszy²⁵. Nie wiadomo, jak często wprawiano ją w ruch, ale niewątpliwie działało się to sporadycznie, jedynie w wybrane dni o określonych porach.

Już w kilka dni po włączeniu studni polecono kamlarzowi Johannowi Rogge zatroszczenie się o to, aby studnia otoczona została kutą żelazną kratą (dokument 25 – Carl, s. 167). Jak widać, tylko w tym kontekście pojawił się Johann Rogge, który dzisiaj w popularnych tekstach i reklamach urasta do roli artysty. Na ile artystycznym dziełem była owa kratka, można się przekonać, patrząc na ilustrację w opisie miasta Curickego (il. 3).

W 1757 r. urząd budowlany miasta podjął decyzję o odnowieniu zwietrzałej studni i otaczającej ją kraty (dokument 29–34 – Carl, s. 168–170). Prace kamieniarskie objął rzeźbiarz Johann Carl Stender, który wykonał nowy basen i cokół z bremeńskiego piaskowca w modnych formach rokokowych. Ze starej studni ocalała jedynie górna misa i postument, na który powrócił wielki Neptun. Odnowiono także ogrodzenie. Prace ukończono 7 sierpnia 1759 r. i tydzień później podjęto decyzję, że woda puszczana będzie od Wielkiej Nocy do dnia Św. Michała, w niedzielę od godziny 11 do 12 oraz we wtorki i czwartki od godziny 12 do 13.

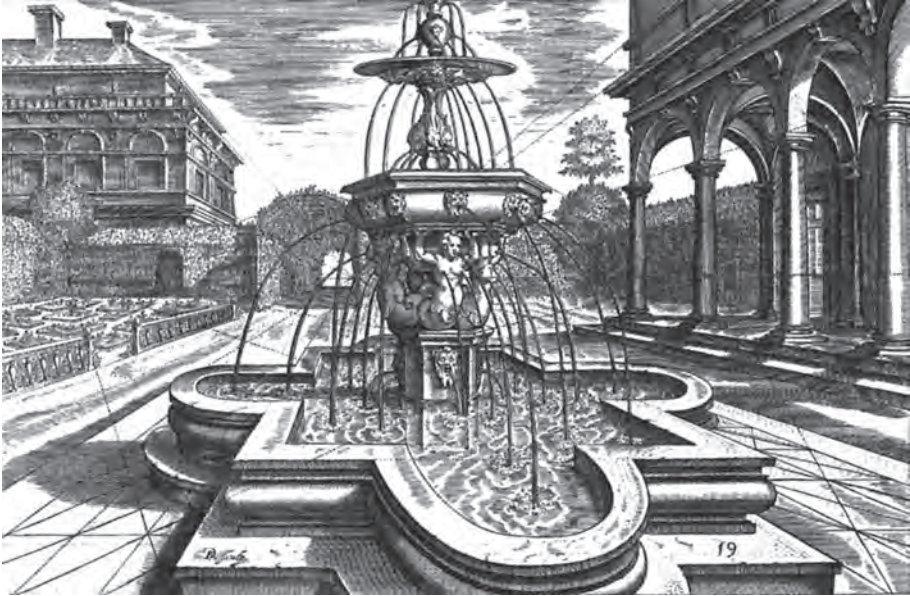
wodne, które w najbliższym czasie zostanie ustawione w rynku. Całe z miedzi weneckiej, przedstawia Neptuna trzymającego w ręku trójząb, przez którego każde ostrze spływać ma woda. U stóp boga są węże i dzieci, którym woda będzie tryskać z głów. W drugiej ręce trzyma Neptun czarę ofiarną. Jakiś jeleń wyciąga ku niej otwartą paszczę i tak woda ciecze z patery do gęby zwierzęciu”.

²⁵ Carl, *Der Neptunbrunnen...*, s. 154.

Restauracji studni dokonano w 1927 r. Wydaje się, że sprawozdanie, opisujące ówczesny stan studni i przeprowadzone wówczas prace, nie zachowało się. Podczas ostatniej wojny studnia została zdemontowana, a figura Neptuna i krata ogrodzeniowa ewakuowane. Basen i cokół zostały zniszczone podczas działań wojennych w 1945 r. Dopiero w 1954 r. studnia została na dawnym miejscu odbudowana. Stosunkowo dobrze zachowanej figurze Neptuna dorobiono jedynie nowy trójząb i część ogona konia morskiego. W gorszym stanie zachowała się kuta krata ogrodzeniowa pozbawiona złożonych orłów i gdańskich herbów, które trzeba było uzupełnić. W latach 1976–1977 ponownej restauracji poddano kamienne elementy studni, a figurę Neptuna w 1979 r.²⁶

Gdańska Studnia Neptuna powstała nie bez znajomości analogicznych dzieł epoki. Pod względem typu, ze swoją górną okrągłą misą, należy do studni kandelabrowych. Odróżnia ją to od wszystkich do dziś zachowanych wielkich, zdobionych figuralnie studni powstałych około 1600 r. w Europie Środkowej i Północnej. Jak wiemy to z widoków ogrodów Meriana i innych źródeł, studnie kandelabrowe były w XVI i w XVII w. bardzo rozpowszechnione w Niemczech. Typ kandelabrowy pojawia się też często w fontannach stołowych. We Włoszech spotkać można z kolei wielkie i starannie wykonane studnie kandelabrowe ozdobione bogactwem dekoracji rzeźbiarskich, na przykład w ogrodzie Medyceuszy we Florencji czy na placu katedralnym w Messynie. Nie można oczywiście wykluczyć, że impuls dla wybrania dla Gdańska typu kandelabrowego pochodził z Włoch. Jednak jeśli już nie zakładać bezpośrednio autorstwa Hansa Vredemana de Vriesa, bardziej prawdopodobnym źródłem inspiracji wydają się wzorce graficzne. Basen studni, zarówno w rzucie, jak i wyprofilowaniu ścian bocznych, bardzo przypomina Studnię Augusta przed ratuszem augsburskim (wykonaną w 1594 r.), ale i w tym przypadku winno się raczej brać pod uwagę inspirację wzorcem graficznym. Studnia na tablicy 19. w *Perspective...* Hansa Vredemana de Vriesa (wyd. w Lejdzie w 1604–1605 r.) wydaje się najbliższą analogią (il. 6). Wspomniana już Studnia Neptuna w Kronborgu (il. 2) miała dużo prostszy, mniej wyprofilowany basen, którego płaskie boki ozdobione były rollwerkowymi kartuszami. Mimo to wydaje się, że studnia ta była źródłem ważnych inspiracji dla gdańskiej figury Neptuna (il. 7). Kronborski Neptun stał także w dynamicznej pozie

²⁶ Dokumentacja prac restauracyjnych przeprowadzonych przy Studni Neptuna po 1945 r. przechowywana jest w archiwum Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Gdańsku. Akta dotyczące odbudowy studni w 1954 r. sygn. DA/416 (1954–56). Brak niestety dokumentacji fotograficznej podjętych działań, zachowały się natomiast projekty rekonstrukcji zarówno ogrodzenia z orłami i herbami (1953 r.), jak i trójzębu Neptuna (1954 r.). Niektóre etapy prac przy studni opisane zostały w dzienniku prac restauracyjnych (sygn. R/506), zachował się także kosztorys prac (1954 r.). Odnośnie restauracji przeprowadzonej w latach siedemdziesiątych zachowała się pełna dokumentacja sprawozdawcza oraz fotograficzna (sygn. 357 i sygn. R/185). Wszystkie informacje o pracach konserwatorskich przeprowadzonych w XX w. i o zachowanej dokumentacji zawdzięczam p. Oldze Broniewskiej.



Il. 6. Hans Vredeman de Vries, Projekt studni [w:] *idem, Perspective...*, Leiden 1604–1605

na postumencie uformowanym z morskich koni, a z zakończeń jego trójzębu tryskała woda. Jeśli mamy w pełni wierzyć rycinie ukazującej studnię kronborską, tamtejszy Neptun nie był tak mocno skręcony w swej pozie jak gdański. Ten wprawdzie oddziałuje w swej pozie nieco sztywno, ale jest prawdziwą figurą serpentinatą, która, jak wykazał to już Carl, związana była z norymberskimi rzeźbami brązowymi z kręgu Geoga Labenwolfa i Benedikta Wurzelbauera (il. 8)²⁷. Odnosi się to także do Neptuna na malowidle Isaaka van den Blocke, co oznacza, że Peter Husen dokonał jedynie modyfikacji zaproponowanego mu projektu, podkreślając silniej ruch Neptuna. W porównaniu do niezwykle dynamicznie oddziałującej, datowanej na 1617 r., figury Neptuna, którą Adrian de Vries wykonał dla zamku Frederiksborg w Danii, gdańska figura Petera Husena sprawia wrażenie nieco przestarzałej (il. 9). Porównanie takie byłoby jednak dla Husena niesprawiedliwe. Wykształcony we Włoszech u Giovanniego Bologna Adrian de Vries był w swojej dziedzinie artystą wyjątkowym i jeśli pominiemy jego rzeźby zdobiące fontannę na zamku Frederiksborg, to okaże się, że przed połową XVII w. dla gdańskiej Studni Neptuna nie da się wskazać niczego porównywalnego w sztuce całego regionu nadbałtyckiego.

²⁷ Carl, *Der Neptunbrunnen...*, il. 10. Hans R. Weihrauch, *Europäische Bronzestatuetten 15–18. Jahrhundert*, Braunschweig 1967, s. 325 i n., il. 399.



Il. 7. Peter Husen, Figura Neptuna w Gdańsku.
Fot. M. Omilanowska



Il. 8. Benedikt Wurzelbauer, Studnia Neptuna, San Marino (Kalifornia), wg Weihrauch, *Europäische Bronzestatuetten 15-19. Jahrhundert*, Braunschweig 1967



Il. 9. Adrian de Vries, Neptun ze studni na zamku Frederiksborg, Sztokholm, Muzeum Narodowe.
Fot. Per Bergström

Der Neptunbrunnen auf dem Langen Markt in Danzig

Der Neptunbrunnen auf dem Langen Markt in Danzig gehört zu den bemerkenswertesten Kunstdenkmälern seiner Art in Nordeuropa. Nach den schweren Kriegsschäden wieder hergestellt schmückt er heute und seit bald 380 Jahren, den schönen Platz vor dem Artushof und dem Rathaus. Seine Entstehung steht in engem Zusammenhang mit der umfassenden Bautätigkeit in Danzig in den Jahrzehnten um 1600. Sein jetziges, vom Rokoko geprägtes Aussehen erhielt der Brunnen in den Jahren 1757–59, als alle Steinelemente erneuert wurden. Über das ursprüngliche Aussehen gibt eine Abbildung in Reinhold Curickes Stadtbeschreibung von 1687 relativ zuverlässig Auskunft.

Öffentliche Brunnen mit großen Bronzefiguren waren im 16. und 17. Jahrhundert selten. Das hing nicht zuletzt mit den hohen Materialkosten zusammen, aber auch damit, dass Künstler und Gießer, die in der Lage waren, große Bronzefiguren herzustellen, selten waren. Im deutschsprachigen Raum stellen die Stadtbrunnen in Augsburg von Hubert Gerhard und Adrian de Vries einen Höhepunkt der Bronzeplastik dar; im Norden Europas finden wir vergleichbare Brunnen nur in Dänemark, wo König Friedrich II. einen Brunnen mit vielen, von Georg Labenwolf in Nürnberg gegossenen Bronzefiguren im Hof seines Schlosses Kronborg 1583 errichten ließ. An Größe und künstlerischer Qualität wurde dieser Brunnen dann wenige Jahrzehnte später durch den 1617 von Adrian de Vries geschaffenen Neptunbrunnen am Schloss Frederiksborg übertroffen.

Die Entstehungsgeschichte des Danziger Brunnens lässt sich mit Hilfe der publizierten Quellen relativ gut rekonstruieren. Einige Probleme bereitet allerdings ein offensichtlich mit falschem Datum überlieferter, nicht mehr auffindbarer Brief des Augsburger Bronze gießers Wolfgang Neidhart. Der Brief ist an den Danziger Bildhauer Abraham van den Blocke gerichtet. Daraus geht hervor, dass van den Blocke sich in Augsburg nach einem fähigen Künstler für die Modellierung der Brunnenfigur und nach einem Bronze gießer umgesehen hatte. Neidhart empfiehlt nun einen ihm gut bekannten Bronze gießer, der z. Zt. in den Niederlanden tätig sei und schlägt außerdem vor, Adrian de Vries, als der gegenwärtig berühmteste Künstler „auff dem Boßieren“ (Modellieren) nach Danzig zu berufen.

Adrian de Vries, der aber inzwischen Hofbildhauer beim Kaiser in Prag war, ist nie nach Danzig gekommen, der empfohlene Gießer, Jacob Kratzer, folgte aber dem Ruf und arbeitete von 1611 bis 1613 in der Stadt. Ab Juni 1612 taucht ein „Bossierer“ in den Danziger Quellen auf, der bis dahin nicht bekannte Peter Husen, der in den folgenden Jahren die Neptunfigur modellierte und für den Guss fertig machte. Im Laufe des Jahres 1614 dürfte die Neptunfigur gegossen worden sein. Danach ging Peter Husen nach Dänemark, wo er seit 1616 in Helsingør und Kopenhagen nachweisbar ist. Er ist 1619 gestorben.

Obwohl mit dem Guss der Neptunfigur alle Elemente des Brunnens fertig waren, zögerte sich seine Errichtung aus unbekanntem Gründen mehrere Jahre hinaus. Erst 1633 wurde er aufgestellt und zum Schutz mit einem reich geschmückten schmiedeeisernen Gitter umgeben.

Von wem der Gesamtentwurf des Brunnen stammt, ist nicht bekannt. Wir wissen, dass Abraham van den Blocke alle Steinelemente angefertigt hat, und vielleicht war er auch der Urheber des Gesamtentwurfs. Solche Aufgaben wurden damals aber in der Regel Malern und nicht Steinmetzen anvertraut. Daher ist es auch denkbar, dass Abrahams Bruder Isaak, der auf zwei Deckengemälden im Rathaus einen Brunnen darstellt, der dem erst einige Jahre später vollendeten und erst 1633 errichteten Neptunbrunnen sehr ähnlich ist, für den Gesamtentwurf verantwortlich war. Vielleicht geht der Brunnen aber auch auf einen Entwurf von Hans Vredeman de Vries zurück. Dieser hatte zwar schon 1596 Danzig verlassen, er kann aber während seiner Tätigkeit dort Entwürfe gezeichnet haben, auf die man dann einige Jahre später zurückgegriffen haben mag. Außerdem enthält sein graphisches Werk mehrere Brunnenentwürfe, die auch als Anregung für den Neptunbrunnen gedient haben können.

Nach Isaak van den Blockes Darstellungen zu urteilen scheint die stark bewegte Haltung Neptuns im Gesamtentwurf vorgegeben gewesen zu sein. Dennoch bleibt die künstlerische Gestaltung der Figur im Wesentlichen natürlich das Werk Peter Husens. Die Proportionen der Figur und ihre etwas steife Bewegung legen die Vermutung nahe, dass er in der Werkstatt Hans Reichles in Augsburg künstlerisch geprägt worden ist.

*Studnia
Neptuna
na Długim
Targu
w Gdańsku*

Eine Deutung des Danziger Deckengemäldes von Isaac von den Blocke im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg*

Seit über 90 Jahren hängt, „kunsthistorisch praktisch unbearbeitet“¹, das neunteilige Deckengemälde (Abb. 1 und Farbtafel Abb. I) des Danziger Malers Isaac von den Blocke (ca. 1575 bis ca. 1628)² im Germanischen Nationalmuseum (GNM). In den wenigen Betrachtungen, die dem Gemäldezyklus gewidmet wurden, blieb es bei dem nur begrenzt erfolgreichen Versuch, Einzelbilder zu erklären³. Oder man beließ es bei allgemeinen Aussagen zum möglichen historischen Hintergrund des Gemäldezyklus⁴. Rainer Kahsnitz hielt es, wegen der „Ausgeklügeltheit des Programms“, sogar für „fast unmöglich“, das Deckengemälde in seiner Gesamtheit zu erklären, solange nicht schriftliche Erläuterungen zu den Bildern gefunden würden⁵.

* Ich danke Professor Dr. Sergiusz Michalski, Tübingen und Professor Dr. Dr. Andreas Tacke, Trier für die Möglichkeit, meine Thesen in ihren kunstgeschichtlichen Kolloquien zu diskutieren und für die kritischen Anregungen und Ratschläge, die ich dort erhielt.

¹ Andreas Tacke, *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog*, Mainz 1995, S. 53.

² Als Schreibweisen des Familiennamens gibt es darüber hinaus: „vo(a)n dem Block“, „vo(a)n dem Blocke“, sowie „von Block“. Zu Isaac von den Blocke sowie zur Künstlerfamilie von den Blocke s. Jacek Tylicki, *Niederlandzkie korzenie rodziny van den Blocke*, „Builetyn Historii Sztuki“ 2009, 71, S. 191–200; Rainer Kobe, *Wie mennonitisch war die Danziger Künstlerfamilie von Blocke?*, „Mennonitische Geschichtsblätter“ 66.2009, S. 71–84. Zum Oeuvre Isaac von den Blockes s. Bożena Steinborn, *Izaak van den Blocke*, in: Jane Turner, *The Dictionary of Art*, Vol. 4, London 1996, S. 147f, sowie *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 2 (1995), S. 534; in Thieme-Becker, Bd. 4, S. 123, ist das Nürnberger Deckengemälde noch nicht als Werk Isaac von den Blockes aufgeführt.

³ *Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts* (Katalog des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg), bearb. von Eberhard Lutze und Eberhard Wiegand, 2 Bd. (Text und Bildband), Nürnberg 1937, S. 27–29; A. Tacke, *Die Gemälde...*, S. 47–50.

⁴ Sergiusz Michalski, *Die lutherisch-reformierte Rivalität im Bereich der Bildenden Kunst im Gebiet von Danzig um 1600*, in: *Konfessionalisierung in Ostmitteleuropa. Wirkungen des religiösen Wandels im 16. und 17. Jahrhundert in Staat, Gesellschaft und Kultur*, Joachim Bahlcke und Arno Strommeyer (Hg.), Stuttgart 1999, S. 265–280, hier S. 270, sieht in dem Deckengemälde die Übergangssituation im Danzig der Zeit um 1612 [Zurückdrängen des Einflusses der Reformierten zugunsten der Lutheraner] widerspiegelt. Die Decke zeige „ikonographische Themen und Formeln, die einen unterschiedlichen konfessionellen Hintergrund besitzen könnten“.

⁵ Rainer Kahsnitz, *Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg und die Provinz Preußen, in: Preußen im 19. Jahrhundert. Vorträge von Hubert Heinelt, Stawomir Kalembaka und Rainer Kahsnitz*, Udo Arnold (Hg.), Lüneburg 1984, S. 43–104, hier S. 70.

Bisher nicht gedeutete Einzelgemälde konnten jetzt anhand in ihrer Aussage eindeutiger, graphischer Vorlagen erklärt werden. Und so ist, unter Berücksichtigung von lokalem historischem Umfeld und dessen Einfluss auf Maler und Auftraggeber, eine erste umfassende Interpretation des Gesamtgemäldes möglich⁶.

Das GNM erwarb 1917 das „neunteilige Deckengemälde mit allegorischen und biblischen Szenen“⁷ – so sein offizieller Titel – aus dem Kunsthandel, ohne dass Herkommen, Vorbesitzer und Umstände des Ankaufes festgehalten worden wären. Der äußere Rahmen des Gemäldes wurde in den 1920er Jahren im Museum gefertigt⁸.

Die Einzelgemälde der Decke sind unterschiedlich groß: vier ovale Außenbilder (Abb. 1, Felder 1, 3, 7, 9) 170 × 84 cm, zwei breit-rechteckige Außenbilder (Felder 4, 6) 84 × 154 cm, zwei rechteckige Innenbilder (Felder 2, 8) 225 × 185 cm und das Tondo (Feld 5) mit dem Durchmesser von 154 cm⁹, alle neun zusammen nehmen eine bemalte Fläche von ca. 25 qm ein.

Die sechs Außenbilder

Der Inhalt aller sechs äußeren Gemälde (Abb. 1, Felder 1, 3, 4, 6, 7, 9) lässt sich aufgrund seiner Abhängigkeit von niederländischen Vorbildern eindeutig bestimmen. Ihr Sinn ergibt sich, wenn nicht aus den graphischen Vorlagen selbst, spätestens aus deren lateinischen Bildunterschriften.

Die Gemälde in Feld 1 und 9 lassen sich auf Radierungen von Raphael Sadeler I zurückführen¹⁰. Die Sadeler-Radierung *Labor*¹¹ (Abb. 3) diene als Vorlage für Feld 1 (Abb. 2 und Farbtafel Abb. II)¹². Aus dem Titel *Labor* mit der Abbildung der Göttin der Künste und des Handwerks Pallas Athene und der lateinischen Bildunterschrift der Radierung¹³ erschließt sich als Sinn von

⁶ [Red.] Der polnische Kunsthistoriker Marcin Kaleciński, behandelt in seinem gerade erschienenen Buch, Marcin Kaleciński, *Mity Gdańska. Antyk w publicznej sztuce protestanckiej res publiki*, Gdańsk 2011, S. 207–213, ebenfalls das Danziger Deckengemälde im GNM. Beide Autoren wussten während der Bearbeitung nicht von der jeweils anderen Untersuchung.

⁷ Tacke, *Die Gemälde...*, S. 46.

⁸ GNM-Akten, K. 141, Brief v. 13.02.1936. Neu sind auch die Hartfaserplatten unter den Leinwänden. Die auf dem Gemälde teilweise erkennbaren, parallel verlaufenden Bruchstreifen, deuten darauf, dass die Leinwand ursprünglich auf einen mit Brettern versehenen Rahmen gespannt war; Hinweise von Oliver Mack, M.A. stellv. Leiter des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung des GNM.

⁹ Tacke, *Die Gemälde...*, S. 46.

¹⁰ *The Illustrated Bartsch* (TIB) 71–01, by Isabelle de Ramaix, New York 2006, Nr. 189–192, Vier Allegorien nach Maarten de Voos.

¹¹ TIB 71–01, Nr. 190.

¹² Größenverhältnisse: Während die Gemälde etwa mannshoch sind, haben die Vorlagen Formate zwischen 21 x 25 und 23 x 15 cm.

¹³ Die aus dem Lateinischen übersetzte Bildunterschrift lautet: „Seit ich das Mannesalter erreicht habe, strebe ich danach, Werke unter den Auspizien der Pallas zu schaffen. Sicherlich unter allerlei Unglücksfällen und unter vielen Gefahren. Mit Verstand erforsche ich Himmel



Abb. 1. Isaac von den Blocke, Die neun Gemälde des Deckengemäldes von Isaac von den Blocke (im schematischen Rahmen), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. Gm 1193

Abb. 2. Isaac von den Blocke, Deckengemälde, Feld 1



Abb. 3. Raphael Sadeler I, *Labor*, Radierung 1591, nach Marten de Vos, TIB 71–01, Nr. 190



Rainer Kobe Vorlage und Gemälde: Die Arbeit und das „Schaffen“ bilden einen eigenen besonders anzustrebenden Wert.

Feld 9 (Abb. 4 und Farbtafel Abb. IX) an der diagonal gegenüberliegenden Außenseite der Decke geht auf die Radierung *Honor* zurück (Abb. 5)¹⁴. Nach der Bildunterschrift der Radierung soll Juno, die menschliches Leben und Arbeit in eine vernünftige Ordnung und jeden Menschen an den ihm gebührenden Platz gestellt hat, die im Arbeitsleben des abgebildeten Mannes erworbenen Reichtümer als Dankopfer an die Götter entgegennehmen. Die abgelegten weltlichen und kirchlichen Macht- und Ehren-Insignien zeigen deren Unwichtigkeit für den am Schreibpult seiner geistigen Arbeit nachgehenden Mann.

Für die übrigen Außenbilder gab es bisher keine schlüssige Deutung. Mit Hilfe der jetzt herausgefundenen Vorlagen und ihren Bildunterschriften lassen sich drei eindeutig erklären. Die Vorlagen stammen aus der Kupferstichserie von Phillips Galle *Die Bestrafung des Müßiggängers*¹⁵ von ca. 1565. Inhalt der Blätter ist die Arbeitsmoral, ein häufiges Thema in den damals beliebten Moralspruchsammlungen. Phillips Galle griff für seine Stichserie auf Verse von Hadrian Junius aus den „*pia et moralia carmina*“¹⁶ sowie auf Sprüche Salomons zurück¹⁷.

Im Gegensatz zu der getreuen Wiedergabe der Sadeler-Grafiken *Labor* und *Honor* in den Feldern 1 und 9, zeigen die Gemälde in den Feldern 3, 4 und 6 wenig Ähnlichkeiten mit den Galle-Vorlagen. Der Danziger Maler, kannte sie möglicherweise nur vom Hörensagen. Was ihm bzw. dem Auftraggeber und Konzeptor der Decke auf jeden Fall bekannt war, sind die Junius-Texte unter den Grafiken.

Im Gemälde von Feld 3 (Abb. 6 und III) wird ein Mann auf einem Waldweg von zwei anderen niedergeschlagen. Der Katalog von 1937 betitelte das Bild als *Mordszene*¹⁸. Mit Hilfe der Galle-Serie und mit dem Junius-Text lässt sich der eigentliche, allegorische Sinn des Bildes klären. Vorlage war das Blatt *Not und Armut schlagen den Müßiggänger nieder* (Abb. 7)¹⁹. Auf der Grafik sind die drei handelnden Personen mit Aufschriften versehen. Die zerlumpten männlichen Personifikationen *Egestas*, *Not* und *Inopia*, Armut schlagen mit Spaten und Knüppel auf den bereits am Boden liegenden halb nackten „Piger“, den

und Erde. Nirgendwo ist in mir die ungezähmte Natur wirksam. Ich schaffe, ich erbaue und strebe beständig nach Ruhm“.

¹⁴ TIB 71-01, Nr. 191.

¹⁵ TIB 56 by Arno Dolders, New York 1987, Nr. 074: 1-4. Der zeitgenössische Begriff „Müßiggänger“ steht für den arbeitsunwilligen Faulenzer. Vgl. *Ordnung, Fleiß und Sparsamkeit. Texte und Dokumente zur Entstehung der „bürgerlichen Tugend“*, Paul Münch (Hg.), München 1984, S. 51.

¹⁶ Hadrian Junius, *Poematum liber primus: pia et moralia carmina, quorum indicem post economica carmina reperics*, Leiden 1598, Bl. 174 u. Bl. 185.

¹⁷ Prov 6, Prov 20 u. Prov 24.

¹⁸ Tacke, *Die Gemälde...*, S. 50.

¹⁹ TIB 56, Nr. 074: 2.

Abb. 4. Isaac von den Blocke,
Deckengemälde, Feld 9



Abb. 5. Raphael Sadeler I, *Honor*, Radierung 1591, nach Marten de Vos, TIB 71-01, Nr. 191





Abb. 6. Isaac von den Blocke,
Deckengemälde, Feld 3

Abb. 7. Phillips Galle, *Not und Armut schlagen den Müßiggänger nieder*, Kupferstich ca. 1565,
TIB 56, Nr. 074: 2



„Müßiggänger“ ein. Zwei Details des Gemäldes beweisen, dass der Maler nicht die Galle-Gravur, wohl aber den Junius-Text kannte. In dem Salomonspruch zum Vorlagenstich heißt es: „So wird dich die Armut überfallen wie ein Fußgänger und der Mangel wie ein gewappneter Mann“²⁰. Bei Galle steht der „gewappnete Mann“ als „Egestas“ links, der „Fußgänger“ als „Inopia“ rechts. Bei von den Blocke ist die Postierung umgekehrt. In der Junius-Bildunterschrift wurde aus dem „gewappneten Mann“ des Bibelverses ein „clypteo tectus gladiator ahenus“ [ein durch einen ehernen Schild geschützter Kämpfer]²¹. Und genau so, als furchterregenden, mit Helm und metallenen Schild²² gerüsteten Krieger, malte von den Blocke seinen rechten Angreifer.

Vorbild des Gemäldes in Feld 4 (Abb. 8 und VI) ist die Galle-Gravur *Der Müßiggänger ruht während der Erntezeit* (Abb. 9)²³. Darauf liegt ein bärtiger Mann bequem im Schatten eines Baumes und sieht zufrieden der geschäftigen Landbevölkerung bei der Ernte zu. Die Bildunterschrift von Junius unter der Gravur besagt, dass der Müßiggänger gerne zuschaut wie andere arbeiten²⁴. In der gemalten Fassung liegt ein schlafender Jüngling auf einer Terrasse an einen ebenfalls schlafenden Esel²⁵ gelehnt und ihn umarmend, in der linken Hand ein geleertes Trinkgefäß, vor sich eine sich öffnende Landschaft mit Bauern bei der Erntearbeit, hinter sich auf dem Türsturz die Inschrift und damit das Motto des Gemäldes: „Faulheit bringt Armut“.

Im Gemälde von Feld 6 (Abb. 10 und VII) tritt aus einer Winterlandschaft ein zerlumpter junger Mann, angebellt von einem Hund, in einen Raum voller anständiger Leute bei gutem Essen. Die Tischgesellschaft ist erstaunt, der Mann am Kopf des Tisches weist mit erhobenen Händen in seine Richtung. Nach dem Katalog von 1937 ist es eine Allegorie auf den Reichtum, im 95er-Katalog wird das Gleichnis vom armen und reichen Mann oder das vom verlorenen Sohn für möglich gehalten²⁶.

Auf dem Vorlagestich (Abb. 11)²⁷ tafelt eine Gruppe bäuerlicher Personen unter einem Sonnendach vor dem Hintergrund einfahrender Erntewagen und weist den halbnackten Bettler ab, darunter der lateinische Junius-Vers: „Zuletzt

²⁰ Prov 6. 11.

²¹ Junius, *Poematum liber primus...*, Bl. 185, Vers 2.

²² Der Schild des gerüsteten Kämpfers ist eine Aegis mit dem Schlangenumwundenen Gorgonenhaupt. Der Maler bzw. Konzeptor betonte so die Bedrohlichkeit der Armut und stellte mit der Verwendung eines antiken Vorbildes seine humanistische Bildung unter Beweis.

²³ TIB 56, Nr. 074: 3.

²⁴ Junius, *Poematum liber primus...*, Bl. 185, Vers 3. Auf der Gravur wird auf Prov 20. [4] verwiesen: „Um der Kälte willen will der Faule nicht pflügen; so [...]“.

²⁵ Neben positiven Bedeutungen stand der Esel für Widerspenstigkeit sowie geistige und körperliche Trägheit, s. Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole*, Stuttgart 2008, S. 110ff. In der Galle-Serie taucht der Esel in diesem Sinne auf dem, im Nürnberger Gemälde nicht verwendeten, ersten Blatt auf (TIB 56, Nr. 074: 1).

²⁶ Tacke, *Die Gemälde...*, S. 52.

²⁷ TIB, 56, Nr. 074: 4.



Abb. 8. Isaac von den Blocke, Deckengemälde, Feld 4

Abb. 9. Phillips Galle, *Der Müßiggänger ruht während der Erntezeit*, Kupferstich ca. 1565, TIB 56, Nr. 074: 3





Abb. 10. Isaac von den Blocke, Deckengemälde, Feld 6

Abb. 11. Phillips Galle, *Der Müßiggänger wird vom Gastmahl der Arbeitenden vertrieben*, Kupferstich ca. 1565, TIB 56, Nr. 074: 4





Abb. 12. Isaac von den Blocke,
Deckengemälde, Feld 7

aber zerlumpt und nackt, um Versöhnung bemüht bei ihrem fröhlichen Erntefest, bittet er um Trost für seinen Magen, fleht kniefällig um Gnade und wird mit Tritten abgewiesen. Von keinem bedauert, wird er unter bitterem Hohn davongejagt²⁸. In dem auf der Grafik vermerkten Salomon-Spruch, Prov. 20. [4] heißt es: Der Faule muss „in der Ernte betteln und nichts kriegen“.

Von den Blocke malte keinen erfreuten Empfang, sondern die Abweisung des Müßiggängers vom Tisch derjenigen, die gearbeitet haben.

Das Gemälde Feld 7 (Abb. 12 und VIII) mit einem Sämann in antikisierender Kleidung und vor ihm am Boden zahlreiche eifrige Ameisen hat keine eindeutige Text- oder Bildvorlage. Die Ameisen waren schon bei Äsop und in den Sprüchen Salomons Sinnbild für den Fleiß: „Gehe hin zur Ameise, du Fauler; siehe ihre Weise an und lerne. Ob sie wohl keinen [...] Herrn hat, bereitet sie doch ihr Brot im Sommer und sammelt ihre Speise in der Ernte“²⁹. In der Literatur und Emblematis des 16. und 17. Jahrhunderts war die Ameise das Gegenbild zum Müßiggänger³⁰, so im Holzschnitt *Nyt fursehen by Zyt* aus Sebastian Brants *Narrenschiff* von 1494³¹. Im dazu gehörigen Text wies

²⁸ Junius, *Poematum liber primus...*, Bl. 185, 3. Vers 4.

²⁹ Prov 6. 6–8.

³⁰ Textbeispiele zu Salomons Sprüchen (Prov 6) und der Ameise in: *Ordnung, Fleiß...*, S. 40, 52f, 58, 61, 103 sowie eine Reihe von Emblemata in: Arthur Henkel u. Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch der Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Sp. 929–932.

³¹ Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Faksimile der Erstausgabe Basel 1494 mit dem Nachwort von Franz Schultz (Straßburg 1912), Dieter Wuttke (Hg.), Baden-Baden 1994, S. 180.

Brant wie später Iunius, und Galle im Bild, auf die üblen Folgen des Müßiggangs hin³². Das Nürnberger von den Blocke – Gemälde des Sämannes mit den Ameisen verbildlicht den lobenswerten vorsorglichen Fleiß.

*Eine Deutung
des Danziger
Decken-
gemäldes...*

Alle sechs Außenbilder sind arbeitsethischen Fragen gewidmet. Drei zeigen Fleiß und Erfolg der menschlichen Arbeit (Feld 1, 7, 9), drei andere (Feld 3, 4, 6) das Gegenbild die Faulheit und deren bittere Folgen.

Die drei Innenbilder

Die drei großen Innenbilder (Feld 2, 5, 8) stehen in Beziehung zu den Außenbildern.

Auf dem Gemälde in Feld 2 (Abb. 13 und IV) kniet König Salomon in einem Kirchenraum³³, während Gott ihm durch die Inschrift an der Wand Weisheit, Reichtum, und Ehre verheißt³⁴. Die Architektur auf dem Bild ist die recht getreue Wiedergabe³⁵ des Kircheninterieurs auf dem Kupferstich *Lateranskirche* von Jan van Londerseel (Abb. 14)³⁶, das wiederum auf das verloren gegangene Gemälde einer Phantasiekirche von Hendrik Aerts zurückgeführt wird³⁷. Aerts arbeitete 1594/95 mit den beiden Vredemann de Vries in Danzig zusammen³⁸. Von den Blocke kannte wahrscheinlich sowohl den Londerseel-Stich als auch das verloren gegangene Aerts-Gemälde der Phantasiekirche, mit Sicherheit aber das 1594/5 entstandene Pietas-Gemälde mit einer ähnlichen Kirchenarchitektur der Vredemann de Vries im Danziger Rathaus³⁹. Letzteres war möglicherweise der Ausgangspunkt für die Kirchenarchitekturen bei Aerts und Londerseel sowie für von den Blockes Nürnberger Salomonkirche.

³² Ebd. S. 181.

³³ Das gleiche Thema verwendete von den Blocke bereits im Danziger Rathaussaal, vgl. Susan Tipton, *Res publica bene ordinata. Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment. Rathausdekorationen der Frühen Neuzeit*, Hildesheim 1996, Abb. 82. Erst 30 Jahre später erscheint es, wohl erstmalig in den Niederlanden, in der Amsterdamer Ratskammer: Govaert Flinck, *Salomo bittet Gott um Weisheit* 1658, Amsterdam Koninklijk Paleis.

³⁴ II Chr 1. 11f. Nach Textvergleich stammt die Inschrift aus der Lutherbibel von 1545, vgl. D. Martin Luther, *Die gantze Heilige Schrift Deudsch, Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe*, Hans Volz (Hg.), München 1972, S. 791.

³⁵ Tacke, *Die Gemälde...*, S. 49f.

³⁶ F.W.H. Hollstein, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*. 1955 Bd. XI, Nr. 75.

³⁷ Ludwig Schreiner, *Die Phantasiekirche. Ein Gemälde von Hendrick Aerts*, „Weltkunst“ 50.1980, S. 872–877, hier. S. 874.

³⁸ Bernard Vermet, *Hendrik Aerts – a Gdańsk painter*, in: *Netherlandish Artists in Gdańsk in the Time of Hans Vredemann de Vries*, Gdańsk 2006, S. 59–63.

³⁹ Das Gemälde „Pietas“ von Hans und Paul Vredemann de Vries gehört zur Ausstattung der Sommerratsstube im Danziger Rathaus, vgl. *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden* (Ausstellungskatalog), Heiner Borggreve (Bearb.), München 2002, S. 325 u. 327, Abb. 168c.



Abb. 13. Isaac von den Blocke,
Deckengemälde, Feld 2

Abb. 14. Jan van Londerseel, Lateranskirche in Rom, Kupferstich 1523 (?), Hollstein XI,
Nr. 75



Linker Mittel- und der Hintergrund des Gemäldes im Feld 2 enthalten eine Reihe kleinteiliger alttestamentlicher Bezüge: Auf dem Lettner in einem Tabernakel Moses mit den Gesetzestafeln, ganz links im Durchblick durch eine Arkade ein Zelt mit davor patrouillierenden Soldaten, wahrscheinlich die „Stiftshütte“⁴⁰, oberhalb davon noch einmal Moses am Sinai beim Empfang der Gesetzestafeln⁴¹, im linken äußeren Seitenschiff ein bärtiger Mann mit einem Buch, vielleicht einer der Propheten, unter einer Arkade zum Mittelschiff ein Levit, der auf einen aufgebauten Tisch weist, dahinter ein weiterer Levit mit den den Bund mit Gott dokumentierenden „Schaubrot“⁴², gegenüber der siebenarmige Leuchter, und schließlich in der Tiefe des Mittelschiffes hinter einem aufgezogenen Vorhang, nur noch schemenhaft, die Bundeslade. Alles sind Zeichen der richtigen Zeremonien im Sinne des Spruches „Die Geräth der Stiftes Hütten, Mahnen uns an gute Sitten“ auf einem Erbauungsbild des späten 17. Jahrhunderts⁴³. Der Konzeptor der Nürnberger Decke bezog offensichtlich Position in dem 1612/13 schwelenden Konflikt um die gottesdienstlichen, liturgischen Formen zwischen den Danziger Lutheranern und den Reformierten⁴⁴. Die von den Lutheranern weiter verwendeten Zeremonien seien nicht etwa päpstlich, wie das die Reformierten behaupteten, sondern ganz und gar biblisch⁴⁵. Sie richteten sich nach dem Vorbild der Ordnung der Stiftshütte⁴⁶ und im salomonischen Tempel.

In einem Raum unterhalb der Empore sitzen drei Männer und werden von einem mit dem Rücken zum Beschauer stehenden König, wahrscheinlich Salomon bei der Einsetzung der Priester nach dem Tempelbau⁴⁷, belehrt. Dies wäre ein Verweis auf das in Danzig nach lutherischem Vorbild praktizierte Kirchenregiment.

Das Gemälde im Feld 2 zeigt insgesamt den unter Gottes Segen stehenden Aufstieg eines gerechten und den rechten Glauben fördernden Mannes zu Reichtum und Ehre am Beispiel des Königs Salomon. In Detailszenen wird auf in Danzig umstrittene kirchenpolitische Themen eingegangen und für die lutherische Seite Stellung genommen.

⁴⁰ II Chr 1. 3–6.

⁴¹ Ex 31. 18.

⁴² II Chr 4. 19 in Verbindung mit Ex 25. 23–30 und Lev 24. 5–6.

⁴³ Die Stiftshütte. Rebus-Bild aus Melchior Martzperger, *Die Geistlichen Herzenseinbildungen* [...], Augsburg 1687, Kupfer Nr. 135 auf Bl. XLV links, in: Martin Scharfe, *Evangelische Andachtsbilder*, Stuttgart 1968, S. 8.

⁴⁴ Vgl. Adam Jakob, *Christliche wolbegründete doch Nottürfftige Antwort [...] von 1612*, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, DK 8760.

⁴⁵ Johannes Walther, *Rettung der rechten, wahren, göttlichen Lehre Jesu Christi, und alten christlichen, in den evangelischen Kirchen, gebräuchliche Ceremonien* [...], 1613, Bibliothek der polnischen Akademie der Wissenschaften (Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, BG PAN), HF 65562 8°.

⁴⁶ Ebd. Bl. DIII f.

⁴⁷ II Chr 8. 14.

Im unteren Mittelbild, Feld 8 (Abb. 15 und X) ist die Ankündigung vom Zerfall des salomonischen Reiches zu sehen⁴⁸. In der Mitte ein Mann mit Krone und Zepter den Blick zum Himmel gerichtet, König Salomon, links von Bewaffneten umgeben, mit deren Hilfe er das Reich neu ordnete und zu großer Macht führte⁴⁹. Er weist mit der linken Hand über einen mit Disteln bewachsenen Vordergrund aus dem Bild heraus. Mittel- und Hintergrund bäuerliche Szenen vor einer dörflichen Kulisse. Rechts im Mittelgrund eine Wirtshauszene, als Wirtshauschild dient ein fünfteiliges, an dieser Stelle gotteslästerliches Wiederkreuz⁵⁰, davor Männer beim Kegeln um eine sich mit geöffneten Armen als Preis anbietende Glücksfrau.

Da erscheint dem König Gott zum letzten Mal: „Weil solches [die Anbetung fremder Götter] bei dir geschehen ist und hast meinen Bund und meine Gebote nicht gehalten [...] so will ich auch das Königreich von dir reißen [...]“⁵¹. Dem Betrachter des Bildes wird diese Vision verschlüsselt übermittelt. Die Disteln und darin der verdorrte Ast sowie das zerbrochene Wagenrad sind die Ankündigung vom bevorstehenden Zerfall des salomonischen Reiches.

Die Themen der Außenbilder – Fleiß contra Müßiggang – sind noch einmal aufgegriffen: Der pflügende Bauer im Mittelgrund steht für den Fleiß, Wirtshaus und Kegeln⁵² aber für Müßiggang und Ausschweifung, denen nun Gottes Strafe droht: Disteln und zerbrochenes Rad. Das Gemälde im Feld 8 ist nicht nur nach seiner Position im Zyklus sondern auch nach seinem Inhalt das Gegenstück zu *Salomons Traum* im Feld 2.

Thema des Tondo im Feld 5 (Abb. 16 und V) sind Christus und sein Wort. Sowohl die Lage in der Mitte, als auch seine Form als Tondo⁵³ heben die Stellung des Gemäldes im Zyklus hervor. Alles, was die anderen acht Bilder zum Ausdruck bringen – die Arbeitsethik in den Außen- und die alttestamentliche „Tun- Folge“ – Moral der beiden Innenbilder – läuft im Mittelbild zusammen.

In der Mitte des Rundbildes, im Zentrum des Zentrums, steht Christus mit Gloriole. Im linken Vordergrund lagern vier Frauen. Die vorderste hält ein zu Christus aufschauendes Kind. Im linken Bildmittelgrund sitzt, den

⁴⁸ I Reg 11. 11–13.

⁴⁹ I Reg 4 u. 5.

⁵⁰ Gerd-Heinz Mohr, *Lexikon der Symbole*, Köln 1971, S. 167f. Das Wiederkreuz ist eine Vervielfachung des lateinischen oder Passionskreuzes. Die fünf Einzelkreuze des Wiederkreuzes weisen auf die fünf Wundmale Christi hin.

⁵¹ I Reg 11. 11.

⁵² Das Kegeln als Bruch der Sonntagsheiligung verwendete Anton Möller um 1610 im Zehn Gebote-Zyklus, seit 1681 in der Pfarrkirche Praust (poln. Pruszcz) bei Danzig; vgl. Jan Harasimowicz, *Danziger Maler Anton Möller als Bürger seiner Stadt und eifriger Moralist im Geiste der lutherischen Reformorthodoxie*, in: *Art, religion, société dans l'espace germanique au XVIIe siècle*, Frank Muller (Hg.) Strasbourg 1997, S. 82 u. [99].

⁵³ Das Tondo ist in den Zwickelfeldern von Personifikationen positiver Eigenschaften eingerahmt: Links oben: Geistige Tätigkeit und Frömmigkeit, rechts oben: Reichtum und Gewinn, wie Juno im Feld 9, links unten: gutes Regiment und Erhalt des Friedens wie Salomon im Feld 2, rechts unten: unternehmerische Tätigkeit, wie Athene/Minerva im Feld 1.



Abb. 15. Isaac von den Blocke, Deckengemälde, Feld 8



Abb. 16. Isaac von den Blocke, Deckengemälde, Feld 5

Kopf nachdenklich auf den linken Arm gestützt, ein Mann in Narrenkleidern vor einer ummauerten Villenanlage, auf der Mauer zwei Pfauen. Der rechte Vorder- und Mittelgrund ist von einer Christus begleitenden Männergruppe ausgefüllt. Auf gleicher Ebene wie Christus steht ein Mann mit markantem Gesicht und auffälliger, kostbarer und ihn von den andern Begleitern abhebender Kleidung. Er lächelt Christus an und deutet ebenfalls auf das Kind. Christus hat seine rechte Hand segnend auf das Kind gerichtet, dabei bilden Kinderkopf, Hand und Christi Augen eine Linie, doch sein Gesicht ist dem Betrachter zugewandt.

Der Katalog von 1937 betitelt das zentrale Bild des Deckengemäldes mit „Lasset die Kindlein zu mir kommen“. Im Katalog von 1995 wird überlegt, ob nicht „die linke Bildseite als Untugend – Narr und Pfauen, letztere als Symbol der Eitelkeit – und die rechte Bildseite mit Christus als Tugend“ bezeichnet werden könnten, die entsprechenden Bibelstellen seien noch zu finden⁵⁴.

Ein direktes Vorbild für das Tondo-Gemälde war nicht zu finden. Wahrscheinlich ist es eine eigenständige Bilderfindung, in der der Maler Ideen und Einzelelemente anderer verwendete. Die Christusfigur könnte in Aussehen, Haltung, Kleidung und Positionierung vor den Jüngern einem Bild der *Evangelicae Historiae Imagines* des Jesuiten Hieronymus Natal entnommen sein

⁵⁴ Tacke, *Die Gemälde...*, S. 52.



Abb. 17. Antonius II Wierix, *Das Gleichnis vom verlorenen Schaf*, Kupferstich 1593, nach Bernardus Passerus, Hollstein LXXI, Nr. 56.57

(Abb. 17)⁵⁵, aus dem gleichen Buch möglicherweise die Idee, verschiedene Szenen aus den Evangelien parallel auf einem Blatt wiederzugeben, wie später Rembrandt im Hundertguldenblatt⁵⁶.

Die beiden Hauptfiguren des Gemäldes, Christus und das eine Kind, sind in der Geschichte „vom Kindersinn“ zu finden⁵⁷. Hier wird vom Streit der Jünger um den Größten unter ihnen im Himmel und Christi Belehrung berichtet: wer „sich selbst erniedrigt wie dies Kind, der ist der Größte im Himmelreich“⁵⁸.

⁵⁵ *Evangelicae Historiae Imagines. Ex ordine Evangeliorum, quae toto anno in Missae Sacrificio recitantur, In ordinem temporis vitae Christi digestae. Auctore Hieronymo Natali Societatis JESV Theologo*, Antwerpen 1593, Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars Trier, DM 30a, Bl. 65; s. Hollstein LXXI (2007) Nr. 56.57. Die Anordnung von Christus vor seinen Jüngern lässt sich auf das Muster des Holzschnittes *Gang nach Gethesamani* des Hans Süß von Kulmbach im *Speculum Passionis* von 1507 zurückführen, vgl. Birgit Ulrike Münch, *Cum Figuribus Magistralibus: Das Speculum Passionis, des Ulrich Pinder (Nürnberg 1507) im Rahmen der spätmittelalterlichen Erbauungsliteratur. Ein Passionstraktat mit Holzschnitten der Dürerwerkstatt*, „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg“ 92.2005, S. 1–92, hier S. 52–54.

⁵⁶ Christian Tümpel, *Rembrandt Mythos und Methode*, Königstein im Taunus 1986, S. 256–259.

⁵⁷ Mt 18, 1–4, Mk 9, 33–37, Lk 9, 46–48. Bei dem bekannteren „Jesus segnet die Kinder“ (Mt 19, 13–15, Mk 10, 13–16, Lk 18, 15–17) ist von mehreren Kindern die Rede, vgl. Lucas Cranach, *Christus segnet die Kinder* von 1535–40, Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 1723.

⁵⁸ Mt 18, 4.

Die im Bibeltext nicht erwähnten Frauen auf dem Gemälde sind Staffage, unterstreichen aber mit ihrer teilweise zeitgenössischen Aufmachung die aktuelle Bedeutung der Erzählung⁵⁹.

*Eine Deutung
des Danziger
Decken-
gemäldes...*

Zum Narren im Hintergrund passt das nur bei Lukas erzählte Gleichnis vom reichen Mann, der für seine Reichtümer ein großes Haus baute und sich damit sicher fühlte. „Gott aber sprach zu ihm: ‚Du Narr, diese Nacht wird man deine Seele von dir fordern; und wes wird’s sein, das du bereitet hast?’ Also geht es, wer sich Schätze sammelt und ist nicht reich in Gott“⁶⁰. Im Gemälde sitzt der reiche, im Gleichnis als Narr gescholtene Mann vor seinem Schatzhaus. Die eitlen Pfauen auf der Mauer unterstreichen die Endlichkeit und damit die Vergeblichkeit seines Tuns.

Die Figur rechts von Christus ist nach Auftreten und Kleidung weder Jünger noch Pharisäer, auch nicht Dante⁶¹ oder die Personifikation von Gelehrsamkeit oder Weltklugheit als Gegenpart zum Heiland. Seine Bedeutung bleibt ungeklärt.

Mit der Verbildlichung der beiden Evangelienstellen „Vom Kindersinn“ (Mt 18) und dem „Gleichnis vom reichen Mann“ (Lk 12) warnt das Tondo vor Rangdenken und Raffgier. Das zentrale Rundbild ist damit das christliche „aber“ und der Kontrapunkt zu den äußeren Bildern, in denen die Arbeitsethik als Tugend beschworen wird.

Der Gesamtzyklus

Auch wenn die Interpretationen der Gemälde im Feld 5 und 8, im Gegensatz zur Erklärung der andern sieben Gemälde, mit einer gewissen Unsicherheit behaftet bleiben, so lässt sich doch eine umfassende Gesamtaussage zum Zyklus machen. Es handelt sich um Erbauung und Ermahnung: Sei fleißig und meide den Müßiggang (Außenbilder, Felder 1, 3, 4, 6, 7, 9). Folge dem Beispiel des Königs Salomon im gottgefälligen Leben und Wirken, dann wird es dir wohl ergehen. Ehre und Reichtum werden die Folge sein (Feld 2). Bedenke

⁵⁹ In den beiden Sintflut-Gemälden und *Turm zu Babel* im Danziger Rathaus verwendete von den Blocke das gleiche Verfahren zur Aktualisierung des biblischen Geschehens.

⁶⁰ Lk 12, 16–21, hier 20f.

⁶¹ Die Überlegung, dass Dante gemeint sein könnte, dessen in Porträts überlieferte Physiognomie (vgl. Max von Boehn, *Dante-Portrait und Dante-Illustration*, [Berlin] 1921, S. 4–31) und dessen seiner Zeit nachempfundene Kleidung genau so passten, wie ein dem Kindersinn des Evangeliums entsprechender Vers aus dem Paradiso (Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, in Prosa übersetzt v. Walter Naumann, Darmstadt 2004, S. 498, Ze. 121–129) wurde verworfen. Es erscheint unwahrscheinlich, dass in einer Zeit, als die Dante-Rezeption so gut wie aufgehört hatte (vgl. Friedrich Freiherr von Falkenhausen, *Dante*, Berlin 1951, S. 191) eine solche ikonographische Neuerung, wie das Hineinnehmen des Dichters in ein Christusbild hätte erfolgen können. Auch als „Volk“ kommt die Figur wegen ihrer Exponiertheit, anders als die beiden hinter ihr stehenden Männer in einfacher zeitgenössischer Kleidung, nicht in Frage.

Rainer Kobe aber, dass gottloses Tun die Strafe Gottes nach sich ziehen wird, wenn nicht bei dir, dann bei deinen Nachkommen (Feld 8). Im Mittelpunkt von allem (Feld 5) steht das Wort Christi: Hohe Stellung und Reichtum sind Nichtigkeiten (Mt 18). Das Seelenheil hängt nicht von irdischen Schätzen ab, sondern vom „reich sein in Gott“ (Lk 12).

Der lokale Rahmen des Gemäldezyklus im Danzig des frühen 17. Jahrhunderts

Auftraggeber, Konzeptor und erster Aufhängungsort des Deckengemäldes sind nicht bekannt. Die Vermutungen über seine ursprüngliche Verwendung gehen von einer Kirche in Danzigs Umgebung⁶², über einen der Danziger Rathaussäle⁶³ bis zum Privathaus eines wohlhabenden Bürgers oder zu einem Pfarrhaus⁶⁴.

Weder die Bilder zur Arbeitsethik noch die Darstellungen der Göttinnen Iuno und Minerva passen in das Bildprogramm einer Kirche⁶⁵. Die Anbringung in einem öffentlichen Gebäude, wie dem Danziger altstädtischen oder dem rechtsstädtischen Rathaus, wäre nicht auszuschließen. Dann müssten aber, wie bei den andern Gemälden im rechtstädtischen Rathaus, Quellenbelege in Form von Rechnungen oder Erwähnungen in den zeitgenössischen Beschreibungen vorhanden sein. Beides ist nicht der Fall.

Das Deckengemälde tauchte öffentlich erstmalig 1917, fast 300 Jahre nach seiner Entstehung, mit einem kurzen Eintrag im Jahresbericht des GNM auf⁶⁶. Im Museumsarchiv gibt es keine Akten über den Erwerb von 1917. 1922 wurde die Decke in einem Bericht der Zeitschrift „Museumskunde“ erwähnt. Das

⁶² Bożena Steinborn hält die Decke für „undoubtedly formerly part of the church in Różyń, near Gdańsk“, s. Steinborn, *Izaak...*, S. 147. Die dort angegebene Kirche von Różyń/Rosenberg kommt als ursprünglicher Aufhängungsort des Deckengemäldes nicht in Frage, da die Kirche mit ihrer Flachdecke erst 1746 auf mittelalterlichem Fundament neu errichtet wurde, s. Dehio, *Handbuch der Kunstdenkmäler West- und Ostpreußen*, bearb. von Michael Antoni, München/Berlin 1993 (Dehio West- Ostpreußen), S. 540.

⁶³ Nach Tacke, *Die Gemälde...*, S. 53, Anm. 1, war der Winterratsaal des Danziger Rathauses möglicher Aufhängungsort. Dort kann das Deckengemälde nicht angebracht gewesen sein, da das vierjochige Kreuzrippengewölbe des Saales den Einbau ausschließt. Dagegen befanden sich an den Wänden des Saales vier Lunettenbilder von Isaac von den Blocke; drei im Krieg zerstört, eines „Strafe und Belohnung“ restauriert.

⁶⁴ Willi Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin u.a. 1938, S. 122.

⁶⁵ Vgl. Lutherische Bildprogramme bei: Elisabeth Anton, *Studien zur Wand- und Deckenmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts in protestantischen Kirchen Norddeutschlands*, München 1977, S. 114–179, sowie Peter Poscharsky, *Das lutherische Bildprogramm*, in: *Die Bilder in lutherischen Kirchen. Ikonographische Studien*, Peter Poscharsky (Hg.), München 1998, S. 21–58, hier S. 28f.

⁶⁶ „Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums“ 1917, 64, S. 5: „Von Ankäufen sind zu erwähnen: Neun Deckengemälde 17. Jahrhundert“.

Museum habe die „gemalte Barockdecke von ca. 1600 aus einem Danziger Haus“ erworben⁶⁷.

*Eine Deutung
des Danziger
Decken-
gemäldes...*

Der Versuch 1936 im Briefwechsel zwischen den Museumsleitern in Nürnberg und Danzig, Klarheit über die Herkunft zu finden, brachte immerhin das Ergebnis, dass nicht Anton Möller, wie man im GNM bis dahin gemeint hatte, sondern Isaac von den Blocke der Maler des Deckengemäldes gewesen war⁶⁸. Der im 95er-Katalog gegebene Hinweis, das Bild sei von einem Anton Müller aus Danzig erworben worden⁶⁹, beruht auf einer Missinterpretation des Inventar-Eintrages von 1929. Aus dem Maler Anton Möller war dort fälschlich ein Danziger Vorbesitzer Anton Müller geworden⁷⁰.

Nach seinem Inhalt war der Auftraggeber des Deckengemäldes, der wahrscheinlich den Zyklus auch konzipierte, ein wohlhabender, gebildeter und christlich-religiöser Mann. Er kannte das lateinisch geschriebene Werk von Hadrian Iunius. Minerva und Iuno waren ihm vertraut. Er wollte erkennen lassen, dass er nicht nur Bibelfest, sondern auch humanistisch gebildet war. Aus der Betonung arbeitsethischer Grundsätze in sechs der insgesamt neun Einzelgemälde ist zu schließen, dass er solche Prinzipien nicht nur theoretisch anerkannte, sondern sie im Alltag angewandt und gelebt wissen wollte.

Als Auftraggeber und Konzeptor setzte er sich und seinen Nachkommen den Gemäldezyklus zur steten Mahnung vor Augen: Wir wurden auf ordentliche Weise reich, weil wir fleißig sind und den Müßiggang meiden. Wir wollen uns aber immer vor Augen halten, wie unwichtig weltlicher Reichtum und gesellschaftliche Stellung im Angesicht Gottes sind und ein gottesfürchtiges Leben führen.

Wenn, wie Sergiusz Michalski es für möglich hält, Arnold von Holten als junges Ratsmitglied 1606 den Gemäldezyklus in der Sommerratsstube konzipierte⁷¹, dann kommt er zehn Jahre später, in seiner Bürgermeisterzeit als Auftraggeber der Nürnberger Decke besonders in Frage. Von Holten baute sich in seinen Bürgermeisterjahren (1617 bis 1629) in der Langgasse, der

⁶⁷ Walter Fries, *Der Neubau des Germanischen Nationalmuseums und seine Einrichtung*, „Museumskunde“ 1922, 16, S. 153–190, hier: S. 164f.

⁶⁸ Briefwechsel von 1936 zwischen Heinrich Zimmermann, Direktor des GNM und dem Leiter der Kunstsammlungen der Freien Stadt Danzig, Walter Mannowski zum neunteiligen Deckengemälde (GNM-Akten, K. 141, vier Briefe zw. 11.02. und 4.3.1936).

⁶⁹ Tacke, *Die Gemälde...*, S. 47.

⁷⁰ Im Eintrag des Zentralregisters des GNM v. 17.9.1929 hat der Sachbearbeiter unter der Rubrik Gegenstand eingetragen: „Neunteiliges Deckengemälde Anton Müller von Danzig.“ Mit „Anton Müller“ war der Danziger Maler „Anton Möller“ gemeint, den man in Nürnberg bis 1936 für den Maler des Deckengemäldes hielt.

⁷¹ Sergiusz Michalski, *Von der Übergabe Antwerpens bis zur Apotheose von Danzig. Zum Einfluss von Hans Vredemann de Vries auf Isaac van den Block*, in: *Hans Vredemann de Vries und die Folgen. Symposion am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake*, Heiner Borggreve, Vera Lüpkes (Hg.), Marburg 2005, S. 181–189, hier S. 187.

Danziger Prachtstraße, ein neues Haus⁷², war wohlhabend, weitgereist⁷³ und wie man aus seiner Leichenpredigt weiß, kunstbeflissen und gebildet⁷⁴, von der gemeinsamen Arbeit an der Sommerratsstube war ihm der Maler der Nürnberger Decke vertraut. Dass von den Blocken in Privathäusern der Langgasse tatsächlich gemalt hat, ist belegt⁷⁵.

Alles weist darauf hin, dass die Nürnberger Decke weder für eine Kirche noch für ein öffentliches Gebäude, sondern für ein Danziger Patrizierhaus⁷⁶, möglicherweise für das von Arnold von Holten gemalt wurde⁷⁷. Es ist gut möglich, dass sie bereits in der zweiten Hälfte des 18. oder zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausgebaut, woanders hin verbracht wurde⁷⁸ und schließlich im Kunsthandel landete.

Es bleibt die Frage nach dem Ausdruck der Konfessionalität. Die arbeitsethischen Aussagen der sechs Außengemälde müssen nicht als Ausdruck calvinistischen Prädestinations-Denkens verstanden werden. Die bürgerliche Arbeitsmoral hatte schon vor der Reformation einen festen Platz in der Tugendliteratur und in ihrer Verbildlichung. Alle Konfessionsgruppen hielten mehr oder weniger gleich intensiv auf eine auf der Ordnung der Stände basierende Arbeitsmoral⁷⁹.

⁷² Langgasse Nr. 32, s. Dehio West- Ostpreußen, S. 129.

⁷³ Paul Simson, *Die Reise des Danziger Ratsherrn Arnold von Holten durch Spanien und Oberitalien in den Jahren 1606–1608*, „Archiv für Reformationsgeschichte“ 1908, 6, S. 39–70.

⁷⁴ *Christliche Leichpredigt Bey der Volckreichen Leichbegengens Des weilandt Edlen Gestrenghen Ehrenvesten vnd Hochweisen Hn. Arnhold von Holten Der Stadt Dantzig Wolverordneten vnd vmb Kirchen Regiment Rath vnd Schulen Wolverdienten Burgermeisters vnd Scholarchen [...] Gehalten durch Daniel Dilgern, Predigern daselbst in S. Marien Kirchen, Dantzig [1629]* (BG PAN Oe 113 8°, Bl. D IIIIf).

⁷⁵ Christian von Falckenberg, erwähnt im Malerhandbuch von 1724 (unter den Arbeiten von den Blocken „eine Stube in der Langgasse, welche ich habe bemerket, alwo die Seitelwände was rechts zeigen“, s. Staatsarchiv Danzig (Archiwum Państwowe w Gdańsku) APG, 300, C-613, Bl. 391.

⁷⁶ In seinem Brief vom 11.02. 1936 (GNM-Akten, K. 141) schrieb der Danziger Museumsleiter, dass es „recht viele Gemälde aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts auch Deckengemälde“ in Danzig gab. Heute befinden sich zwei Deckengemälde aus Danziger Bürgerhäusern im Altstädtischen Rathaus (S. Michalski, *Die lutherisch-reformierte...*, S. 275f).

⁷⁷ Bei seinem Besuch im Hause der Witwe A. von Holten im April 1636 erwähnte der französische Diplomat Charles Ogier zwar die Bibliothek dieses „viri [...] docti atque solertis“ und einige dort hängende Bildnisse, nicht aber ein Deckengemälde, Karol Ogier, *Dziennik podróży do Polski 1635–36*, Edwin Jędrkiewicz (Hg.), Bd. 2, Gdańsk 1953, S. 196.

⁷⁸ Für eine Zeit, als man sich des Inhaltes des Gemäldezyklus nicht mehr bewusst war, und das Tondo für einen guten Kirchenschmuck hielt, käme die zeitweise Aufhängung in einer Kirche in Frage.

⁷⁹ Klara Vontobel, *Das Arbeitsethos des deutschen Protestantismus von der nachreformatorischen Zeit bis zur Aufklärung*, Bern 1946, S. 3–9 u. S. 66–86; Frans van der Ven, *Sozialgeschichte der Arbeit*, Bd. 2, *Hochmittelalter und Neuzeit*, München 1972, S. 224–236; Konrad Wiedemann, *Arbeit und Bürgertum. Die Entwicklung des Arbeitsbegriffs in der Literatur Deutschlands an der Wende zur Neuzeit*, Heidelberg 1979, S. 184–197 u. S. 286–294; *Ordnung, Fleiß...*, S. 33–38; Ilja M. Veldman, *Image of Labor and Diligence in sixteenth-century Netherlandish prints: The work*

Vor allem in den Niederlanden wurden arbeitsethische Themen im Bild erörtert⁸⁰. Dabei spielten die konfessionellen Unterschiede keine Rolle⁸¹. Die Mennoniten, zu denen von den Blocke gehörte⁸², dachten in Fragen der Arbeitsmoral⁸³ wie die Angehörigen anderer Konfessionen.

Genauso wenig wie aus den Außenbildern, lässt sich aus den drei großen Bildern in der Mitte ein eindeutiger Schluss auf die Konfessionszugehörigkeit von Maler oder Auftraggeber ziehen. Die mit den Bildern angesprochenen Texte aus dem Alten Testament zu Salomon⁸⁴ und die beiden im Tondo verbildlichten Evangelienstellen⁸⁵ lassen sich weder einzeln noch in ihrer verwendeten Kombination an eine bestimmte Konfession binden. Das „solus Christus“, wie es durch die zentrale Stellung von Christus im Gesamtbild und innerhalb des Tondo ausgedrückt ist, findet sich in allen reformatorischen Glaubensrichtungen.

Es gibt zwei Hinweise, die es wahrscheinlich machen, dass der Auftraggeber der lutherischen Konfession angehörte: Mit den alttestamentlichen Zeremoniegegenständen im oberen Mittelbild (Salomons Traum, Abb. 13 und IV) wird offensichtlich Stellung gegen die Reformierten und damit für die Lutheraner bezogen. Das Zitat aus einer Lutherbibel deutet ebenfalls darauf hin, dass der Konzeptor lutherisch war.

Die Gesamtaussage des Nürnberger Gemäldezyklus trägt ein stark belehrendes, moralisierendes und auf die rechte christliche Lebensweise hinweisendes Element⁸⁶. Solche Gedanken finden sich außer bei den Täufern/Mennoniten ausgeprägt bei Johann Arndt in seinen Schriften *Vom wahren Christentum* wieder: Der Glaube allein tut es nicht, er muss sich in einem christlichen Lebenswandel ausdrücken⁸⁷. Buße und Nachfolge Christi waren Forderungen Arndts⁸⁸. Es ist naheliegend, dass Arndts in Danzig verbreiteten Ideen⁸⁹ von

ethic rooted in civic morality or Protestantism?, „Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of Art“ 1992, 21, S, 227–264, 227–229, hier S. 227–229.

⁸⁰ Veldman, *Image of Labor...*, S. 227.

⁸¹ Ebd. S. 261f.

⁸² Kobe, *Wie mennonitisch...*, S. 75f.

⁸³ Vgl. Wiedemann, *Arbeit und Bürgertum...*, S. 296f, mit dem dort zitierten täuferischen Lied „Der sich mit arbeit gern erneret“ (nach 1569).

⁸⁴ II Chr 1, 11–12 sowie I Reg 11. 11–13.

⁸⁵ Mt 18, 1–4 u. Lk 12, 16–21.

⁸⁶ Zur Moralität in der Danziger Bilden Kunst des 17. Jahrhunderts: Vgl. Michalski, *Die lutherisch-reformierte...*, S. 274ff.

⁸⁷ Martin Brecht, *Johann Arndt und das wahre Christentum*, in: *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen 18. Jahrhundert*, Martin Brecht (Hg.), Göttingen 1993, S. 132–143.

⁸⁸ Hans Schneider, *Der fremde Arndt. Studien zu Leben, Werk und Wirkung Johann Arndts (1555–1621)*, Göttingen 2006, S. 76. Die innere Nähe von Arndts Vorstellungen zu denen der Mennoniten ist an der späteren Arndtrezeption in täuferischen Kreisen ablesbar, s. Ebd. S. 247–256.

⁸⁹ Eduard Schnaase, *Geschichte der evangelischen Kirche Danzigs*, Danzig 1863, S. 238–262. Einer der Danziger Anhänger von Johann Arndt war der Prediger an der Marienkirche Daniel Dilger, der 1629 die Leichenpredigt auf Arnold von Holten verfasste, s.o. Anm. 73.

dem Konzeptor der Decke aufgegriffen wurden. In diesem Fall gäbe es eine Kongruenz zwischen den Lebensvorstellungen des möglichen Auftraggebers, des lutherischen Arnold von Holten und jenen seines Malers, des mennonitischen Isaac von den Blocke.

Das seit 1917 im GNM befindliche Deckengemälde wurde in der zweiten Dekade des 17. Jahrhunderts so gemalt, wie es der Auftraggeber und Konzeptor wünschte. Der Inhalt war das private Bekenntnis des Auftraggebers für seine persönliche Umgebung. Er konnte sich damit als wirtschaftlich erfolgreicher, aber auch als frommer und gebildeter Mann zeigen, sich selbst zum Andenken und seinen Nachfahren zur ständigen Mahnung.

Isaac von den Blocke schuf mit dem Deckengemälde ein in den allgemein reformatorischen Kontext und in die moralisierende Atmosphäre Danzigs passendes, ansonsten konfessionell weitgehend ungebundenes Werk.

Znaczenie gdańskiego stropu Izaaka von den Blocke z Germańskiego Muzeum Narodowego w Norymberdze

Od niemal stulecia (od roku 1917) w zbiorach Germańskiego Muzeum Narodowego (Germanisches Nationalmuseum) przechowywane jest „dziewięciopolowe malowidło stropowe ze scenami alegorycznymi i biblijnymi”, dzieło gdańskiego malarza Izaaka von den Blocke. Nikt nie podjął dotychczas próby interpretacji programu tego cyklu malarskiego, którego pochodzenie jest niejasne⁹⁰. Ustalony w artykule związek pomiędzy trzema kompozycjami stropowymi a serią rycin poświęconych etyce pracy Philipa Gallego wyjaśnia nie tylko sens tych trzech malowideł, ale jest także kluczem do interpretacji całego cyklu. Pozwala to wyciągnąć, także wnioski co do osoby zleceńodawcy i konceptora, a co za tym idzie, także co do pierwotnej lokalizacji dzieła.

O ile sześć zewnętrznych kompozycji alegorycznych poświęconych jest kwestiom etyki pracy – pilność i owoce pracy ludzkiej przedstawiono po jednej stronie, a lenistwo i jego gorzkie skutki po drugiej – o tyle trzy obrazy środkowe odwołują się do Biblii i, co zostało szczególnie podkreślone, do osoby Chrystusa.

Znaczenie górnego z trzech środkowych obrazów wynika z tematu ukazującego króla kłęczącego w kościele i towarzyszącego tekstu z Drugiej Księgi Kronik (2 Krn 1, 11). To dokonujące się z bożym błogosławieństwem wywyższenie do bogactwa i czci sprawiedliwego i wspierającego prawdziwą wiarę męża, w tym przypadku króla Salomona. Ukazując żydowskie ceremonie, malarz, czy raczej konceptor, nawiązuje do konfliktu z lat 1612/13 pomiędzy gdańskimi luteranami i kalwinami o właściwe formy liturgii. Architektura kościoła ukazanego na malowidle wykazuje związki malarza

⁹⁰ [Red.] Der polnische Kunsthistoriker Marcin Kaleciński, behandelt in seinem gerade erschienenen Buch, Marcin Kaleciński, *Mity Gdańska. Antyk w publicznej sztuce protestanckiej res publiki*, Gdańsk 2011, S. 207–213, ebenfalls das Danziger Deckengemälde im GNM. Beide Autoren wussten während der Bearbeitung nicht von der jeweils anderen Untersuchung.

z działającymi w Gdańsku w latach dziewięćdziesiątych XVI w. niderlandzkimi malarzami Hansem i Paulem Vredemanem de Vries oraz Hendrickiem Aertsem.

Dolny obraz środkowy ukazuje zapowiedź rozpadu państwa według Pierwszej Księgi Królewskiej (1 Krl 11, 11–13), spowodowaną przyzwoleniem Salomona na oddawanie czci obcym bogom. W niewielkich scenkach drugoplanowych jeszcze raz poruszona została tematyka obrazów zewnętrznych: pilność i bezczynność. Głównym tematem centralnego tonda jest historia z Ewangelii św. Mateusza, w której Chrystus daje apostołom za wzór dziecko (Mt 18), a pobocznych przypowieść o nierozumnym bogaczu (Łk 12).

Cykl malowideł służył pozytywnemu pouczeniu i napomnieniu, mógł stanowić dekorację stropu w domu zamożnego, wykształconego humanistycznie i najprawdopodobniej wyznania luterańskiego patrycjusza, jakim był np. Arnold Holten, wieloletni gdański radny i burmistrz.

Dziewięćczęściowe malowidło stropowe Izaaka von den Blocke w norymberskim muzeum jest świadectwem kulturalno-konfesyjnej sytuacji Gdańska pierwszych dwóch dekad XVII w.

*Eine Deutung
des Danziger
Decken-
gemäldes...*

Przedstawienia Sądu Parysa w nowożytnym bursztynnictwie – konwencjonalny topos czy symbol ukrytej treści

Zewnętrznemu obserwatorowi niełatwo znaleźć klucz, który by wyjaśniał historyczny sens i uzasadniał wysoki status kolekcjonerski artystycznych wyrobów z bursztynu w okresie nowożytnym. Podstawowym zagadnieniem, przybliżającym do prawidłowego odczytania kulturowych odniesień tych przedmiotów, jest kwestia semantyki materiału oraz interpretacji znaczenia przedstawień występujących na bursztynowych precjozach. Pierwszy aspekt w tym miejscu pominię. Drugi wiąże się z hermeneutycznym dochodzeniem do właściwych metod odczytywania treści dzieła sztuki. Nie ma w nim miejsca na gotowe rozwiązania, które byłyby aplikowalne i dawały proste wskazówki postępowania. W zgłaszanych rozszczeniach do przyjętej interpretacji natychmiast pojawiają się wątpliwości co do roli przedstawionych na wyrobach motywów obrazowych: są jedynie konwencjonalnym zastosowaniem toposu literackiego czy symbolem ukrytych treści? Czy nie jest błędem, że dawnemu posiadaczowi przedmiotu przypisuje się redundantną świadomość, podczas gdy ta istnieje tylko intencjonalnie, będąc w istocie osobistym uposażeniem badającego problem współczesnego naukowca?

Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o sens obrazów, tak naturalne i podstawowe dla historyka sztuki, powinno być stale podejmowane mimo zaznaczonych trudności, zwłaszcza gdy próbujemy dociec logosu opisywanych przedstawień. Bez względu na nazwę metody stosowanej w historii sztuki dla osiągnięcia tego celu „ci, dla których dyscyplina ta była częścią nauk humanistycznych, starali się uwzględnić w swych studiach nie tylko zagadnienia artystycznego kształtowania, ale także problematykę ideową, której forma plastyczna jest wyrazem”¹.

Przy próbie odpowiedzi na tak zarysowany program poszukiwań nie sposób usunąć z pola widzenia dalszych trudności metodologicznych. Rozstrzygnięcie, do jakiego świata wyobraźni wpisać nawiązania do mitologii niesie ze sobą konieczność podjęcia szerokich studiów porównawczych z zakresu recepcji antyku². Podejmowanie ich w ramach krótkiego artykułu z konieczności

¹ Jan Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] *idem*, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 251.

² Jerzy Miziołek, *Inspiracje śródziemnomorskie. O wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski*, Warszawa 2004; Marcin Kaleciński, *Mity Gdańska. Antyk w publicznej sztuce protestanckiej res publiki*, Gedania Artistica, t. 1, Gdańsk 2011.

musi ograniczyć się do jednego wybranego motywu, aby przedstawienie jego możliwych interpretacji potraktować w sposób wyczerpujący³.

Nim przystąpię do omawiania obranego tu wątku ikonografii antycznej w dziełach rzemiosła artystycznego wykonanych z bursztynu, muszę poczynić pewne uwagi wstępne. Dotyczą one wspomnianego problemu stosunku między sferą widzialnej w dziele sztuki ikonografii a jej recypowaną treścią. Uwagi te poczynię ze względu na konieczność uświadomienia sobie krytycyzmu czy nawet sceptycyzmu towarzyszącego badaniom ikonograficznym, w pewnych granicach nieobcego również autorowi. Krytycyzm jest wszak niezbędny, jeśli chcemy uniknąć podstawowych błędów w interpretacji. Opiszę tu pewien model polemiki dotyczącej sposobu postrzegania dzieł sztuki oraz możliwe spory towarzyszące badaczom w ocenie metod historii sztuki. Przedstawiciele tej dyscypliny podejmują zresztą wciąż na nowo krytyczną refleksję, niezależnie od dyskusji z przedstawicielami innych nauk humanistycznych⁴.

Pośrednio wiąże się to z postawionym w tytule pytaniem, czy obecne na przedmiocie artystycznym sposób obrazowania i typy ikonograficzne wyrażają panującą modę i konwencję, czy stanowią element ukrytego zapisu, głębszej treści. W moim przekonaniu, pisząc o ikonografii antycznej, nie można koncentrować się jedynie na opisie widzialnego obrazu oraz na identyfikacji przedstawianego mitu czy *storii*. Należy przede wszystkim odnieść się do ujawnionej przez obraz treści, z uwzględnieniem tradycji obrazowania i znaczeń opowieści przywoływanej w danym dziele. Tak rozumiana postawa ma tradycję w jednej z metod historii sztuki, która została nazwana ikonologią. Metoda ta, przynajmniej, wiąże się jednak z pewnym ryzykiem, ponieważ treść dzieła odczytywać można na różnym poziomie. Na przykład, o ile podstawowy poziom (ustalenie tematu przedstawienia) nie stanowi na ogół przedmiotu kontrowersji, to rozważania idące dalej, a zwłaszcza próba przypomnienia tradycji odczytywania treści danego przedstawienia i propozycja dotarcia do najgłębszych jej pokładów (symboliki) budzą częstokroć opór, niechęć, a nawet zasadniczy sprzeciw adwersarzy metody ikonologicznej. Krytyka ta opiera się najczęściej na argumentie wskazującym na nasz brak wiedzy o sposobie odczytywania przedstawienia przez autora dzieła, zamawiającego lub każdego innego odbiorcę żyjącego w czasie powstania danego dzieła.

Zauważmy, że krytyczny stosunek do ikonologii nie usuwa wagi pierwotnego pytania o właściwe znaczenie danego przedstawienia. Kładąc akcent na słowo „właściwe”, mamy na myśli rzeczywistą myśl twórcy – swoistego konceptora programu treściowego dzieła. W związku z powyższym nasuwa się kolejne pytanie sprowadzające rzecz do następującego dylematu. Jeśli treść

³ Artykuł stanowi fragment jednego z rozdziałów niepublikowanej rozprawy doktorskiej, której zmieniona wersja jest przygotowywana do druku w serii *Gedania Artistica*.

⁴ *Historia sztuki dzisiaj. Materiały LVIII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, 19–21 listopada 2009*, red. Jarosław Jarzewicz, Janusz Pazder, Tadeusz J. Żuchowski, Poznań 2010.

działa jest ustalona i zaprojektowana na przykład przez działającego na dworze księcia XVII-wiecznego bibliotekarza-erudyty, który w oparciu o swą wiedzę z zakresu symboliki i emblematyki konstruuje program ikonograficzny dzieła, po czym mecenas, zaznajomiwszy się z jego treścią, nakazuje wykonać zaprojektowane dzieło, a twórca – choć nie ma pełnej świadomości znaczeń treści przedstawienia – wykonuje je zgodnie ze wskazówkami zleceniodawcy, urzędnika z kancelarii dworskiej, to czy tak wykonane dzieło możemy uznać za obiekt dający się poprawnie zanalizować przy pomocy metody ikonologicznej? Czy próba dotarcia do znaczenia treści zawartej i zaprojektowanej przez owego bibliotekarza jest nadużyciem? Wielu badaczy, a niestety skłonność do tego rodzaju ocen mają na ogół historycy⁵, zajmie negatywne stanowisko w tej kwestii, to znaczy stwierdzi, że punkt wyjścia dla badań stanowić ma kultura materialna epoki często rozumiana statystycznie. Dzieła sztuki, choćby zaginione, opisywane są nie ze względu na ich treść i formę artystyczną, ale na fakt, że obecna w zachowanych dokumentach informacja o nich stanowi jedyne świadectwo, tworząc niejako autonomiczny relikw historyczny. Wówczas konsekwentnie głównym przedmiotem badań będą świadectwa kultury materialnej: inwentarze, spisy nieruchomości, rachunki. Traktowane jak ostateczna instancja i absolutyzowane niewiele wyjaśniają⁶. W ilościowym zestawieniu przytłaczającym faktografią brak hierarchizacji wymienianych w nich przedmiotów, co ukazuje bezbronność materii i w gruncie rzeczy ogołaca wartość kulturową rzemiosła artystycznego z odniesień pozamaterialnych. Nie oznacza to, że badania te są bezowocne. Problematyczność takich prostych zestawień polega na tym, że na ich podstawie wyprowadza się prawidła wiedzy o kulturze danej epoki⁷. Nazwa przedmiotu, jeśli nie stoi za nim rozpoznawalny obiekt o zidentyfikowanej typologii, jest niewystarczająca. Prawidłowość odczytania musi być weryfikowana w dziele⁸.

Inna argumentacja zajmująca krytyczne stanowisko wobec ikonologii również nosi charakter statystyczny, ale inaczej ujęty. Uznaje, że skoro większość odbiorców dzieła (niekiedy włączając w to zamawiającego) nie była odpowiednio przygotowana i nie potrafiła odczytać tajników jego treści, to dzieło takie nie powinno podlegać „nadinterpretacjom” ikonologów. Rozbudowane

⁵ Historycy sztuki to oczywiście również przedstawiciele dyscypliny historycznej, ale w tym ważnym rozróżnieniu chodzi o właściwie rozumianą (a często właśnie nierozumianą) specyfikę historii sztuki i jej metod badawczych. Nie oznacza to oczywiście kwestionowania wartości poznania historycznego opartego o źródła pisane, ale jedynie konstatuję fakt, że jest ono inne jakościowo, gdyż wychodzi od słowa, a nie obrazu.

⁶ Andrzej Klonder, *Wszystka spuścizna w Bogu spoczywająca. Majątek ruchomy zwykłych mieszkańców Elbląga i Gdańska w XVII wieku*, Warszawa 2000.

⁷ Podobne stanowisko wobec ryzyka opisywania przedmiotów rzemiosła artystycznego za pomocą metody statystycznej, opartej wyłącznie o badania inwentarzowe, zajął ostatnio Kaleciński, *Mity Gdańska...*, s. 9.

⁸ Zob. trafne uwagi piszącego na ten temat szerzej Tadeusza J. Żuchowskiego, *O problemach polskich badań nad meblarstwem*, [w:] *Historia sztuki dzisiaj...*, s. 121 i n.



Il. 1. Bursztynowa rzeźba z przedstawieniem *Sądu Parysa*, koniec XVII w, zbiory Victoria & Albert Museum w Londynie (nr inw. A.61-1925, wymary: wys. 12,8 cm, szer. 12 cm) Fot. J.Bielak

*Przedstawienia
Sądu Parysa...*

badania nad symboliką dzieła nie znajdują więc usprawiedliwienia, ponieważ rzekoma treść była postrzegana przez większość współczesnych jedynie jako ornament lub neutralna treściowo konwencja. Czy stanowisko to trafnie rozwiązuje nasz podstawowy dylemat? Tyle krytyki, teraz przejdę do zasadniczych rozważań, jeśli mam dojść do wiążącej konkluzji.

Wśród zachowanych obiektów z bursztynu o charakterze artystycznym istnieje grupa wyrobów, na których znajdują się przedstawienia figuralne nawiązujące do tematów antycznych. Niektóre z nich mają charakter jednostkowy i nie występują na żadnym innym wyrobie. Istnieją jednak i takie, które były powielane, przez co ma się wrażenie utrwalania formalnej konwencji. Interesującym przykładem wspomnianego wyżej problemu metodologicznego jest nieomawiany dotąd w kontekście bursztynowego rzemiosła typ ikonograficzny oparty na narracji mitologicznej o tzw. Sądzie Parysa. Temat nawiązuje do epizodu, który miał miejsce na przyjęciu weselnym Peleusa i Tetydy. W nowożytnej sztuce wydarzenie to było chętnie przedstawiane, co jest dodatkowym powodem, dla którego warto poświęcić mu uwagę. Jest to motyw najczęściej powtarzający się w ikonografii reprezentacyjnych wyrobów z bursztynu. W zidentyfikowanych źródłach pojawia się aż pięciokrotnie jako grupa pełnifiguralnej rzeźby w całości wykonanej z bursztynu. Przy czym trzykrotnie został ukazany w samodzielnej grupie rzeźbiarskiej, zlokalizowanej na specjalnym postumencie lub bez jakiegokolwiek oprawy (berliński i dwa londyńskie *Sądy Parysa*, il. 1, 2a, 2b, 3a, 3b), a w dwu pozostałych wypadkach występuje jako kompozycja rzeźbiarska wieńcząca wieko bursztynowej szkatuły⁹. Pierwotnie również berlińska rzeźba *Sądu Parysa* była prawdopodobnie umieszczona

⁹ Pierwszy wymieniony wyrób znajduje się w Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst w Berlinie, a dwa następne w Victoria and Albert Museum w Londynie. Kolejny przykład w europejskich zbiorach dokumentuje szkatuła przechowywana w Muzeum Zamkowym w Malborku, a ostatni, niezachowany, przedstawiony został w formie rysunkowej. Zob. przypis 12.



Il. 2a. Przedstawienie *Sądu Parysa* osadzone na drewnianej podstawie oklejonej płytkami bursztynu, grupa rzeźbiarska wykonana z jednej bryły, ok. 1690–1700 r., zbiory Victoria & Albert Museum w Londynie (nr inw. 1059–1873, wymiary: wys. 19,7 cm, szer. 19,5 cm, gł. 11 cm).

Widok z przodu.

Fot. J. Bielak



Il. 2b. Przedstawienie *Sądu Parysa* osadzone na drewnianej podstawie oklejonej płytkami bursztynu, grupa rzeźbiarska wykonana z jednej bryły, ok. 1690–1700 r., zbiory Victoria & Albert Museum w Londynie (nr inw. 1059–1873, wymiary: wys. 19,7 cm, szer. 19,5 cm, gł. 11 cm).

Widok z tyłu.

Fot. J. Bielak

Il. 3a. *Sąd Parysa* z berlińskiej kolekcji Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, przed 1690r. (nr Inw. 859, wymiary: wys. 20,5 cm). Widok z przodu.
Fot. J. Bielak



Il. 3b. *Sąd Parysa* z berlińskiej kolekcji Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, przed 1690r. (nr Inw. 859, wymiary: wys. 20,5 cm). Widok z tyłu.
Fot. J. Bielak



na postumencie i zrealizowana jako fragment większej kompozycji. Posiada widoczne od dołu ślady otworów, co po szczegółowych oględzinach potwierdził Christian Theuerkauff w wypowiedzi cytowanej przez Marjorie Trusted¹⁰. Z kolei oklejony bursztynowymi płytkami postument, na którym ustawiona jest grupa z Londynu, wyraźnie odbiega kolorystyką i proporcjami od finezyjnej rzeźby. Mogłoby to wskazywać na jego wtórność, lecz ze względu na cztery reliefy przedstawiające umieszczone wokół cokołu putta oraz sześć otworów widocznych od spodu uznać należy, że dysproporcje spowodowane są raczej pierwotnym umieszczeniem całej grupy na innej, większej strukturze. Jest wysoce prawdopodobne, że była to również nieznaną dziś szkatuła. Sugeruje to budowa i kompozycja wyrobów, które w wielu przypadkach wyglądały podobnie, tworząc ustalony typ szkatuły z rzeźbą usytuowaną na wieku.

Wskazują na to również dwa przykłady lokalizacji grupy rzeźbiarskiej z tematem Sądu Parysa na tego typu wyrobie. Pierwszy to obiekt znany jako tzw. szkatuła Mauchera, przechowywany obecnie w Muzeum Zamkowym w Malborku¹¹ (il. 4). Drugi znalazł się na szkatule znanej jedynie z rysunku przedstawiającego pracę gdańskiego mistrza bursztynnika, wykonanego jako ilustracja do notatki z wizyty w pracowni bursztynnika złożonej przez gdańskiego rajcę Georga Schrödera. Świadcstwo o przedmiotach znajdujących się w warsztacie gdańskiego mistrza zostało odnotowane w dzienniku zwanym *Quodlibet oder Tage-buch*¹². Treść całego rękopisu świadczy o tym, że Schröder zainteresowany był technicznymi rozwiązaniami i tajnikami metod stosowanych przez rzemieślników. Spisał uwagi na temat metalurgii, szklarstwa, przetwórstwa drzewnego oraz garncarstwa. Dnia 7 lutego 1673 r. odwiedził pracownię obróbki bursztynu istniejącą przy kościele św. Katarzyny. Z wizyty sporządził notatki zawierające opis metody szlifowania surowca oraz sposobu wykonania końcowego wyrobu – szkatuły, która była akurat przedmiotem pracy mistrza. Według relacji świadka praca nad nią zajęła nieznanemu z imienia bursztynnikowi dwa lata. Schröder obok notatek zamieścił także dwa rysunki objaśniające opisane obserwacje. Pierwszy rysunek pokazywał wyposażenie warsztatu (il. 5), na który składał się specjalnej konstrukcji stół do toczenia bursztynu, drugi przedstawiał szkatułkę w końcowej fazie produkcji (il. 6). Nad rysunkiem opisana jest szczegółowo kolorystyka wyrobu ujawniająca

¹⁰ Zob. Marjorie Trusted, *Catalogue of European Ambers in the Victoria and Albert Museum*, London 1985, s. 61.

¹¹ Szkatuła pochodzi z kolekcji T.B. Kitson w Yorkshire i do Muzeum Zamkowego w Malborku trafiła w 1968 r. z Paryża za pośrednictwem antykwariuszy Joanny i Franciszka Studzińskich. Wcześniej znalazła się na aukcji w Sotheby's, gdzie wyprzedawano zbiory kolekcji T.B. Kitson, zakupiona prawdopodobnie podczas aukcji z dnia 23 stycznia 1961 r. Autorstwo tego dzieła Christophowi Maucherowi przypisała po raz pierwszy Janina Grabowska. Zob. Janina Grabowska, *Amber in Polish History*, Edinburgh 1978, *eadem*, *Polski Bursztyn*, Warszawa 1982. Szczegółowy opis szkatuły podała Elżbieta Mierzwińska, *Bursztyn w sztuce. Katalog wybranych obiektów ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku*, Malbork 1998, s. 74–75.

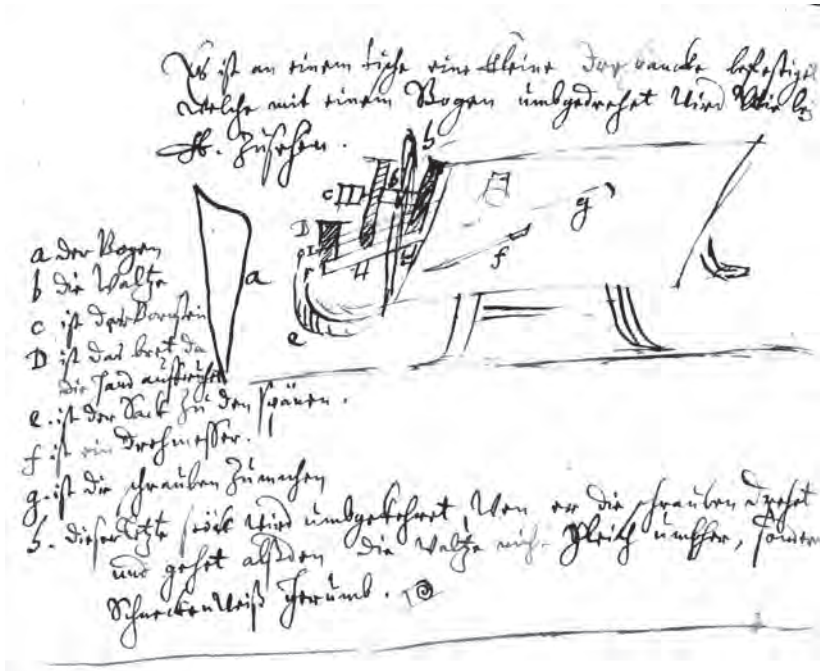
¹² *Quodlibet oder Tage-buch*, Biblioteka PAN w Gdańsku, Ms. 671, s. 172.



Il. 4. Sąd Parysa na z tzw. Szkatule Mauchera, koniec XVII w., Muzeum Zamkowe w Malborku (nr inw. MZM/B/922, wymiary szkatuły: wys. 41 cm, szer. 27 cm, gł. 27 cm). Według: *Bursztyn – magiczny kamień*, katalog wystawy, Kalmar – Malbork 1999, il. 125.
Fot. J. Bielak

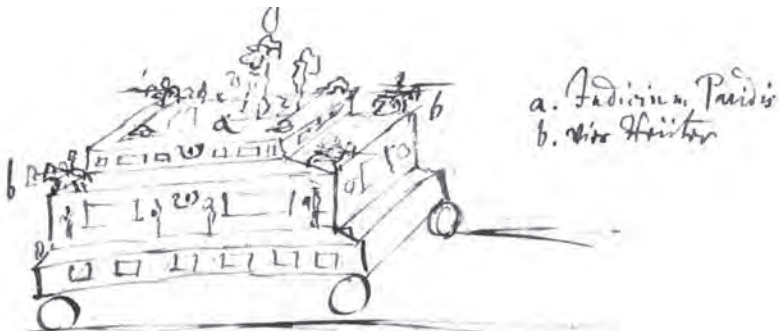
i zasadę doboru i rodzaju materiału, a obok (literami *a* oraz *b*) oznaczono miejsca na szkatułce, w których występowały rzeźby figuralne. Schröder dopisał przy literze *a* słowa *Iudicium Paridis* (łac. Sąd Parysa), zaś przy literze *b* widnieje inskrypcja *vier Reüter* (niem. czterej jeźdźcy). Możemy z dużą dozą pewności stwierdzić, że w miejscach na szkatułce zaznaczonych tymi literami bursztynnik umieścił wykonane z bursztynu figury. Rysunek nosi charakter schematyczny i nie pozwala na dogłębną analizę detali plastycznych, ale co istotne, oddaje kompozycję dzieła oraz architektoniczną konstrukcję powstałej w gdańskiej pracowni szkatuły. Ważną informacją dającą się odczytać z rysunku jest sposób umieszczenia grupy *Sądu Parysa*, która została narysowana na wieku szkatuły¹³. Potwierdza to tradycję umiejscawiania grupy rzeźbiarskiej na wieku. Wokół czterech narożników szkatuły umieszczono figury przedstawiające jeźdźców, co potwierdza opis pod literą *b* widniejącą wyraźnie obok dwóch z nich. Dokładność oznaczeń rysunku pozwala na wniosek, że świadectwo Schrödera należy do najbardziej wiarygodnych źródeł wskazujących

¹³ Nie tłumaczę w tym miejscu treści notatek z wizyty w pracowni mistrza, ponieważ szczegółowy ich opis został już przedstawiony w literaturze. Zob. Maria Bogucka, *Z zagadnień techniki rzemiosła w Gdańsku w XVII w.*, „Studia z dziejów rzemiosła i przemysłu”, t. 4, 1964, s. 31, 48–49.



Il. 5. Rysunek stołu w warsztacie obróbki bursztynu, 1673 r., rękopis Geорга Schrödera, *Quodlibet oder Tage-buch*, Biblioteka Gdańska PAN, Ms. 671, s. 172 a

Il. 6. Rysunek szkatuły z przedstawieniem Sądu Parysa na wieku, 1673 r., rękopis Geорга Schrödera *Quodlibet oder Tage-buch*, Biblioteka Gdańska PAN, Ms. 671, s. 172 b



zasadę komponowania i centralne znaczenie grupy ikonograficznej lokowanej w tym miejscu.

Powtarzalność motywu występującego na kilku wyrobach skłania do postawienia pytania o istnienie jakiegoś szczególnego związku między popularnością formy wykonanej z bałtyckiego złota, a treścią przedstawianego na nim wyobrażenia, czyli Sądu Parysa. Choć na tle grupy wszystkich zachowanych dzieł z bursztynu wyjątkowa częstotliwość występowania wyżej opisanej sceny może mieć charakter przypadkowy, to jednak nie należy jej lekceważyć. Być może szczególnie ten pozostałby niezauważony, gdyby nie fakt, że badanie recepcji antyku skłania do namysłu nad częstotliwością pojawiania się niektórych przedstawień, a stała ich powtarzalność prowokuje do wyciągnięcia dalszych wniosków. Aby podjąć się próby rozwiązania tego zagadnienia, należy wprawdzie uciec się do wiedzy na temat pochodzenia i znaczenia Sądu Parysa w sztuce nowożytnej.

Temat Sądu Parysa stał się przedmiotem rozważań licznych opracowań, a nawet osobnej książki¹⁴. Praca francuskiego historyka sztuki Huberta Damischa w całości poświęcona reprezentacjom tej sceny w sztuce nie analizuje ich od strony ikonografii, ale rozpatruje historię przedstawień na tle koncepcji filozoficznych i estetycznych (nowość idei piękna u Kanta w stosunku do poprzednich myślicieli) oraz na gruncie psychologii (teorie zachowań seksualnych Freuda). Damisch, w oparciu o wypracowaną przez siebie metodę nazwaną ikonologią analityczną, bada obrazy i dzieła artystów takich jak Rafael, Picasso, Watteau i Manet, szukając definicji piękna w jej związku z doznawaniem przyjemności wzrokowej. Powołując się na wybór Parysa, dostrzega w tym, co piękne skojarzenia z przyjemnością i pożądaniem. W literaturze polskiej analizę treści tego przedstawienia dał Jerzy Miziołek, badając je na przykładzie znanego obrazu Henryka Siemiradzkiego¹⁵. Odnosząc się do malarskiego dzieła powstałego znacznie później niż omawiane przez nas przedmioty, ukazał historię tego tematu w sztukach wizualnych.

Z powyższego przeglądu literatury wynika, że Sąd Parysa posiada w kulturze europejskiej długą i pokrytą wieloma warstwami znaczeniowymi tradycję ikonograficzną. Interpretacja ideowa dotycząca znaczenia wyboru Parysa po raz pierwszy pojawia się u Fulgencjusza¹⁶. Odtąd pojawiło się wiele interpretacji nawiązujących do alegorycznego oglądu epickiego mitu. W trzech rozdziałach autor dzieła *Mythologiae* zinterpretował mity greckie, wyodrębniając między innymi rozdział zatytułowany *Fabula de Iudicio Paridis*. Fulgencjusz

¹⁴ Malcolm Bull, *The Mirror of the Gods. How Renaissance Artists Rediscovered the Pagan Gods*, Oxford 2005. Zob. zwłaszcza: Hubert Damisch, *The Judgement of Paris*, Chicago–London 1996.

¹⁵ Jerzy Miziołek, *Henryka Hektora Siemiradzkiego wizja antyku: „Sąd Parysa” w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2004, nr 1–2, s. 81–104.

¹⁶ Fabius Placides Fulgentius, *The Mythologies. The exposition of the content of Virgil according to moral philosophy. The explanation of obsolete words. On the ages of the world and of man. On the Thebaid*, tłum. Leslie George Whitebread, Columbus 1971.

rozpoczął opowieść od tego, na czym polega istota sporu trzech bogiń. Następnie przywołaną historię zaopatrzył w komentarz, dając wykładnię moralno-filozoficzną¹⁷. Wyjaśnił, że scena przedstawia trzy porządki, trzy sposoby istnienia czy wręcz modele życiowe, których wzory symbolizują postacie bogiń. Następnie wyjaśnia, na czym polega różnica pomiędzy tymi rodzajami życia: „Sed quid sibi tres deae de tribus vitarum ordinibus vindicent edicamus” („Tymczasem podamy do wiadomości, jakie trzy sposoby życia zapewniają owe trzy boginie”)¹⁸. Źródło rozróżnienia trzech postaw i etosów życiowych widzi w tradycji greckiej filozofii¹⁹. „Philosophi tripertitam humanitatis voluerunt vitam, ex quibus primam theoreticam, secundam practicam, tertiam filargicam voluerunt, quas nos Latine contemplativam, activam, voluptariam nuncupamus” („Filozofowie oznajmniają, że ludzie prowadzą życie na trzy różne sposoby, z których pierwszy [jest poddany rozważaniom] teoretyczny[m], drugi [zagadnieniom] praktyczny[m], a trzeci wygodzie, co my po łacinie nazywamy modelem kontemplacyjnym, aktywnym i opartym na zaspokajaniu przyjemności”). Pierwszy etos to wybór życia opartego na teoretycznej kontemplacji, drugi wypełniony jest aktywną działalnością, a trzeci, jak czytamy w komentarzu, polega na maksymalizowaniu przyjemności.

Pomijając na moment konsekwencje tej interpretacji dla powstania typu ikonograficznego o nowo zaakcentowanym znaczeniu, warto zauważyć, że omawiany temat jest punktem kulminacyjnym dłuższej historii, w której sytuacja zmusza Parysa, księcia Troi, do dokonania wyboru. Historia rozgrywa się podczas wesela, które nie jest ucztą zwyczajnych biesiadników. Na uroczystość zostali zaproszeni wszyscy bogowie Olimpu poza Eris, boginią niezgody, która nie została dopuszczona do uczt weselnej. Zemściła się za to, rzucając złote jabłko podpisane „dla najpiękniejszej”. Wskutek udanej intrygi aż trzy boginie poczuły się właścicielkami jabłka (Afrodyta, Hera i Atena). O zażegnanie sporu został poproszony Zeus. Zwrócił się do Hermesa, aby ten zaprowadził je przed oblicze Parysa, by zdecydował, której należy się znaleziony przedmiot waśni. Wybór miał się dokonać poprzez wręczenie jabłka tej, której obietnica była mu najmiłsza. Parys stanął przed osobistym dylematem, którego rozstrzygnięcie miało uroczyste i publiczny charakter. Dla obłaskawienia młodego księcia każda z bogiń przygotowała inny dar. Afrodyta (Venus) oferowała Parysowi piękno cielesne i obiecała, że jeśli ją wybierze, to poślubi Helenę – najpiękniejszą kobietę na świecie, królową Sparty. Hera (Juno) przysięgła obdarować

¹⁷ *Ibidem*, s. 64–67 (II, 1).

¹⁸ Wszystkie cytaty z oryginału dzieła za: <http://www.thelatinlibrary.com/fulgentius.html>. Teksty łacińskie w przekładzie Jacka Bielaka.

¹⁹ Fulgencjusz nie podaje konkretnego źródła lub tekstu, ale najpoczytniejszym i najbardziej znanym dziełem starannie rozróżniającym trzy typy ludzkiego życia jest *Etyka nikomachejska* Arystotelesa. Filozof pozostawił w nich refleksję o definicji dobra, zawartą na początku pierwszej księgi tego wielkiego traktatu. Zob. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. Daniela Gromska, Warszawa 1982, s. 10–11.

Parysa władzą i uczynić go królem wszystkich ludów na całej ziemi, oddając mu w tym celu całą Azję. Atena (Minerva) zobowiązała się, że w zamian za przyznanie jej jabłka Parys otrzyma mądrość i zwycięstwo w każdej prowadzonej przez siebie wojnie.

Nagabywany książę musiał opowiedzieć się po jednej ze stron sporu, a według Fulgencjusza był to w istocie wybór wzorca jego własnej postawy życiowej. Parys uległ namiętności, wybrał Afrodytę, co spowodowało katastrofę militarną, wywołało poważne skutki polityczne dla królestwa Troi i całej rodziny Parysa. W interpretacji opowieści istotny jest moment samodzielnego wyboru, jaki musiał podjąć przyszły władca. W istocie nie dotyczył on wyłącznie bogiń, ale dotyczył wartości, które młody królewicz wybierał jako najważniejsze, gdyż wpływające na jego przyszły los. Przedmiotem wyboru były więc nie tyle dary ofiarowane przez boginie, ile trzy wartości: władza, mądrość, namiętność. Pierwsza zaspokaja potrzeby psychiczne, druga oznacza umiejętność doboru właściwej strategii walki i odnosi się do zalet umysłowych oraz cnót intelektualnych, ostatnia jest zaś symbolem dominacji sfery cielesnej, skupionej na zaspokajaniu zmysłowych pragnień. Odnajdujemy tu repertuar możliwości, przed którymi musiał stanąć każdy przywódca polityczny. Panowanie w wielu królestwach (Hera), rządy mądre i sprawiedliwe, oparte na zwycięstwach militarnych (Atena) oraz władza rozkoszująca się przywilejami, która nie wskazuje celów zgodnych z interesem państwa, lecz zaspokaja własne namiętności (Afrodyta). Dzieła sztuki, których tematyka sprawującym władzę przypominała o nieuchronności podejmowanych przez nich wyborów, stanowiły atrakcyjne prezenty dyplomatyczne. Sztuka nowożytna powstawała wszak w okresie rosnących w siłę monarchii absolutnych.

Istnieje jednak jeszcze inny kierunek interpretacji, który w pewien sposób wyjaśnia popularność omawianego typu ikonograficznego na reprezentacyjnych wyrobach z bursztynu. Polega on na odniesieniu sceny do tematyki zaślubin i wesela. Szkatuły z przedstawieniem Sądu Parysa rozgrywanego się podczas uczty weselnej, będącej początkiem nowej drogi młodej pary, nadawały się doskonale na prezent weselny dla osób zamożnych, o wysokim statusie społecznym.

Trzecia możliwość interpretacji sceny Sądu Parysa przedstawianej w sztuce polega na uniwersalności tematu, który sprawiał, że nabywane lub zamawiane dzieło miało charakter uogólnionego moralitetu zawierającego przestrożę. Dzieło nawoływało do czujności, ostrzegało przed wyborem, który może spowodować indywidualną lub zbiorową klęskę. Moralizatorska interpretacja podkreśla fałszywy wybór Parysa przedkładającego piękno nad mądrość i siłę. Zatrzymajmy się jeszcze i zastanówmy nad kilkoma stałymi elementami ikonografii tej sceny. Rozpoznanie alegorycznych postaci następuje dzięki ich atrybutom, które nieodmiennie występują w większości przedstawień sceny Sądu Parysa. Paw jest symbolem Hery, sowa to tradycyjny atrybut Ateny, a jabłko przypisywane jest zgodnie z wyborem księcia Afrodycie. W wielu

przedstawieniach pojawia się pies, towarzysz siedzący u stóp Parysa. Przy narodzinach księcia Troi przepowiedziano jego matce Hekabe, że dziecko stanie się przyczyną zagłady miasta. Wtedy Parys opuścił gród i wyruszył w góry Ida, gdzie został pasterzem. Z tego powodu był przedstawiany jako mężczyzna grający na lirze, zaopatrzony w laskę, któremu towarzyszy strzegący stada owiec pies.

Próbując zrozumieć powtarzalność omawianego tematu, odnotujmy znamienny fakt, iż niektóre treści zaczerpnięte z mitologii odegrały rolę argumentów jako *exempla* w dyskusjach retorycznych i polemikach filozoficznych. Jednym z chętnie podejmowanych wątków była historia Parysa, która stała się elementem sporu w dyskusji o przyczynie upadku Troi. Retoryczne spory toczyły się wokół oskarżenia Heleny lub usprawiedliwienia i odrzucenia jej winy jako sprawczyni konfliktu spartańsko-trojańskiego. W tej zażartej dyskusji głównym argumentem obrony Heleny, a następnie Parysa, było twierdzenie o wyjątkowej naturze i absolutnej wartości piękna. To właśnie ono miałoby usprawiedliwiać wybór królewicza. Uleganie pięknu nie może być obciążające moralnie, ponieważ wrażliwość na to, co piękne stanowi istotę człowieczeństwa. Przykładem utworu, który ukazuje bezpośredni związek tematu z treścią polemik wokół Parysa jest mowa Izokratesa, która zachowała się pod tytułem *Pochwała Heleny*²⁰. Na tej podstawie możemy uznać, że popularność przedstawień ze sceną Sądu Parysa w sztuce nowożytnej wynikała z treści mitu, którego wymowa była apologetyczna względem piękna i wartości estetycznych. Najbardziej wyrafinowana sztuka domagała się moralnego uzasadnienia. Niewątpliwie precyzyjne, filigranowe wyroby z bursztynu należy zaliczyć do przedmiotów, w których wyrafinowana przyjemność kontrastowała z ich kruchością i nietrwałością. Czy i jak koncepcja piękna, które broni się poprzez wyrób, była zgodna z nowożytnymi teoriami o celach sztuki, to temat na odrębne rozważania.

A jakie jest uzasadnienie częstotliwości pojawiania się tego tematu na bursztynowych szkatułach? Mityczną przypowieść uznano za doskonały temat mówiący o triumfie piękna, które zwycięża i wyprzedza inne, nawet największe przymioty ludzkie. Jest to piękno rozumiane estetycznie i zarazem zmysłowo, postrzegane jako najwyższe kryterium i miara właściwego osądu. Gloryfikuje ono artyzm i wielkość sztuki jako wartość samą w sobie. Uleganie skłonności do tego, co piękne podyktowane jest wielką namiętnością mającą tu charakter uwznioślony. Platońska w swej genezie pogarda dla zaspokajania zmysłów czytelna w alegorezie Fulgencjusza, zostaje odrzucona na rzecz intelektualnej wartości doznań estetycznych. Piękno widziane jest tu jako jakość nadrzędna, wprawiająca zarówno zmysły, jak i umysł w stan pożądania i zaspokojenia, stan o charakterze kontemplacyjnym. Wybór piękna nie jest więc opowiedzeniem

²⁰ Krystyna Tuszyńska-Maciejewska, „Pochwała Heleny” w wykonaniu ateńskiego mówcy Izokratesa, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae”, t. 8, 1991, s. 57–70.

się po stronie ciemnych zmysłów czy namiętności. Albowiem według nowożytnych teorii „prawdziwe piękno poznajemy przez rozum, a nie przez zmysły, w każdym razie nie przez same zmysły”²¹. *Pulchritudo* nie zaprzecza życiu aktywnemu ani kontemplacyjnemu, lecz je wywołuje i umacnia. Jest zatem wyborem najwłaściwszym, obejmującym wszystkie sfery ludzkiego doświadczenia. Spór o piękno nie jest abstrakcyjny, nadal towarzyszy debacie filozoficznej przy próbie rozumienia jego natury²². Dlaczego właśnie ten problem zajął ważne miejsce w XVI–XVIII w.? Wydaje się, że na przykładzie historii Parysa najlepiej uwidaczniał się nowożytny ideał sztuki, w której dostrzegano skomplikowane relacje rozumu i zmysłów. Przedstawienie może mieć też związek z potrzebą usprawiedliwienia chęci posiadania kosztownego dzieła o wyjątkowym charakterze, nad którym mistrz pracował dwa lata, a najlepiej jeszcze dłużej. Przy rosnącym znaczeniu kolekcjonerstwa staje się zrozumiałe wprowadzenie w obieg tematyki uzasadniającej posiadanie zbiorów sztuki jako przejawu splendoru czy luksusu potwierdzającego status i aspiracje właściciela.

Na koniec zadajmy pytanie, czy symboliczna wymowa wyobrażeń Sądu Parysa znajdowała wzmocnienie w nowożytnych przedstawieniach emblematycznych. Czy pełniły one rolę wspomagającą w upowszechnianiu alegorycznego rozumienia treści niektórych mitów? Jak rozpowszechniała się i kształtowała ta świadomość? Czy nie było w interpretacji tej sceny dalszych, bardziej urozmaiconych odcieni semantycznych? Pytania odnoszą się w pewien sposób do uwagi Krzysztofa Pomiana twierdzącego, że najpierw dzieła sztuki służyły lepszemu rozumieniu tekstów, później od XVIII w. to teksty pomagały rozumieć dzieła sztuki²³. Zdaniem Mario Praza, opisującego problem wzajemnego stosunku tekstów literackich i obrazów, zagadnienie to – przynajmniej w końcu XVI i w wieku XVII – nie jest tak jednoznaczne. Słowo i obraz miały w tym czasie raczej równorzędny charakter, a artyści rywalizowali w pomysłach i poszukiwaniu środków wyrazu. Splot relacji słowo–obraz był na tyle silny, że został w końcu określony mianem „konwencji ikonicznej”. Takie ujęcie wedle Praza „triumfowało nie tylko w epoce odrodzenia, ale też panowało w XVII w., kiedy to Marino i jego zwolennicy dawali całe »galerie« wierszowanych obrazów, których szczytowym przejawem były *Peintures morales* Pierre’a Le Moyne’a, i kiedy rozkwitła literatura emblematów”²⁴. Zjawisko wzajemnego objaśniania obrazów przy pomocy tekstów i odwrotnie było powszechne od czasu renesansu. Odnosząc to konkretnie do naszego przed-

²¹ Władysław Tatarkiewicz, *Piękno: dzieje pojęcia*, [w:] *idem, Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 147.

²² Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1993.

²³ Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. Andrzej Pieńkos, Warszawa 1996, s. 296–297.

²⁴ Mario Praz, *Ut pictura poesis*, [w:] *idem, Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. Wojciech Jekiel, Gdańsk 2006, s. 7.

stawienia, możemy zaobserwować ów związek na przykładzie historii Sądu Parysa zamieszczonej w emblematycznym traktacie Joannesa Sambuccusa (1531–1584), którego autor niewątpliwie pozostawał pod wpływem myśli Platona²⁵. W antwerpskim wydaniu jego dzieła *Emblemata* znajdujemy plastyczne przedstawienie omawianej sceny, oparte na kompozycji graficznej Marcantoniego Raimondiego inspirowanej rysunkiem Rafaela. Wierszem dopisano sentencję wskazującą sposób egzegezy tej sceny:

Est adeo Stygiis mens nostra immersa tenebris,
 Ut non quae bona sint, quae mala despiciat.
 Noxia quaeque premunt homines caligine caecos,
 Iudicioque perit plurima turba suo.
 At reputes quaeso Paridis tu semper amores,
 Cautius ut vivas, nec damna velis²⁶.

Umysł nasz do tego stopnia ogarniają styksowe ciemności,
 że nie rozróżnia on rzeczy dobrych od złych.
 Niszczące skutki mają zaslepionych ludzi
 Od własnego wyboru ginie wielka ciżba.
 Przeto proszę, rozważaj stale namiętności Parysa,
 Abyś żył uważnie i z własnej woli nie poniósł szkody.

Zgodnie z tą interpretacją wybór piękna ma negatywny, a nie usprawiedliwiający charakter. Umysł ludzki jest tak silnie pogrążony w ciemnościach, że wybiera to, co złe, zamiast tego, co dobre. Zło ogarnia i oślepia człowieka niczym gęsta mgła, a wielu upada z powodu własnego wyboru. Piękno jawi się jako ułuda wartości. W konkluzji autor odpowiedzi na odwieczne pytanie *unde malum* prosi czytelnika, aby nieustannie pamiętać o groźnych konsekwencjach namiętności (*amores* Parysa), żyć ostrożnie i unikać szkodliwych pragnień. W rezultacie treść oraz ideowa wymowa tego przedstawienia idzie za tradycją komentarza Fulgencjusza. Obraz i tekst wzajemnie się dopełniają, tworząc moralitet o zabarwieniu filozoficznym. Bez naddatku słowa wymowa obrazu nie może być jednoznacznie rozpoznana. Niejednoznaczność czerpie swe źródło z wielorakości odniesień literackich. Właśnie dlatego pojawia się kłopot z ostateczną interpretacją ikonografii przedstawień Sądu Parysa.

Skomplikowane relacje słowo–obraz inaczej jeszcze intepretował Armando Petrucci, pisząc w swej znakomitej monografii przemian stylu epigraficznego w Italii o „przemieszaniach między elementami epigraficznymi a ściśle graficznymi”. Na podstawie analizy bogatego materiału źródłowego konkluduje, iż w wieku XVII utrwała się zwyczaj „wprowadzania do malowideł i druków o tematyce moralnej, alegorycznej bądź filozoficznej sentencji, objaśnień,

²⁵ Wspomniany tu traktat emblematyczny Sambuccusa wchodzi w skład sztambucha gdańskiego rajcy i humanisty Bartholomeusa Schachmanna. Wśród rytowanych ilustracji i emblematów jeden z nich zawiera scenę Sądu Parysa. Zob. Biblioteka Gdańska PAN, Ms. 2501.

²⁶ Joannes Sambuccus, *Emblemata*, Antverpiae 1564, s. 153.

krótkich epigramów i napisów, odwołujących się do obrazów, komentujących je, podkreślających ich przesłanie w pewnej mierze kontestujące, krytyczne, w niektórych przypadkach wywrotowe²⁷. Zdawano sobie sprawę, że bez inskrypcji obraz jest nader wieloznaczny.

Spróbujmy wyciągnąć wnioski z zaobserwowanych zjawisk. Reprezentacyjne dzieła z bursztynu powstawały najczęściej w kręgu zamówień i kultury dworskiej. Do podstawowych jej zasad należało odwoływanie się do treści moralizatorskich lub gloryfikujących określone cechy władcy. Efekt ten uzyskiwano poprzez uciekanie się do popularnych w epoce nowożytnej tematów, symboli i atrybutów. Na ogół elementy treściowe czerpano ze starożytności, przez co zarazem zakładano i postulowano pewien sposób wykształcenia odbiorcy, oparty na znajomości kultury antycznej. Obok typowo plastycznych występowały również wyobrażenia nawiązujące do traktatów emblematycznych. Symboliczne znaczenie sceny znajdowane w starożytnych tekstach zapisywano jako wzór do przyswojenia przez wykształconego czytelnika, tworząc nowy przekaz w kompozycjach nowożytnych emblematów. Analiza repertuaru, metod komunikacji, stosowanych tematów i wyobrażeń nie tylko pomaga zrozumieć wyroby z bursztynu jako obiekty artystyczne o wysokiej i nieprzeciętnej klasie wykonania. Dobór tych przedstawień świadczy o guście nieprzeciętnego odbiorcy. Cechowało go klasyczne wykształcenie, oparte na dogłębnej znajomości mitologii i współczesnych prądów literackich. Tematyka antyczna nie jest w XVI–XVII w. wyłącznie konwencjonalnym toposem, choć stawała się nim stopniowo od XVIII w. Odkrycie pierwotnego znaczenia zarówno jego symboliki, jak też ukrytej treści jest zadaniem z pogranicza ikonologii i hermeneutyki²⁸. W zebranych powyżej przykładach starałem się pokazać różnorodne rozumienia, aby ujawnić szerszy kontekst treściowy sceny Sądu Parysa. Oznaczało to konieczność przywołania możliwie wielu refleksów ideowych. Czy powtarzalność tego przedstawienia w burszynnictwie miała charakter izolowany i odosobniony? Nie, temat ten pojawiał się także w innego rodzaju dziełach. Kontekst literacki oraz rodzaje interpretacji, z jakimi mogła kojarzyć się scena Sądu Parysa w świadomości nowożytnego odbiorcy, ewokowane były przy tym nie tylko przez wyroby rzemiosła. Przedstawienia omówionej sceny nieprzypadkowo jednak występują w dziełach z bursztynu. Kruchość materiału i nietrwałość materii kontrastują z wyrafinowaną techniką i tematem. Wszystkie te elementy wzajemnie się dopełniały, tworząc doskonałą jedność.

²⁷ Armando Petrucci, *Pismo. Idea i przedstawienie*, przeł. Anna Osmólska-Metrak, Warszawa 2010, s. 98, 100.

²⁸ Oskar Bätschmann, *Historia sztuki na przejściu od ikonologii do hermeneutyki* (1979), „Artium Quaestiones” t. 3, 1986, s. 157–175.

The Judgement of Paris in the Early Modern Amber Object – Conventional Topos or Symbol of Hidden Content

The article deals with the interpretation of the „Judgment of Paris” iconography. The scene is found in many objects of fine art also and happened to occurring in amber craftsmanship. The Author enumerates the amber art works in which constantly this iconographical type is constantly represented to look for the possible meaning. At first the considerations focus on the methodological dilemma on how to understand properly understand the plot of this ancient theme in the early modern period. The opposition between convenient topos and symbol of the hidden content gives inspiration to broader explications and hypothetical reasons for the enormous popularity the theme had enjoyed through the ages. Several literary sources are analyzed to rediscover the proper sense of the amber applications. The author traces back the possible content in the literature but according to him the most important solution is given in the allegorical interpretation made by Fulgentius The Mythographer in his work *Mythologiae*. The Symbolic commentary the ancient author gives to the story of Paris stresses that it represents a triple mode of human life (*triae vitae*) known already in ancient philosophy: *activa*, *contemplativa* and *contemplativae*, and *voluptuosa*. Since that time until XVIII the 18th century the „Judicium Paridis” motif was associated with the Aristotelian division. It was adopted by the humanist tradition and became the an attractive theme among the art collectors. Thus the reflection on the meaning allows to admit that the scene represented in the art had the some hidden content and as such was understood by the well-educated rulers and humanists from XVI till XVIII the 16th–18th centuries. The Amber craftsmen prepared their products for the highly educated public who were , that was able to read the meaning. However it is not clear whether the concept of beauty and its choice in the life of Paris might be the proper justification for the human beings who make many mistakes commit numerous errors in their pursuit of happiness.

Dom kramarzy w Elblągu i jego wyposażenie w świetle inwentarzy cechowych z lat 1703–1814

Zabytkowa część Elbląga legła w 1945 r. w przeważającej części w gruzach. Tym istotniejsze są materiały źródłowe pozwalające na przybliżoną chociaż rekonstrukcję poszczególnych budynków.

Podstawowym i niewykorzystanym dotychczas źródłem dla poznania wyglądu i wyposażenia wnętrza elbląskiego domu cechowego, a pośrednio do wyglądu kamienicy mieszczańskiej w Elblągu, są inwentarze ruchomego majątku korporacyjnego¹. Inwentarze te, spisywane corocznie przez nowo wybranych starszych cechu, zawarte zostały w dwóch księgach obecnie przechowywanych w Archiwum Państwowym w Gdańsku². Obejmują one lata 1624–1753 i 1754–1814, ale za podstawę do rekonstrukcji wyposażenia pomieszczeń w kamienicy cechowej przyjęto inwentarz z 1714 r., jako ten, który jest pierwszym tak pełnym opisem wnętrza budynku³.

10 listopada 1700 r. elbląski cech kramarzy za 1200 florenów nabył od Fabiana von Kunheima dom nazywany od nazwiska niegdysiejszych właścicieli Tittelbachße Haus⁴, położony na rogu ulicy Garbary i Murnej, według późniejszej numeracji oznaczony numerem 29 (il. 1)⁵. Zbudowany zapewne w latach sześćdziesiątych XVI w., nieistniejący obecnie dom był jednym z najstarszych przykładów renesansowej kamienicy, która jednak nie znalazła w Elblągu szerszego naśladownictwa. Fasada kamienicy kramarzy (il. 2) przez zastosowanie w dekoracji pilastrów we wszystkich kondygnacjach⁶ szczególnie

¹ O domach i gospodach cechowych oraz ich wyposażeniu i związanej z nim obyczajowości zob. Elżbieta Bimler-Mackiewicz, *Znaki cechowe i ich funkcje na ziemiach polskich. Studium źródłoznawcze*, Warszawa 2004, s. 21–23 oraz według spisu treści.

² Archiwum Państwowe w Gdańsku (dalej APG), Cech kramarzy (dalej tylko sygnatura), 409/54–55.

³ APG, 409/54, k. 101r.–102r.

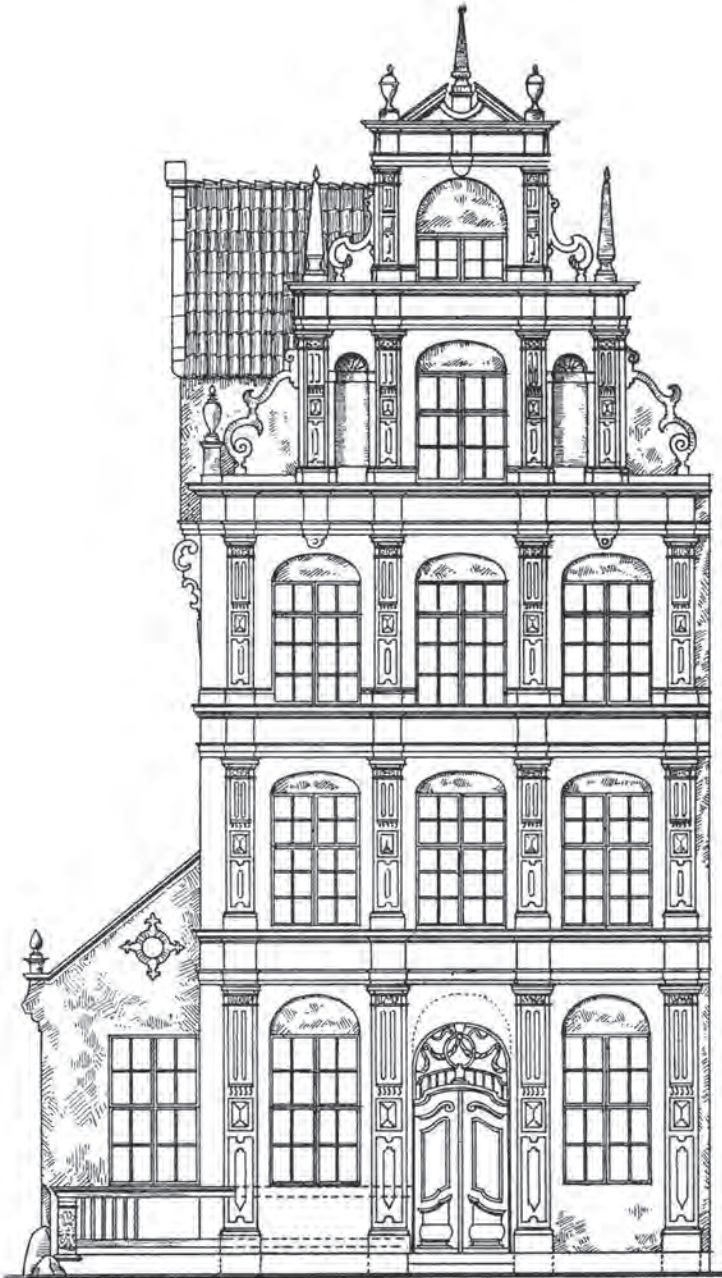
⁴ APG, 409/108, k. 1r.–1v., 3r., 5r. Pani Wiesławie Rynkiewicz-Domino dziękuję za udostępnienie zdjęcia ze zb. Muzeum Archeologiczno-Historycznego w Elblągu.

⁵ W domu tym w późniejszym okresie mieściło się Heimatmuseum des Verkehrsvereins, zob. Carl Friedrich Pudor, *Das Heimatmuseum des Verkehrsvereins Elbing*, [w:] *Elbing*, bearb. v. Theodor Lockemann, Berlin 1926, s. 72–75.

⁶ Max Rendschmidt, *Das alte Elbinger Bürgerhaus. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen hanseatischen Bürgerhauses*, Elbinger Heimatbücher, Bd. 3, Elbing 1933, s. 45; Karl Hauke, Horst Stobbe, *Die Baugeschichte und die Baudenkmäler der Stadt Elbing*, Bau- und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens, Reihe B, Bd. 6, Stuttgart 1964, s. 152–153, il. 115; Wiesława Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo, architektura i kultura artystyczna*, [w:] *Historia Elbląga*, t. 2, cz. 1 (1466–1626), red. Andrzej Groth, Gdańsk 1996, s. 248, il. 25.



Il. 1. Kamienica cechu kramarzy w Elblągu, fot. z początku XX w., Muzeum Historyczno-Archeologiczne w Elblągu



Il. 2. Fasada kamienicy cechu kramarzy w Elblągu, rys. wg Rendschmidt, *Das alte Elbinger Bürgerhaus...*, il. 48

mocno łączy się z grupą podobnie opracowanych fasad budowli gdańskich, powstałych w trzeciej ćwierci XVI w. (Zielona Brama, 1564–1568; kamienica przy ul. Długiej 45, ok. 1560 r.; kamienica przy ul. Długiej 35, tzw. Lwi Zamek, 1569 r.) oraz z fasadą przebudowanego około 1556 r. ratusza Starego Miasta Elbląga⁷. Należy podkreślić, że najwięcej formalnych podobieństw, pomijając już nawet fakt analogicznego usytuowania u zbiegu ulic, łączy dom kramarzy z kamienicą przy ul. Długiej 45 w Gdańsku (il. 3)⁸. Różnice ograniczają się do umieszczonych w połaci dachu domu elbląskiego dwóch wysokich facjat ze szczytami zdobionymi kamieniarką. Znajdująca się niegdyś na szczycie kamienicy data 1624 wskazuje zapewne na dokonaną w tym czasie przebudowę, która polegała na dostawieniu parterowej przybudówki, tzw. *Taschengebäude*⁹, przykrytej dachem pulpitowym i przylegającej do bocznej elewacji budynku, a poszerzającej parter o jedną oś. W konsekwencji pozwoliło to na usytuowanie w kondygnacji parteru obszernej sieni i pomieszczenia przeznaczonego być może na kantor¹⁰. Po nabyciu domu przez kramarzy w pierwszych latach XVIII w. dokonano w nim nieznanym nam zmian dotyczących zapewne dyspozycji wewnątrz, co potwierdzałyby kilka wzmianek w dokumentach cechowych. Świadczy o tym zapis o sporze trwającym od 1701 r., a zakończonym w 1703 r. ugodą z właścicielami sąsiedniej kamienicy, a także wzmianka o przebudowie salonu na pierwszym piętrze kamienicy („in dem Neygebauten Obere Saal”)¹¹.

Środki na kupno kamienicy cech kramarzy uzyskał ze sprzedaży dotychczas posiadanych nieruchomości, o których wiadomość pierwszy raz pojawia się w 1689 r. („Zwey Häußer mit darzu behörigen Garten wie auch ein a parte vorzeünten garten”)¹². Nie znamy sposobu ich nabycia. Być może znalazły się one w posiadaniu cechu z zapisu członka cechu lub nabyte zostały z myślą

⁷ Janusz Kowalski, Ryszard Massalski, Jerzy Stankiewicz, *Rozwój urbanistyczny i architektoniczny Gdańska*, [w:] *Gdańsk, jego dzieje i kultura*, red. Franciszek Mamuszka, Warszawa 1969, s. 149, 169, il. 54 D, 59 A. Na temat historii budowy, architektury i ikonografii Zielonej Bramy zob. *Zielona Brama w Gdańsku. Materiały z sesji z 12 maja 2003 w Muzeum Archeologicznym w Gdańsku*, red. Janusz Pałubicki, Gdańsk 2004; na temat ratusza elbląskiego zob. Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo, architektura...*, s. 238–240.

⁸ Kamienica gdańska ma dekoracyjnie opracowaną elewację boczną, czego brak w elbląskiej, a co zapewne było związane z bezpośrednim sąsiedztwem muru obronnego, zob. Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo, architektura...*, s. 248.

⁹ Wzniesienie tej dobudówki było możliwe dopiero po 1600 r., gdy powstały fortyfikacje ziemne od wschodniej strony miasta, skutkiem czego straciły na znaczeniu mury obronne, których część wtedy rozebrano. W tym czasie zapewne złagodzone rygor ograniczające działalność budowlaną w pobliżu linii murów, zob. Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo, architektura...*, s. 248; por. Jadwiga Habela, Ryszard Massalski, Jerzy Stankiewicz, *Zabytkowa architektura Elbląga, „Zapiski Historyczne” 1968, t. 33, z. 1, s. 94, 96.*

¹⁰ Hauke, Stobbe, *Die Baugeschichte...*, s. 152; Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo, architektura...*, s. 248.

¹¹ APG, 409/86, k. 2r.; 409/109, k. 1r.–6r.

¹² APG, 409/54, k. 68v.



Il. 3. Kamienica Connertów przy ul. Długiej 45 w Gdańsku, wg Hauke, *Das Bürgerhaus in Ost- und Westpreussen...*, il. 58

o ich korzystnym późniejszym spieniężeniu. Informacje o dwóch domach i ogrodach położonych na przedmieściu znikają w inwentarzach w 1701 r. i wtedy też pojawia się zapiska „In der Stadt Ein Haus woran gebauet wirdt”¹³. Jak można wnosić z kolejnej zamasztyj zapiski zamykającej inwentarz roczny („Ein Haus In Baldt”), przebudowa zakończona została wkrótce po 31 lipca 1703 r., a na pewno przed 11 września roku następnego („Ein Hauß in der Gerber StraÙe”, „Ein Haus in der Gerber-StraÙe gelagen”)¹⁴.

Dom kramarzy stał na pełnej działce („nebenst einem zu gehörigen gantzen Erbe”)¹⁵, która zabudowana była domem przednim i o połowę węższym domem tylnym, jej resztę zajmowało zaś podwórze¹⁶. Sąsiedował z kamienicą, w której mieścił się dom modlitwy elbląskiej gminy mennonickiej (ul. Garbary 28)¹⁷.

Kamienica cechowa była podpiwniczona, przy czym dwie zamykane na klucze piwnice (przynajmniej jedna z nich dostępna była z zewnątrz, od strony przedproża¹⁸), przeznaczone były do użytku starszego cechu i lokatorów wynajmujących w domu pomieszczenia. W 1756 r. za 30 florenów rocznie cech wynajął piwnicę z przeznaczeniem na skład win¹⁹. Z kilku wzmianek wiemy, że na podwórzu przechowywano sprzęt przeciwpożarowy – skrzynie na piasek i bosaki.

Dom poprzedzony był przedprożem założonym na poziomie ulicy i zajmującym całą szerokość fasady. Przedproże z obu skrajnych stron ograniczone było murkami ze słupkami przedprożowymi i rynnami, których kamienne elementy były malowane na kolor popielaty („die Steinerne Rinne, zwischen dem Mennon: Kirchen: Hause und der L. Krahmer Zunfft: Hause, zu renovieren”, „die steinerne Galleye [...] gutt Aschgrau übergestrichen”),

¹³ APG, 409/54, k. 83r.

¹⁴ APG, 409/54, k. 85r., 86v., 88r., 91r.; 409/55, k. 3r. Z powodu powtarzających się w inwentarzach takich samych informacji, w przypisach dano odnośniki tylko do tych, które pojawiają się pierwszy raz.

¹⁵ W Elblągu średniowieczne działki miejskie miały od 1 do 2,5 pręta szerokości i głębokość w granicach 5 prętów (pręt = 4,32 lub 4,70 m). Najczęściej spotykane działki miały wymiary 1,5 na 5 prętów. Właśnie takie działki określano w źródłach jako pełnowartościowe parcele. Zabudowa obejmowała 2/3 jej powierzchni, a reszta przeznaczona była na podwórze, zob. Roman Czaja, Tadeusz Nawrołski, *Tworzenie miejskiego zespołu osadniczego*, [w:] *Historia Elbląga*, t. 1, red. Stanisław Gierszewski, Andrzej Groth, Gdańsk 1993, s. 83. Z pomiaru Rendschmidta wynika, że dom kramarzy stał na pełnej działce, zob. Rendschmidt, *Das alte Elbinger...*, il. 48.

¹⁶ Rendschmidt, *Das alte Elbinger...*, il. 49; Hauke, Stobbe, *Die Baugeschichte...*, s. 152, il. 113–114.

¹⁷ Edmund Kizik, *Mennonici w Gdańsku, Elblągu i na Żuławach Wiślanych w drugiej połowie XVII i w XVIII wieku. Studium z dziejów małej społeczności wyznaniowej*, Gdańsk 1994, s. 126.

¹⁸ W bliżej nieokreślonym czasie zbudowano drugie wejście do piwnic, zob. APG, 409/111, k. 1r.–1v.; Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo, architektura...*, il. 25.

¹⁹ APG, 409/110, k. 9r. W Gdańsku przy sprzedaży lub wynajęciu domu zaletą były suche, głębokie, sklepione piwnice, a dodatkowym atutem były piwnice pozwalające na przechowywanie wina, zob. Ewa Barylewska-Szymańska, Wojciech Szymański, „...na św. Michała lub od zaraz” – sprzedaż i wynajem domów i mieszkań w Gdańsku w 1775 roku, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2003, t. 51, nr 1, s. 29.

a od ulicy oddzielała je kuta balustrada, malowana na czarno („die Eiserne Stangen Schwartz [übergestrichen]”)²⁰.

Parter kamienicy (il. 4) w połowie szerokości i na całej długości domu przedniego zajmowała sień (il. 5) skomunikowana z domem tylnym²¹. Obok niej umieszczono od frontu kantor o dwóch oknach, a za nim następne pomieszczenie, obok którego od strony sieni zlokalizowano klatkę schodową, z kolei za nimi znajdowała się kuchnia²². Pierwsze piętro podzielone zostało na trakt przedni i tylny. Wskazują na to określenia pomieszczeń („in der hinter Stube”, „in der vorder Stube”). W trakcie przednim z podestu schodów, gdzie znajdowało się wydzielone pomieszczenie kuchenne, wchodziło się do pomieszczenia o dwóch oknach („in der vorder Stube”), obok którego ulokowany był wąski jednoosobowy pokój z przepierzeniem, zapewne przeznaczony na sypialnię. Odpowiednikiem *vorder Stube* w domu kramarzy w gdańskiej kamienicy mieszczańskiej będzie pomieszczenie nazywane *Saal*, położone na pierwszym piętrze budynku frontowego od strony ulicy, oświetlone trzema lub dwoma oknami, które przeznaczone było najczęściej na salon²³. W trakcie tylnym umieszczono kuchnię i przedsionek (*Vorkammer*) skomunikowany z domem tylnym²⁴, gdzie znajdowała się reprezentacyjna sala zebrań cechu („in der hinter Stube oder versammlung Saal”), doświetlona zapewne dwoma oknami. Sala ta była połączona z następnym pomieszczeniem drzwiami umieszczonymi naprzeciwko wejścia do niej („der hinter Stubethur”). Z pomieszczenia tego wchodziło się również do ustępu („zum Secret”)²⁵. W przedsionku obok

²⁰ Na temat kolorystyki kowalstwa architektonicznego zob. Anna Kriegseisen, *Polichromowane kowalstwo architektoniczne w nowożytnym Gdańsku*, [w:] *Rzemiosło artystyczne w Prusach Królewskich*, red. Jacek Kriegseisen, Gdańsk 2009, s. 146–159. W 1753 r. mistrz kamieniarski Georg Daniel Lehmann dokonał przeglądu elementów kamiennych domu (szczyt, gzymсы) i naprawy rynny-rzygacza przedproża („Den Giebell und Gesimsen, Verkükt, und die Gallerie außzubeßern”), zob. APG, 409/88, k. 7r, 21r. W tym samym roku mistrz malarzski Christian Seidler otrzymał 6 fl. za wspomniane prace, zob. APG, 409/88, k. 22r. Najstarsze, znane z opisów przedproże w Elblągu pochodzi z lat 1591–1592, zob. Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo, architektura...*, s. 240–241. Ponieważ wzniesione zostało dość wysoko, na całej długości dwóch elewacji Dworu Artusa, Rynkiewicz-Domino przypuszcza, że z tego powodu nazywano je galerią (*ibidem*, s. 240), jednak tak samo (*Gallerie, Galleye*) określono przedproże przed domem kramarzy, więc można sądzić, że była to nazwa przyjęta w Elblągu dla określenia przedproży, zob. APG, 409/88, k. 21v, 22v.

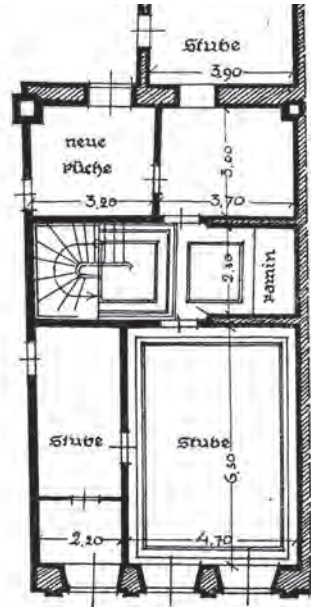
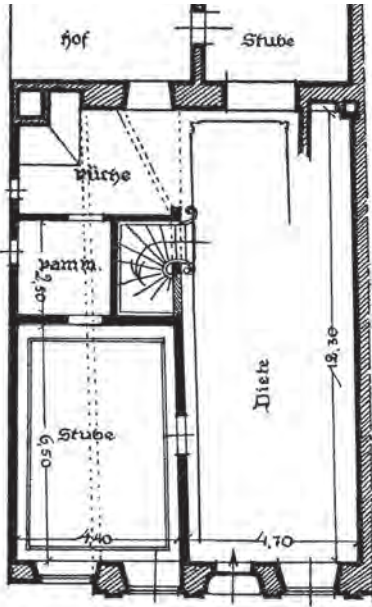
²¹ Takie rozwiązanie, bądź skomunikowanie sieni z podwórzem, było w Elblągu powszechnie przyjęte, zob. Rendschmidt, *Das alte Elbinger...*, s. 45.

²² *Ibidem*, il. 49; Hauke, Stobbe, *Die Baugeschichte...*, s. 152, il. 113.

²³ Ewa Barylewska-Szymańska, *Gdańskie salony z drugiej połowy XVIII wieku na podstawie źródeł*, [w:] *Muzea – rezydencje w Polsce. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Marynarskim w Kozłówce 14–16 października 2004*, Kozłówka 2004, s. 478–479.

²⁴ Rendschmidt, *Das alte Elbinger...*, il. 49; Hauke, Stobbe, *Die Baugeschichte...*, s. 152, il. 114.

²⁵ Z badań Ewy Barylewskiej-Szymańskiej i Wojciecha Szymańskiego wynika, że w 2. poł. XVIII w. ustępy w kamienicach gdańskich znajdowały się na dziedzińcach, ale również wspomniano ich istnienie w domach, co nie było rzadkością m.in. na piętrach, zob. Barylewska-Szymańska, Szymański, „...na św. Michała...”, s. 33, 35.



Il. 4. Rzuty parteru i pierwszego piętra kamienicy cechu kramarzy w Elblągu, wg Rendschmidt, *Das alte Elbinger Bürgerhaus...*, il. 49

Il. 5. Widok wnętrza sieni kamienicy cechu kramarzy w Elblągu, wg *Elbing*, bearb. v. T. Lockemann, Berlin 1926



drzwi do sali reprezentacyjnej były drzwi do kuchni a obok nich „zur rechten Handt” – starszy cechu kramarskiego wspominał schody, które należały do głównego ciągu komunikacyjnego kamienicy.

Na drugim piętrze, podobnie jak piętro niżej, z podestu schodów wchodziło się do pomieszczenia nazywanego w inwentarzach *Obersaal* a usytuowanego po północnej stronie domu w trakcie przednim, czyli od ulicy. Również to wewnątrz możemy odnieść do rozplanowania domu mieszczańskiego w Gdańsku, gdzie na drugim piętrze nad salonem pierwszego piętra lokalizowano kolejny salon, określane w źródłach gdańskich identycznie jak w Elblągu²⁶. W kamienicy kramarzy na tym samym piętrze znajdowała się jeszcze kuchnia („In der großen Küche”).

Ponieważ inwentarze są spisami ruchomości, to oczywiste jest, że najwięcej zawarto w nich wiadomości o wyposażeniu domu. Choć i tu zdani jesteśmy na rekonstruowanie i zestawianie rozproszonych informacji, gdyż coroczne inwentarze, mimo że spisywane były w podobny sposób, to konstruowane były nieco odmiennie przez każdorocznego starszego cechu. Od 1624 r. na pierwszym miejscu wymieniano najkosztowniejsze ruchomości, czyli duży i mały wilkom cechowy²⁷. Od połowy XVIII w. na pierwszym miejscu wyliczano nieruchomości cechowe, a dopiero potem cenne ruchomości, tzn. oba wilkomy i srebra, dalej zaś cechowe sprzęty pogrzebowe przechowywane w kościele p.w. NPM oraz wyposażenie pomieszczeń (m.in. znajdujące się w nich skrzynie i ich zawartość), kończąc na krótkich wzmiankach o sprzęcie przeciwpożarowym i piwnicach.

Opisy wnętrza zaczynają się od pierwszego piętra (parter był konsekwentnie pomijany), w którego przedsionku ponad drzwiami do kuchni wisiały dwie strzelby podróżne. Obok nich, „zur rechten Handt über der Treppen”²⁸,

²⁶ Barylewska-Szymańska, *Gdańskie salony...*, s. 481.

²⁷ Duży wilkom cechowy (ufundowany w 1575 r., wykonany przez złotnika elbląskiego Bastiana Heina, zaginiony, dawniej przechowywany na ratuszu, następnie w zbiorach Städtisches Museum w Elblągu, zob. Eugen v. Czihak, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen*, Tl. 2, *Westpreussen*, Leipzig 1908, s. 160, 163, nr 19, 164, nr 35, poz. 1, il.), wymieniony został już w pierwszym inwentarzu z 1624 r. („Ein ubergulden wilkohmm”) obok cechowych sprzętów i naczyń liturgicznych używanych zapewne w kaplicy cechowej („Ein ubergulte Kölch”, „Ein ubergult Pateinhen”, „Ein ubergult mit ein heiligtumhb Monstrantz genandt”, „Ein rott Corallen Pater Noster mit 2 [gulde] Ringe”) i sprzętu pogrzebowego. Mały wilkom cechowy pierwszy raz zanotowano w inwentarzu z 1660 r. („1 kleinen von gilden Welckom”), ale dopiero w 1664 i 1716 r. podano dokładniejszy jego opis („Einen kleinen vergulden Willkommen worauf der Cupido stehet”, „worauf *Cupido* mit silbern Laubwerk geziert”), a w 1700 r. większego („Einen Großen vergulden Wielkom, worauff die Gerechtikeit stehet, in der einen Handt führend ein Schwert, nebenst einen Carniol, in der anderen Handt ein klein Wagschalchen mit dem dazu gehörigen Futeral”). W różnych latach uzupełniany był o opis zawieszzonego na nim klejnotu („mit einem roten Stein in Goldt gefasset”, „ein Perl vor ein hangende”), zob. APG, 409/54, k. 4r.–4v., 32r., 41r., 62r., 90r., 107v. Począwszy od inwentarza z 1809 r. nie wymieniano już wilkomów, zob. APG, 409/55, k. 225r.–227v.

²⁸ APG, 409/54, k. 136v.

wisiały 3 skórzane i malowane wiadra przeciwpożarowe i 2 malowane sikawki. Również od strony przedsionka ponad drzwiami do sali reprezentacyjnej wisiał stary, malowany, podłużny obraz w starych, czarnych ramach. W 1765 r. obraz ten („Ein gemahltes altes Bild, so ehedem, vor der Thüre befestigt gewesen”), przeniesiony potem do jednego z pomieszczeń wyższej kondygnacji²⁹, zastąpiony został nowym, zapewne powtarzającym tematykę starszego, a przedstawiającym alegorię Sprawiedliwości („ein ausgehauenen Bild, die sogenante Gerechtigkeit”, „die gerichtigkeit vorstellend”)³⁰. W 1791 r. alegorię zawieszono nad stołem wewnątrz sali³¹, a w 1796 r. widzimy ją „über der hinter Stubethur”³².

Sala reprezentacyjna doświetlona była prawdopodobnie dwoma oknami, na których na 2 żelaznych prętach wisiały 4 zielone wełniane („Raschene”) firany i 2 zasłony z frędzlami i 2 zielonymi nicianymi sznurami do podwiązywania ich. W sali stały 2 malowane stoły, 6 malowanych ławek i 12 krzeseł pokrytych skórą juchtową („12 Rothe Iuchterne Stühl”³³), które w 1729 r. przeniesiono piętro wyżej³⁴, jednak w 1783 r. w sali tej zanotowano jeszcze 2 stare krzesła („unbrauchtbahre”)³⁵. W 1767 r. w sali było już 6 stołów malowanych na kolor orzechowy („6 Tische auff Nußbaumen Art gestrichen 2 darunter mit Schubladen et Schlößer”) i 24 nowe krzesła pokryte czerwonym trypem („24 Stück Stühle mit rothem Träp Beschlagen”)³⁶, które w 1788 r. otrzymały obicie z kattunu³⁷. W 1729 r. wspomniano szafę ścienną z mosiężnymi sztyldzikami, znajdującą się w nieokreślonym bliżej miejscu sali, a służącą do przechowywania m.in. kieliszków („Ein Schaff in der Mauer, darinn 30 Stuck Wein u. 30 St. Bier Gläser”, „54 Stück Bier Gläser”)³⁸. Być może w tej samej szafie od 1745 r. przechowywano skrzynkę z kompletami sztućców i naczyniami, początkowo na 12, potem na 24 osoby, które były uzupełnieniem zastawy cynowej („1 Linden Kästlein mit einem Schubsel worinnen 12 Silber Schallen Mäßer und 12 Silber Schallen Gabbelen, 1 Pudelchen worinnen 24 paar Hirsch Hörrer, Mäßer und Gabbelen, 4 paar Große ditto mit Weise Schallen”, „große trenchir Meßer”, „Einen sielbernen Potasch Löffel”)³⁹. W tym samym roku pojawił się w jej wyposażeniu zegar mechaniczny wybijający godziny („Auch ein schlagendes Uhr, welches zum andenken E. Lobl. Zunffte geschencket”,

²⁹ APG, 409/55, k. 78r.

³⁰ APG, 409/55, k. 49r.

³¹ APG, 409/55, k. 152v.

³² APG, 409/55, k. 171v.

³³ APG, 409/54, k. 150v.

³⁴ APG, 409/54, k. 152r.

³⁵ APG, 409/55, k. 121v.

³⁶ APG, 409/55, k. 56v.

³⁷ APG, 409/55, k. 141r.

³⁸ APG, 409/54, k. 137r., 144r.; 409/55, k. 12r.

³⁹ APG, 409/54, k. 203r.; 409/55, k. 6r., 7r., 20v. W inwentarzach srebra nikoną w 1809 r., zob. APG, 409/55, k. 225r.–227v.

„Ein schlagend scheiben Uhr”⁴⁰. Sala była ogrzewana bliżej nieopisanym piecem⁴¹, przed którym znajdowała się jedna z dwóch wymienionych w inwentarzu żeliwnych płyt piecowych („2 Eyserne Platten vor die Ofen”)⁴².

Niewątpliwie najbardziej efektywnym elementem wyposażenia tej sali była galeria portretów królów polskich, znana współczesnym i wymieniana obok ratuszowej galerii królewskiej⁴³. W 1714 r. po raz pierwszy wymieniono wiszące na ścianach 3 portrety w białych ramach ozdobionych złożonymi koronami: Michała Wiśniowieckiego, Jana III Sobieskiego i Augusta II. Znajdował się tam również miedzioryt za szkłem w czarnych ramach, przedstawiający ponownie Sobieskiego. Galeria ta w 1738 r. uzupełniona została o portret Augusta III⁴⁴, a w 1765 r. o portret Stanisława Augusta Poniatowskiego („Stanisl. Augustus IIII”)⁴⁵. Wymienione portrety wisiały w sali do 1783 r., kiedy po raz pierwszy wymieniono je w pomieszczeniu na drugim piętrze. Na ich miejscu zawieszono dużego formatu portret Fryderyka II („Ein Portrait der jetzo lebende König von Preußen, als unser [...] Souverain”⁴⁶), w 1788 r. portret Fryderyka Wilhelma II⁴⁷, a w 1799 r. Fryderyka Wilhelma III⁴⁸. W 1813 r. portrety te („3 große öhl gemälde mit vergoldeten Rahmen Könige von Preußen”), w związku z zajęciem domu cechowego dla straży miejskiej, a później na potrzeby wojskowe, przeniesiono do pomieszczenia górnego⁴⁹. Poza portretami w domu kramarzy w 1729 i 1730 r. znajdowały się 3 duże obrazy, będące zabezpieczeniem zaległego półrocznego czynszu („Imgleichen 3 Große Bilder im Zunfft Hause, welche von Fr. Major. [...] vor ½ Jahr Zinß anbehalten vor 25 [fl.], als Ein groß Koch Stück, Daniel in der Loewen Grube u. Der Samariter mit dem öhlkrug”)⁵⁰.

W 1801 r. galerię portretów uzupełniono o oprawione miedzioryty przedstawiające kilka bitew wojny siedmioletniej, z których w 1810 r. wymieniono

⁴⁰ APG, 409/54, k. 153r., 161v. Zapewne tzw. zegar talerzowy.

⁴¹ APG, 409/54, k. 137r.

⁴² APG, 409/55, k. 5v. O żeliwnych płytach piecowych i kominkowych zob. Zbigniew Massowa, *Odlewnictwo*, [w:] Teresa Jednaszewska, Zbigniew Massowa, *Kowalstwo artystyczne i odlewnictwo*, Malbork 1985, s. 69–82.

⁴³ Johann Heinrich Dewitz, Daniel Georg Fuchs, *Variantes Lectiones oder vermischte Schrifften*, zob. APG, 492/319, s. 367.

⁴⁴ APG, 409/54, k. 177v. W maju 1737 r. portret Augusta III do ratuszowej galerii królów polskich namalował George Wichert („dem Mahler George Wichert [...] des Portrait Ihro Königl Maytt von Pohlen Augusti III^{to} zu mahlen”), zob. APG, 369, 1/1481, s. 166; 492/319, s. 367, zob. Jacek Kriegseisen, *Europejskie peryferia malarskie. Środowisko elbląskie od końca XVII do trzeciej ćwierci XVIII wieku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 2011, 7, s. 62–65, 74. Na temat galerii ratuszowej zob. Jacek Tylicki, *Nowożytnie malarstwo i rysunek w Elblągu do 1772 r.*, Elbląg 2001, s. 9–10.

⁴⁵ APG, 409/55, k. 49r.

⁴⁶ APG, 409/55, k. 121v.

⁴⁷ APG, 409/55, k. 140v.

⁴⁸ APG, 409/55, k. 185v.

⁴⁹ APG, 409/55, k. 236r.

⁵⁰ APG, 409/54, k. 153v., 156v.

5, ale tylko 2 określono dokładnie (bitwa pod Lovosicami nad Łabą w sierpniu 1756 r. i bitwa pod Lutynią w grudniu 1757 r.)⁵¹.

Do oświetlenia sali służył mosiężny żyrandol („Krone”) zwisający ze stropu na mosiężnym, złożonym zawieszeniu oraz jednoramienny lichterz ścienny umocowany nad drzwiami. W 1801 r. został on skradziony⁵².

Na jednym ze stołów stał cynowy kałamarz. Poza tym w sali przechowywana była skrzynka cechowa wykonana z drewna orzechowego, przechowywana w drewnianym futerale, a w niej 2 wykonane z żelaznej blachy skarbonki na ofiary dla biednych, mosiężny zegar piaskowy i mazerowany młotek, liczne dokumenty i pęk kluczy. Ponadto w sali tej wymieniono 3 zszyte ze sobą kolorowe tkaniny, które zapewne identyfikować trzeba z chodnikami, a w 1754 r. przechowywano tu jeszcze 33 skórzane wiadra przeciwpożarowe⁵³.

Na drugim piętrze znajdował się przedsionek, który pełnił funkcję podręcznego składu, a nawet, jak ujęto to nieco na wyrost, zbrojowni („In der Rüst-Kammer”). Przechowywano w nim rzeczy, które mogły się jeszcze przydać oraz te, które były potrzebne, ale na co dzień nieużywane („Ein Langer weißer Tisch”, „12 Fenster auß der Unten Stube nach hinten”⁵⁴, „9 Stück Fenster Scheiben mit Namen u. Wappen”⁵⁵), ale przede wszystkim właśnie broń („108 gutte tuchtige Flinten”, „108 Flinten, 118 Bajonette”)⁵⁶. Z przedsionka wchodziło się do pomieszczenia, w którym stały 3 malowane na czerwono stoły i 5 (później tylko 3) tak samo malowanych ławek⁵⁷, a za nimi znajdowała się podłużna skrzynia z cynowymi naczyniami („ein große kasten mit einem guten Schloß u. 2 vorhängend Schließern, in demselben ist vorhanden, an Zinn”⁵⁸). W 1729 r. przeniesiono tu z dolnego pomieszczenia krzesła kryte skórą⁵⁹. W 1754 r. w sali tej pojawił się portret burmistrza Johanna Sprengela („I Bild des Burgermtr Sprengels”)⁶⁰, w 1768 r. przeniesiono tutaj z dolnej sali miedzio-

⁵¹ APG, 409/55, k. 192r., 212v., 230v.

⁵² APG, 409/55, k. 192r.

⁵³ APG, 409/55, k. 5v.

⁵⁴ W 1704, 1752 i 1757 r. wykonano w budynku nowe okna („in dem Neygebauten Obere Saal 16. Neue Fenster von Gutt aufrechtigen Lübschen Glaß, und der Zinter Bley gemacht”, „12 Fenster in Neu Bley”, „8 Rahmen Grien Angestrichen, 24 Wind Eisen roth angestrichen”), zob. APG, 409/86, k. 2r.; 409/87, k. 22r.; 409/92, k. 11r.

⁵⁵ W zbiorach Städtisches Museum w Elblągu znajdowały się szybki okienne zdobione herbami elbląskich rodzin, zob. Hermann Abs, *Fensterscheiben mit Wappen von Elbinger Familien im Städtischen Museum*, „Elbinger Jahrbuch” 1936, 12/13, s. 219–226.

⁵⁶ APG, 409/54, k. 101r., 113r.; 409/55, k. 106v., 163r. ostatni raz wymienione w 1804 r. APG, 409/55, k. 208r.

⁵⁷ APG, 409/55, k. 4r.

⁵⁸ APG, 409/55, k. 4r.

⁵⁹ APG, 409/54, k. 152r.

⁶⁰ APG, 409/55, k. 4r. Johann Sprengel (1517–1602) – zasłużony siedmiokrotny burmistrz prezydujący Elbląga, zob. Witold Szczuczko, *Jan Sprengel (1517–1602) burmistrz i burgrabia kró-*

rytniczy portret Jana III Sobieskiego⁶¹, a w 1783 r. portrety królów polskich, zastąpione w sali reprezentacyjnej portretami królów Prus⁶². W sumie znajdowały się tu wówczas „1 Bild mit [Jan III Sobieski], und 1 Bild ohne Glaß [portret burmistrza Sprengela]” i 5 portretów królewskich⁶³. Podobnie jak sala reprezentacyjna pomieszczenie to było ogrzewane piecem, o czym może świadczyć zarejestrowanie w nim żeliwnej płyty piecowej⁶⁴.

Niewiele wiemy o podłogach, choć pewną wskazówką o ich wyglądzie mogą być „grün u. gelbe fliestchen”⁶⁵, które przechowywano na podwórzu kamienicy. W 1731 r. było ich 1200 sztuk, rok później 850 sztuk⁶⁶, a w 1743 r. „Noch auff der lucht einige Flieschen”⁶⁷. Ponieważ w 1731 r. zużyto 350 sztuk flizów, to przypuszczać można, że wykonano z nich podłogę jednego z pomieszczeń kamienicy. W następnych latach ich liczba się zmniejszała; zapewne zużywane były do bieżących napraw⁶⁸ prawdopodobnie w pomieszczeniach wyższych kondygnacji⁶⁹, gdyż sień i podest schodów na wysokości pierwszego piętra wyłożone były kamiennymi, szarymi i czerwonymi płytami⁷⁰.

W 1813 r. oba pomieszczenia w przednim i tylnym trakcie pierwszego piętra przejęte zostały przez straż miejską. W następnym roku zajęto je na użytek instytucji wojskowych, które zaanektowały jeszcze dodatkowo północne pomieszczenie drugiego piętra. W tymże roku zaprzestano sporządzania

lewski, [w:] *Zastąpieni ludzie dawnego Elblągu. Szkice biograficzne*, red. Marian Biskup, Wrocław 1987, s. 35–40, tu literatura.

⁶¹ APG, 409/55, k. 64v.

⁶² APG, 409/55, k. 121v.

⁶³ APG, 409/55, k. 125v.

⁶⁴ APG, 409/55, k. 5v.

⁶⁵ Charakterystyczne kolory flizów pozwalają sądzić, że były to gliniane, wypalane i glazurowane kafle podłogowe, od średniowiecza do czasów nowożytnych powszechnie wykorzystywane do wykładania podłóg piwnic i parterów kamienic gdańskich.

⁶⁶ APG, 409/54, k. 159v, 162r.

⁶⁷ APG, 409/54, k. 197r.

⁶⁸ W 1753 r. kupiono 35 sztuk nowych („bekantete Fliesen”) i 30 sztuk starych („alte dito”) flizów kamiennych, w 1757 r. ponownie 34 flizy kamienne, a w 1755 r. 25 sztuk „weiße Fließchen” (po groszu za sztukę), zob. APG, 409/88, k. 4r.; 409/90, k. 90r.; 409/92, k. 16r. W cytowanych źródłach określenie fliz („Fliesen”, „Fließchen”, „Flieschen”) używane jest zarówno dla posadzkowych płyt kamiennych, posadzkowych płytek ceramicznych, jak i flizów typu holenderskiego służących do dekoracji ścian, z którymi zapewne identyfikować należy „weiße Fließchen”, zob. Beata Fekecz-Tomaszewska, *Holenderskie płytki ścienne w XVII i XVIII wieku*, katalog wystawy w muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 1984, *passim*.

⁶⁹ W 1761 r. podczas wizji kamienicy przy ul. Mariackiej w Gdańsku stwierdzono, że salon pierwszego piętra wyłożony jest zielono-żółtymi płytkami, zob. Barylewska-Szymańska, *Gdańskie salony...*, s. 482. Podłogi układane z tego rodzaju płytek miały wcześniejszy rodowód, jednak przykład elbląski potwierdza ich stosowanie jeszcze w 1. poł. XVIII w. Użycie flizów tego rodzaju potwierdzone jest również w innych elbląskich kamienicach, zob. Rendschmidt, *Das alte Elbinger...*, s. 69.

⁷⁰ Rendschmidt, *Das alte Elbinger...*, s. 45, 69.

corocznych inwentarzy wyposażenia kamienicy⁷¹, której cech kramarzy był właścicielem do 1818 r.⁷²

Z przedstawionych opisów wynika, że funkcje reprezentacyjne pełniła sala na pierwszym piętrze. Funkcję tę określały przede wszystkim elementy wyposażenia, które nadały jej charakter oficjalnego miejsca spotkań członków cechu, w którym odbywały się uroczystości cechowe. Znajdujące się w niej przedstawienie alegorii Sprawiedliwości wskazuje również na to, że pełniła ona funkcję sali sądowej, w której rozstrzygano zapewne spory pomiędzy członkami cechu podlegające jego jurysdykcji. Do 1783 r. obecność zawieszonych w niej portretów królów polskich, a później królów Prus, podobnie jak galeria władców Rzeczypospolitej w ratuszu elbląskim⁷³, zapewne miała podnosić prestiż cechu⁷⁴. Uobecniając modela, przypominano o królewskiej protekcji nad miastem, więc w konsekwencji nad cechem, którego swobód król był ostatecznym gwarantem⁷⁵. Natomiast funkcja sali na drugim piętrze była odmienna. Przechowywanie w niej naczyń cynowych wskazuje, że była miejscem spotkań o zdecydowanie mniej oficjalnym charakterze, czyli biesiad cechowych, czemu służyła również znajdująca się na tym piętrze kuchnia⁷⁶. Mniej tutaj dbano o jej wygląd, wyposażając ją w zużyte sprzęty usuwane z sali reprezentacyjnej albo te, które nie pasowały już do jej oficjalnego charakteru. Poza wymienionymi funkcjami kamienica cechowa była jeszcze domem czynszowym, przynoszącym cechowi dochody⁷⁷. W inwentarzu z 1786 r. po raz pierwszy pojawia się lista 11 lokatorów (później stale już tylko 10), zajmujących tyleż lokali

⁷¹ „Im Zunft Hause in der hinter Stube oder dem versamlungs Saal, befindet sich gegenwärtig die bürgen Wache und in der vorder Stube die herren bürger officire”, „Im Zunft Hause in der hinter Stube oder dem Versamlungs Saal, befindet sich gegenwärtig das distributives *Magazinen Vivres* der Königl. Lazareth Verpflegung Commission, in der vorder Stube, das *Bureau*, und in der oberen norden Stube, die Sesien dieser Commissien”, zob. APG, 409/55, k. 236r., 240v.

⁷² Pudor, *Das Heimatmuseum...*, s. 73.

⁷³ Podobne galerie istniały m.in. w Gdańsku, Krakowie, Lesznie, Lwowie, Poznaniu, Przemysłu, Rawiczu, Toruniu, zob. Jerzy Lileyko, *Wystrój ratusza Starej Warszawy w 1 poł. XVII w. jako wyraz związków artystycznych mieszczaństwa i dworu*, [w:] *Sztuka miast i mieszczaństwa XV–XVIII wieku*, red. Jan Harasimowicz, Warszawa 1990, s. 371–372, 176.

⁷⁴ Seria portretów królewskich z domu kramarzy wymieniona została przez współczesnych tuż po galerii ratuszowej, zob. APG, Rękopisy elbląskie, 492/319, s. 367.

⁷⁵ Andrzej Groth, *Wytwórczość*, [w:] *Historia Elbląga*, t. 2, cz. 1 (1466–626), red. Andrzej Groth, Gdańsk 1996, s. 84.

⁷⁶ Liczba naczyń cynowych była zmienna, ale stale się zwiększała: w 1737 r. talerzy cynowych było już 200, rok później pojawia się 11 sztuk nożyc do objaśniania świec, a w 1718 r. „the Kannchen”, w 1763 r. 12 nowych lichtarzy. Wszystkie nakrycia stołowe nikną od inwentarza z 1805 r., zob. APG, 409/54, k. 115r., 173r.; 409/55, k. 40v., 210r.–214r.

⁷⁷ Zachowało się pięć umów o wynajem pomieszczeń w domu kramarzy z lat 1710, 1751, 1753, 1755, 1756 za kilkanaście do kilkudziesięciu florenów rocznie, zob. APG, 409/110, k. 1r.–2r., 3r.–3v., 5r.–5v., 7r.–8r., 9r. O wynajmie domów, mieszkań i pomieszczeń w Gdańsku zob. Barylewska-Szymańska, Szymański, „...na św. Michała...”, s. 34–36.

mieszkalnych⁷⁸, którym przysługiwało prawo używania piwnicy⁷⁹. Jednak nie we wszystkich latach lokale były całkowicie zajęte – zdarzały się okresy, kiedy wynajętych było tylko pięć lokali, a w 1800 r. tylko trzy, zaś pozostałe stały puste⁸⁰.

Nie udało się dotąd odnaleźć w polskiej literaturze pełnych opisów wyposażenia domów cechowych. Z tego powodu opis wyposażenia kamienicy kramarzy w Elblągu wydaje się ważnym uzupełnieniem wiedzy o obyczajowości mieszczańskiej, a w szczególności cechowej.

The Stallholders' House in Elbląg and its Furnishings in the Light of Guild Inventories from 1703–1814

The historic part of Elbląg was largely reduced to rubble in 1945. Therefore all the more valuable are source materials facilitating at least an approximate reconstruction of particular buildings.

One fundamental and as yet untapped source of information on the appearance and furnishing of the Elbląg guild house, and indirectly the appearance of the burgher house there is to be found in the inventories of the movable property of the stallholders' guild. These taken every year by the guild elders, are recorded in two books covering the years 1624–1814, now held in the State Archive in Gdańsk.

In 1700, the stallholders bought the townhouse at the intersection of Garbary and Murna Streets, probably built in the 1560s. The house, no longer extant, was one of the oldest Renaissance ones in Elbląg.

Analysis of these archival materials enables us to track changes to the functions and above all to the décor of various rooms, while the descriptions they contain are a valuable source of knowledge of bourgeois mores of Royal Prussia, the changing tastes of the house owners, and their financial standing.

⁷⁸ APG, 409/55, k. 134v.

⁷⁹ Wzmianki o piwnicy przeznaczonej do użytku lokatorów pojawiają się pierwszy raz w inwentarzu z 1714 r., co jest przesłanką, że co najmniej od tego roku pomieszczenia w kamienicy były wynajmowane, zob. APG, 409/54, k. 102r.

⁸⁰ APG, 409/55, k. 172v., 177v., 190r.

Wędrująca kamienica. Kilka uwag o translokacji i skopiowaniu kamienicy gotyckiej przy ul. Chlebnickiej w Gdańsku w świetle źródeł archiwalnych*

Wprawdzie historia fasady późnogotyckiego domu gdańskiego z Brotbänkengasse 14 (ul. Chlebnicka) przeniesionej w 1823 r. na Pfaueninsel (Wyspę Pawią), w Poczdamie od dawna wzbudzała zainteresowanie badaczy, ale jak do tej pory chyba nikt należycie nie docenił wagi tego wydarzenia, stanowiącego bez wątpienia jeden z najniezwykleszych epizodów w dziejach ochrony zabytków w XIX w. w skali europejskiej¹.

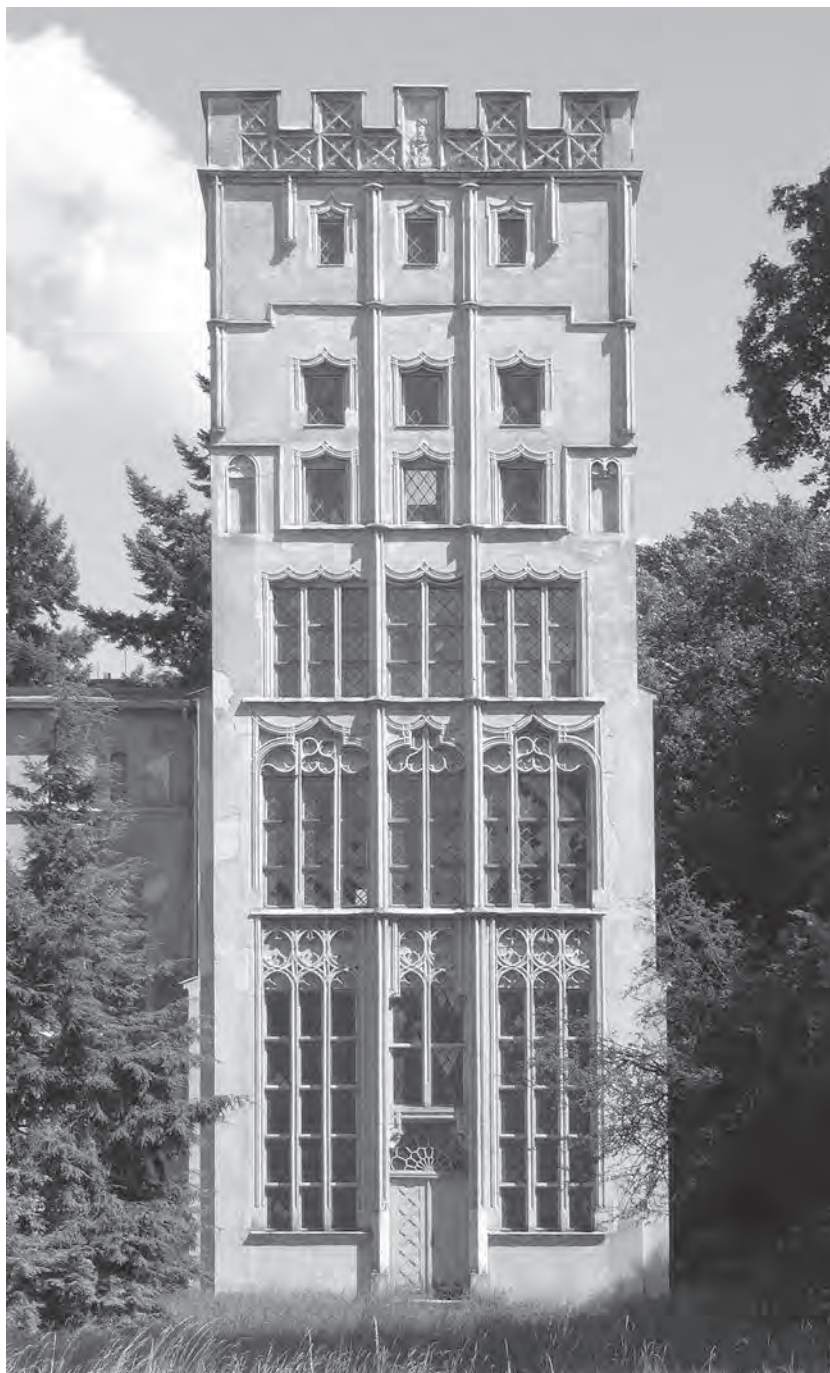
Fasada wkomponowana przez Karla Friedricha Schinkla we wcześniejszy zespół tzw. Kavalierhaus szczęśliwie przetrwała II wojnę światową (il. 1). W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku posłużyła polskim restauratorom do stworzenia jej repliki w miejscu, gdzie się znajdowała do października 1823 r., czyli przy obecnej ul. Chlebnickiej 14². Zachowana w Archiwum Państwowym w Gdańsku dokumentacja pozwala raz jeszcze przypomnieć okoliczności rozbiórki i transportu do Berlina, a przechowywane w Instytucie Sztuki PAN dokumenty naświetlić okoliczności wykonania kopii tego budynku w Gdańsku. Warto również przypomnieć, że to właśnie moment uratowania elementów gotyckiej kamienicy uważany jest za początek ochrony zabytków w Gdańsku.

Nieznana jest ani dokładna data, ani okoliczności wzniesienia budynku. Badacze są w zasadzie zgodni, że musiała powstać najprawdopodobniej

* Niniejszy artykuł został pierwotnie opublikowany w języku niemieckim: Edmund Kizik, Małgorzata Omilanowska, *Das Danziger Haus auf der Pfaueninsel. Ein gotisches Bürgerhaus zwischen klassizistischer Translokation und modernem Neubau*, [w:] *Werk und Rezeption – Architektur und ihre Ausstattung. Festschrift Ernst Badstübner zum 80. Geburtstag*, Hg. Tobias Kunz, Dirk Schumann, (Studien zur Backsteinarchitektur Bd. 10), Berlin 2011, s. 403–418.

¹ Erich Keyser, *Denkmalpflege in Danzig vor hundert Jahren*, „Denkmalpflege und Heimatschutz” 1926, 28, s. 54–57 i 147; Friedrich Bachschaft, *Die Danziger Hausfassade auf der Pfaueninsel*, „Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams”, N.F., nr 7, 1934, z. 2, 347, s. 137–141; Caesar von der Ahé, *Vom Kavalierhaus (Danziger Haus) auf der Pfaueninsel*, „Brandenburgia” 1940, 49, s. 27–38; Erich Keyser, *Die Baugeschichte der Stadt Danzig*, (Hg.) Ernst Bahr, Köln–Wien 1972, s. 453–456; Marian Arszczyński, *Działalność Karola Fryderyka Schinkla na ziemiach Pomorza i Wielkopolski*, „Zapiski Historyczne” 1984, t. 49, nr 3, s. 91–94.

² *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Miasto Gdańsk*, cz. 1, *Główne Miasto*, red. Barbara Roll, Iwona Strzelecka, Warszawa 2006, s. 269–270; Jerzy Stankiewicz, *Odbudowa zabytkowych zespołów Gdańska po 1945 r.*, „Ochrona Zabytków” 1979, t. 32, nr 3(126), s. 186.



Il. 1. Fasada domu gdańskiego wmontowana w Kavalierhaus na Wyspie Pawiej w Poczdamie.
Fot. Nils Meyer

około 1520 r.³ Uważana jest, podobnie jak i inne gotyckie kamienice gdańskie, za tzw. typ nadreński bądź flandryjski. W badaniach od dawna wskazywano na związek fasady z ul. Chlebnickiej z gotycką architekturą niderlandzką. Tadeusz Jurkowlaniec wskazał też kilka bliższych analogii, kamienny parzysty portal w północnej elewacji kościoła Mariackiego w Gdańsku (il. 2) i kamienicę Loitzów w Szczecinie (il. 3)⁴.

Zapewne, podobnie jak inne domy z tego czasu, była wzniesiona w oparciu o mocne boczne mury ogniowe, z wewnętrznymi podziałami w konstrukcji szkieletowej. Zachowana fasada wiele mówi o nieistniejącej już kamienicy: reprezentowała charakterystyczny dla architektury Gdańska i innych miast hanzeatyckich typ rozkładu wnętrza: z wysoką sienią w pierwszej kondygnacji (il. 4), dwoma kondygnacjami mieszkalnymi i trzema kondygnacjami spichrzowymi.

Kamienica przy Chlebnickiej 14 była budowlą pod wieloma względami niezwykłą. Jej kamienna fasada należała do rzadkich rozwiązań w Gdańsku. Wykonana została z piaskowca, co być może, jak sugeruje Jurkowlaniec, świadczy o tym, że została zmontowana z importowanych gotowych elementów. Dało to asumpt pięknej legendzie, według której kamienne dekoracje miały zostać odkute w Wenecji dla przyozdobienia rezydencji arcybiskupiej w Norymberdze (w której nota bene żadnej rezydencji arcybiskupiej nie było) i dopiero później sprowadzone do Gdańska⁵.

Smukła, wąska, trójosiowa fasada rozczłonkowana jest lekkimi, sprofilowanymi laskowaniami. Dolne, mieszkalne kondygnacje wyraźnie odróżniają się od spichrzowych lekkością osiągniętą dzięki przepreciu fasady wielkimi oknami, które redukują masę ścian do wręcz niewiarygodnego minimum. Subtelna dekoracja w postaci dwułożnego zamknięcia portalu, lekkich kurtynowych łuków domykających okna (il. 5) i misternych maswerków nad pierwszą i drugą kondygnacją (il. 6) należy do najpiękniejszych dzieł późnogotyckiej kamieniarki Gdańska. Malowniczości i nieco „zamkowego” charakteru dodaje kamienicy zwieńczenie w postaci zdobionego maswerkami krenelażu.

Z zachowanych akt wynika, że kamienica, należąca pod koniec XVI stulecia do kupca Engelbrechta Königa, w 1616 r. znalazła się w posiadaniu Hansa Schlieffa (Schlieffen)⁶. Z inicjatywy Schlieffów w środkowy ząb wieńczącego kamienicę krenelażu w bliżej nieokreślonym czasie wmontowano płaskorzeźbę z herbem rodu (il. 7). W posiadaniu Schlieffów, którzy od końca XVI w.

³ Tadeusz Jurkowlaniec, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław 1989, s. 123–124 i 154, tam też podsumowanie stanu badań.

⁴ Jurkowlaniec, *Gotycka rzeźba...*, s. 124.

⁵ Albert Carsten, *Das Danziger Haus auf der Pfaueninsel bei Potsdam*, [w:] *Die Freie Stadt Danzig. Natur, Kultur und Geschichte des Freistaates*, red. Fritz Braun i Carl Lemke, Leipzig [b. r.], s. 165.

⁶ Niestety wskutek wycierania wcześniejszych wpisów w prowadzonej do 1633 r. starej księdze gruntowej czytelny jest jedynie zapis działu spadkowego na pięciu spadkobierców Hansa z 21 lipca 1633 r. (APG, 300, 32/4, k. 82v).

Il. 2. Portal północny kościoła
Mariackiego w Gdańsku.
Fot. Małgorzata Omilanowska



Il. 3. Dom Loitzów
w Szczecinie.
Fot. Małgorzata Omilanowska





Il. 4. Pierwsza kondygnacja fasady domu gotyckiego na Wyspie Pawiej w Poznaniu.
Fot. Małgorzata Omilanowska

Il. 5. Maswerki nad oknami drugiej kondygnacji domu gotyckiego na Wyspie Pawiej w Poznaniu.
Fot. Małgorzata Omilanowska





Il. 6. Maswerki między pierwszą i drugą kondygnacją fasady domu gotyckiego na Wyspie Pawiej w Poznaniu.

Fot. Małgorzata Omilanowska

Il. 7. Barokowy herb Schlieffów (Schlieffenów) w krenelażu fasady domu gotyckiego na Wyspie Pawiej w Poznaniu.

Fot. Małgorzata Omilanowska



zaliczali się do grona gdańskich patrycjusz⁷, kamienica pozostawała do 1753 r. Jeden z nich, Valentin Schlieff, rajca, ławnik i syndyk Głównego Miasta, należał do najwybitniejszych gdańskich bibliofilów⁸. Jego biblioteka była przechowywana przy Brotbänkengasse 14, do której należała również sąsiednia kamienica dokupiona w 1718 r. za 8650 fl⁹. Po śmierci Valentina Schlieffa w 1750 r. domy zostały sprzedane przez jego spadkobierców. Przechodząc w różne ręce, stopniowo popadały w ruinę (właścicielami byli: Johann Friedrich Schumann, Valentin H. Zerneck, David Lehmann, Franz H. Richter). Ostatecznie nieruchomości została odkupiona przez mistrza murarskiego Matthiasa Gronaua z przeznaczeniem do rozbiórki i sprzedaży jako surowiec do wtórnego użycia.

Tymczasem w Gdańsku już od 1816 r. funkcję nadprezydenta rejencji zachodniopruskiej pełnił niezwykle zasłużony dla opieki nad zabytkami polityk – Theodor von Schön. Jego zamiłowanie do cennych pamiątek przeszłości zaowocowało już w 1815 r. zaangażowaniem się w ratowanie zamku w Malborku¹⁰. On też jako pierwszy zwrócił uwagę na gotycką kamienicę przy Chlebnickiej. W 1821 r. w Darmstadcie opublikowany został przez Georga Mollera zbiór rycin ukazujących najprzedniejsze gotyckie zabytki Niemiec. Schön, który utrzymywał kontakty z Georgem Mollerem już w związku z odbudową Malborka i korespondował z nim w sprawie opublikowania rycin ukazujących zamek malborski, był także inicjatorem opublikowania przez Mollera ryciny z widokiem gdańskiej kamienicy gotyckiej¹¹. Została ona zreprodukowana w tomie z 1821 r. (il. 8) jako jeden z niewielu zabytków architektury mieszkaniowej¹². Rycina zaopatrzona została adnotacją „Die Mittheilung der Zeichnung verdankt man Sr. Excellenz dem Königl. Preussischen Herrn Oberpräsidenten von Schön”¹³.

Także z inicjatywy Schöna doszło do powołania w 1822 r. specjalnej komisji, w skład której weszli dyrektor Archiwum Miejskiego Benjamin Ernst Schmidt, reprezentant konsystorza pastor August Bertling z kościoła Mariackiego, oraz historycy znani z licznych publikacji poświęconych Gdańskowi, dr Friedrich C.G. Duisburg i dr Gotthilf Löschin. Celem tej komisji było sporządzenie oficjalnego wykazu najcenniejszych zabytków architektury i historii w Gdańsku

⁷ Joachim Zdrenka, *Urządnicy miejscy Gdańska w latach 1342–1792 i 1807–1814. Biogramy*, Gdańsk 2008, s. 278–282, nr 946–952.

⁸ Zob. Maria Babnis, *Schlieff Walenty*, [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 4, red. Zbigniew Nowak, Gdańsk, 1997, s. 160–161; Zdrenka, *Urządnicy miejscy...*, s. 281–282, nr 952.

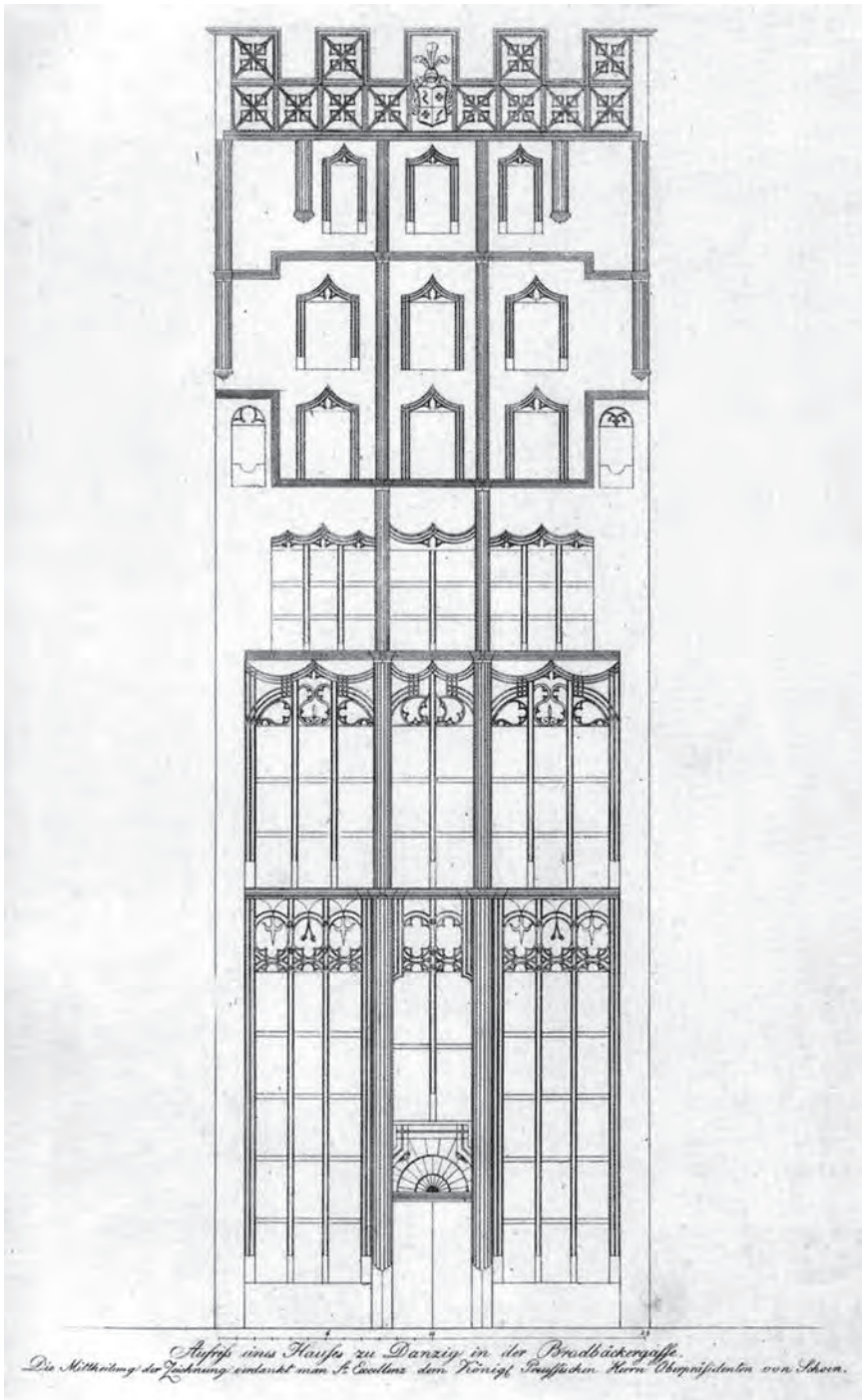
⁹ Keyser, *Die Baugeschichte...*, s. 454.

¹⁰ Arszczyński, *Działalność Karola Fryderyka Schinkla...*, s. 80.

¹¹ Bernhard Schmid, *Oberpräsident von Schön und die Marienberg*, „Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft” 1940, nr 15/16, z. 4, s. 160–272, tu s. 231, 234–235, 242–243. Por. także: Eva Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel, Georg Moller und Theodor von Schön über „altdeutscher” Baukunst*, [w:] *Klassizismus – Gotik: Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*, (Hg.) Annette Dorgerloh, München 2007, s. 201–219, tu s. 208–209.

¹² Georg Moller, *Denkmaehler der Deutschen Baukunst*, Darmstadt 1821, Bd 1, *Beiträge zur Kenntnis der deutschen Baukunst des Mittelalters enthaltend eine chronologisch geordnete Reihe von Werken aus dem Zeitraume vom achten bis zum 16. Jahrhundert*, ryc. 62.

¹³ Cyt. za: Bachschaft, *Die Danziger Hausfassade...*, s. 138.



Il. 8. Fasada domu gdańskiego przy ul. Chlebnickiej 14, 1821 r. Miedzioryt wg Georg Moller, *Denkmäler der deutschen Baukunst*, Bd. 1, *Beiträge zur Kenntniss der deutschen Baukunst des Mittelalters enthaltend eine Reihe von Werken aus dem 8ten bis zum 16ten Jahrhundert*, Darmstadt 1821, Taf. 62

(„Bau – und Geschichtsdenkmäler”)¹⁴. Oczywiście gotycka kamienica z ulicy Chlebnickiej znalazła się w tym wykazie.

Wiść o planowanej przez Gronau rozbiórce kamienicy wzbudziła gwałtowną reakcję zarówno w kręgach artystycznych – w sprawę ratowania domu zaangażował się m.in. architekt Carl Samuel Held – jak i politycznych. W celu ocalenia zabytku podjęto negocjacje z właścicielem domu. Sytuacja finansowa miasta uniemożliwiła władzom miejskim przyjęcie finansowych oczekiwań właściciela budynku oraz pokrycie kosztów odrestaurowania budynku (wydatki rządu kilku tysięcy talarów). Istotnie, długi Gdańska powstałe wskutek pożyczek zaciągniętych przez Radę jeszcze w czasach polskich oraz przymusowych pożyczek francuskich z lat 1807–1813 (okres Wolnego Miasta) obliczano po zakończeniu wojen napoleońskich w 1814 r. na astronomiczną sumę 8 milionów 670 tysięcy talarów¹⁵. Budżet miasta w tymże roku wyniósł 128 497 tlr. a w 1817 r. 221 604 talary¹⁶. W początkach trzeciej dekady wszczęta została procedura oddłużenia poważnie zagrożonego bankrutem miasta. Losy fasady wydały się przypieczętowane, władze miejskie 22 lipca 1822 r. zdecydowały o porzuceniu planów uratowania zabytku, zresztą Gronau rozpoczął już prace rozbiórkowe¹⁷.

W tej sytuacji architekt miejski Carl Samuel Held postanowił zwrócić się o pomoc do Theodora von Schöna. Ten z kolei, nie widząc możliwości ratowania domu na miejscu w Gdańsku, postanowił zainteresować losem gdańskiego domu króla Fryderyka Wilhelma III. W liście z 25 września 1823 r. informował króla, wyczerpująco opisując na wstępie wygląd „starego, pochodzącego z XIV lub XV w. domu o tak pięknej, bogatej staroniemieckiej fasadzie, że Moller z Darmstadt polecił wykonanie jej sztychu”. W dalszej części poddał królowi pod rozważę zamysł nabycia zabytku za 800–1000 talarów, który po rozebraniu można przetransportować i po ponownym zrekonstruowaniu wyeksponować na Wyspie Pawiej koło Poczdamu. W piśmie czytamy:

Ein altes im 14ten oder 15ten Jahrhundert errichtetes Haus in der Brodtbankengasse zu Danzig hat eine so selten schöne altdeutsche und reiche Faßade, daß Moller in Darmstadt sie vor einigen Jahren in Kupfer stechen ließ. Sie besteht aus Sandstein, ist überaus reich, ganz im deutschen Style gehalten und wird dadurch noch mehr merkwürdig, daß man zwar an Kirchen und Schlössern,

¹⁴ Ewa Barylewska-Szymańska, *Gdańskie i lubeckie stowarzyszenia na rzecz ochrony zabytków 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. 401–402; Erich Volmar, *Danzigs Bauwerke und ihre Wiederherstellung. Ein Reichenschaftsbericht der Baudenkmalpflege*, Danzig 1940, s. XIV.

¹⁵ Max Foltz, *Geschichte des Danziger Stadthaushalt*, Danzig 1912, s. 423–429.

¹⁶ *Ibidem*, s. 351.

¹⁷ Keyser, *Denkmalpflege in Danzig...*, s. 55. Materiały archiwalne z zespołu magistratu gdańskiego w okresie pruskim („Magistrat der Stadt Danzig”, Sign. 300, RR), na które powołuje się Keyser, zaginęły w czasie wojny, zob. *Archiwum Państwowe w Gdańsku. Przewodnik po zasobie do 1945 roku*, oprac. Czesław Biernat, Warszawa–Łódź 1992, s. 257–258.

aber selten mehr an Wohnhäusern ein solches Kunstwerk so gut erhalten findet, das hinter der Façade stehende Haus wurde unlängst so baufällig, daß es zum großen Theil abgebrochen und die Spitze der Façade abgebrochen werden mußte. Ich habe versucht, dies schöne Denkmal zu erhalten, aber theils ist die Zeit nicht zu Opfern der Art geeignet, theils ist die Art zu wohnen und in seinem Hause zu leben jetzt so abweichend von der, in der die Façade errichtet wurde, daß sie zu keinem jetzigen bürgerlichen Wohnhause mehr paßt. Es ist daher zu besorgen, daß das Kunstwerk in einzelnen Stein-Stücken verkauft und so vernichtet werden kann. Deshalb halte ich es für meine Pflicht, Euer Königlichen Majestät darüber in Ehrfurcht Vortrag zu machen und allerunterthänigst anheimzustellen, ob allerhöchstieselben geruhen wollen, diese Façade als vielleicht einziges Kunstwerk seiner Art kaufen und auf der Pfauen Insel, welche Bauwerke in diesem Style hat, aufstellen zu laßen. Die Façade würde vielleicht für 800 bis 1000 Thaler zu bekommen seyn und die Kosten des Abbrechens und des Transportes von hier zur Pfauen Insel können nicht bedeutend seyn. [...] Sie würde als Haupttheil jedes deutschen Gebäudes einen schönen Eindruck machen und zugleich als historisch-architectonisches Document immer wichtig bleiben¹⁸.

Już 3 października na pismo von Schöna odpowiedziała kancelaria królewska, informując nadprezydenta rejencji, że Jego Majestat rozważy pomysł zakupu rzeczonyj fasady: „Sein[e] Majestät nicht abgeneigt sind, die von denselben [von Schön] bezeichneten Façade an dem Hause in der Brodbänken Gasse in Danzig ankaufen zu lassen”¹⁹.

Odtąd wypadki potoczyły się nadzwyczaj sprawnie: 22 października Hofmarschall Freiherr von Maltzahn przekazał Schönowi królewską zgodę na zakup fasady za sugerowaną początkowo sumę 800–1000 talarów, jednak z prośbą, aby dla celów rekonstrukcji każdy kamień, z którego wzniesiono fasadę, opatrzyć numerem oraz wykonać odpowiednie rysunki: „[...] einen Bauverständigen zu beauftragen, jeden Stein zu numerieren und eine Zeichnung in Bleistift dazu zu verfertigen, damit dieses Kunstwerck genau so wieder zusammen gesetzt werden können, wie es gestanden”²⁰.

3 listopada upoważniony przez Schöna *Zimmermeister* Johannes Halbritter zawarł notarialnie potwierdzoną umowę z Mathiasem Gronau, właścicielem domu oznaczonego numerem serwisowym 669, ustalając sumę transakcji na 300 talarów:

[...] das in der Brodbänkengasse sub No. 669 belegene Grundstück, welches er zum Theil abgebrochen hat und mit dem Wiederaufbau sich beschäftigt. Er [Matthias Gronau] ist mit dem Comparenten [Johann Christoph Halbritter] dahin überein gekommen, die ganze Vorder Façade, welche die Hälfte des unter einer Servis-Nummer bezeichneten Grundstücks beträgt und nahmentlich aus Sandsteinen besteht, unter der Bedingung käuflich zu überlassen, daß der noch stehende Theil der Façade noch in diesem Herbste auf dessen Kosten abgebrochen

¹⁸ Cyt. za: von der Ahé, *Vom Kavalierhaus...*, s. 31. Brudnopis listu Schöna, APGd., sygn. 6/444, s. 1–2.

¹⁹ APG, sygn. 6/444, s. 3.

²⁰ APG, sygn. 6/444, s. 4; Keyser, *Die Baugeschichte...*, s. 455.

werde [...] Der Mauermeister Herr Gronau überläßt und übereignet dem Zimmermeister Herrn Halbritter die eine Hälfte der Façade [...] und zwar diejenige, welche im alteutschen Style aus Sandsteinen aufgeführt ist, wozu die bereits abgebrochenen und aufbewahrten Theile und der noch stehende Theil nebst eisernen Klammern, so wie überhaupt mit allem was dazu gehört für die dafür bedungenen Kauf-Summen von Dreyhundert Reichsthaler Preußisch Courant²¹.

Według gdańskich cen owe 300 talarów, jakie wydano na materiał rozbiórkowy, stanowiło sumę odpowiadającą 4–4,5 łasztu pszenicy lub 6–7 łasztów żyta, podstawowych produktów rolnych reeksportowanych przez Gdańsk na Zachód Europy²². Dla porównania burmistrz Gdańska zarabiał 2000 talarów rocznie.

Należy wytłumaczyć, dlaczego w negocjacjach jest mowa jedynie o zakupie fasady, a nie całego budynku. Wynikało zapewne to nie tylko z małej atrakcyjności wnętrza, ale przede wszystkim ze sposobu wznoszenia domów w Gdańsku, gdzie od XV w. podstawowym elementem konstrukcyjnym budynków były długie, murowane z cegły ściany boczne, pełniące równocześnie funkcję murów ogniowych. Na ścianach tych były oparte belki stropowe oraz więźba dachowa. Równocześnie wyznaczały one granicę parceli i zwykle były wspólnie użytkowane z sąsiednimi budynkami. Do tej konstrukcji dostawiane były stosunkowo lekkie fasady pełniące funkcje nośne jedynie dla lekkich drewnianych zadaszeń lub dobudówek.

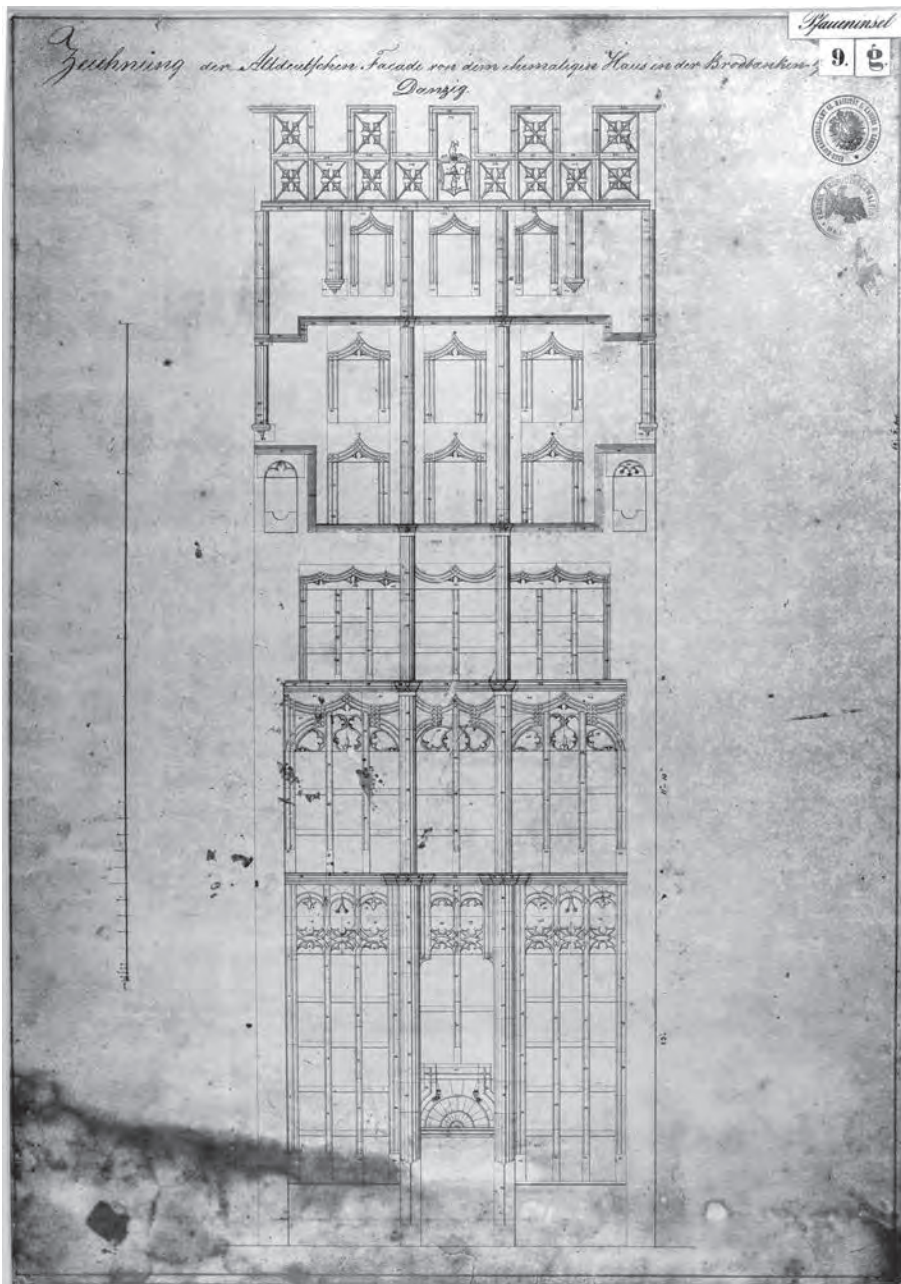
Przed rozbiórką fasada kamienicy została dokładnie obmierzona, a poszczególne ciosy kamienne wchodzące w jej skład ponumerowane tak, aby umożliwić ponowne jej złożenie. Na zachowanym rysunku sporządzonym przez niejakiego Barnicka (il. 9) ukazana została starannie odtworzona siatka maswerków i linie wyznaczające obrys poszczególnych ciosów²³.

Zgodnie z umową w drugiej połowie listopada rozbiórka fasady została już zakończona. Po zewidencjonowaniu (zob. aneks) oraz dokonaniu odrysów detali kamieniarki, jej części zostały przetransportowane do Pakowni, gdzie przezimowały w oczekiwaniu na wznowienie żeglugi rzecznej. Po ustąpieniu lodów, 18 marca 1824 r. zawarto umowę przewozową z szyprem Andreaszem Buchholtzem z Genthin, który zobowiązał się do dostarczenia kamieniary i żelaznych części fasady do Berlina. W gdańskim archiwum zachował

²¹ APG, sygn. 6/444, s. 10–12.

²² Zob. Tadeusz Furtak, *Ceny w Gdańsku w latach 1701–1815*, Lwów 1935, tab. 2, s. 89 (ceny z 1815 r.).

²³ Do około 1900 roku rysunki znajdowały się w zbiorze Oberhofmarschall-Amt SR. Majestät des Kaisers und Königs w Berlinie, po 1918 roku były przechowywane w Preußische Kron-gutsverwaltung, następnie w Verwaltung der Preussischen Schlösser und Gärten, po 1945 roku znalazły się w sowieckim sektorze Berlina (Berlin Wschodni) i w 1951 roku, po powstaniu Niemieckiej Republiki Demokratycznej (1949), trafiły do zbiorów Institut für Theorie und Geschichte der Baukunst funkcjonującego w ramach struktury Deutsche Bauakademie, skąd po zjednoczeniu Niemiec (1990) trafiły do Graphischen Sammlung/Plankammer der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.



Il. 9. Rysunek fasady domu gdańskiego z 1823, sygn. Barnick.
Fotokopia w zbiorach ISPAN, sygn. dep. ZMOiZ nr 1306

się nawet tekst tej umowy. Celem wyliczenia ceny frachtu materiał zważono. Kamienie i żelazne sztangi ważyły razem 743 cetnarów (ponad 37 ton). Cena frachtu została ustalona na 22 srebrne grosze za cetnar wagi, czyli w sumie 272 talarów i 13 srebrnych groszy: „Zu 11 Sgr. pro Zentnar gerechnet würde die Fracht bis Berlin 272 rthlr 13 Sgr betragen haben können”²⁴. Po kilku tygodniach materiał drogą wodną poprzez dolny odcinek Wisły, Kanał Bydgoski, Noteć, Wartę, Odrę oraz Kanał Haweli dotarł do Poczdamu.

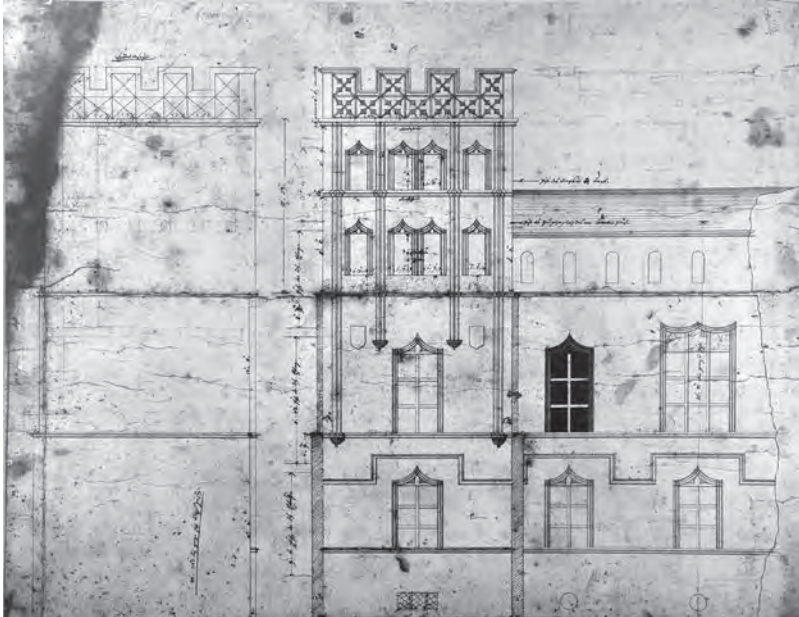
Zdemontowana fasada okazała się sporym problemem dla architektów pracujących na usługach króla. Jak ustalił to już niemiecki historyk Erich Kayser, początkowo myślano o ustawieniu fasady jako wolnostojącej ozdoby parku na Pawiej Wyspie, ale szybko zdano sobie sprawę z nierealności tego pomysłu. Dlatego Karl Friedrich Schinkel zaproponował wzniesienie na wzgórzu, przy drodze wiodącej z Berlina do Poczdamu i na Wyspę Pawią specjalnego pawilonu-wieży widokowej z wmontowaną gdańską fasadą, która widoczna z daleka stanowiłaby istotną dominantę widokową w krajobrazie. Na to rozwiązanie nie zgodził się jednak król. Kategorycznie zażądał, aby fasada gdańskiej kamienicy ozdobiła jednak samą Wyspę Pawią, a w doborze jej lokalizacji miał dopomóc pracujący tam wówczas ogrodnik królewski Peter Joseph Lenné. Za najodpowiedniejsze miejsce uznano pięknie położoną, otoczoną wysokimi kępami drzew polanę, na której wznosił się, zbudowany w latach 1803–1804 przez budowniczego Ludwiga Carla Krügera, niewielki pawilon parkowy nazywany Kavalierhaus²⁵. Była to piętrowa budowla z pięcioosiową fasadą, flankowana parą niskich, kwadratowych wież narożnych. Karl Friedrich Schinkel sporządził projekt rozbudowy tego pawilonu poprzez podwyższenie korpusu głównego o jedną kondygnację, lewej wieży o dwie i takie rozbudowanie prawej wieży, aby mogła stać się podstawą do wmontowania w nią fasady gdańskiej kamienicy z Chlebnickiej. Zgodnie z poleceniem króla całość musiała dokładnie zachować układ architektoniczny zabytku: „deren Architektur ganz genau erhalten werden muss”²⁶.

Schinkel budynkowi Kavalierhaus nadał nowe elewacje utrzymane w duchu późnego gotyku, aby dopasować je do gdańskiej kamienicy (il. 10–11). Wnętrza domu przeznaczone zostały na apartamenty dla dzieci królewskich, w pokoju urządzonym na parterze wieży z fasadą gdańską mieścić się miał pokój księcia Wilhelma, a nad nim na pierwszym piętrze pokój księcia Albrechta (il. 12). Starannie złożona z powrotem fasada stała się ozdobą pawilonu, ale tracąc kontekst architektoniczny, przestała być wąską, wciśniętą w zwartą zabudowę przyuliczną fasadą mieszczańskiego domu, stając się elewacją wieży eleganckiego pałacyku (il. 13). Jednak w odróżnieniu od większości domów gdańskich, zabytek na Wyspie Pawiej przetrwał bez większych zmian do dziś.

²⁴ Danzig, 18 März 1824, APG, sygn. 6/444, s. 17–18.

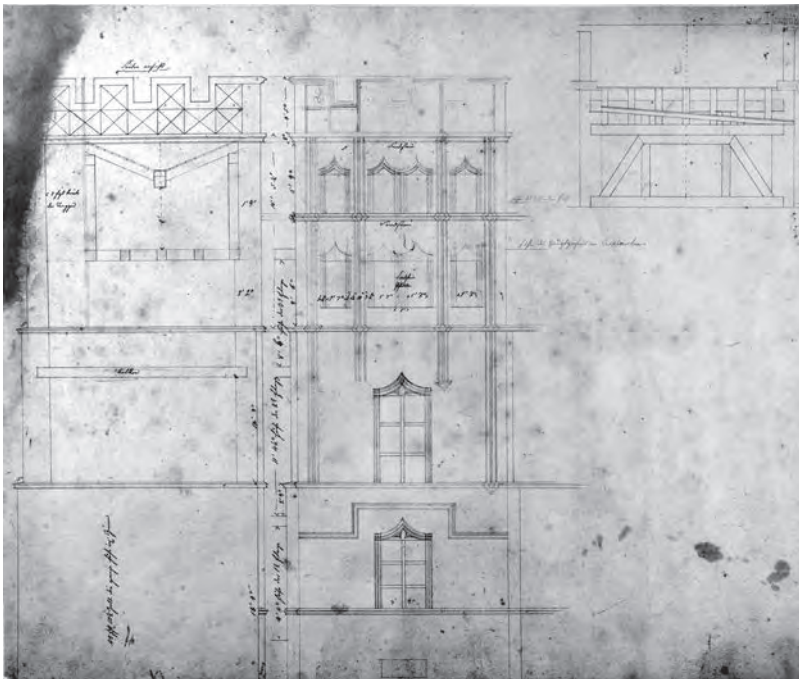
²⁵ Von der Ahé, *Vom Kavalierhaus...*, s. 27–28.

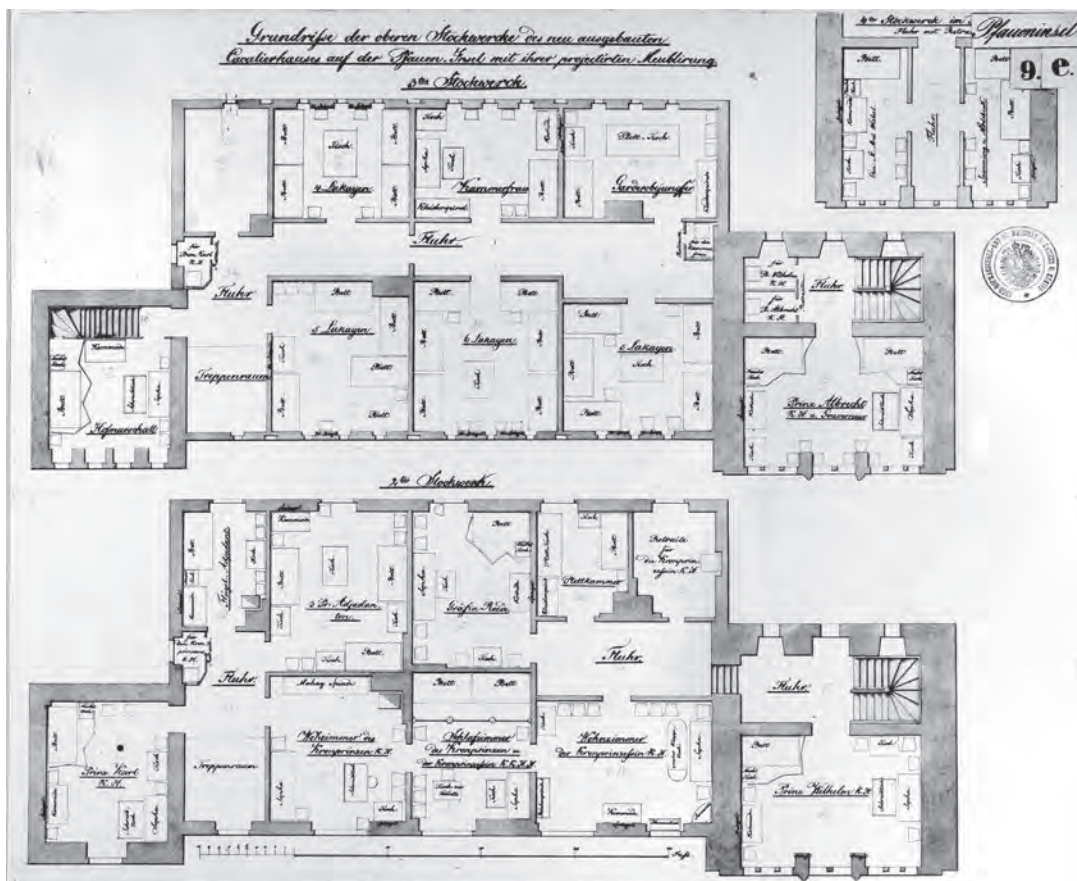
²⁶ Cyt. za: *ibidem*, s. 20, Hausarchiv, Akten des Hofmarschallamts „Bauangelegenheiten”, Potsdam, Bd. VII, 1821–1825.



Il. 10. Rysunek elewacji tylnej Kavalierhaus, 1824 r., niesygnowany.
Fotokopia w zbiorach ISPAN, sygn. dep. ZMOiZ, nr 1307

Il. 11. Rysunek elewacji tylnej i przekroju wieży Kavalierhaus, 1824 r., niesygnowany.
Fotokopia w zbiorach ISPAN, sygn. dep. ZMOiZ, nr 1307



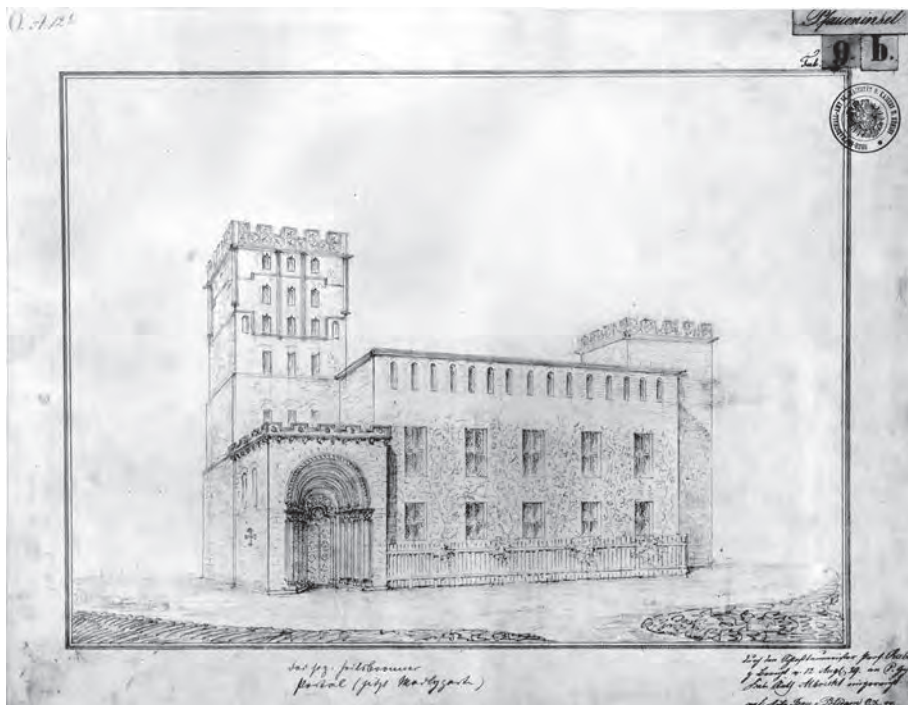


Il. 12. Rysunek rzutów kondygnacji Kavalierhaus z naniesionym układem umeblowania wewnątrz, 1824 r., niesygnowany.
 Fotokopia w zbiorach ISPAN, sygn. dep. ZMOiZ, nr 1307

W 1829 r. projektowano wprowadzić dobudowanie do wyższej wieży od tyłu niewielkiego przedsiönka, w który wmurowany miał być romański portal refektarza klasztoru cysterskiego z Heilbronn (il. 14), ale projektu tego nie zrealizowano²⁷. Kopia tego portalu znalazła się ostatecznie w Poczdamie, ale w zespole Sanssouci jako oprawa wejścia wiodącego do krúzganków w Marlygarten – najstarszej części zespołu ogrodowego.

Tymczasem w Gdańsku przy ul. Chlebnickiej 14 na miejscu rozebranego domu powstał nowy, o skromnych cechach klasycystycznych (il. 15). Ta znana z fotografii kamienica została zniszczona w 1945 r. Trudno już dziś ustalić, kto z polskich architektów wpadł na pomysł, aby przy Chlebnickiej

²⁷ Fotokopia z 1955 r. projektu przedsiönka z portalem z 1829 r. w zbiorach Instytutu Sztuki PAN, oryginał w zbiorach Graphischen Sammlung/Plankammer der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.



Il. 13. Rysunek z widokiem perspektywnym Kavalierhaus z dobudówką mieszczącą portal z refektarza klasztoru cysterskiego w Heilbronn, 1829 r., sygn. Rabe.
Fotokopia w zbiorach ISPAN, sygn. dep. ZMOiZ nr 1307

Il. 14. Kavalierhaus na Pfaueninsel.
Fot. Nils Meyer





Il. 15. Klasycystyczna kamienica wzniesiona na miejscu domu gotyckiego przy ul. Chlebnickiej w Gdańsku, stan przed 1945 r.

Fot. Instytut Herdera w Marburgu, sygn. 4d2498

zrekonstruować gotycką kamienicę rozebraną w 1823 r., ale stać się to musiało jeszcze w pierwszej fazie odbudowy zabytków Głównego Miasta, gdyż zachowane w archiwum ISPAN dokumenty dotyczące tego pomysłu pochodzą z 1955 r. i sporządzone zostały w NRD-owskim Institut für Theorie und Geschichte der Baukunst, działającym w ramach Deutsche Bauakademie w Berlinie. Jest to teka zawierająca 10 wielkoformatowych fotokopii rysunków architektonicznych dotyczących gdańskiego domu gotyckiego i poczdamskiego Kavalierhaus. Towarzyszy im dokładny opis rysunków, kopia artykułu Ericha Keysera z „Denkmalpflege und Heimatschutz” oraz list wprowadzający, podpisany przez Dr. Straussa a informujący m.in., że „Die Pfaueninsel, auf der das Haus steht, gehört zur Zeit zu Westberlin”.

W zespole tym najciekawsza jest kopia rysunku z listopada 1824 r. zatytułowanego „Zeichnung der Altdeutschen Facade von dem ehemaligen Haus in der Brodbaenken-Gasse in Danzig” sygnowanego Barnick, na którym można dostrzec starannie wrysowane kolejne numery poszczególnych kamieni. Materiały te stały się podstawą do sporządzenia projektu rekonstrukcji fasady w 1955 r. przez Ryszarda Massalskiego, ale do odbudowy wówczas nie doszło.

Do pomysłu wzniesienia kamienicy „gotycko-renesansowej” na parceli przy Chlebnickiej 14 powrócono w 1964 r., bo taką datę noszą pierwsze studia fasady sporządzone na potrzeby odbudowy przez głównego projektanta rekonstrukcji, architekta Kazimierza Orłowskiego²⁸. Dopiero jednak decyzja o budowie domu studenckiego dla gdańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych przy Chlebnickiej 13–16 pozwoliła wrócić do pomysłu rekonstrukcji fasad tego ciągu kamienic. Kazimierz Orłowski przygotował wprawdzie także wariant projektu budowy domu akademickiego z nowocześnie potraktowaną elewacją frontową, ale konserwator wojewódzki Lech Krzyżanowski opowiedział się za rekonstrukcją. Wstępne projekty architektoniczne noszą daty z roku 1967²⁹. Lech Krzyżanowski i zapewne także projektanci odbudowy skorzystali z możliwości wyjazdu do Berlina Zachodniego i sami dokonali bezpośrednich pomiarów tam zachowanego, choć translokowanego, zabytku. Przygotowane przez zespół projektantów pomiary fasady posłużyły do sporządzenia projektu odbudowy, a jego kopia zatytułowana w 1969 r. ofiarowana została do zbioru obecnie znajdującego się w Graphischen Sammlung/Plankammer der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg³⁰. Kopia tego projektu

²⁸ *Spis dokumentacji i prac konserwatorskich PKZ 1951–1988. Gdańsk*, Warszawa 1991, s. 99.

²⁹ *Dom Anielski i kamieniczki. Adaptacja na dom studencki*, dokumentacja PP PKZ, posztyt w użyczeniu, [w:] Regionalny Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, sygn. PG/1143 i PG/1146.

³⁰ Informacje te otrzymaliśmy od p. Adelheid Schendel z Graphischen Sammlung/Plankammer der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, która uważa, że kopie projektu pt. „GDAŃSK UL. CHLEBNICKA 14 DOM STUDENCKI PROJ: REKONSTRUKCJI ELEWACJI FRONTOWEJ” sygnowane: „K.[Kazimierz] Orłowski [Orłowski], M.[Mieczysław] Król, [Zbigniew] Świerk i [Bogusław] Hanuszkiewicz” trafić mogły do ich zbiorów jako podziękowanie dla prof. Martina Sperlicha, ówczesnego dyrektora zachodniobierlińskich rezy-

zachowała się także w archiwum PP PKZ. Z towarzyszącego projektowi opisu wynika, że przy jego sporządzaniu Kazimierz Orłowski korzystał z pracy swego poprzednika Ryszarda Massalskiego, ale posłużył się także fotokopią rysunku Barnicka (sporządzoną jeszcze przed wojną), przechowywaną w Instytucie Architektury i Urbanistyki Politechniki Gdańskiej³¹. Projekty wykonawcze detali i techniczne noszą w większości datę 1970 i na ich podstawie fasada została zrekonstruowana (il. 16), choć zdecydowano o jej przesunięciu względem pierwotnej lokalizacji po to, aby umożliwić jej lepszą ekspozycję na osi ul. Grząskiej (dawniej Altes Ross)³². Zachowany dziennik prac budowlano-konserwatorskich potwierdza zakończenie prac w 1980 r.

Piszący o epopei gdańskiej kamienicy z Chlebnickiej z reguły rejestrują jedynie fakty, rezygnując z wartościowania i oceniania tego wydarzenia, co najwyżej wskazując na to, że wyznacza ono początek ochrony zabytków w Gdańsku³³. W nielicznych wypowiedziach kwalitatywnych dominuje wydźwięk negatywny, Ewa Barylewska-Szymańska wyraziła ubolewanie, że kamienicy nie udało się ocalić *in situ*³⁴, a Marian Arszyński uznał cały pomysł za kontrowersyjny, niewątpliwie słusznie zwracając uwagę na kilka istotnych aspektów negatywnych tej akcji, jak na przykład to, że intencją króla było zapewne jedynie pozyskanie atrakcyjnego elementu dekoracyjnego do parku³⁵. Badacz zauważa, że wyrwanie fasady kamienicy z kontekstu urbanistycznego i architektonicznego uczyniło z niej element treściowo pusty, a wkomponowanie jej w „wieżę zamkową” razi brakiem poszanowania prawdy historycznej i logiki formy architektonicznej.

Zgadzając się z tymi stwierdzeniami, należy jednak podkreślić aspekty znacznie istotniejsze: uratowanie fasady gdańskiej kamienicy z Chlebnickiej było w dziejach nowoczesnej restauracji i konserwacji zabytków w skali całej Europy pierwszym świadomym (w każdym razie w intencjach inicjatorów akcji translokacyjnej) przedsięwzięciem konserwatorskim, dzięki któremu ocalał cenny zabytek. Przenoszenie obiektów architektonicznych, czy wykorzystywanie starych fragmentów budowli (spoliów) w nowych ma długą tradycję

dencji, który umożliwił polskim architektom pracę na Pawiej Wyspie.

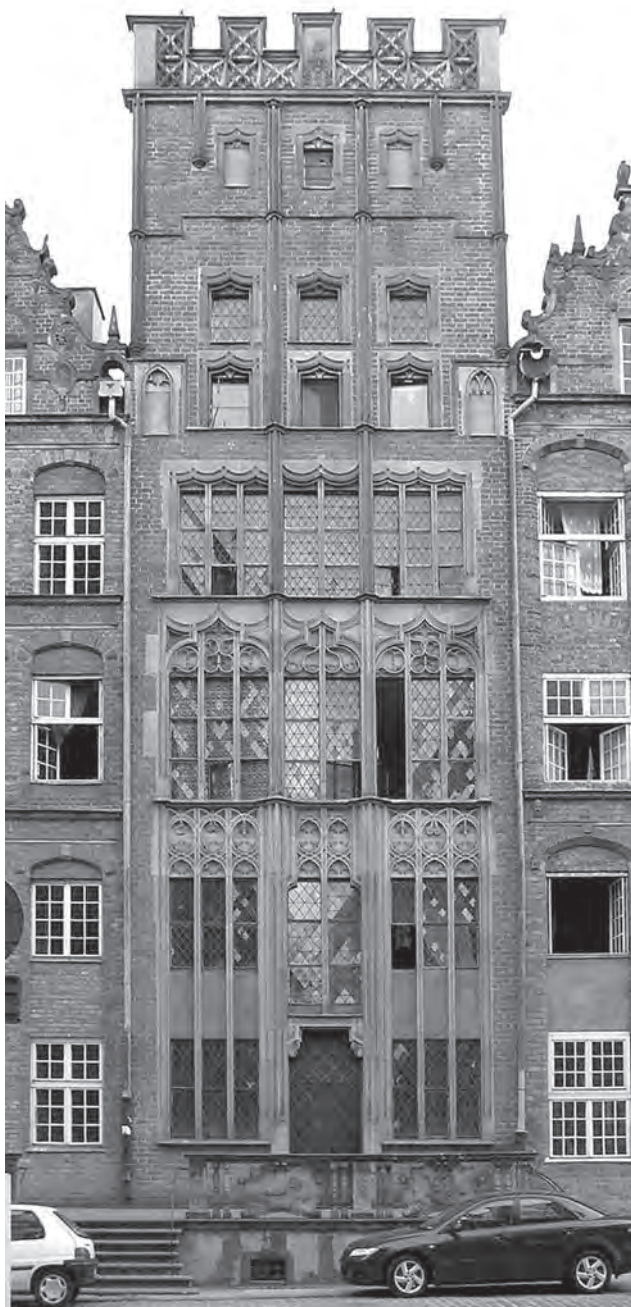
³¹ *Projekt rekonstrukcji elewacji frontowych zespołu kamieniczek wraz z Domem Angielskim*, dokumentacja PP PKZ, poszyt w uzyczeniu, [w:] Regionalny Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, sygn. PG/1301.

³² *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Gdańsk*, s. 269–270; *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler West- und Ostpreußen. Die ehemaligen Provinzen West- und Westpreußen (Deutschordensland Preußen) mit Bütower und Lauenburger Land*, bearb. v. Michael Antoni, Berlin 1993, s. 125 (autor mylnie podaje r. 1822 jako datę rozebrania fasady); Jacek Friedrich, *Gdańskie zabytki architektury do końca XVIII w.*, Gdańsk 1997, s. 269–270.

³³ Dotyczy to zarówno przedwojennych opracowań niemieckojęzycznych, jak i wielu wojennych publikacji polskich, np.: Wiesław Urbański, *Architektura mieszczańska śródmieścia Gdańska w kontekście kształtowania się obywatelskich i instytucjonalnych form opieki nad zabytkami*, [w:] *Kamienica w krajach Europy Północnej*, red. Maria Sołtysik, Gdańsk 2004, s. 289.

³⁴ Barylewska-Szymańska, *Gdańskie i lubeckie...*, s. 402.

³⁵ Arszyński, *Działalność Karola Fryderyka Schinkla...*, s. 92–93.



Il. 16. Fasada domu gotyckiego przy ul. Chlebnickiej 14 w Gdańsku po rekonstrukcji przeprowadzonej w latach siedemdziesiątych XX w. wg projektu Kazimierza Orłowskiego. Fot. M. Omilanowska

sięgającą starożytności, ale w ocenie gdańskiej translokacji najważniejsze jest uwzględnienie celu, dla którego to uczyniono. Właśnie brak głębszego ideowego uzasadnienia tej decyzji, a jedynie potrzeba ratowania zabytku (wskazywana w korespondencji z 1823 r.) czyni z przeniesienia fasady gdańskiej pierwszy świadomy akt tego rodzaju, za którym poszły dalsze akcje ratunkowe polegające na translokacji, takie jak przeniesienie berlińskich Gerichtslaube ze starego ratusza do parku Babelsberg; przetransportowanie drewnianego kościoła z norweskiego Vang w Karkonosze do Karpacza. Także długa, sięgająca 1891 roku, tradycja tworzenia skansenów, do których przeniesiono do dzisiaj już tysiące budowli, wreszcie spektakularne akcje ratowania bezcennych świątyń starożytnego Egiptu zagrożonych zagładą w wyniku budowy tzw. wysokiej tamy na Nilu i utworzenia jeziora Nasera (1952–1964).

Wyrwanie dzieła z jego pierwotnego kontekstu i ratowanie tylko jego fragmentów jest zawsze daleko posuniętym, kontrowersyjnym kompromisem, ale translokację kamienicy z Chlebnickiej należy uznać za akcję wyznaczającą początek ratunkowych przenoszeń stosowanych do dziś jako praktyka konserwatorska, a nie ostatnie ogniwo w długim ciągu wtórnego wykorzystywania na nowym miejscu elementów interesujących estetycznie bądź potrzebnych ze względów ideowych.

Odrębną kwestią jest ocena „sklonowania” gdańskiej-poczdamskiej kamienicy przy ul. Chlebnickiej w ramach powojennej odbudowy. To rzadki, choć nie odosobniony przypadek „rozmnożenia” zabytku (np. barokowy drewniany kościół w Rychnowie ma swoją kopię w Muzeum Budownictwa Ludowego w Olsztynku). Ostatnio na ten aspekt zwróciła uwagę w swym artykule Anja Krämer³⁶. Trzeba jednak pamiętać, że kopia fasady na Chlebnickiej wpisuje się raczej w ciąg dziesiątek polskich zabytków odbudowanych po wojennych zniszczeniach nie w przedwojennym kształcie znanym z fotografii, tylko w wyidealizowanej formie z dalszej przeszłości, zainspirowanej np. obrazami Canaletta czy rysunkami Vogla lub Schulza. Różnica tkwi jedynie w źródle wiedzy o formie, którym w tym przypadku nie była stara rycina czy obraz, ale naprawdę zachowana kamieniarka oryginału.

³⁶ Anja Krämer, *Die unfreiwillige Serie – wiederholte wiederaufbauten im Umfeld der Denkmalpflege*, [w:] *Serialität. Reihen und Netze*, (Hg.) Elke Bippus, Andrea Sick, Bremen, 2000: http://www.thealit.de/lab/serialitaet/teil/kraemer/kraemer_druck.html (02.12.2010).

Aneks źródłowy

Wędrująca
kamienica...

Archiwum Państwowe w Gdańsku, sygn. 6/444, s. 26–28.

Poniższy tekst stanowi wierną transkrypcję dokumentu spisane go dość starannym pismem gotyckim, typowym dla pierwszej połowy XIX w. Autorzy unikali ingerencji w treść dokumentu i jedynie w przypadku wielokrotnego powtarzania się tych samych pozycji rzeczowych („dito”), podawali je łącznie.

Specification von den Werckstein-Stücken der abgebrochenen altdeutschen Facade des ehemaligen Hauses in der Brodbänken-Gasse in Danzig, nach den Nummern, wie selbige in der anliegenden Zeichnung vermerkt sind.

Erste Etage

1. Fenster Backen
- 2–3. dito
4. Fenster Verzierungen 2 Stück
- 5–6. dito
7. Fenster Pfosten
- 8–11. dito
12. Fenster Verzierung
- 13–14. dito
- 15 Fenster Pfosten
- 16–19. dito
20. Fenster Backen
21. dito in 2 Stück
- 22–24. dito
25. Fenster Verzierung in 4 Stück
26. Mittler Pfeiler
- 27–30. dito
31. Verzierung über der Thüre
- 32–33. dito
34. Fenster Pfosten
35. dito
36. Fenster Backen
37. dito in 2 Stück
38. Fenster Verzierung
- 39–40. dito
41. Thüren Gewände
42. dito
43. Mittel Pfeiler
- 44–48. dito
49. Fenster Backen
50. dito

51. Fenster Backen

- 52–53. dito
54. Fenster Verzierung in 2 Stück
- 55–56. dito
57. Fenster Backen
- 58–70. dito
71. Fenster Verzierungen in 2 Stück
- 72–73. dito
74. Fries
75. Capitail auf den Pfeiler
76. dito
77. Fries
78. Capitail auf den Pfeiler
79. dito

Zweite Etage

80. Fenster Backe
81. Fenster Backen
82. dito
83. Fenster Verzierung
- 84–86. dito
87. Fenster Pfosten
- 88–91. dito
92. Mittler Pfeiler
93. dito in 5 Stück
94. dito
95. Fenster Verzierung
96. dito in 2 Stück
97. dito
98. Fenster Pfosten
- 99–100. dito

Edmund Kizik,
Małgorzata
Omilanowska

- 101. Mittler Pfeiler
- 102–103. dito
- 104. Fenster Pfosten
- 105. dito
- 106. Fenster Verzierung
- 107–109. dito
- 110. Fenster Pfosten
- 111–112. dito
- 113. Fenster Backen
- 114. dito
- 115. Fries
- 116–117. dito
- 118. Capitail über die Pfeiler
- 119. Fries
- 120. dito
- 121. Capitail
- 122. Fries
- 123. dito

Dritte Etage

- 124. Fenster Backen
- 125. dito
- 126. Fenster Pfosten
- 127–131. dito
- 132. Fenster Stürz
- 133. dito
- 134. Mittler Pfeiler
- 135–136. dito
- 137. Fenster Pfosten
- 138. dito
- 139. Fenster Stürz
- 140. Mittler Pfeiler
- 141. dito
- 142. Fenster Pfosten
- 143–146. dito
- 147. Fenster Backen
- 148. dito
- 149. Fenster Stürz
- 150. dito

Vierte Etage

- 151. Stürz über der Rinne
- 152. Fries

- 153. dito
- 154. Capitail
- 155. Fries
- 156. Capitail
- 157. Fries
- 158–159. dito
- 160. Stürz über der Rinne
- 161. Fries
- 162. Fenster Backen
- 163–164. dito
- 165. Säule der 4. und 5. Etage
- 166–167. dito
- 168. Fenster Backen
- 169. dito
- 170. Säule der 4. und 5. Etage
- 171–173. dito
- 174. Fenster Backen
- 175–177. dito
- 178. Fenster Stürz
- 179–180. dito
- 181. Fries

Fünfte Etage

- 182. Hengender Pfeiler
- 183–185. dito
- 186. Fenster Backen
- 187–191. dito
- 192. Hengender Pfeiler
- 193–194. dito
- 195. Fenster Stürz
- 196–197. dito
- 198. Capitail der Pfeiler
- 199. Fries
- 200–202. dito
- 203. Capitail
- 204. Fries
- 205. dito
- 206. Fries
- 207–210. dito
- 211. Capitail der Pfeiler
- 212. Oberer Seiten Pfeiler
- 213. dito
- 214. Henge Pfeiler

215–216. dito	229. Seiten Pfeiler
217. Fenster Backen	230–232. dito
218. dito	233. Fenster Stürz
219. Mittel Pfeiler in 2 Stück	234–235. dito
220. dito	236. Fries
221. Fenster Backen	237–244. dito
222. dito	245. Obere Zinnen
223. Mittel Pfeiler 1 Stück fehlt	246–253. dito
224. dito	254. Fries
225. Fenster Backen	255–270. dito
226. dito	271. Seiten Zinnen
227. Hange Pfeiler	272. dito
228. dito	

Zu diese 272 Stücke kommen noch die 15 bey oder Neben Stücke, sind in Summa 287 Stück. Ausser diesen Werckstücken erfolgt noch:

1. Hölzernes Sprossen-Rahm Fenster über die Haushüre

21. Stück diverse, eiserne Stangen, welche mit den Nummern der Sandsteine bezeichnet sind, in welche dieselben befestiget werden.

Daß die vorstehend specificirte Werckstein-Stücken wie auch die hinzu gehörige eiserne Stangen und ein hölzernes Sproßen-Rahm-Fenster richtig auf den Kahn des Schiffer Buchholz geladen worden, attestirt hiemit Danzig, den 15. Maerz 1824.

Gnetz [?], Waage-Beamter beim Landpakhofe.

Wandering Stones. Some Remarks on the Translocation and Copying of the Gothic Tenement House in Chlebnicka Street in Gdansk in the Light of Archival Sources

Although the story of the late Gothic façade from 14 Brotbänkengasse (Chlebnicka Street) transferred to Potsdam's Pfaueninsel in 1832 has for long interested researchers, nobody has as yet properly appreciated the significance of this transfer being unquestionably one of the most exceptional episodes in the 19th-century history of monument preservation. The tenement house was raised in ca. 1520 displaying the interior allocation characteristic of the architecture of Gdansk and other Hanseatic cities: with a high entrance hall on the first storey, two residential storeys, and three granary ones. Its façade of sandstone was most likely assembled from ready-made imported elements.

Between 1616 and mid-18th century, the house was owned by the Schlieff (Schlieffen) family, to later gradually fall into ruin. Its subsequent owner Matthias Gronau

decided to have it demolished. However, it attracted the attention of the Supreme President of the West-Prussian *Regierungsbezirk* Theodor von Schön. Thanks to his intervention a print showing the house was published in 1821 by Georg Möller in a collection of prints of the most exquisite Gothic monuments in Germany. Learning about the planned demolition of the tenement house, Schön drew the attention of King Frederick William III to the fact. On 3 November 1823, a contract was signed to purchase the house's façade, and the dismantled elements having travelled over March and April 1824 on waterways along the Vistula River, the Bydgoszcz Canal, later the Netze, Warthe, and Oder Rivers, and finally the Havel Canal, reached Potsdam. The façade was incorporated into the Kavalierhaus on Pfaueninsel being at the time remodelled by Karl Friedrich Schinkel, the building having survived without any major alterations until this very day.

ne of modest Neo-Classical features. The idea to reconstruct the Gothic tenement house at this address where the latter was destroyed in WW II was conceived already in ca. 1955, though the very implementation of the project was launched only in 1964, with the first designs made by Kazimierz Orłowski. Finally, having visited West Berlin in 1967, the designing team worked out the reconstruction design basing themselves on the measurements of the original. The tenement house had been reconstructed by 1980, though at a slightly different location in order to expose it better on the Grząska Street (Altes Ross) axis.

Despite a lot of controversy related to the translocation of the tenement house in 1824, it has to be emphasized that the saving of the Gdańsk façade was the first conscious monument prevention undertaking in the history of modern monument restoration and conservation in Europe (at least it was perceived as such by the authors of the translocation idea) meant to preserve a precious historic building. Transfer of architectural facilities or reuse of older fragments of buildings in new ones (*spolia*) has enjoyed a long tradition since the Antique, yet what counts most in the Gdansk translocation is the goal that motivated the move. It is precisely the lack of any deeper ideological justification for the decision and only the mere need to save a monument that makes this translocation the first of the projects that marks the beginning of the many future preservation undertakings consisting in translocation.

The „cloning” of the Gdańsk–Potsdam tenement house again in Chlebnicka Street in the course of the post WW II reconstruction is an exceptional though not a unique case of a „multiplication” of a monument. It has to be remembered, however, that the copy of the façade in Chlebnicka ranks more among dozens of Polish monuments reconstructed after the WW II destruction not in the form of the pre-war shape known from photographs, but in an idealized one rooted in distant past, inspired by, e.g. Canaletto's paintings or drawings by Chodowiecki. The only difference being the source of the knowledge of the form.

Mauzoleum Tadeusza Kościuszki w Muzeum Narodowym w Rapperswilu

Historia Polskiego Muzeum Narodowego w Rapperswilu, pozostaje istotnym, a jednocześnie nie w pełni przebadanym fragmentem dziejów polskiego muzealnictwa. Założone w 1870 r. przez hrabiego Władysława Broel-Platera, usytuowane na zamku rapperswilskim w Szwajcarii. To pierwsze polskie zinstytucjonalizowane muzeum, którego celem było pełnienie roli narodowej skarbnicy, a także ośrodka polskiej kultury i historii, bezpowrotnie odeszło w niepamięć. Ostatecznym kresem aktywności tzw. pierwszego muzeum był rok 1927, kiedy to po latach gromadzenia narodowych pamiątek na bezpiecznej ziemi Helwetów, zgodnie z wolą fundatora instytucji zbiory przewieziono do wolnej ojczyzny, a dokładniej do Warszawy, gdzie w okresie wojennej zawieruchy uległy rozproszeniu i częściowemu zniszczeniu.

Od 1936 r. w Rapperswilu podjęto ponownie działalność wystawienniczą pod nazwą Muzeum Polski Współczesnej, po 1945 r. protektorat nad nim objęły władze PRL. Niestety szybko okazało się, że polskie władze komunistyczne zamierzają nadać placówce charakter propagandowy, co spowodowało zamknięcie muzeum w 1951 r. Dopiero w czerwcu 1975 r. otwarto ponownie funkcjonujące do dziś Muzeum Polskie¹. Choć zbiory przewiezione w 1927 r. do Warszawy w znacznej części utracono, to przetrwały pisemne świadectwa działalności osób związanych z rapperswilskim muzeum, a w szczególności bogata korespondencja jego pracowników i członków Rady Muzealnej, wśród których byli znakomici przedstawiciele polskiej emigracji i inteligencji, m.in. pracujący w Rapperswilu przez cztery lata Stefan Żeromski.

W ciągu 57 lat istnienia muzeum podjęto wiele inicjatyw mających na celu upamiętnienie polskiej historii oraz narodowych bohaterów. Jedną z najważniejszych były projekty urny oraz mauzoleum przeznaczonych na serce Tadeusza Kościuszki. Zdobycie cennej pamiątki traktowanej jak relikwia narodowa było owocem wieloletnich starań i stanowiło rodzaj uwieńczenia pierwszego etapu działalności rapperswilskiej instytucji. Kościuszko ofiarował swoje serce w testamencie ukochanej chrześnicy Tadei Emilii Zeltner, która wychodząc za mąż za hrabiego Don Giovanniego Morosiniego, przeniosła się ze szwajcarskiej Solury (miejsca śmierci Kościuszki) do Lugano. Przechowywana tam

¹ Artur Badach, Anna Piotrowska, *Muzeum Polskie w Rapperswilu*, Warszawa–Rapperswil 2008, s. 58, 62.

przez wiele lat pamiątka była prywatną własnością Morosinich, którzy nie zamierzali się z nią rozstawać.

Z ramienia muzeum pertraktacje z córkami Tadei Emilii Zeltner w sprawie pozyskania serca Naczelnika prowadził hrabia Aleksander Szczawiński-Brochocki, powstaniec styczniowy, emigrant osiadły we Włoszech, gdzie uzyskał wysokie stanowisko w kolejnictwie oraz obywatelstwo i tytuł hrabiowski. Wraz z Arturem Wołyńskim i Teofilem Lenartowiczem na terenie Włoch kierował rozmaitymi działaniami na rzecz Polski, a w latach 1890–1902 był członkiem rapperswilskiej Rady Muzealnej. Dopiero jednak wstawiennictwo Arriga Boito, włoskiego kompozytora i poety, syna Polki, gorącego zwolennika przeniesienia urny z sercem do Rapperswilu, oraz poparcie słynnego kompozytora Giuseppe Verdiego, przekonały Morosinich².

W rezultacie ich starań serce Kościuszki zostało przywiezione do Rapperswilu przez hrabiego Brochockiego 15 października 1895 r. Odprawiono nabożeństwo z udziałem członków Rady, po którym przeniesiono urnę na zamek. Tam miało miejsce uroczyste posiedzenie, na którym przemawiali członkowie Rady, między innymi dyrektor muzeum Józef Gałęzowski. Po zakończeniu oficjalnych uroczystości urnę otworzono, a serce ponownie zabalsamowano³. Pierwotnie naczynie z sercem Naczelnika przechowywano na piętrze zamku, w pomieszczeniu uprzednio przygotowanym przez Stefana Żeromskiego, ówczesnego bibliotekarza muzeum. Było to rozwiązanie tymczasowe. Wszyscy członkowie Rady zdawali sobie sprawę z potrzeby nadania szczególnego charakteru miejscu, w którym miała być przechowywana urna z sercem Kościuszki. Rozpoczął się długi i burzliwy okres szukania najwłaściwszego rozwiązania.

Pierwsze kontrowersje wzbudziła kwestia lokalizacji. Kustosz muzeum Włodzimierz Rużycki de Rosenwerth zaproponował, aby urna spoczęła w jednym z pomieszczeń górnej kondygnacji wieży, dokąd wiodła długa droga poprzez pokoje biblioteczne i krużganki. Żeromski zasugerował zaś, aby urnę umieścić w dolnej kondygnacji wieży, dokąd wejście prowadziło bezpośrednio z dziedzińca zamkowego. Rada jednomyślnie opowiedziała się za pomysłem

² Bartłomiej Szyndler, *Bibliotekarska służba Stefana Żeromskiego*, Wrocław 1977, s. 90.

³ „Serce nadeszło w urnie czerepianej, zatkanej denkiem drewnianym, podwójnym. Przyślano je wraz z notarialnym poświadczeniem, zaopatrzonym w podpisy i pieczęcie, świadczące jako to serce Kościuszki, znajdujące się w posiadaniu sióstr, hr. Morosini, córek po chrześnicy Kościuszki, ofiarowane zostało narodowi polskiemu do Muzeum w Rapperswilu. Zachodziła wątpliwość, w jakim stanie serce się znajdowało. Jedyną kompetentną w tym względzie osobą był dr Laskowski. Po otwarciu, ponieważ alkohol nie ulotnił się jeszcze, serce znajdowało się w stanie całkiem dobrym. Doktor je wyjął, obmył, oczyścił, przyrządził płyn (gliceryna z odpowiednimi dodatkami), w płyn ten serce złożył i zabezpieczył je w ten sposób na przyszłość. Gliceryna posiada tę własność, że się nie ulatnia i konserwuje w nieskończoność. Z operacji tej zrobiony został szczegółowy protokół, który będzie przechowywany w muzeum, i o którego treści publiczność zawiadomioną zostanie”. Zygmunt Miłkowski, *Listy do Henryka Bukowskiego z lat 1889–1900*, Olsztyn 2001, s. 76.

Il. 1. Widok wieży zamku w Rapperswilu, w której znajdowało się mauzoleum Kościuszki wg <http://www.rapperswil-castle.com>



Mauzoleum
Tadeusza
Kościuszki...

bibliotekarza, uznając pomieszczenie w dolnej partii wieży, na wprost Kolumny Barskiej, za bardziej odpowiednie (il. 1).

Kolejnym istotnym problemem był projekt urny, w której miało spocząć serce Naczelnika⁴. Wiceprezes Rady Henryk Bukowski, niezwykle zasłużony dla muzeum antykwariusz ze Sztokholmu, zamierzał ofiarować na ten cel prostą urnę z porfiru własnego pomysłu. Niezachowany dziś rysunek dołączył do jednego z listów wysłanych Żeromskiemu, z którym regularnie korespondował, dając wytyczne dotyczące organizacji zbiorów⁵. Rada odrzuciła projekt Bukowskiego, uznając go za zbyt skromny. Przyjęty został natomiast projekt Wincentego Trojanowskiego, rzeźbiarza i malarza, twórcy medali oraz medalionów, których duży zbiór znajdował się w muzeum. Według projektu Trojanowskiego urna miała być naczyniem z usytuowanym pośrodku medalionem z popiersiem Kościuszki, zwieńczonym napisem „Resurgat Polonia” (il. 2). Po lewej stronie znajdować się miała postać półnagiego młodzieńca, geniusza zwycięstwa trzymającego w lewej ręce trąbę, a prawą ręką odsłaniającego napis nad medalionem. Po przeciwnej stronie miał zostać umieszczony wzbijający się do lotu orzeł z rozpostartymi skrzydłami. Oglądając zachowane fotografie urny, nie sposób oprzeć się wrażeniu nagromadzenia nadmiernej liczby motywów symbolicznych, a w efekcie patetycznej przesady.

⁴ Stefan Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego*, oprac. Władysława Wasilewska, Warszawa 1975, s. 452.

⁵ Bukowski dołączył rysunek do listu wysłanego Żeromskiemu 15 grudnia 1895 roku (niezachowany), por. Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego...*, s. 456.



Il. 2. Urna na serce Tadeusza
Kościuszki, Wincenty
Trojanowski, wg S. Żeromski,
Listy do Henryka Bukowskiego,
oprac. Władysława Wasilewska,
Warszawa 1975, il. 25

Wiele uwagi członkowie Rady poświęcili także dyskusji nad charakterem, jaki należy nadać mauzoleum, a więc kwestii, czy ma on być wyłącznie narodowy, czy też narodowo-religijny. Wspomniany Henryk Bukowski zdecydowanie opowiedział się za pierwszym wariantem, doradzając rezygnację z nadawania pomieszczeniu charakteru kaplicy. Stefan Żeromski wyraził podobną opinię, co potwierdza jeden z jego listów adresowanych do Bukowskiego: „Nie można nadawać miejscu schronienia charakteru religijnego, czyli nie należy tworzyć katolickiej kaplicy ze względów następujących: 1) Serce Tadeusza Kościuszki darowane zostało przez rodzinę Morosinich reprezentantom narodu polskiego, a nie delegatom katolików. Ponieważ naród polski składa się z katolików, protestantów, mahometan, żydów, unitów i bezwyznaniowców, należy tedy uniknąć urażenia któregośkolwiek z wyznań niekatolickich, nadając mauzoleum narodowemu cechę katolicką; 2) Ponieważ Muzeum Narodowe w Rapperswilu nie jest również instytucją katolicką, lecz narodową, nie powinno tedy w obrębie swych murów budować kaplicy katolickiej. [...] Nie idzie zatem, żeby w mauzoleum nie miało być krzyża, chodzi tylko o to, aby nie tworzyć żadnych ołtarzów, świecideł, aniołów, aby mauzoleum uderzało każdego przechodnia swoją powagą i prostotą, a nikomu nie nasuwało jakichś wrażeń ubocznych. Nadając charakter religijny, można wpaść w śmieszność, jak to już zrobił p. R. de R. [kustosz Rużycki de Rosenwerth], wieszając w tymczasowej izdebce dwa tłuste amorki, które trzymają obraz Matki Boskiej. [...] Wyobrazić sobie, co znakomity kustosz urządzi w tej zamkowej kaplicy! Będą tam wszystkie strzępy materii, wszelkie obrazy, szkła, blaszki, cacka, świece, lampy itd.”⁶.

⁶ List Żeromskiego do Bukowskiego, 3 listopada 1895, Biblioteka Narodowa, rkps III 7583, por. Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego...*, s. 275.

Jak miała pokazać przyszłość, obawy Żeromskiego okazały się uzasadnione. Kustosz Rużycki znany był z wdrażania własnych, często bardzo oryginalnych inicjatyw, a jako jedyna osoba oprócz bibliotekarza stale przebywająca w Rapperswilu, rościł sobie prawo do nieustannych ingerencji w program prac już zatwierdzonych przez Radę.

Prace nad planami stworzenia mauzoleum zainicjowało przywiezienie w połowie października 1895 r. serca Kościuszki do Rapperswilu. Nie zachował się żaden dokument świadczący o oficjalnym rozpisaniu przez Radę muzeum konkursu, wiadomo jednak, że w okresie od października 1895 do początków 1896 r. powstało pięć projektów mauzoleum: dwa znakomitego architekta, późniejszego profesora Politechniki Warszawskiej, Stanisława Noakowskiego, po jednym projekcie Jana Słupskiego, Ksawerego Müllera oraz wspólny projekt Alberta Bittnera i Wincentego Trojanowskiego. Powstał jeszcze szósty projekt, przygotowany przez wspomnianego Bittnera, który stanowił kompilację poprzednich pięciu planów. W żadnym ze źródeł nie ma informacji określającej przyczyny, dla których Rada zdecydowała się zamówić dodatkowy projekt. Można jedynie przypuszczać, że w wyniku rozbieżności zdań i nieporozumień pomiędzy członkami Zarządu dotyczących wyboru zwycięskiego projektu, postanowiono poprosić Bittnera o stworzenie dodatkowej propozycji, z założenia będącej formą kompromisu łączącego elementy poprzednich propozycji.

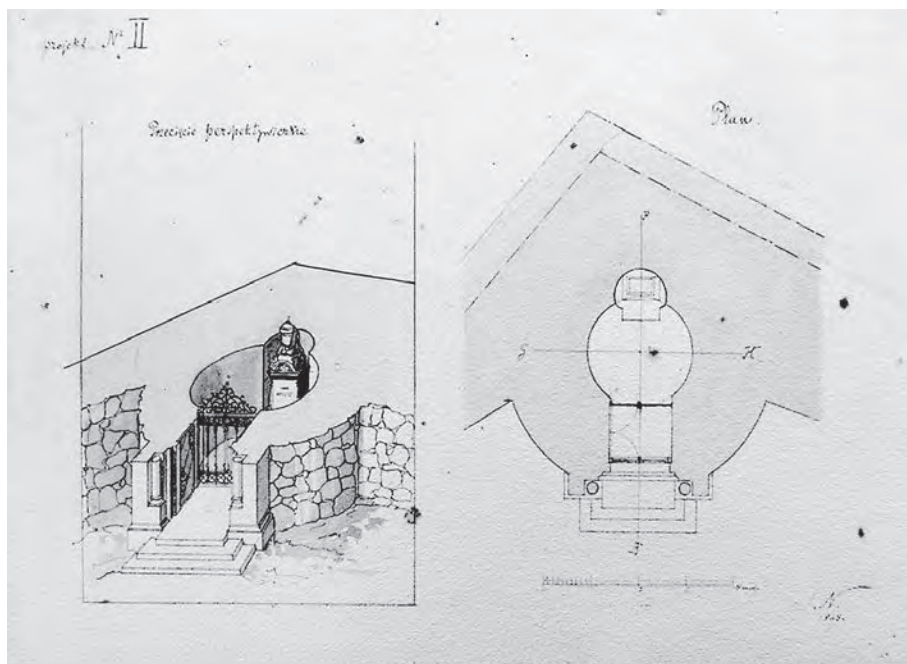
Henryk Bukowski opowiedział się za jednym z projektów Noakowskiego, lecz większość Rady z dyrektorem Gałęzowskim na czele po raz kolejny odrzuciła wybór szwedzkiego wiceprezesa, uznając preferowany przez niego projekt za zbyt skromny⁷. Wybrano natomiast propozycję Müllera – architekta szwajcarskiego, który prowadził restaurację zamku po śmierci hrabiego Platerra – powierzając mu także kierowanie pracami budowlanymi przy mauzoleum.

Trudno bez pełnej dokumentacji uzmysłwić sobie, jaki kształt miało przyjąć mauzoleum zaprojektowane przez Noakowskiego, ale z pewnością jego wyobrażenie dalece odbiegało od wybranego do realizacji projektu⁸. Zachowały się dwa rysunki tego znakomitego architekta, jeden przedstawiający fasadę, drugi rzut oraz przekrój perspektywiczny (il. 3), ale nie ma pewności, czy jest to właśnie ten projekt, który spodobał się Henrykowi Bukowskiemu⁹. Propozycja Noakowskiego zakładała wbudowanie postumentu z urną

⁷ Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego...*, s. 463.

⁸ Żadne z opracowań twórczości Noakowskiego nie omawia projektów wykonanych dla Rapperswilu. Tylko raz Mieczysław Wallis, omawiając pisma Noakowskiego, wymienił mauzoleum Kościuszki wśród innych niezrealizowanych projektów. Stanisław Noakowski, *Pisma*, oprac. Mieczysław Wallis, Warszawa 1957, s. 18.

⁹ Oba projekty znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie przechowywane są jeszcze dwa rysunki przedstawiające przekroje poprzeczne, również autorstwa Noakowskiego; projekt portalu wejściowego nr inw. Rys. Pol. 3057/1; rzut i przekrój perspektywiczny nr inw. Rys. Pol. 3057/7, d. zb. Muzeum Polskiego w Rapperswilu, por. *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, oprac. Andrzej Rottermund, Warszawa 1970, s. 108–109.



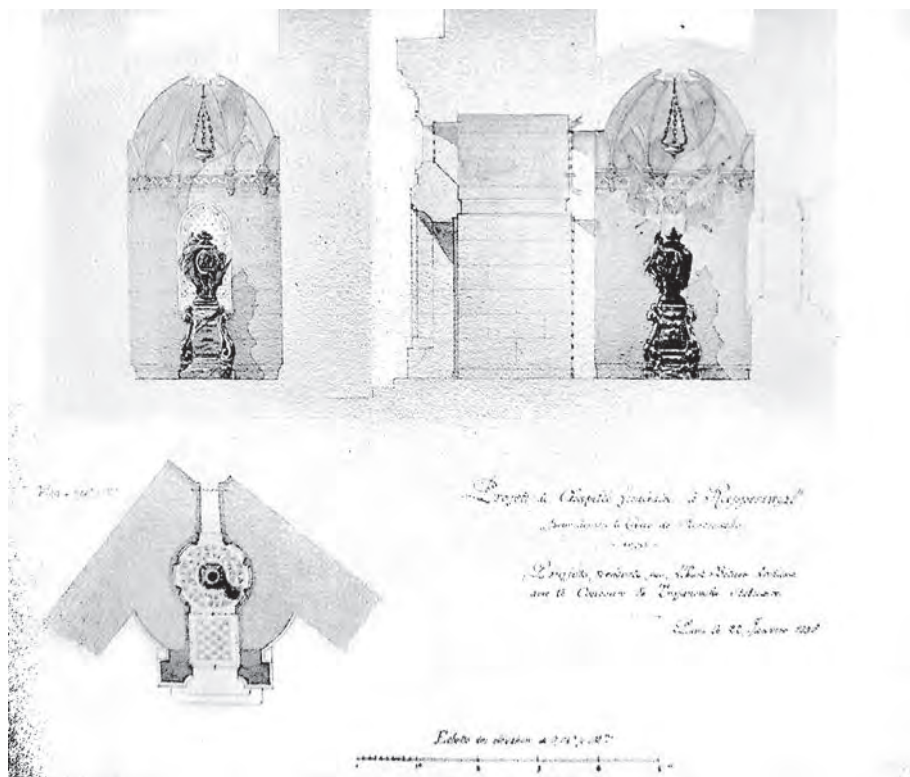
Il. 3. Projekt mauzoleum Kościuszki, Stanisław Noakowski, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys. Pol. 3057/7

w niszę znajdującą się vis a vis wejścia do mauzoleum. Było to proste i wyważone rozwiązanie, bez zbędnych elementów upiększających. Ideę zastosowania prostszego projektu znakomicie wyjaśnił Żeromski w jednym ze swoich muzealnych sprawozdań z 1895 r., być może opierając swój opis na projekcie Noakowskiego: „Wybrano [...] jednomyślnie miejsce na dole tej wieży, na wprost pomnika. W tym punkcie dwa wysokie mury otaczające dziedzińiec zamkowy schodzą się pod kątem i łączą ze sobą za pomocą frontu półokrągłej wieży. Jeżeli rozszerzyć drzwi prowadzące do jej wnętrza i utworzyć z nich piękne wejście w stylu gotyckim, jeżeli nadto dwa wąskie okna wprowadzą tam światło, to miejsce to od razu stanie się bardzo piękną świątynką, dla wszystkich dostępną”¹⁰. Retoryka jaką stosuje Żeromski zachwala projekt oraz „przekonuje” (w domyśle sceptycznych członków Rady), że zastosowane środki wystarczą, aby nadać mauzoleum odświętny i wyjątkowy charakter.

Dla porównania zupełnie inny był również zachowany projekt Bittnera oraz Trojanowskiego (il. 4) – o znacznie bardziej dekoracyjnym sklepieniu, zaakcentowanym przez słuźki wsparte na konsolach na tle dekoracyjnego fryzu¹¹.

¹⁰ Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego...*, s. 452.

¹¹ Projekt również znajduje się w MNW; nr inw. Rys. Pol. 15169, d. zb. Muzeum Polskiego w Rapperswilu, por. *Katalog rysunków architektonicznych...*, s. 109.



Il. 4. Projekt mauzoleum Kościuszki, Albert Bittner i Wincenty Trojanowski, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys. Pol. 15169

Widać tu ścieranie się dwóch koncepcji, jednej zakładającej prostsze i bardziej wyrafinowane rozwiązania oraz drugiej, hołdującej pompaticznym wzorcom.

Nie wiadomo, jaką drogą zwrócono się do Noakowskiego z prośbą o wykonanie planów dla Rapperswilu. Faktem jest, że architekt został zaproszony do Szwajcarii, aby osobiście przedstawić swój projekt na posiedzeniu Zarządu. Nawiasem mówiąc, Noakowskiemu, Słupskiemu i Müllerowi za wykonane prace z własnej kieszeni płacił Bukowski¹². Analizując wcześniejsze inicjatywy Muzeum, można założyć, że większość członków Rady skłonna była od razu powierzyć wykonanie mauzoleum Müllerowi. Jedynie ze względu na Henryka Bukowskiego, któremu zależało na możliwie najlepszym rozwiązaniu, Rada zgodziła się rozpatrzyć inne projekty.

Dyskusja nad przyjęciem do realizacji ostatecznego projektu mauzoleum zapewne trwała długo. O trudnościach w znalezieniu porozumienia może świadczyć choćby wspomniany już dodatkowy, kompromisowy projekt

¹² Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego...*, s. 454.

Bittnera. Biorąc pod uwagę odmiennność poglądów oraz to, że członkowie Zarządu widywali się tylko raz w roku na sierpniowym zjeździe w Rapperswilu, przez co zmuszeni byli prowadzić listowne konsultacje, upłynęło wiele czasu, zanim znaleziono porozumienie. Budowa mauzoleum, uwzględniając okres wyboru właściwego projektu, zajęła w sumie dwa lata, a było to pomieszczenie o metrażu niewielkim¹³.

Wraz z rozpoczęciem budowy pojawiły się dalsze rozbieżności. W obszernej korespondencji, jaka krążyła pomiędzy członkami Rady, wysuwano rozmaite argumenty przemawiające za poszczególnymi elementami wystroju mauzoleum. Oprócz argumentów natury ideowej, estetycznej czy praktycznej, w dyskusji pojawił się także problem bezpieczeństwa narodowej pamiętki. Z tego względu zadecydowano, że urna projektu Trojanowskiego będzie miała jedynie charakter symboliczny, a pojemnik z sercem zostanie umieszczony w bezpieczniejszym miejscu, które zaproponował Bukowski. Swoją myśl przedstawił mieszkającym na stałe w Rapperswilu Stefanowi i Oktawii Żeromskim, którzy regularnie informowali Bukowskiego o przebiegu prac i o zmianach wprowadzanych przez kustosza: „Jak delegacja tak też i Rada przyjęła mój projekt a nie p. R. v. R. [Rużycki de Rosenwerth] ani p. Trojanowskiego, tj. serce ma spoczywać w kolumnie marmurowej [...] w posadzce będzie leżeć płyta marmurowa stanowiąca część dolną i będzie dźwigać dodatkową część kolumny z napisem »Serce Kościuszki«. Dolna część kolumny marmurowej powinna być wyżłobioną i tu musi spoczywać słoń z sercem Naczelnika. To jest zatwierdzone i dlatego proszę ściśle stosować się i o tem donieść p. Müllerowi i mu ode mnie powiedzieć, żeby żadnych pomysłów p. Kustosza nie przyjmował”¹⁴. W jednym z listów Bukowskiego czytamy z kolei: „Trojanowski bardzo pragnął i mię prosił, aby słoń z sercem spoczywał w jego urnie – na to zgodzić się nie mogłem, bo mój projekt daje większą gwarancję do zabezpieczenia serca od wandalizmu naszych wrogów”¹⁵.

Nie obyło się też bez innych nieporozumień. Jeszcze przed rozpoczęciem budowy Żeromski informował Bukowskiego o niespodziewanych zmianach, jakie Müller naniósł na projekt: „W planie figuruje ołtarz; jest projektowana lampa, serce ma być na środku itd. Ponieważ nie słyszałem, ażeby pomysł Szanownego Pana zawierał w sobie ołtarz i w ogóle religijny charakter mauzoleum, więc dla mnie oczywistą jest rzeczą, że te dodatki kazał Müllerowi w Pańskim planie zrobić Rużycki, usiłując jakimkolwiek sposobem postawić na swoim”¹⁶. Żeromski w tym samym liście prosił Bukowskiego, aby ten interweniował,

¹³ List Bukowskiego do Żeromskiego, 22 stycznia 1896, Biblioteka Narodowa, rkps Akc. 17218.

¹⁴ List Bukowskiego do Oktawii Żeromskiej, 3 listopada 1895, Biblioteka Narodowa, rkps Akc. 17218.

¹⁵ *Ibidem*, 5 maja 1896, Biblioteka Narodowa, rkps Akc. 17218.

¹⁶ List Żeromskiego do Bukowskiego, 30 grudnia 1895, Biblioteka Narodowa, rkps III 7583, por. Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego...*, s. 290.

pisząc bezpośrednio do Müllera, jednak wiceprezes, zmęczony i zniechęcony nieustanną wojną odpisał ze Sztokholmu: „Co się tyczy Mauzoleum – to darujcie, dałem za wygraną, dopełniwszy mego obowiązku. [...] Müllera plany mię tylko oburzyły – bo temu Panu wyraźnie powiedziałem, że pragnę mieć Mauzoleum, a nie kaplicę jak R. v R. [Rużycki de Rosenwerth] życzy”¹⁷. Rozgoryczony Żeromski, obserwując postępowanie prac i bezkarność kustosa, pisał do przełożonego: „Dla mnie sam fakt, że Rużycki będzie budował mauzoleum dla Kościuszki, jest tak obrzydliwy, że dłużej na to patrzeć nie mogę. To mię przejmuję wstrętem i denerwuje. Na łbie stawał, żeby przeszkodzić mauzoleum na dole [Rużycki proponował, aby mauzoleum znajdowało się w górnej części wieży, gdzie miały prowadzić doń krużganki wypełnione kuriozami jego autorstwa – dop. M.W.], wprost paraliżował plany Szanownego Pana i on ma »doglądać roboty«”¹⁸.

Po wielu gorzkich słowach przelanych na papier i mniej więcej po dwóch latach od momentu przywiezienia serca Kościuszki do Rapperswilu, udało się zakończyć przebudowę pomieszczenia baszty na miejsce godne pamiątki po Naczelniku. Ostatecznie mauzoleum otrzymało ostrołukowy portyk, który prowadził do małego przedsionka, potem do krągłej, sklepionej kapliczki z dwoma oknami, pośrodku której na cokole stała urna. Ściany pokryto malowidłami przedstawiającymi bezpośrednio za urną dwa anioły, zaś powyżej, na sklepieniu, wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej autorstwa monachijskiego malarza Stefana Herwega, którego zaangażowano zapewne dzięki wstawiennictwu Rużyckiego utrzymującego liczne znajomości w Monachium, gdzie wiele lat mieszkał i pracował¹⁹. Fakt zlecenia tak ważnej pracy średnio utalentowanemu cudzoziemcowi zbulwersował nie tylko Żeromskiego, ale także jego następcę przebywającego już w Muzeum, Romualda Mielczarskiego. Alarmował on w ostrym tonie Bukowskiego, jedyne z członków Rady, który byłby w stanie ukrócić samowolę kustosa: „Malarz od dwóch przeszło tygodni pracuje nad mauzoleum. Dziwi mnie, że Rada zgodziła się na malowanie p. Herwega, nawet nie obejrzawszy planów. [...] tu będzie malowanka, jakie się spotyka w pierwszej lepszej kapliczce. Jestem zły, jak nie wiem. Cała polska robota diabła warta [...]. Niemający pojęcia ani o sztuce, ani o literaturze, jakiś szlachetka rozbija się w Muzeum jak szara gęś pod postacią konserwatora!”²⁰.

Obfita dekoracja floralno-geometryczna szczelnie pokryła ściany mauzoleum, tworząc specyficzną składankę przypadkowych elementów. Nie można

¹⁷ List Bukowskiego do Oktawii Żeromskiej, 2 lutego 1896, Biblioteka Narodowa, rkps Akc. 17218.

¹⁸ List Żeromskiego do Bukowskiego, 15 marca 1896, Biblioteka Narodowa, rkps por. III 7583, Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego...*, s. 298.

¹⁹ Badach, Piotrowska, *Muzeum Polskie...*, s. 36.

²⁰ Cyt. za: Andrzej F. Grabski, *W kręgu kultu Naczelnika. Rapperswilskie inicjatywy kościuszkowskie (1894–1897)*, Warszawa 1981, s. 123.



oprzec się wrażeniu istnego *horror vacui*, które nie pozwoliło zostawić skrawka wolnej przestrzeni. Malowidła imitujące tkaninę, różnego rodzaju plecionki, egzotycznie wyglądające palmy – wszystko to przypominało bizantyjskie mozaiki, podkreślało eklektyczny charakter wnętrza (il. 5). Żeromski, w listach do Bukowskiego wspominając o kolejnym elemencie potęgującym wrażenie nadmiaru, a mianowicie o zastosowaniu komórkowych podziałów okien, charakterystycznych dla południowych Niemiec, użył w kontekście mauzoleum mało pochlebnego określenia „bawarska knajpa”.

Pomimo protestów Bukowskiego i Żeromskiego decydującą rolę w nadaniu mauzoleum ostatecznego kształtu odegrał kustosz Rużycki de Rosenwerth. Mimo zatwierdzonej przez Radę propozycji Bukowskiego, naczynie z sercem Kościuszki nie zostało umieszczone w cokole poniżej urny projektu Trojanowskiego, lecz wmurowano je w północną ścianę baszty zgodnie z pomysłem kustosza. To on, przebywając ciągle na zamku, sprawował bezpośredni nadzór nad przebiegiem prac, ingerując nieustannie w zatwierdzone już projekty.

W 1927 r. urna z sercem Kościuszki wraz z innymi obiektami z rapperswilskiej kolekcji została przewieziona do Warszawy, gdzie spoczęła w kaplicy

Zamku Królewskiego. Do wybuchu II wojny światowej urna pozostała na Zamku. Na początku września 1939 r. kustosz Kazimierz Brokl przeniósł kasetę z sercem Kościuszki z kaplicy zamkowej do skarbcza katedry św. Jana. Wydobyta z ruin zburzonej w czasie powstania warszawskiego katedry nosiła ślady ognia i prób wyłamania wieka. Po tymczasowym zabezpieczeniu została umieszczona w dawnym kościele karmelitów przy Krakowskim Przedmieściu, gdzie pozostała do 1960 r., kiedy to przeniesiono ją do odbudowanej katedry. Trzy lata później proboszcz katedry przekazał pamiątkę do Muzeum Narodowego w Warszawie jako część uratowanych zasobów Zamku Królewskiego. W 1971 r. serce Kościuszki znalazło się w Pałacu na Wyspie w Łazienkach (oddział Muzeum Narodowego), aby w czerwcu 1983 r. ponownie zostać przeniesionym do odbudowanego Zamku Królewskiego. 31 sierpnia 1984 r., po wykonaniu prac renowacyjnych, urna z sercem Tadeusza Kościuszki z zachowaniem ceremoniału wojskowego ostatecznie wróciła do kaplicy Zamku Królewskiego²¹.

Od momentu wywiezienia urny do Warszawy istnienie mauzoleum w Rapperswilu straciło rację bytu. Po II wojnie światowej ze ścian pomieszczenia usunięto wszelkie malowidła oraz wyposażenie, definitywnie zamykając istotny dla Muzeum Narodowego w Rapperswilu, a także dla historii polskiego muzealnictwa rozdział. Wydarzenia, które towarzyszyły wyborowi projektu urny oraz mauzoleum, jak i realizacja tych przedsięwzięć obnażają chroniczną niezdolność Zarządu do współdziałania na rzecz dobra placówki, nad którą sprawował pieczę. Co więcej, prześledzenie procesu wyboru ostatecznie zrealizowanych projektów pokazuje częstą prawidłowość, gdy koturnowa banalność zwycięża nad prostą, a w konsekwencji trudniejszą w odbiorze sztuką.

Mausoleum of Tadeusz Kościuszko in Polish National Museum in Rapperswill

The history of the Polish National Museum in Rapperswil is not fully recognized, even though it constituted an important part of the history of Polish museums. Founded in 1870 by Count Władysław Plater Broe, this first institutionalized Polish museum, intended to serve as a national treasure and the centre of Polish culture and history abroad, irrevocably went into oblivion. The ultimate end of its activity was the year 1927, when after a long period of dedicated collecting of the national heritage, in accordance with the will of the founder of the Museum, its collections were transported to the free country, to Warsaw, where during the turmoil of the WW II they were dispersed and partly destroyed. For over 57 years of its activity the Museum undertook numerous initiatives in order to commemorate Polish history and national heroes.

²¹ Uroczystości 260 rocznicy urodzin Tadeusza Kościuszki *Niezwykłe losy Serca Tadeusza Kościuszki*, 2006, <http://www.wojsko-polskie.pl/articles/view/3508> (30.01.2011).

One of the major projects was a casket and a mausoleum for the heart of Thaddeus Kosciuszko. The project caused a number of discussions and even quarrels among the members of the Directors' Board of the Museum. Initially, no consensus could be reached even on the location: the curator of the Museum Włodzimierz Rużycki de Rosenwerth suggested that the casket should rest in one of the rooms in the upper part of the tower, where a long way led through the rooms of the library and tower galleries. Meanwhile, the librarian of the Museum Stefan Żeromski thought that the casket should be placed in the lower part of the tower with the direct entrance from the castle courtyard. The Council unanimously supported the librarian's idea and considered the room at the bottom of the tower, opposite the Column Bar, a far more appropriate option.

Another major problem was the design of the urn in which the heart would lie. After a long discussion, the Board of Directors agreed upon a draft made by Wincenty Trojanowski, a sculptor and a painter, creator of medals and medallions, whose large collection of works was gathered in the Museum. According to Trojanowski's draft the casket was to present the dish with a medallion crowned with the words „Resurgat Polonia” and Kosciuszko's bust in the centre. Located on the left side was a half-naked figure of a young man, a genius of victory, holding in his left hand a trumpet and uncovering the words over the medallion with his right one. On the reverse Trojanowski placed an eagle with outstretched wings, rising into the air. Looking at the preserved photographs of the urn one cannot resist the impression of an excessive accumulation of symbolic motifs, and ultimately – pompous exaggeration.

An important problem was also the design of the interior where the casket was to be placed. In the beginning, there were five designs of the mausoleum: two made by Stanisław Noakowski, an outstanding architect, a professor at Warsaw University of Technology, one made by Słupski J., one by Xavier Müller; there was also a joint project by Albert Bittner and Wincenty Trojanowski. Then also the sixth draft was prepared by above-mentioned Bittner, which was a compilation of the previous five plans. Finally, the proposal of Müller, a Swiss architect, who led the restoration of the castle after the death of Count Plater, was chosen and Müller was also charged with the task of building the mausoleum.

It is difficult to visualize without any documentation the suggestion of Noakowski, as only one of his drawings has survived giving a vague idea only of how he would have arranged the interior of the tower, but certainly his design was strongly deviated from the completed one.

In 1927, the urn with the heart of Kosciuszko together with other objects of the Rapperswil collection were transferred to Warsaw, where the first was eventually deposited in the Royal Castle chapel. At that point there was no longer any reason for the mausoleum in Rapperswil to exist. After WW II all the paintings of the chamber were taken down and the furnishings taken away, thereby closing an important chapter in the history of the National Museum in Rapperswil as well as that of Poland.

Pracownia rzeźby dekoracyjnej Otto & Wassil w Rydze w końcu XIX i na początku XX stulecia

Jakkolwiek architektura i sztuka Rygi końca XIX i początku XX w. skupia uwagę badaczy już od kilku dekad, to jednak problematyka autorstwa dekoracji rzeźbiarskich gmachów ryskich nie została dotąd satysfakcjonująco przebadana, szczególnie w odniesieniu do największej grupy budowlanej – kamienic. Określenie wzajemnych relacji pomiędzy architektem, autorem dekoracji rzeźbiarskiej i zleceniodawcą staje się szczególnie ważne wobec faktu, że nazwiska projektantów i wykonawców dekoracji są często pomijane w dziejach budowy.

Należy pamiętać, że wobec gwałtownego wzrostu ruchu budowlanego na początku XX w. udział architekta w wykańczaniu budynków w wielu centrach imperium rosyjskiego ograniczony był do szkiców¹, niezależnie od popularnych wówczas idei uniwersalnej twórczości artystycznej. W istocie budynki dekorowane były przez rzeźbiarzy wyspecjalizowanych w dekoracjach sztukatorskich, dlatego kwestia ich udziału w procesie budowlanym wydaje się pierwszoplanowa. Pamiętać przy tym należy, że zachowane w aktach budowlanych rysunki fasad gmachów ryskich bywają w znacznym stopniu mylące. Znane są przypadki, gdzie zrealizowana na kamienicach dekoracja znacząco odróżnia się od projektów detali fasady zarówno pod względem stylistycznym, jak i ikonograficznym.

Opublikowane w łotewskiej prasie refleksje działającego ówczesnie artysty i krytyka artystycznego Jūlijsa Madernieksa potwierdzają rosnącą rolę wykonawców w procesie wykańczania budynków: „Także architekci – pisał on – ponoszą winę za działania niezgodne ze sztuką. Za przykład weźmy budynek, którego projekt został przygotowany przez architekta, ale niedopracowany w detalach. Architekt pod pretekstem braku czasu i małego zainteresowania ze strony zleceniodawcy, pozostawia kwestię dopracowania detali rzemieślnikom. W efekcie stolarz dostaje wolną rękę w wykonaniu drzwi i okien, zgodnie z własnymi wyobrażeniami, bez zwracania uwagi na to, czy pasują do elewacji, czy nie. Rzeźbiarze cieszą się taką samą swobodą: większość z nich to obcokrajowcy, którzy znają swoje rzemiosło »dokładnie«. [...] Kiedy otrzymają zlecenie na dekorację fasady, projektują ją także »dokładnie«. Niektórzy właściciele domów mogą »podziękować« tym tak »pracowitym« i rozrzutnie działającym rzeźbiarzom za »artystyczny« wygląd swych nieruchomości”².

¹ E. Baumgarten, *Chudożestwiennaja promyszliennost*, „Zodczij” 1902, nr 4, s. 41.

² Jūlijs Madernieks, *Rīgas jaunceltie nami un viņu arhitektūra*, „Dzimtenes Vēstnesis” 1909, nr 199, 31 sierpnia (13 września); nr 202, 3 (16) września.

Informacje statystyczne o warsztatach sztukatorskich i kamieniarskich istniejących w Rydze w czasie omawianego okresu, jakie pojawiają się w księgach adresowych Rygi, prowadzą do konkluzji, że ich liczba była różna i ściśle związana z poziomem ruchu budowlanego. W latach 1898–1899 w Rydze odnotowano istnienie 12 takich warsztatów, w 1900 r. liczba warsztatów gwałtownie wzrosła do 30, ale w 1901 r. na rynku pozostało ich tylko 15. W następnych latach liczba warsztatów sztukatorskich w Rydze oscylowała pomiędzy 12 a 15 (w 1902 r. – 14, w 1903 r. – 12, w 1906 r. – 13, w 1907 r. – 12, w 1910 r. – 15³). W okresie tym firmy sztukatorskie najczęściej funkcjonowały przez 4–5 lat, jedynie kilka istniało dłużej. Bardzo skąpe informacje zawarte w reklamach i księgach adresowych pozwalają przypuszczać, że przekonanie Madernieksa, „większość z nich to obcokrajowcy”, nie jest bezpodstawne i duża część specjalistów na tym polu była rzeczywiście przybyszami. Jednakże narodowość rzeźbiarzy oraz ich aktywność zawodowa przed przybyciem do Rygi to kwestie nadal rzadko podejmowane. Równocześnie nie należy jednak wyolbrzymiać roli obcych rzemieślników, ponieważ podstawowa edukacja w zakresie sztuki dekoracyjnej była osiągalna w Rydze już od 2. połowy XIX w. Najważniejszą instytucją tego rodzaju była niemiecka Szkoła Rzemieślnicza Ryskiej Izby Rzemieślniczej (Gewerbeschule des Rigaer Gewerbe-Vereins) założona w 1872 r. W 1912 r. szkoła została przejęta przez miasto i przemianowana na Miejską Szkołę Rzemiosł, gdzie prowadzono rozmaite kursy rzemieślnicze. Większość zatrudnianych w warsztatach dekoratorskich uczyła się właśnie tam.

Trudno przeanalizować kwestię specjalizacji tych warsztatów, ponieważ część firm zajmujących się produkcją rzeźby dekoracyjnej nie była związana wyłącznie z zadaniami dekoracji sztukatorskich i mogła podejmować również inne prace, takie jak produkcja przedmiotów służących do wyposażania wnętrz, samodzielnych elementów ozdobnych czy nagrobków.

W omawianym okresie istniały też firmy pośredniczące i oferujące importowane elementy wyprodukowane przemysłowo; u schyłku secesji tego rodzaju wyroby stały się bardziej popularne ze względu na niską cenę. Także w Rydze prowadzona była przemysłowa produkcja elementów dekoracyjnych, szczególnie tych wykorzystywanych w dekoracji wnętrz, wybieranych z oferty w katalogach wysyłkowych. Niestety, ten ważny aspekt pozostaje wciąż słabo zbadany, przede wszystkim ze względu na to, że tego rodzaju katalogi zachowały się także w małej ilości, z powodu zmieniających się mód oraz długo obowiązującej negatywnej oceny sztuki XIX i początku XX w., a szczególnie secesji. Takim rzadkim zachowanym przypadkiem jest katalog sztukatorskich elementów dekoracyjnych wydany przez Bałtycki Warsztat Artystyczny M. Domszejta (późniejsze zakłady Stukolin)⁴.

³ *Baltijas tirdzniecības adrešu gadagrāmata. 1910/11*, Rīga 1910, s. 174–186, s. 222.

⁴ *Liepnyje ukrašenija dlia sten i potolokov. Stukolin, M. Domszejt, Rīga, Baltijskaja chudožestwiennaja mastierskaja dlia liepných rabot* [b. r.].

Il. 1. Zygmunt Otto, „Biesiada Literacka
Ilustrowana” 1901, t. 2, s. 16



Pracownia
rzeźby
dekoracyjnej
Otto
& Wassil...

Największą i cieszącą się największym wzięciem firmą wyspecjalizowaną w dekoracjach sztukatorskich w Rydze była ta założona w 1876 r. przez urodzonego w Berlinie Augusta Volza (1851–1926). Volz był odnoszącym sukcesy przedsiębiorcą i realizował zlecenia także w innych miastach imperium rosyjskiego (Tallinie, Moskwie itp.). Pozwoliło mu to na wygranie wielu konkursów i utrzymanie statusu czołowej firmy na tym polu w Rydze.

W pierwszych latach XX w. jednym z najbardziej znaczących zakładów wyspecjalizowanych w dekoracjach architektonicznych był warsztat Otto & Wassil. Około 1903 r. nazwa firmy została zmodyfikowana na Wassil & Co, zapewne dlatego, że zmianie uległa sytuacja własnościowa, a zgodnie z zapisami w księgach adresowych firma nie przetrwała dłużej niż do 1906 r.⁵

Założycielami tej firmy byli rzeźbiarze Zygmunt Otto (il. 1) i Oswald Wassil (Oswaldas Vasils). W 1901 r. firma zatrudniała dziewięciu pracowników, a jej roczny obrót wynosił 18 000 rubli⁶. Dla porównania firma Augusta Volza zatrudniała 35 pracowników i notowała obroty rzędu 25 000 rubli rocznie⁷.

Warsztat Otto & Wassil na ryskiej wystawie przemysłowo-rzemieślniczej z okazji 700-lecia miasta (1901 r.) zdobył jeden ze złotych medali za alegoryczną dekorację fontanny (il. 2). Patetyczna, neobarokowa kompozycja wykonana była ze stiuku, a jej główna myśl osnuta była wokół alegorycznej reprezentacji Rygi: „Ryga jako centrum przemysłu, handlu i sztuk sprzedająca swe produkty na cały świat. Geniusz cywilizacji wskazuje drogę, trzymając w wyciągniętej ręce promieniującą elektrycznym światłem wielobarwną szklaną kulę. Malownicza

⁵ Zgodnie z informacjami w *Rigasches Adressbuch* publikowanymi w 1900–1903 i 1906 r.

⁶ *Rigaer Jubiläums-Ausstellung für Industrie und Gewerbe*, Riga 1901, s. 232.

⁷ *Ibidem*, s. 70.



Il. 2. Fontanna z kompozycją alegoryczną na Ryskiej Wystawie Jubileuszowej Przemysłu i Handlu, 1901, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, t. 2, s. 579

alegoryczna grupa umieszczona została na łodzi. Miasto Ryga zostało zaprezentowane w formie płaskorzeźbionej panoramy od strony rzeki Dźwiny. Herb Liwonii umieszczony został w tle grupy⁸. Kompozycja znana jest jedynie z fotografii – dzieło wysokości 25 stóp nigdy nie zostało zrealizowane w trwalszej technice.

Wydaje się, że obaj rzeźbiarze z warsztatu Otto & Wassil zwrócili uwagę prasy dzięki skutecznej kampanii reklamowej – w tym samym czasie w dwóch gazetach opublikowano artykuły na temat firmy⁹, a materiał wykorzystany został także do przygotowania publikacji poświęconej ryskiej wystawie jubileuszowej rok później¹⁰. Publikacja ta informowała, że Zygmunt Otto studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i odwiedzał także Wiedeń, a Oswald Wassil studiował w Berlinie. Jak podawał autor publikacji, warsztat Otto & Wassil znajdował się w Rydze przy ulicy Nevas 10 (obecnie Blaumaņa) i robił ogromne wrażenie zarówno pod względem zajmowanej powierzchni, jak i posiadanego wyposażenia¹¹. Wyroby sztukatorskie tu produkowane były zarówno przeznaczone do ozdabiania ryskich kamienic, jak i wysyłane do Warszawy w ramach realizacji otrzymywanych stamtąd zleceń. Dzięki prezentowanym obecnie badaniom udało się uzupełnić lakoniczne dotąd informacje na temat Zygmunta Otto i wypracować pełniejszy obraz jego twórczości.

Zygmunt Józef Otto urodził się w rodzinie blacharzy we Lwowie 16 marca 1874 r.¹² Uczęszczał do lwowskiej Szkoły Przemysłu Artystycznego i kra-

⁸ M. Scherwinsky, *Die Rigaer Jubiläums-Ausstellung 1901 in Bild und Wort*, Riga 1902.

⁹ „Düna-Zeitung” 1901, nr 103, 7 (20) maja; „Rigasche Rundschau” 1901, nr 103, 7 (20) maja.

¹⁰ M. Scherwinsky, *Die Rigaer...*

¹¹ Warsztat się nie zachował. Materiały archiwalne (Latvijas Valsts vēstures arhivs [Łotewskie Państwowe Archiwum Historyczne], F. 2761, Ap. 3, l. 2287) zawierają informację, że na tej posesji znajdował się warsztat wynajmowany do różnych celów.

¹² Piotr Szubert, *Otto Zygmunt Józef*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 6, red. Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Małgorzata Biernacka, Warszawa 1998, s. 360–363.

Il. 3. Projekt fontanny,
„Biesiada Literacka
Ilustrowana” 1901, t. 2, s. 17



Pracownia
rzeźby
dekoracyjnej
Otto
& Wassil...

kowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie uczył się przez dwa semestry w latach 1894–1895¹³. W czasie studiów w krakowskiej uczelni początkujący rzeźbiarz wykazał się umiejętnościami rysunkowymi, zwłaszcza w akademickich studiach aktów¹⁴. Niezależną karierę artystyczną Otto rozpoczął w 1896 r., powróciwszy na krótko do Lwowa. Rzeźbiarz nie zerwał kontaktów ze swoim rodzinnym miastem, o czym świadczą udziały w konkursach na pomniki organizowanych we Lwowie¹⁵. Prawdziwym sukcesem we wczesnym okresie działalności Zygmunta Otto była pierwsza nagroda w konkursie zorganizowanym przez warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 1898 r., która umożliwiła mu realizację dwóch alegorycznych kompozycji do portalu gmachu towarzystwa: *Malarstwo* (Jan Matejko) i *Rzeźba* (Wit Stwosz)¹⁶. W 1900 r. Otto znów otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie zorganizowanym przez to samo towarzystwo na projekt fontanny, którą planowano wystawić przed fasadą gmachu towarzystwa (il. 3). Fotografia projektu opublikowana została w jednym z polskich czasopism¹⁷. Warto też wspomnieć, że projekt ten wraz z dziesięcioma innymi wystawiony został na wspomnianej już jubileuszowej wystawie w Rydze¹⁸. Z rekomendacji rzeźbiarza Piotra Harasimowicza Otto został przyjęty do Towarzystwa Zachęty¹⁹ i z jego listem polecającym około 1898 r. przyjechał do Rygi, gdzie zapewne nawiązał kontakty z kręgiem mieszkających tu Polaków. Wiadomo, że młody rzeźbiarz poznał inżyniera Floriana Wyganowskiego, jednego z członków komitetu

¹³ Szubert, *Otto Zygmunt...*, s. 360.

¹⁴ Roman Rzymkowski, *Zygmunt Otto – rzeźbiarz warszawski 1. połowy XX wieku*, Warszawa 1989, s. 10. Praca magisterska, maszynopis w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

¹⁵ Rzymkowski, *Zygmunt Otto...*

¹⁶ Szubert, *Otto Zygmunt...*, s. 360.

¹⁷ „Biesiada Literacka Ilustrowana” 1901, t. 2, s. 17.

¹⁸ *Rigaer Jubiläums-Ausstellung ...*, s. 232, 234.

¹⁹ Rzymkowski, *Zygmunt Otto...*, s. 10.

Silvija Grosa ryskiej wystawy jubileuszowej²⁰. Nie można wykluczyć, że protekcja w jakiś sposób wpłynęła na przyznanie Zygmuntowi Otto nagrody za wspomnianą już alegoryczną grupę rzeźbiarską dekorującą fontannę. Sukcesy konkursowe (wliczając ryski) przyczyniły się do popularności artysty w Polsce – zarówno w Warszawie, jak i w jego rodzinnym Lwowie. Do I wojny światowej Otto aktywnie uczestniczył w działalności wielu organizacji i stowarzyszeń artystycznych, zajmując w nich znaczące pozycje, w tym w Towarzystwie Zachęty, którego członkiem był od 1901 r. Wiadomo, że jesienią 1901 r. Otto ożenił się z Jadwigą Dąbrowską²¹, córką znanej polskiej rzeźbiarki Walerii Dąbrowskiej. Nie jest jasne, czy Otto przeniósł się wówczas do Warszawy, ponieważ jego nazwisko pojawia się w ryskiej książce adresowej jeszcze w 1901 r., a największa kampania reklamowa firmy Oto & Wassil przeprowadzona została w Rydze właśnie pomiędzy 1902 a 1903 r. Otwartą kwestią pozostaje więc odpowiedź na pytanie, jak długo Otto brał udział w działalności własnej firmy rzeźbiarskiej w Rydze.

Rzeźba architektoniczna wydaje się głównym polem działalności Zygmunta Otto. Jego dziełem były dekoracje wielu budynków w Warszawie w 1. połowie XX w., z których większość niestety nie przetrwała II wojny światowej.

Działalność artystyczna Zygmunta Otto była bardzo zróżnicowana, tworzył rzeźby i z sukcesem uczestniczył w wielu konkursach na pomniki przed I wojną światową. W tym kontekście warto wymienić zwłaszcza jego projekt pomnika Fryderyka Chopina wykonany na konkurs w 1906 r. Otto otrzymał wówczas drugą nagrodę, a zwycięzcą został Waclaw Szymanowski, którego projekt zrealizowano i stał się on jednym z najbardziej znaczących dzieł sztuki pomnikowej w Polsce 1. połowy XX w. Otto był ponadto twórcą kilku pomników nagrobnych, zaprojektował też dekorację wewnątrz kilku kościołów. Wiadomo, że intensywnie działał także w okresie międzywojennym, współpracując z wieloma architektami. Już w czasie pobytu w Rydze zaprzyjaźnił się ze studiującym wówczas na wydziale architektury politechniki ryskiej Karolem Jankowskim, późniejszym sławnym architektem warszawskim, z którym utrzymywał kontakty aż do jego śmierci w 1928 r.²² Otto zaprojektował dekoracje do kilku budynków autorstwa Jankowskiego. Niezależna kariera architekta rozpoczęła się właśnie w Rydze – w 1901 r. wziął udział w konkursie na projekt ryskiego ratusza, zdobywając drugą nagrodę. Warto też wspomnieć, że w 1922 r. Jankowski wraz ze swym wieloletnim partnerem zawodowym, architektem Franciszkiem Lilpopem (także absolwentem ryskiej politechniki) wziął udział w konkursie na siedzibę gazety „Chicago Tribune” w Chicago, a Otto był wykonawcą modelu tego wieżowca²³.

Zygmunt Otto zmarł 12 listopada 1944 r. Nazwisko rzeźbiarza, niegdyś jednego z najbardziej znaczących, powoli popadło w zapomnienie, a zaintereso-

²⁰ *Ibidem*, s. 10.

²¹ *Ibidem*, s. 11.

²² Jadwiga Roguska, *Karol Jankowski – architekt warszawski początku XX wieku. Życie i twórczość*, Warszawa 1978, s. 136.

²³ *Ibidem*, s. 142.

wanie jego twórczością odżyło dopiero w ostatnich dziesięcioleciach XX w. Polscy badacze, Maria Irena Kwiatkowska²⁴ i Andrzej Kazimierz Olszewski²⁵, wskazywali na to, że twórczość rzeźbiarza wykazywała związek z tradycją historyzmu, zwłaszcza z neobarokiem, a we wczesnej fazie zdradzała także cechy typowe dla secesji. Stopniowy wzrost dominacji tendencji neobarokowej można dostrzec, analizując warszawskie prace rzeźbiarza. Natomiast jego dzieła ryskie są świadectwem wczesnej kariery artysty i jego zamiłowania do secesji, rzadko później spotykanej w dekoracjach warszawskich kamienic.

Przypatrując się całkiem obszernej polskiej literaturze dotyczącej Zygmunta Otto, w tym licznych publikacjach z początku XX w., ze zdumieniem można zauważyć, że nagrodzona kompozycja na ryską wystawę w Polsce atrybuowana jest wyłącznie jemu samemu, podczas gdy publikacje ryskie, w tym katalog wystawy, wymieniają wszystkie wystawione prace, także te wcześniej nagrodzone, jako wspólne projekty obu rzeźbiarzy – a więc Zygmunta Otto i Oswalda Wassila. Co więcej, polskie publikacje interpretują działalność artysty w Rydze jako epizodyczną, nie podając żadnych informacji o jego ryskiej firmie w Rydze ani o jego partnerze Wassilu.

Wiadomości o Oswaldzie Wassilu są skąpe i udało się ustalić jedynie kilka faktów z jego biografii. Oswald Voldemārs Vasils urodził się 27 sierpnia 1871 r. w rodzinie dzierżawców Kārliisa i Līzy Vasils w Krīderkrogs, w parafii Lēdurga²⁶. Jego rodzice pobrali się w luterańskim kościele w Lēdurga-Turaida 4 lutego 1868 r.²⁷ Nazwisko Oswalda Wassila pojawia się w ryskich książkach adresowych pomiędzy 1900 a 1906 r. Początkowo rzeźbiarz wraz z Zygmuntem Otto wynajmował warsztat przy ul. Dzirnāvu 70, a następnie pod wspomnianym już adresem przy ul. Blaumaņa 10, wreszcie przy ul. Avotu 4²⁸. Ryskie publikacje z początku XX w. wspominają, że Wassil doskonalił swoje umiejętności w Berlinie²⁹.

Głównym obszarem działalności firmy rzeźbiarskiej Otto & Wassil (później Wassil & Co) były zlecenia związane z dekoracyjnym wykańczaniem budynków, niestety liczba znanych realizacji pozostaje nadal bardzo mała. Firma Wassil & Co została zamknięta w 1906 r., gdy gwałtownie zmieniła się moda i spadło zapotrzebowanie na bogate rzeźbiarskie dekoracje fasad. Co pozwala przypuszczać, że ten rodzaj produkcji stanowił główne źródło dochodów firmy.

²⁴ Maria I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 324–325.

²⁵ Andrzej K. Olszewski, *Architektura, malarstwo, rzeźba*, [w:] *Sztuka Warszawy*, red. Mariusz Karpowicz, Warszawa 1986.

²⁶ Latvijas Valsts vēstures arhīvs, F. 235, Ap. 4, l. 1442, s. 39.

²⁷ Tamże.

²⁸ Latvijas Valsts vēstures arhīvs, F. 2942, Ap. 2, l. 3560, s. 26–28. Z zapisu w aktach wynika, że matka rzeźbiarza Līze Vasile (urodzona w 1817 r., wówczas już owdowiała) wraz z córkami Johannā i Elfrīde Amēlijā zamieszkała przy ul. Avotu 4 8 czerwca 1901 r. W rubryce odnoszącej się do wyznania zaznaczono, że kobiety były wyznania luterańskiego. Przybyły z parafii Lēdurga w okręgu ryskim, a wyjechały 2 kwietnia 1902 r.

²⁹ „Düna-Zeitung” 1901, nr 103, 7 (20) maja; „Rigasche Rundschau” 1901, nr 103, 7 (20) maja.



Il. 4. Kamienica Ilji Bobrowa przy ul. Smilšu 8/Aldaru 2a, 1902 r., arch. Heinrich Scheel i Friedrich Scheffel, dekoracja Otto & Wassil. Fot. Indriķis Stūrmanis

Spółród niewielu znanych dekoracji rzeźbiarskich kamienic ryskich zrealizowanych przez firmę Otto & Wassil należy wymienić kamienicę Ilji Bobrowa przy ul. Smilšu 8³⁰, zaprojektowaną przez biuro architektoniczne Heinricha Scheela i Friedricha Scheffela w 1902 r. (il. 4), a także kamienicę Fiodora Tupikowa przy ul. Ģertrūdes 10/12³¹ (il. 5, 6). Sztukatorskie dekoracje obu tych kamienic wykonano w warsztacie Otto & Wassil, chociaż

³⁰ Latvijas Valsts vēstures arhīvs, F. 2761, ap. 3, parc. gr. 8/132.

³¹ Latvijas Valsts vēstures arhīvs, F. 2761, ap. 3, l. 2178.

Il. 5. Kamienica
Fiodora Tupikowa przy
ul. Ćertrudes 10/12,
1902 r., arch. Heinrich
Scheel i Friedrich
Scheffel, dekoracje Otto
& Wassil.
Fot. Georgijs
Jemeljanovs



Il. 6. Kamienica
Fiodora Tupikowa
przy ul. Ćertrudes
10/12, 1902 r., arch.
Heinrich Scheel
i Friedrich Scheffel,
dekoracje Otto
& Wassil, [w:] Arend
Berkholz, *Moderne
Rigasche Neubauten*,
„Rigascher Almanach
für das Jahr 1904”,
Riga 1903



jedna z rzeźb na fasadzie domu przy Smilšu 8 była dziełem warsztatu Augusta Volza³². Obaj zlecciodawcy, Ilja Bobrow i Fiodor Tupikow, należeli do kręgu zamożnych kupców ryskich, co także częściowo tłumaczy stylistyczne podobieństwa obu dekoracji.

Pierwotnie projektowana dekoracja domu Bobrowa miała być utrzymana w stylu będącym rodzajem improwizacji na temat XVIII-wiecznej paryskiej kamienicy. Sześć miesięcy później rysunki fasady zostały zmienione na rzecz stylistyki secesyjnej. Fasada domu Bobrowa zawiera kilka elementów dekoracyjnych, które zapewne zastąpiono innymi podczas prac wykończeniowych. Najwięcej zmian dokonano w partii zwieńczenia narożnika u zbiegu ulic Aldaru i Smilšu, gdzie nie pojawiła się pierwotnie projektowana realistyczna, męska postać w płaszczu i spiczastej czapce (pomysł mógł zapewne nawiązywać do symbolu paryskiej wystawy 1900 r., „Paryżanina” dekorującego główne wejście, autorstwa René Bineta), a dwa orły zostały zastąpione małpimi maskaronami. Motyw ten można wiązać zarówno z rozpowszechnianiem się teorii ewolucjonistycznych, jak i pośrednio z handlem towarami kolonialnymi, co było głównym źródłem dochodów firmy Bobrowa. Zachowany projekt fasady daje jedynie dość ogólne wyobrażenie o wyglądzie planowanego budynku. Pozwala to przypuszczać, że wykonanie szczegółów pozostawione zostało mistrzom sztukatorskim, którzy podążali jedynie za ogólnymi wskazówkami architektów. W dekoracji fasady pojawiają się motywy rzeźbiarskie typowe dla secesji, ale ich dobór, podobnie jak w wypadku wymienionych dzieł pokazanych przez firmę Otto & Wassil na ryskiej wystawie jubileuszowej, wykazuje skłonności neobarokowe.

Forma dekoracji plastycznych obu budynków mistrzowsko wiąże akademicką gładkość i stylizację, geometryzację form i naturalizm. Wyobrażenia twórcza jest równie czytelna w motywach antropomorficznych i roślinnych, jak i w hybrydycznych stworach i maskach, a nawet w dowcipnym włączeniu symbolu nawiązującego do profesji właściciela – kaduceusza.

Na rzeźbiarską dekorację fasady domu Tupikowa składa się przede wszystkim pięć zróżnicowanych typologicznie grup maskaronów (il. 7). Sposób ich zaaranżowania, zróżnicowanie i zrytmizowanie determinują rzeźbiarską ekspresję budynku. Krzyczące maski, widoczne w miejscu połączenia gzymsu koronującego i powierzchni ściany, a także ponad oknami pierwszego piętra, to motyw popularny u progu XX w. W dekoracji domu Bobrowa motyw ten uzyskał szczególną interpretację, tworząc mocne akcenty w załamaniu gzymsu międzykondygnacyjnego na osi naroża budynku i w zwieńczeniach słupków balustrady wieńczącej (il. 8).

Dekoracja obu kamienic wyróżnia się silnym oddziaływaniem emocjonalnym, od dramatycznej ekspresji po nastroje liryczne: w holu domu

³² Arend Berkholz, *Moderne Rigasche Neubauten*, „Rigasher Almanach für das Jahr 1904”, Riga 1903, s. 161.

Tupikowa i w portalach domu Bobrowa pojawia się bowiem także motyw żeńskich masek z zamkniętymi oczami, popularnych w rzeźbie przełomu stuleci (il. 9).

Żeńskie postacie w dekoracji obu budynków (il. 10) wprowadzają aspekt innowacyjny – są pełne wdzięku, dziewczęce, smukłe i zmysłowe, ostro kontrastując z pozbawionymi emocji, pełnymi rezerwy przedstawieniami na ryskich gmachach z 2. połowy XIX w. Rozwiązanie żeńskiej figury (il. 11) na fasadzie w Domu Tupikowa efektywnie wykorzystuje motyw mokrych szat i podmuchu wiatru, znany jeszcze z antycznej rzeźby greckiej. Potwierdza to bliskie związki z XIX-wieczną tradycją akademicką, ale cała grupa czterech posągów została ukazana jako alegoria wiecznej młodości, utrzymana w tonie fin de siècle'u, a zainspirowana najprawdopodobniej przez wiedeńską publikację Martina Gerlacha, popularną na przełomie stuleci³³.

Chociaż źródło inspiracji dla rzeźbiarskiego wystroju domów Bobrowa i Tupikowa można odnaleźć w ówczesnej architekturze Berlina i Wiednia, to w architekturze Rygi typowe dla secesji motywy figuralne i rzeźbiarskie w takim bogactwie zostały zastosowane po raz pierwszy. Należy też zaznaczyć, że budynki miały figuralne akroteria, które nie dotrwały do naszych czasów. Nie tylko wzbogacały one dekorację kamienicy, ale dodawały jej także akcentów neobarokowych. Na budynku przy ul. Gertrüdes akademicka, alegoryczna kompozycja figuralna umieszczona była ponad grupą dziewcząt w lewym górnym rogu, w zwieńczeniu wejścia³⁴. Natomiast gmach przy ul. Smilšu ozdobiono powstałą w warsztacie Augusta Volza dekoracyjną żeńską figurą, która w jednej ręce dzierżyła pochodnię z wmontowaną w nią lampą elektryczną, w drugiej zaś symboliczny glob, nawiązując tym samym do zakresu działalności handlowej właściciela³⁵.

Analiza porównawcza pozwala dopatrzeć się udziału warsztatu Otto & Wassil w dekoracjach wielu innych budynków ryskich. Jednak bez weryfikacji źródłowej stosownych analiz technologicznych atrybucje te nie mogą być bezdyskusyjne. Identyczny sposób stosowania poszczególnych motywów pozwala przypuszczać, że Otto & Wassil mógł brać udział w realizacji dekoracji kamienicy prawnika Jurisa Lazdiņa przy ul. Elizabetes 33 (wzniesionej według projektu inżyniera Michaiła Eisensteina, 1901, il. 12), ponieważ postacie żeńskie na fasadzie są bardzo bliskie tej z domu przy ul. Smilšu 8. Pomimo że postacie te mają inny układ rąk i głów, to ich korpusy odlane zostały z tej samej formy (il. 13). Wiele podobieństw ujawnia się w rozlicznych detalach i draperiach. Także maskarony na obu budynkach, zdradzające wpływ dzieł niemieckiego rzeźbiarza Otto Rietha (1858–1911), są sobie bardzo bliskie.

Niemal na pewno warsztatowi Otto & Wassil można też atrybuować dekorację kamienicy przy ul. Nometņu 45 (il. 14). Projekt budynku nie zachował się, a jego autorami byli zapewne Heinrich Scheel i Friedrich Scheffel.

³³ Martin Gerlach, *Allegorien und Embleme*, Wien 1882, Bd. 6.

³⁴ Fotografia reprodukowana jest [w:] Berkholz, *Moderne Rigasche...*, s. 161.

³⁵ *Ibidem*, s. 162.



Il. 7. Kamienica Fiodora Tupikowa, detal dekoracji fasady.
Fot. Silvija Grosa

Il. 8. Kamienica Ilji Bobrowa, detal dekoracji fasady.
Fot. Silvija Grosa





Il. 9. Kamienica Ilji Bobrowa, detal dekoracji fasady.
Fot. Małgorzata Omilanowska



Il. 10. Kamienica
Ilji Bobrowa,
detal dekoracji
fasady.
Fot. Małgorzata
Omilanowska



Il. 11. Kamienica Fiodora Tupikowa, detal dekoracji fasady.
Fot. Silvija Grosa

Il. 12. Kamienica Jurisa Lazdiņa przy ul. Elizabetes 33, 1901 r., arch. Michał Eisenstein,
dekoracje zapewne Otto & Wassil.
Fot. Marika Vanaga



Il. 13. Kamienica Jurisa
Lazdiņa, detal dekoracjī
fasady.
Fot. Silvija Grosa



Il. 14. Kamienica przy ul.
Nometņu 45, dekoracje zapewne
Otto & Wassil.
Fot. Silvija Grosa



Budynek ozdobiony jest maskaronami, które zdradzają typologiczne podobieństwa z jedną z grup maskaronów znanych z domu przy ul. Ģertrūdes, co więcej na obu gmachach pojawiają się identycznie stylizowane motywy floralne (il. 15). Pierwotnie dom przy ul. Nometņu był także zwieńczony grupą rzeźbiarską ponad gzymsem koronującym. Niestety nie dotrwała ona do naszych czasów (il. 16).

Możliwe, że warsztat Otto & Wassil (lub Wassil & Co) wykonał dość eklektyczną dekorację rzeźbiarską w górnej partii fasady kamienicy Cēzariņša Plūmego przy ul. Blaumaņa 8, zaprojektowanej przez architekta Jānisa Alksnisa w 1903 r. (il. 17). Kamienica stała w sąsiedztwie warsztatu Otto & Wassil, a dobór motywów pojawiających się w górnej partii ze stylizowanymi kadzielnicami i dekoracjami ornamentalnymi w guście neobarokowym wykazuje cechy typowe dla tego warsztatu.

Jednak dekoracja fasady jest artystycznie nierówna – maskarony w postaci głów ludzkich w hełmach robią nudne wrażenie i wyglądają na zbyt małe i ledwie widoczne w stosunku do masywnej ściany budynku. Należy też zauważyć, że element ten znajdował się na rysunkach fasady odnalezionych w dokumentacji projektowej budynku, podczas gdy dekoracja ostatniej kondygnacji już nie³⁶. W projekcie brak też stylizowanych kartuszy z motywem maskaronów pomiędzy oknami w środkowej części fasady. Te elementy dekoracyjne wydają się zapożyczone z budynków projektowanych przez architekta Paula Hoppe, który tworzył na przełomie stuleci w Berlinie³⁷, chociaż w wersji uproszczonej i dość rzemieślniczym wykonaniu. Nierówny poziom dekoracji domu Plūmego pozwala przypuszczać, że niższe kondygnacje zostały ozdobione dekoracjami wyprodukowanymi przemysłowo. Rozwiązanie to pozwalało na redukcję kosztów budowy i było często stosowane w wykańczaniu kamienic ryskich w późniejszych latach. Możliwe również, że artystycznie nierówne prace mogły powstać w wyniku działań jednego warsztatu lub też udziału jakiegoś innego warsztatu w pracach wykończeniowych; była to częsta praktyka w tym czasie, co potwierdzają wzmianki w publikacji Arenda Bergholtza³⁸.

Pośród możliwych prac warsztatu Otto & Wassil warto też wymienić dekorację domu S. Viksnego przy ul. Brīvības 55 (architekt Alfred Aschenkampf, 1902). Przypuszczenie to opiera się na materiale porównawczym z nie tylko znanych już budynków ryskich, ale także elementów dekoracyjnych gmachów realizowanych przez Zygmunta Otto w Warszawie.

Trzeba też nadmienić, że maskarony na domu Plūmego w rozmaitych wariacjach motywów pojawiają się też na kilku innych fasadach kamienic ryskich. Na poziomie ikonograficznym popularność tych motywów wskazuje na typowe dla przełomu stuleci, zaczerpnięte z symbolizmu idee

³⁶ Latvijas Valsts vēstures arhivs, F. 2761, ap. 3, l. 2285.

³⁷ Gawrił Baranowski, *Architekturnaja enciklopedia wtoroj połowiny XIX wieka*, Sankt Petersburg 1904, t. 16, s. 45.

³⁸ Berkholz, *Moderne Rigasche...*

Il. 15. Kamienica przy
ul. Nometņu 45, detal dekoracji
fasady.
Fot. Silvija Grosa



Il. 16. Kamienica przy ul. Nometņu 45, detal dekoracji fasady.
Fot. Silvija Grosa





Il. 17. Kamienica Cēzariņša Plūmego przy ul. Blaumaņa 8, 1903 r., arch. Jānis Alksnis, dekoracja zapewne Otto & Wassil, detal dekoracji fasady.
Fot. Silvija Grosa

przeciwstawiania płci oraz biologicznych faz życia. Także podkreślana często liczba trzy zawiera odniesienia do znanych koncepcji powiązanych z symbolizmem. Na przykład w budynku przy ul. Lāčplēša 24 (autor projektu nieznanym, 1903–1903) pośrodku wykusza pojawiają się trzy maskarony; zarówno motywy, jak i całościową kompozycję wykusza jednoczy linearny rytm wąsów środkowego maskarona. Częstsze były grupy trzech identycznych żeńskich maskaronów – było to rozwiązanie nie tylko stanowiące nowoczesny akcent, ale także tańsze (można je było wykonać z tej samej formy). Przykładów dostarczają fasady domów przy ul. Artilērijas 2/4, ul. Eduarda Smiļģa 10 (oba projektu architekta Jānisa Alksnisa, 1904 r.) i inne. W Rydze popularne były także żeńskie maskarony ujęte w oszczędne motywy floralne lub stylizowane liście drzew, co miało symbolizować jedność człowieka i natury (dom przy ul. Rūpniecības 1, architekt Rudolf Zirkwitz, 1903 r., il. 18; dom przy ul. Brīvības 110, architekt Jānis Alksnis, 1902 r.). Motyw ten jest również często spotykany

Il. 18. Kamienica
Dāvida Bikarsa
przy ul. Rūpniecības
1, 1903 r., arch.
Rudolf Zirkwitz,
dekoracja zapewne
Otto & Wassil, detal
dekoracji fasady.
Fot. Silvija Grosa



*Pracownia
rzeźby
dekoracyjnej
Otto
& Wassil...*

w dekoracji wnętrz, zwłaszcza w holach budynków. Znane są także przykłady niejednoznacznych symbolicznie maskaronów umieszczanych na tle stylizowanych skrzydeł (np. budynki przy ul. Brīvības 110, architekt Jānis Alksnis, 1902 r.; ul. Smiļšu 8, architekci Heinrich Scheel i Friedrich Scheffel, 1902 r.).

Zapewne Otto & Wassil wykonali także dekorację kamienicy Dāvida Bikarsa przy ul. Rūpniecības 1 (architekt Rudolf Zirkwitz, 1903 r.), łączącej elementy secesyjne i historyzujące (neobarokowe i neoklasycystyczne), choć secesyjne dominowały, zwłaszcza w elewacji od strony ul. Vīlandes (il. 19). Swobodna interpretacja stylów historycznych na fasadzie domu przy ul. Rūpniecības nadała budynkowi reprezentacyjny charakter. Ryzalit środkowy z portalem zwieńczonym parą akademickich puttów z kwiatowymi festonami jest udekorowany masywnymi kolumnami w kolosalnym porządku. Powyżej umieszczono akademicką w typie, teatralną, patetyczną, neobarokową żeńską figurę dzierżącą lirę. Dekoracja rzeźbiarska mansardy ryzalitu przypomina secesyjne symboliczne drzewo. Maskarony poniżej gzymsu ukształtowano jako głowy śpiewających dziewcząt w koronach ze swobodnie powiewającymi włosami, tematycznie harmonizujące zarówno z krągłą żeńską figurą grającą na lirze, jak i z ideą symbolicznego drzewa. Tę specyficzną, teatralną i muzyczną ikonografię łatwiej



Il. 19. Kamienica Dāvida Bikarsa,
detal dekoracji fasady.
Fot. Silvija Grosa

zrozumieć, gdy weźmie się pod uwagę, że firma Otto & Wassil wykonała eklektyczną w charakterze dekorację wnętrza domu przy ul. Lāčplēša 25 wzniesionego na potrzeby ryskiego Towarzystwa Łotewskiego, znanego jako pierwszy ryski Teatr Łotewski, którego otwarcie stało się jednym z najważniejszych wydarzeń w kręgu ryskich Łotysz³⁹. Wnętrze to niestety nie zachowało się (il. 20).

Dziełem firmy Otto & Wassil była także dekoracja wnętrza ryskiego II Teatru (architekt August Reinberg, 1900–1903, obecnie Łotewski Teatr Narodowy, il. 21). We wnętrzu tym, uznawanym za jeden z najlepszych w ówczesnej Rydze przykładów zastosowania klasycystycznej stylistyki, swoistej interpretacji poddano styl Roberta Adama (il. 22).

W rezultacie, chociaż Otto i Wassil swą firmę utrzymali w Rydze tylko przez krótki czas, to z pewnością uzasadnione jest stwierdzenie, że ich działalność (jakkolwiek używali oni również elementów neobarokowych typowych dla ryskich dekoracji architektonicznych około 1900 r.) wniosła do architektury ówczesnej Rygi innowacyjne, typowo secesyjne motywy dekoracyjne i zestawienia skomplikowanych detali.

³⁹ Gmach, który uległ przebudowie w XX w., jest znany jako późniejszy Teatr Daile, a następnie Nowy Teatr Ryski. Dekoracja wnętrza była dziełem warsztatu Otto & Wassil. *Rīgas Latviešu amatnieku biedribas jaunā nama un Rīgas Latv. biedribas atklāšana*, „Dienas Lapa”, 1902, nr 254, 9 (22) listopada; *Rīgas Latviešu biedribas atklāšanas diena vakar spoži pārlaista*, „Pielikums Dienas Lapai” 1902, nr 254, 9 (22) października (powinno być listopada).



Il. 20. Pierwszy ryski Teatr Litewski, wnętrze [zniszczone], 1902 r., dekoracja Otto & Wassil.
Fot. w zbiorach Łotewskiego Muzeum Literatury i Muzyki (sygn. 272127)

Il. 21. Ryski II (Rosyjski) Teatr, obecnie Narodowy Teatr Łotewski, 1900–1903, arch. August Reinberg, rzeźbiarz August Volz, wnętrza Otto & Wassil.
Fot [w:] Silvija Grosa, *Art Nouveau in Riga*, Rīga 2003, s. 41





Il. 22. Ryski II (Rosyjski) Teatr, obecnie Narodowy Teatr Łotewski, fragment wnętrza.
Fot. [w:] Silvija Grosa, *Art Nouveau in Riga*, Riga 2003, s. 41

The Otto & Wassil workshop of decorative sculpture in Riga in the late 19th – early 20th century

Pracownia
rzeźby
dekoracyjnej
Otto
& Wassil...

The issues related to the executors of the sculpture décor of Riga's buildings still remain half-resolved, especially in the case of the largest group of buildings, i.e. tenement houses; the problems of subordination between the architect, decorator, and customer sometimes become topical as the names of décor executors are omitted from construction records. Statistical information on the workshops of decorative sculpture and stonemasonry in Riga during the period in question, obtained from Riga's address listings, leads to a conclusion that the number of workshops varied and remained closely related to the intensity of building activity.

Over the period in question workshops of decorative sculpture largely functioned for four to five years, with merely a small number surviving for a longer time. The largest and longest-lasting firm of decorative sculpture in Riga was that of the Berlin-born sculptor August Volz (1851–1926) founded in 1876. In the early years of the 20th century the *Otto & Wassil* decorative sculpture workshop ranked among the most prominent in Riga. The name was changed to *Wassil & Co* in about 1903, most likely because of changing hands, and, according to address listings, the workshop did not last past 1906. The founders of the sculpture décor workshop were the sculptors Zygmunt Otto (1874–1944) and Oswald Wassil (Oswalds Vasils, 1871 –?). In 1901, the firm employed nine workers and the year's financial turnover was 18,000 roubles (to compare, August Volz's firm had 35 workers and a turnover of 25,000 roubles that year). The *Otto & Wassil* workshop received one of the golden medals for an allegoric decorative fountain at Riga's 700th Jubilee Exhibition of Industry and Trade (1901). In Poland, the Riga Jubilee composition is attributed to Otto alone, but publications in Riga and 700th Jubilee catalogues list all the exhibited works, including the previously awarded, as joint projects of both sculptors: Zygmunt Otto and Oswald Wassil.

The information on Oswald Wassil is scarce, and only some facts of his biography have been elucidated. Oswalds Voldemārs Vasils was born in the Lēdurga Parish on 27 August 1871. Oswald Wassil's name appears in Riga address listings from 1900 to 1906. Initially, the sculptor together with Zygmunt Otto rented workshop premises at 70 Dzirnāvu Street, then at 10 Blaumaņa Street, later – at 4 Avotu Street. Early-20th-century publications in Riga mention that Wassil perfected his skills in Berlin.

Among the few known works by *Otto & Wassil* in Riga is the decorative finish of Ilya Bobrov's Tenement House and store at 8 Smilšu Street, designed by the architect's office of Heinrich Scheel and Friedrich Scheffel in 1902, and also of Fyodor Tupikov's Tenement House at 10/12 Ģertrūdes Street.

Using comparative analysis one can detect the contribution of the *Otto & Wassil* workshop to the decorative finish of several other buildings. At the same time, without a documentary evidence or technological analysis the attribution is not indisputable.

Otto & Wassil created the interior décor for Riga II Theatre (1900 – 1903, architect August Reinberg), the present National Theatre, and for the first Riga Latvian Theatre building at 25 Lāčplēša Street (1902, the interior has not survived).

Silvija Grosa

In consequence, even if *Otto & Wassil* company did not last long in Riga, it is reasonable to state that its activities brought innovative, typical Art Nouveau decorative motifs and combinations of elaborate details to Riga's buildings; at the same time, Neo-Baroque motifs typical of Riga's architectural décor in about 1901 were also used.

Architektura Królewskiego Seminarium Nauczycielskiego w Gdańsku

Ostatnie lata XIX w. to czas intensywnego rozwoju ośrodków Prus Zachodnich, w tym Gdańska. Miasto nie tylko wzmacniało się ekonomicznie i gospodarczo, ale rosło także jego znaczenie polityczne. Szybkie tempo rozwoju pociągnęło za sobą także dynamiczny rozwój szkolnictwa. Pod koniec XIX w. na terenie Gdańska powstało wiele nowych placówek edukacyjnych. W 1900 r. wobec rosnących potrzeb zaczęto snuć plany utworzenia nowych seminariów nauczycielskich: ewangelickiego w Wejherowie i katolickiego w Gdańsku Wrzeszczu¹. Seminarium nauczycielskie w pruskim systemie edukacji było placówką zajmującą się przygotowaniem młodych ludzi do pracy na pierwszym poziomie nauczania, czyli w szkole ludowej. Do kształcenia w seminarium można było przystąpić po ukończeniu preparandy, czyli szkoły przygotowawczej.

Gdańskie seminarium nauczycielskie utworzono w 1902 r. Instytucja początkowo korzystała z dwóch wynajętych budynków, położonych przy Labesweg (obecnie ul. Lelewela) w centrum Wrzeszcza, które niestety nie zapewniały odpowiednich warunków lokalowych, dlatego zdecydowano o budowie własnej siedziby. Wiosną 1905 r. położono kamień węgielny pod nowy gmach seminarium, budowa trwała trzy lata i już 1 kwietnia 1908 r. odbyło się poświęcenie nowej siedziby Königliche Lehrerseminar und Präparanden Anstalt (il. 1).

Na architekturze budynków szkolnych odcisnął swoje piętno intensywny rozwój niemieckiej myśli pedagogicznej. Istotny wpływ na jej kształtowanie miał Adolf Diesterweg, wieloletni dyrektor seminarium nauczycielskiego w Berlinie i w Mörs². Diesterweg dążył do przekształcenia szkoły ludowej w nowoczesną placówkę wychowawczo-oświatową, umożliwiającą wszechstronny rozwój ucznia, dopasowany do jego indywidualnych zdolności. Przywiązywał dużą wagę do roli nauczyciela, który powinien być gruntownie wyszkolony pod kątem czekających go zadań i posiadać wszechstronne wykształcenie. Diesterweg uważał, że seminarium nauczycielskie, oprócz wpajania wiedzy z różnych dziedzin, powinno zapewnić swoim uczniom także praktyczne przygotowanie do zawodu drogą samodzielnego prowadzenia zajęć w szkole ćwiczebnej i obserwacji lekcji prowadzonych przez wykwalifikowanych nauczycieli.

System kształcenia w seminarium nauczycielskim implikował odpowiednie rozwiązania architektoniczne, dopasowane do potrzeb zarówno seminarzystów,

¹ B. Bednikowski, *Chronik des Lehrerseminars in Langfuhr*, „Unser Danzig” 1974, nr 15, s. 6.

² Stefan I. Możdżeń, *Historia wychowania 1795–1918*, Sandomierz 2006, s. 102.



Il. 1. Gmach Królewskiego Seminarium Nauczycielskiego w Gdańsku.
Fot. ze zbiorów Wojciecha Gruszczyńskiego

jak i ich nauczycieli. Na początku XX w. wypracowany został funkcjonalny schemat i szczegółowe wymagania dotyczące zarówno samych gmachów, jak i ich otoczenia. Początkowo dość dowolny sposób kształtowania brył budowli szkolnych został z czasem ujednoczony przez przepisy i zasady formułowane w popularnych publikacjach dla architektów. Budynek Seminarium Nauczycielskiego w Gdańsku jest podręcznikowym przykładem doskonale opracowanego gmachu szkolnego spełniającego wszelkie kryteria stawiane tym instytucjom.

W celu wzniesienia dogodnego budynku na potrzeby seminarium i preparandy państwo nabyło od miasta Gdańsk parcelę³ o powierzchni 2,5 ha położoną na obrzeżach miasta, na południe od Wrzeszcza, w uroczej Królewskiej Dolinie. Działka przeznaczona pod budowę instytutu miała adres Königstaler Weg (obecnie ul. Jana III Sobieskiego) nr 18/19 i zlokalizowana była naprzeciwko zakładu dla niewidomych⁴. Prostokątna parcela przylegała do ulicy dłuższym bokiem.

Budynki seminarium najczęściej lokowano w niewielkich miejscowościach lub na obrzeżach miast⁵, co miało ułatwiać proces kształcenia przyszłych nauczycieli. Lokalizacja budynku seminarium gdańskiego zgodna była

³ *Einweihung des neuen Lehrer-Seminars*, „Danziger Zeitung. Organ für Handel, Schiffahrt, Industrie und Landwirtschaft im Stromgebiet der Weichsel” 1908, nr 162, s. 2.

⁴ Mirosław Gliński, Jerzy Kukliński, *Kronika Gdańska 997–1997*, t. 1, 997–1945, Gdańsk 1998, s. 188.

⁵ Możdżeń, *Historia wychowania...*, s. 103; Maciej Gutowski, *Architektura szkół średnich w Polsce w okresie zaborów*, Białystok 1991 („Rozprawy Naukowe. Politechnika Białostocka”, z. 5), s. 76.

ze wskazówkami z podręczników. Było to miejsce oddalone od zgiełku miasta na tyle, aby kształcona tam młodzież nie była narażona na demoralizację, a jednocześnie zlokalizowane na obszarze administracyjnym Gdańska.

Zanim przystąpiono do prac budowlanych, trzeba było pokonać trudności wynikające z ukształtowania terenu. Działka, na której miał stanąć budynek, była bowiem pochyła, a różnica poziomów wynosiła około 17 m. Konieczne okazało się więc wypoziomowanie części terenu o powierzchni około 1 ha. Masy ziemi pozyskane przy tych zabiegach zostały użyte do podwyższenia poziomu drogi⁶.

W *Handbuch der Architektur*⁷ sugerowano, aby plac, na którym miał powstać budynek szkolny, był dużo większy od tych przeznaczonych pod inną zabudowę użyteczności publicznej lub mieszkaniowej⁸. Instytucja seminarium nauczycielskiego mieściła zwykle, oprócz samej szkoły dla przyszłych nauczycieli, także internat, szkołę ćwiczebną, w której seminarzyści przyswajali sobie praktyczne umiejętności pracy z dziećmi, oraz mieszkania dla dyrektora, wykładowców i obsługi. Często w gmachu seminarium znajdowała się również preparanda. Jeśli seminarium miało być wyposażone w internat, powierzchnia terenu, na którym powstawało, musiała obejmować minimum 2 hektary⁹.

Zespół gdańskiego Królewskiego Seminarium Nauczycielskiego (il. 2) składał się z czterech budynków: gmachu seminarium oraz przylegających doń od południa budynku mieszkalnego dla nauczycieli, od wschodu niewielkiej dobudówki mieszczącej toalety, a także osobnego, położonego na północ od głównego gmachu, budynku gospodarczego. Cały zespół był asymetryczny, zwrócony frontem na zachód (il. 3).

Budynek seminarium składał się z prostokątnego, trzypiętrowego, wydłużonego korpusu głównego i krótkich, prostopadłych, niesymetrycznych skrzydeł bocznych ujmujących obszerny dziedziniec. Układ pomieszczeń korpusu był półtoratraktowy (il. 4), skrzydła boczne mieściły zaś jednoprzestrzenną aulę i salę gimnastyczną. Gmach mieścił trzy klatki schodowe. Pokryte tynkiem elewacje uzupełnione zostały o elementy dekoracyjne, m.in. ozdobny, płasko-rzeźbiony portal w skrzydle południowym, wykonany z żółtego piaskowca śląskiego (il. 5, 6). Partia cokołowa i naroża były boniowane.

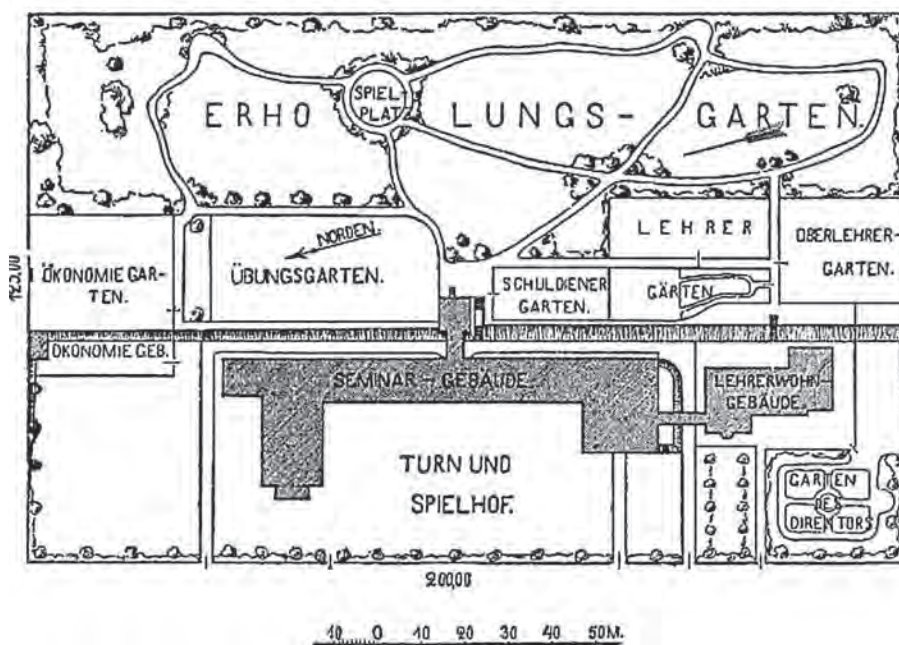
Nowopowstały budynek wręcz idealnie spełniał potrzeby instytucji, dla której został wzniesiony. Seminarium było przygotowane do przyjęcia około 60 uczniów mieszkających w internacie i 30 uczniów eksternistycznych.

⁶ Alfred Muttray, Otto Raasch, *Königliche Schulen*, [w:] *Danzig und seine Bauten*, Berlin 1908, s. 164; <http://www.chem.univ.gda.pl/~tomek/seminarium.htm> (25.05.2010).

⁷ Eduard Schmitt, Heinrich Lang, *Lehrer- und Lehrerinnenseminare*, [w:] *Handbuch der Architektur*, Teil 4: *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude*, Hbd 6: *Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst*, H. 1; Gustav Behnke, Eduard Schmitt, Karl Hinträger, Heinrich Wagner, Heinrich Lang, *Niedere und höhere Schulen*, Stuttgart 1903, s. 302.

⁸ Gutowski, *Architektura szkół...*, s. 129.

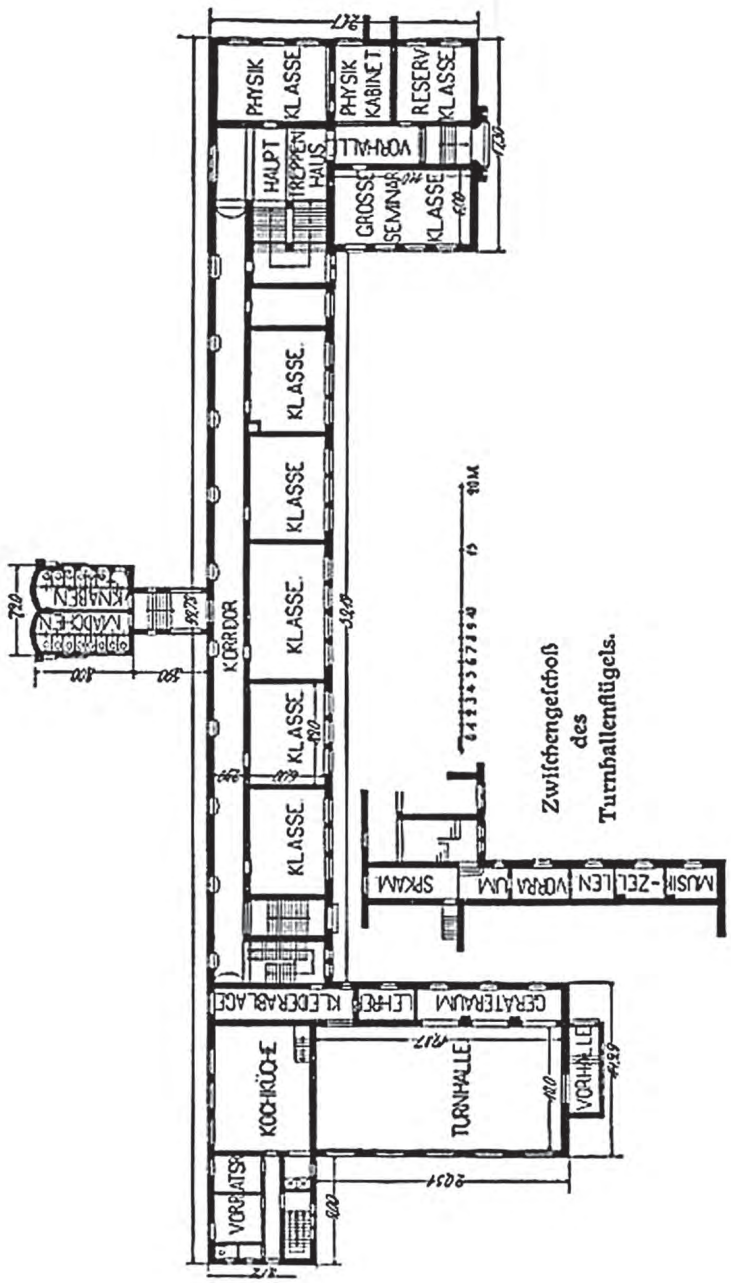
⁹ Schmitt, Lang, *Lehrer- und...*, s. 302.



II.2. Plan sytuacyjny kompleksu Królewskiego Seminarium Nauczycielskiego w Gdańsku, wg *Danzig und Seine Bauten*, Berlin 1908, s. 164

II. 3. Fragment zdjęcia lotniczego Królewskiej Doliny w Gdańsku, lata dwudzieste XX w., wg „30 dni” 2010, nr 2 (88)





Il. 4. Budynek Królewskiego Seminarium Nauczycielskiego w Gdańsku, rzut parteru, wg *Danzig und Seine Bauten*, Berlin 1908, s. 165



Il. 5. Portal główny Królewskiego Seminarium Nauczycielskiego w Gdańsku.
Fot. ze zbiorów Wojciecha Gruszczyńskiego



Il. 6. Fragment fasady Królewskiego Seminarium Nauczycielskiego.
Fot. ze zbiorów Wojciecha Gruszczyńskiego

Parter i pierwsze piętro zajmowały przede wszystkim sale lekcyjne zarówno dla szkoły ćwiczebnej, preparandy, jak i seminarium. Klasy przeznaczone na szkołę ćwiczebną musiały być dostosowane do potrzeb prowadzenia lekcji dla dzieci, które obserwować mogli przyszli nauczyciele, co wymagało specjalnego rozstawienia ławek¹⁰. Cztery klasy szkoły ćwiczebnej mogły pomieścić po 40–50 uczniów i 10 seminarzystów, a piąta obliczona była na 50–60 dzieci oraz 30 seminarzystów¹¹. Zajęcia teoretyczne dla przyszłych nauczycieli odbywały się w salach wykładowych, których powierzchnię i wysokość regulowały

¹⁰ *Ibidem*, s. 303.

¹¹ Muttray, Raasch, *Königliche Schulen...*, s. 164.

pruskie przepisy: na jedną osobę przypadało od 0,9 do 1,2 m² podłogi i około 4,5 m³ objętości¹². W dużych budynkach szkolnych projektowanych w Berlinie na początku XX w., klasy miały przeciętnie wymiary 6 × 7,3–9,2 m (w klasie przeznaczonej dla 50 uczniów)¹³. Seminarium we Wrzeszczu posiadało trzy przestronne sale wykładowe, z których największa została obliczona na 60–64 uczniów¹⁴.

Najwięcej informacji na temat gdańskiego seminarium dotyczy wystroju i wyposażenia auli, która mieściła się na drugim piętrze i zajmowała całą przestrzeń południowego skrzydła, a jej wymiary (16 × 11 m) odpowiadały standardom zalecanym w podręcznikach¹⁵. Aula była wyższa od innych pomieszczeń seminarium.

Według Gutowskiego, w zaborze pruskim zaczęto powszechnie wprowadzać aulę jako niezbędny element gmachu szkoły dopiero od 3. ćwierci XIX w.¹⁶ W auli odbywały się wszystkie uroczystości, apele i zebrania. W seminariach katolickich oddalonych od kościoła spełniała również funkcję kaplicy – tak było i w przypadku gdańskiej placówki. W celu przystosowania sali do potrzeb liturgicznych w północnej ścianie pomieszczenia, w niszy znajdującej się w wykuszu umieszczono ołtarz, który w razie potrzeby można było zasłonić. Obok auli utworzono niewielkie pomieszczenie pełniące funkcję zakrystii¹⁷.

Wnętrze auli gdańskiego seminarium opisano w relacjach prasowych: ściany były utrzymane w przytłumionych kolorach i obłożone drewnianą boazerią¹⁸, a na podłodze położono posadzkę klepkową. W rogu sali umieszczono organy¹⁹. Sufit ozdobiono drewnianymi kasetonami, co zapewniało doskonałą akustykę. Wysokie, wielobarwnie przeszklone okna zalewały aulę potokiem przyćmionego światła. Dekoracje pomieszczenia podkreślały narodowego, niemieckiego ducha. Okna ozdobione były 12 herbami Prus oraz sentencjami: „Uebe Gedult!” (Ćwicz cierpliwość), „Achte Dich selbst!” (Sznuj siebie samego), „Fürchte Gott!” (Bój się Boga), „Ehre der König!” (Czcij króla)²⁰. Aula była też zapewne wyposażona w podium, na którym umieszczono katedrę.

Ważnym pomieszczeniem w budynku seminarium nie tylko ze względów dydaktycznych, ale i architektonicznych była sala gimnastyczna. Początkowo – w niemieckich szkołach średnich od lat sześćdziesiątych, w szkołach na terenie zaboru pruskiego od lat osiemdziesiątych XIX w. – sale te wznoszono w formie niewielkich, oddzielnych budynków z szatnią i zapleczem.

¹² Gutowski, *Architektura szkół...*, s. 217.

¹³ *Ibidem*, s. 217.

¹⁴ Muttray, Raasch, *Königliche Schulen...*, s. 164.

¹⁵ Gutowski, *Architektura szkół...*, s. 219–220.

¹⁶ *Ibidem*, s. 219.

¹⁷ Bednikowski, *Chronik des Lehrerseminars...*, s. 7.

¹⁸ Muttray, Raasch, *Königliche Schulen...*, s. 167.

¹⁹ *Einweihung des Lehrerseminars in Langfuhr*, „Danziger Neueste Nachrichten” 1908, nr 81, s. 3.

²⁰ *Lokales und Berschiedennes: Einweihung des Königl. Lehrer-Seminars in Danzig-Langfuhr*, „Danziger Allgemeine Zeitung” 1908, nr 81, s. 2.

Na początku XX w. zaczęto je lokować w obrębie gmachu szkolnego, ale starano się umieszczać w osobnym skrzydle (np. w Wejherowie²¹), pod aulą lub bezpośrednio sytuując je na parterze, wśród klas. W gdańskim seminarium sala gimnastyczna o wymiarach 20 × 17 m ulokowana została w północnym skrzydle. Utworzenie tak wysokiego pomieszczenia było możliwe dzięki temu, że konstrukcję skrzydła wzmocniono, stosując w podłodze wyższej kondygnacji tzw. wiatrownicę (tężnik wiatrowy), przeciwdziałającą sile wiatru. Ponad pierwszym piętrzem skrzydła zainstalowano cztery żelazne, trapezoidalne wiązary dachowe podtrzymujące strop wyższego piętra i dach²². W północnym skrzydle budynku, podobnie jak w holach, zastosowano stropy żelbetowe w tzw. systemie Koenena. Sala gimnastyczna była wyposażona w nowoczesny sprzęt sportowy. Tuż obok znajdowały się szatnie, magazyn na przyrządy oraz pokój dla nauczyciela wychowania fizycznego.

Jak przystało na dobrze wyposażone pruskie seminarium znajdowała się tu też zaopatrzona w organy klasa muzyczna umieszczona ponad salą gimnastyczną, co gwarantowało ciszę w skrzydłach mieszczących sale lekcyjne. Jeden z reporterów opisujących otwarcie instytutu zachwycał się pomysłem połączenia sali muzycznej z jadalnią²³ dwuskrzydłowymi drzwiami. Z salą muzyczną sąsiadowało osiem małych pokojków²⁴, w których uczniowie mogli rozwijać swoje zdolności w odosobnieniu. Szczegółowe dyrektywy dotyczące gmachów szkolnych nie omijały nawet tak niewielkich pomieszczeń. Pomimo że przeznaczone były tylko dla jednej osoby, ich szerokość nie mogła być mniejsza niż 2,5 m, a powierzchnia musiała przekraczać 7 m²²⁵.

Gmach posiadał też inne wyspecjalizowane pomieszczenia niezbędne dla funkcjonowania nowoczesnego seminarium nauczycielskiego. Była to między innymi pracownia plastyczna połączona z modelarnią, oświetlona od północy²⁶. Na parterze znajdowała się sala fizyczna z gabinetem, w którym przechowywano pomoce naukowe i przygotowywano eksperymenty. Ponadto budynek wyposażono w bibliotekę, pokój nauczycielski, konferencyjny, pokój pracy dla wychowanków eksternistycznych oraz pomieszczenia służące do przechowywania szkolnych zbiorów.

Korytarze zaprojektowane w nowoczesnym duchu pełniły funkcję zarówno ciągów komunikacyjnych, jak i pomieszczeń rekreacyjnych. Do początku XX w. sienie i korytarze traktowano wyłącznie jako drogi przemieszczania, dlatego szkoły najczęściej posiadały dwuipółtraktowy układ wnętrza. Takie rozwiązanie zapewniało dużą liczbę oświetlonych klas, kosztem ciemnych, wąskich korytarzy. Dopiero z nadejściem XX w. zaczęto zwracać uwagę na ich

²¹ Gutowski, *Architektura szkół...*, s. 222.

²² Muttray, Raasch, *Königliche Schulen...*, s. 166.

²³ *Einweihung des Lehrerseminars...*, s. 3.

²⁴ Muttray, Raasch, *Königliche Schulen...*, s. 164.

²⁵ Schmitt, Lang, *Lehrer- und...*, s. 304.

²⁶ Muttray, Raasch, *Königliche Schulen...*, s. 165.

rekreacyjne aspekty. Półtoratraktowy układ pomieszczeń zapewniał odpowiednie doświetlenie, a okna znajdujące się w holach wyposażono w szklane żaluzje umożliwiające stały dopływ świeżego powietrza. W związku z silnym obciążeniem stropów podczas przerw w korytarzach parteru i pierwszego piętra zastosowano tradycyjne sklepienie kolebkowe²⁷.

Internat umożliwiał edukację młodzieży pochodzącej spoza miasta. Mieścił się, tak jak w większości gmachów seminaryjnych, na najwyższym, trzecim piętrze budynku²⁸. Obejmował trzy sypialnie, z których każda mieściła 20 łóżek, pokój dzienny i kilka pomieszczeń przeznaczonych do przechowywania prywatnych rzeczy wychowanków. Higienę zapewniały dwie umywalnie oraz łaźnia²⁹. Ponadto w internacie znajdowały się dwie sale chorych i sąsiadujący z nimi gabinet pielęgniarski³⁰. Piętro niżej znajdował się pokój pracy dla seminarzystów, na parterze zaś zaopatrzona w nowoczesne urządzenia i dwie spiżarnie kuchnia, nad którą mieściła się jadalnia. W budynku znajdowała się także pralnia, pomieszczenia do prasowania i maglowania oraz winda do przewożenia bielizny. Projektanci seminarium pomyśleli także o mieszkaniach dla woźnego i zarządcy oraz o osobnym budynku mieszkalnym dla nauczycieli, profesora i dyrektora (il. 7). Tworzenie mieszkań dla pracowników szkoły było na początku XX w. popularną praktyką.

Wizytówki pruskiego państwa, którymi bez wątplenia były gmachy seminariów nauczycielskich, oprócz godnej oprawy architektonicznej musiały otrzymać odpowiednie wyposażenie techniczne. Pod tym względem wyprzedzały inne szkoły średnie. W budynku gdańskiego seminarium zainstalowano niskoprężne centralne ogrzewanie, system kanałów wentylacyjnych, instalację wodną, szklane żaluzje i uchylne okna w salach lekcyjnych. Oświetlenie budynku było gazowe, prawdopodobnie ze względu na znaczne oddalenie od zwartej zabudowy.

Bezpośrednie otoczenie budynku seminarium zostało rozplanowane z taką samą starannością, co sam budynek. Przed głównym gmachem szkoły utworzono duże boisko do gier zespołowych, ale na tyle bezpieczne, by mogły się na nim bawić dzieci uczęszczające do szkoły ćwiczebnej. Nieopodal wydzielono jeszcze miejsce na ogród dla dyrektora. Na tyłach zespołu, pomimo znacznego pochylenia terenu, utworzono ogrody dla nauczycieli, profesorów i woźnego. Założono ogrody: duży seminaryjny, mniejszy gospodarczy oraz rekreacyjny na zboczu wzniesienia. Takie zagospodarowanie terenu zaspokajało wszystkie

²⁷ *Ibidem*, s. 166.

²⁸ Bednikowski, *Chronik des Lehrerseminars...*, s. 7.

²⁹ Muttray, Raasch, *Königliche Schulen...*, s. 165.

³⁰ Dobrze wyposażony internat winien był składać się z sypialni mieszczącej dużą liczbę łóżek, umywalni, pokoju kąpielowego, pralni, suszarni, toalet, pokoju do nauki, sali chorych, gabinetu lekarskiego, dobrze wyposażonej kuchni, spiżarni i jadalni. Mieszkańcy mieli zwykle do dyspozycji pokój odwiedzin oraz pomieszczenia, w których mogli schować swój dobytek (np. walizki). Ponadto internat był często wyposażony w mieszkanie dla dozorczy i budynek gospodarczy, zob. Schmitt, Lang, *Lehrer- und...*, s. 301–302.



Il. 7 Budynek mieszkalny dla nauczycieli seminarium, wg *Die Architektur des XX Jahrhunderts*, 9, 1909, H. 3, s. 31

potrzeby instytucji i mieszkańców, a także było niezwykle przyjazne dla higieny psychicznej wychowanków.

Seminaria nauczycielskie, podobnie jak i pozostałe pruskie szkoły, były z zasady projektowane przez architektów rządowych³¹. Często praktyką było budowanie seminarium na podstawie projektów nadsyłanych z Ministerstwa Robót Publicznych. Tak było i w przypadku projektu budynku Królewskiego Seminarium Nauczycielskiego w Gdańsku. Projekt wstępny sporządzony został w berlińskim Ministerstwie Robót Publicznych przez tajnego radcę budowlanego Rudolfa Ubera, projekt wykonawczy opracował zaś tajny radca budowlany Alfred Muttray. Prace murarskie powierzono firmie Jaschkowskiego³². Nadzór budowlany sprawowali wspomniany już Muttray oraz radca rządowy i budowlany Albrecht Erhard, obowiązki kierownika budowy pełnił rządowy radca budowlany Otto Albert Emil Raasch.

Koszty budowy gmachu szkoły średniej nie zależały bynajmniej tylko od jej rozmiarów. Istotny wpływ na wydatki miał rodzaj użytych materiałów, jakość wykonania oraz bogactwo dekoracji. Nie bez znaczenia było też wyposażenie budynku. Skromny gmach gimnazjum można było postawić

³¹ Gutowski, *Architektura szkół...*, s. 202.

³² *Einweihung des neuen...*, s. 3. Muttray z kolei podawał, że był autorem wstępnej koncepcji gmachu, na podstawie której w Berlinie opracowano ostateczny projekt, por. Muttray, Raasch, *Königliche Schulen...*, s. 165.

za kwotę mieszczącą się w 100 000 marek (np. gimnazjum w Rogoźnie kosztowało 65 000³³). Różnice kwot wydanych na wznoszenie szkół średnich bywały zaskakujące. Najdroższymi budowanymi szkołami były te najlepiej wyposażone i o rozbudowanym programie, a więc właśnie seminaria nauczycielskie. Gmach seminarium w Wągrowcu kosztował 465 000 marek³⁴, seminarium w Wejherowie 540 000³⁵ marek.

W opracowaniu *Danzig und seine Bauten* (opublikowanym przed zakończeniem budowy) przedstawiony został planowany kosztorys budowy seminarium w Gdańsku, według którego całość kosztować miała 554 300 marek³⁶. Natomiast według danych prasowych publikowanych po ukończeniu budowy całkowity koszt inwestycji wyniósł znacznie więcej, bo około 750 000 marek³⁷.

Budynek gdańskiego seminarium otrzymał szatę neorenesansu niemieckiego, będącego jednym ze stylów narodowych cesarstwa³⁸. Jednocześnie ówczesni odbiorcy dostrzegali w nim cechy charakterystyczne dla gdańskiej architektury³⁹. Tym samym doskonale wpisał się w nurt gdańskich budowli publicznych, powstających w ostatniej ćwierci XIX i na początku XX w.

Kariera niemieckiego neorenesansu w Gdańsku rozpoczęła się wraz z utworzeniem w 1878 r. prowincji Prusy Zachodnie i awansem miasta na jej stolicę. W wyniku tego wydarzenia zaistniała potrzeba budowy gmachów dla instytucji związanych z jego nową funkcją⁴⁰. W 1880 r. zaczęto wznosić siedzibę Zarządu Prowincji Zachodniopruskiej oraz gmach Nadprezydentury i Rejencji⁴¹. Oba budynki otrzymały szatę niemieckiego renesansu przy jednoczesnym nawiązaniu do wzorów zaczerpniętych z lokalnej architektury. Odniesienia do gdańskich budowli okresu Złotego Wieku były intencjonalne i doskonale czytelne dla odbiorców⁴². Inicjatorem wznoszenia nowych gmachów w stylu niemieckiego renesansu, odwołujących się przy tym do form lokalnych, był

³³ Gutowski, *Architektura szkół...*, s. 201.

³⁴ *Ibidem*, s. 149.

³⁵ Bolesław Bieszk, Jerzy Szews, *Kształcenie nauczycieli a 50 lat szkolnictwa w Wejherowie. W 25-lecie likwidacji Liceum Pedagogicznego*, Wejherowo 1994, s. 73; Zdzisław Stankiewicz, *Działalność seminariów nauczycielskich na północno-wschodnich kresach Rzeczypospolitej w latach 1919–1939*, Toruń 2006, s. 73.

³⁶ Muttray, Raasch, *Königliche Schulen...*, s. 166.

³⁷ *Einweihung des Lehrerseminars...*, s. 2; *Einweihung des neuen...*, s. 2.

³⁸ Rafał Makała, „Neorenesans północny” jako niemiecki styl narodowy na przełomie XIX i XX wieku, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały sesji SHS*, Łódź 2003, s. 310.

³⁹ *Einweihung des Lehrerseminars...*, s. 2–3.

⁴⁰ Małgorzata Omilanowska, *Problem identyfikacji narodowej i regionalnej na przykładzie architektury Gdańska lat 1871–1914. Gdańska czy(li) niemiecka?*, [w:] *Mecenat artystyczny a oblicze miasta. Materiały 56 Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Historyków Sztuki*, Kraków, 8–10 XI 2007, Kraków 2008, s. 170; *eadem*, *Questions of national and regional identity on the example of Polish and German interpretations of Gdańsk architecture in the 19-th and 20-th centuries*, „Acta Historiae Artium” 2008, t. 49, s. 295.

⁴¹ Omilanowska, *Problem identyfikacji...*, s. 171.

⁴² *Ibidem*, s. 171.

nadburmistrz Leopold von Winter. Małgorzata Omilanowska zwróciła uwagę na polityczny wymiar tej tendencji⁴³. Zastosowanie takiego połączenia dało możliwość demonstracji przynależności miasta do cesarstwa a jednocześnie zaznaczało lokalną odrębność. Odwołanie się w architekturze miasta do czasów jego największej świetności było więc także wyrazem nadziei na przywrócenie mu dawnej pozycji.

Dość szybko wypracowano repertuar form uznawanych za charakterystyczne dla architektury Gdańska. Wzorowano się przede wszystkim na Wielkiej Zbrojowni i Ratuszu Staromiejskim oraz na odrestaurowanej w 1886 r. Zielonej Bramie. Za esencję gdańskości uznawano również kamienice staromiejskie. Do szczególnie gdańskich elementów zaliczano wieżyczki, szczyty i wykusze⁴⁴.

Wzbogacenie ogólnokrajowego stylu architektonicznego elementami rodzimymi wyraźnie przypadło do gustu zarówno samym gdańszczanom, jak i berlińskiemu zwierzchnictwu, architektom z Ministerstwa Robót Publicznych, a nawet cesarzowi. W związku z ożywionym ruchem budowlanym na przełomie XIX i XX w. powstało bardzo dużo budowli, zarówno publicznych, jak i prywatnych, utrzymanych w tym stylu. Znalazły się wśród nich również placówki o charakterze edukacyjnym. Oprócz gdańskiego seminarium nauczycielskiego były to: nowy gmach szkoły Conradinum, przebudowana w 1900 r. Szkoła Wiktorii oraz kompleks Wyższej Szkoły Technicznej.

Wprowadzenie niemieckiego renesansu do architektury szkolnej miało przede wszystkim podkreślać przynależność narodową uczniów. Tak zaplanowane szkolne gmachy, łącząc cechy miejscowe i niemieckie, określały miejsce uczniów w przestrzeni narodowej. W relacjach prasowych z otwarcia gdańskiego seminarium wielokrotnie podkreślano, że nowy budynek stanie się miejscem wierności państwu i cesarzowi⁴⁵. Seminarzyści poza zdobywaniem umiejętności zawodowych mieli utwierdzać się w miłości do ojczyzny i w szacunku dla panującego władcy, a okazałe budynki szkół utrzymane w narodowym duchu miały w tym pomagać. Oprócz aspektu ideowego popularność tego stylu przy wznoszeniu gmachów szkolnych wiązała się również z jego estetyczną i techniczną łatwością stosowania, polegającą na względnej niezależności formy od konstrukcji⁴⁶.

Gmach Królewskiego Seminarium Nauczycielskiego w Gdańsku to dobry przykład budynku szkolnego odpowiadającego surowym regułom państwa

⁴³ *Ibidem*, s. 175.

⁴⁴ Bronisław Małecki, Jakub Szczepański, *O odcieniach swojskości w architekturze Gdańska. Gdańskie formuły patosu*, [w:] *Gust gdański. Materiały z sympozjum 23–24 października 2002*, red. Bronisława Dejna, Jakub Szczepański, Gdańsk 2004, s. 23.

⁴⁵ *Einweihung des Lehrerseminars...*, s. 2–3.

⁴⁶ Marek Zgórniak, *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku. Podstawy teoretyczne (realizacje)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, z. 18, Kraków 1994.

*Aurelia
Bladowska*

pruskiego. Ciekawie wpisuje się zarówno w ciąg obostrzonej przepisami architektury szkolnej, jak i różnorodnej pod względem ideowym architektury historyzmu. Zachowany do dziś w niemal niezmiennym stanie gmach mieści Wydział Chemii Uniwersytetu Gdańskiego.

The Seminar building in Gdańsk Wrzeszcz

The Gdańsk Seminar for Teachers was formed in 1902, but the institution initially used rented premises. To create a new, better seat for the school, the state bought a plot situated on the outskirts of Gdańsk district- Langfuhr (Wrzeszcz), at 18/19 Königstaler Weg (now Jana III Sobieskiego Street) from the City of Gdańsk. The initial design for the building was created by privy building councillor Rudolf Uber from the Ministry of Public Works in Berlin. The architect Alfred Muttray, privy building councillor from Gdańsk, prepared the execution design.

In 1908, after three years of work, the Seminar building was finished. It was perfectly adapted to suit school needs and complied with severe German requirements connected with schools buildings. The Seminar building was given „a historic robe” of German Renaissance, which those days was one of the official national styles of the Empire.

Gmach Dyrekcji Kolei w Gdańsku

Gmach Dyrekcji Kolei został wybudowany w Gdańsku na krótko przed wybuchem I wojny światowej i jest przykładem architektury zmodernizowanego historyzmu, jak również jedynym tej skali budynkiem administracyjnym w stylu tzw. baroku wilhelmińskiego nie tylko w mieście, ale i w całym regionie (il. 1). Budowla nie była do tej pory przedmiotem badań naukowych i większość informacji dotyczących szczegółów jej powstania oraz historii pozostawała nieznaną¹.



Il. 1. Gmach Dyrekcji Kolei w Gdańsku.
Fot. T. Strug

¹ Artykuł powstał na podstawie mojej pracy magisterskiej *Monografia gmachu Dyrekcji Kolei* napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Omilanowskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego i obronionej w kwietniu 2009 r.

Gmachy administracyjne Królewskich Kolei Pruskich nie znalazły się do tej pory w ścisłym kręgu zainteresowań historyków architektury, brakuje samodzielnych publikacji na ich temat. Informacje o tego typu budowlach pojawiają się jedynie niekiedy w opracowaniach architektury poszczególnych miast dawnego Królestwa Prus oraz, co okazało się najbardziej pomocne, w źródłach drukowanych z epoki, głównie w prasie specjalistycznej i wydawnictwach okazjonalnych. Szczęśliwie komplet planów gmachu gdańskiego zachował się zarówno w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Gdańsku, jak i w zbiorach berlińskiego Architekturmuseum der TU Berlin². Sporo informacji przyniosła kwerenda lokalnej prasy gdańskiej oraz publikacja z okazji oddania gmachu do użytku w czerwcu 1914 r.³ Udało się zidentyfikować zarówno architekta, jak i autorów monumentalnych rzeźb dekorujących fasadę.

Gdańsk uzyskał pierwsze połączenie kolejowe w 1852 r. z Tczewem leżącym na trasie Kolei Wschodniej, która łączyła Berlin z Królewcem i innymi miastami Prus Wschodnich. Drugie, północne połączenie ze stolicą miasto uzyskało 18 lat później, była to trasa wiodąca przez Szczecin i Koszalin. Gdańszczanie szybko porzucili początkowe wątpliwości co do nowego środka komunikacji i wkrótce również na terenie samego miasta powstały liczne połączenia kolejowe, związane między innymi z portem i stocznia. Pierwszy duży dworzec pasażerski powstał jeszcze w 1852 r. na Dolnym Mieście⁴, ale po otwarciu północnego połączenia berlińskiego największy ruch pasażerów skumulował się w okolicy Bramy Wyzynnej, gdzie mogła powstać jedynie prowizoryczna stacja. Budowę dworca w tym miejscu długo uniemożliwiały wciąż istniejące obawowania i dopiero w ostatnich latach XIX w. powstał znany dzisiaj neorenesansowy gmach według projektu Alexandra Rüdella.

W 1895 r. dekretem królewskim utworzono nowe jednostki administracji kolejowej dla Gdańska i Królewca. Gdańska dyrekcja zajęła budynek dawnego Szpitala Bożego Ciała przy dzisiejszej ul. 3 Maja. Z czasem stary szpitalny budynek przestał wystarczać rosnącej rzeszy urzędników kolejowych i zarząd musiał podnajmować inne budynki na dodatkowe biura i miejsca pracy. W ciągu niecałych 20 lat od utworzenia gdańskiej dyrekcji długość linii kolejowych na zarządzanym terenie się podwoiła, budżet wzrósł kilkakrotnie, a zamiast pięciu, rocznie podróżowało już 21 milionów pasażerów. W 1914 r. kolej zatrudniała w Prusach Zachodnich 17 000 ludzi, z czego ponad połowę stanowili urzędnicy i ich pomocnicy⁵. Budowa nowego gmachu dyrekcji stała się niezbędna.

² Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Gdańsku, Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, sygn. akt 15/74 i 15/75, Am Olivaer Tor 2–4; Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek, Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Inv.-Nr. 30800–30813, Eisenbahndirektion, Danzig.

³ *Zur Einweihung des neuen Geschäftsgebäudes der Königlichen Eisenbahndirektion Danzig am Juni 1914*, Berlin–Schöneberg 1914.

⁴ *Danzig und seine Bauten*, Berlin 1908, s. 322.

⁵ *Zur Einweihung...*, s. 8.

W połowie lat dziewięćdziesiątych XIX w. rozpoczęto w Gdańsku proces likwidacji wałów hamujących nie tylko rozwój kolei, ale i miasta. Na terenach pofortecznych niedługo później rozpoczęto budowę zaprojektowanego przez Hermanna Josepha Stübgena nowego, reprezentacyjnego ciągu urbanistycznego w typie Ringstrasse. Szeroka aleja o wielkomięjskim charakterze rozpoczynała bieg przy bramie Peterszawskiej, wiodła ku północy aż do Hansaplatz i kończyła się na wiadukcie kolejowym Błędnik (Irrgartenbrücke), w okolicach dawnej Bramy Oliwskiej, gdzie znajdowała się parcela, którą przeznaczono pod budowę gmachu Dyrekcji Kolei (il. 2). Większość gmachów przy nowej alei otrzymała kostiumy neorenesansowe lub neogotyckie zgodnie z preferowanym przez gdańszczan odwoływaniem się do przeszłości hanzeatyckiej⁶. Na tym tle budynek Dyrekcji Kolei wyróżnia się neobarokową formą i przez to uzyskanym stołecznym charakterem, harmonijnie jednak domykając urbanistyczną koncepcję metropolitalnej Ringstrasse.

Zarówno koncepcja, jak i projekt Gmachu Dyrekcji Kolei pochodziły z Berlina, gdzie w tym czasie powstawało wiele budowli w stylu wilhelmińskim, który uznano za godnie reprezentujący idee cesarza i państwa⁷. Prototypem dla neobaroku Wilhelma II stał się paradoksalnie nie do końca aprobowany przez cesarza Reichstag Paula Wallota, zbudowany w latach 1884–1894. Od tego czasu coraz częściej stosowano formy barokowe i klasycyzujące w budownictwie gmachów użyteczności publicznej. Ten przytłaczający monumentalizmem styl był dla każdego czytelnik: przepych dekoracji, przeskalowanie elementów, olbrzymie portale i drzwi – każda składowa miała za zadanie prezentować dostojność, rangę i pozycję gospodarza. Najpierw pałacowy neobarok pojawił się w architekturze berlińskich gmachów sądowych, między innymi w Sądzie Kryminalnym Rudolfa Mönnicha i Carla Vohla z lat 1902–1906, które charakteryzują się niezwykle rozbudowaną i bogatą przestrzenią recepcyjno-komunikacyjną, oraz w Land- und Amtsgericht (1905), którego rozłożysta fasada ujęta dwiema olbrzymimi wieżami, z wyraźnie zaznaczonym dekoracyjnym ryzalitem centralnym przywodzi na myśl królewskie rezydencje⁸. Podobnie jak w XVII-wiecznym pałacu, w budynkach użyteczności publicznej czasów Wilhelma II najbardziej rozbudowana i najważniejsza była przestrzeń komunikacyjno-recepcyjna⁹. W barokowych formach budowli wilhelmińskich czytelna jest też idea matematycznych proporcji i symetrii, które tworzą układ idealny za pomocą rytmicznie rozłożonych podziałów i akcentów¹⁰. Kładziono

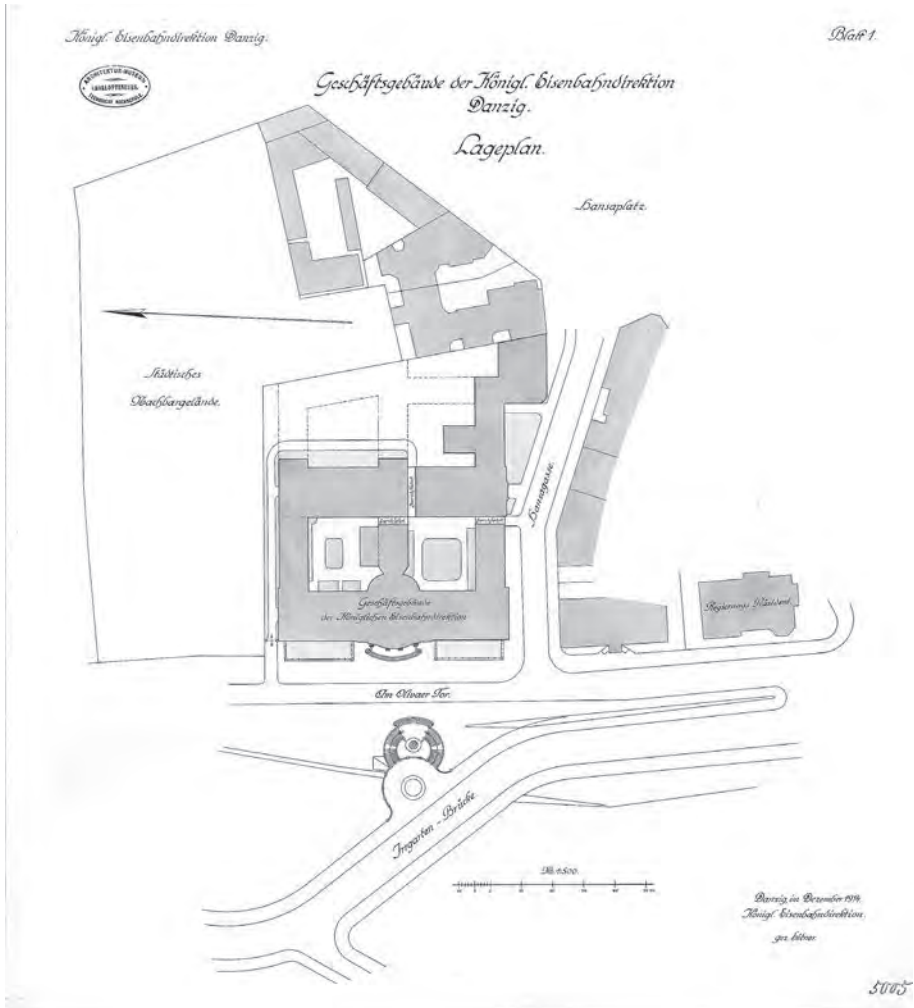
⁶ Małgorzata Omilanowska, *Problematyka identyfikacji narodowej i regionalnej na przykładzie architektury Gdańska lat 1871–1914. Gdańska czy(li) niemiecka?*, [w:] *Mecenat artystyczny a oblicze miasta. Materiały 56 Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Historyków Sztuki, Kraków, 8–10 XI 2007*, Kraków 2008, s. 169–184.

⁷ Julius Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II*, München 1979, s. 81.

⁸ Posener, *Berlin auf dem Wege...*, s. 82 i n.

⁹ Dieter Dolgner, *Historismus. Deutsche Baukunst 1815–1900*, Leipzig 1995, s. 120.

¹⁰ *Ibidem*, s. 119.



Il. 2. Gmach Dyrekcji Kolei w Gdańsku. Sytuacja, Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. 30800

szczególną wagę na centrum – stąd rozbudowane ryzality, na których skupiała się dekoracja rzeźbiarska. Również pionowa i pozioma trójdzielność fasady miała istotne znaczenie. Gmachy osadzano na podwójnych kondygnacjach cokołowych, które podkreślone były jeszcze masywną rustyką. Forma ta zapożyczona przez budynki municypalne od gmachów rządowych stała się na przełomie wieków niezwykle popularna, szczególnie w stolicy cesarstwa, gdzie w stylu neobarokowym zaprojektowano zabudowę reprezentacyjnej alei Unter den Linden, między innymi gmach Królewskiej Biblioteki¹¹.

¹¹ Prussia. Art and architecture, ed. Gerd Streidt, Peter Feierabend, Cologne 1999, s. 436.

Gmachy biurowe na potrzeby dyrekcji kolei budowane w ostatniej ćwierci XIX w. wznoszono jeszcze w duchu renesansu niemieckiego, który np. spółka architektoniczna Martin Gropius & Heino Schmieden nadała budynkowi w Bydgoszczy (1886–1888)¹². Neorenesansowy jest też główny gmach administracyjny w Berlinie (1892–1895), wzniesiony według projektu Armina Wegnera przy Schöneberger Ufer na Kreuzbergu. Późniejsze budynki wznoszone po 1900 r. reprezentują już styl baroku wilhelmińskiego. Ukończona w 1908 r. siedziba dyrekcji we Frankfurcie nad Menem¹³ zaprojektowana została zgodnie z trudnymi wymogami nieregularnej działki jako osadzony na boniowanym cokole czterokondygnacyjny gmach z eliptycznie wysuniętym środkowym ryzalitem oraz z masywnymi ryzalitami bocznymi, przykryty mansardowymi dachami. Piękną neobarokową fasadę posiada katowicki gmach Dyrekcji Kolei. Na ziemiach polskich zachowały się również neobarokowe gmachy pruskich zarządów kolejowych w Poznaniu, Szczecinie i Wrocławiu; dwa ostatnie otrzymały podobną formę. Siedziba Dyrekcji Dolnośląskiej wybudowana została w latach 1911–1914 według projektów Hugo Königa¹⁴. Jest to monumentalny, czterokondygnacyjny gmach przykryty wysokim, dwuspadowym dachem. Zlokalizowany został wokół dwóch symetrycznych dziedzińców i zwrócony fasadą ku ul. Joannitów (Malteserstraße), mieści aż 500 pokoi biurowych, nie licząc pomieszczeń reprezentacyjnych. Zaprojektowano go według ogólnych zasad barokowego stylu, jednak – jak utrzymuje Agnieszka Seidel-Grzezińska – asymilując „pewne elementy secesji”¹⁵. Centralną część fasady wyróżnia pięćosiowy portyk wsparty na korynckich kolumnach w wielkim porządku. Zwieńczony jest on w ostatniej kondygnacji wykuszem udekorowanym sześcioma postaciami alegorycznymi wykonanymi przez Petera Breuera¹⁶. Są to personifikacje Górnictwa, Przemysłu, Handlu, Transportu, Wojskowości oraz Rolnictwa, jako sześć filarów dobrobytu państwa, którym służy kolej. Nad całością czuwa wzlotujący ku słońcu orzeł cesarski umieszczony w owalnym kartuszu. Program dopełnia alegoria Kolei.

Fasadę podobną do wrocławskiej otrzymał budynek Dyrekcji Kolei w Szczecinie. Na przedwojennych przedstawieniach dostrzegalna jest kamienna balustrada nad gzymsem, a nad kolumnadą ryzalitu cztery figury alegoryczne. Najbliższy formom siedziby gdańskiej Dyrekcji jest gmach tejże instytucji w Poznaniu¹⁷, który powstał jako ostatni element zabudowy Dzielnicy

¹² I. Jastrzębska-Puzowska, P. Winter, *Budynek dawnej Królewskiej Dyrekcji Kolei Wschodniej w Bydgoszczy*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, z. 1, Bydgoszcz 1996, s. 29–36, s. 32.

¹³ Alexander Rüdell, Armin Wegner, *Das neue Geschäftsgebäude der Königlichen Eisenbahndirektion in Frankfurt a. Main*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1917, 37, nr 93, s. 560–563; nr 94, s. 565.

¹⁴ Jolanta Gromadzka, *Gmach Królewskiej Dyrekcji Kolei*, [w:] *Wrocławskie dworce kolejowe*, red. Maria Zwierz, Wrocław 2006, s. 240–245; Agnieszka Seidel-Grzezińska, *Dyrekcja Kolei*, [w:] *Atlas architektury Wrocławia*, red. Jan Harasimowicz, t. 1, Wrocław 1997, s. 117.

¹⁵ Seidel-Grzezińska, *Dyrekcja Kolei...*, s. 117.

¹⁶ Gromadzka, *Gmach Królewskiej...*, s. 241.

¹⁷ Jan Skuratowicz, *Architektura Poznania 1880–1918*, Poznań 1991, s. 230.

Zamkowej¹⁸ w latach 1910–1916. Plan budynku jest nieregularny ze względu na jego położenie, w tylnej partii część bryły jest wylamana i wysunięta. Gmach ma dodatkowe niższe skrzydło, gdzie znajdowała się reprezentacyjna siedziba prezydenta oraz inne pomieszczenia recepcyjne.

Budynki administracyjne Dyrekcji Kolei podlegały wydziałowi kolejowemu Ministerstwa Robót Publicznych. Etatowym architektem w tym ministerstwie od 1893 r. był Alexander Rüdell (1852–1920)¹⁹. Miał on wielki wpływ na kształt nie tylko wielu niemieckich dworców, ale i gmachów dyrekcyjnych. Urodził się w 1852 r. w Trewirze, w latach 1872–1875 studiował na Akademii Budowlanej w Berlinie i uzyskał uprawnienia kierownika budowy, do 1879 r. kształcił się dalej, między innymi pod kierunkiem Franza Schwechтена opracowując szkice dla dworca pasażerskiego w Berlinie oraz szkice przebudowy wnętrza dworca w Saargemünd w Lotaryngii. Po studiach w Wiedniu, w 1881 r. udał się z powrotem do Berlina, gdzie pracował między innymi przy budowie dworców na Alexanderplatz i Friedrichstraße. Po zdanym w 1884 r. egzaminie na architekta Rüdell zaangażował się w budowę licznych kolejowych gmachów, Dyrekcji Kolei w Kolonii oraz dworców we Frankfurcie i Düsseldorfie. W 1893 r. zatrudniono go jako pomocniczego pracownika Ministerstwa Robót Publicznych, a w 1900 r. w oddziale do spraw kolei na kierowniczym stanowisku i tam rozwijała się jego kariera jako architekta. Rüdell był autorem projektu dworca w Luksemburgu oraz Dyrekcji Kolei w Sztrasburgu, uczestniczył też w powstawaniu planów dworców w Metz, Hamburgu, Lipsku i Darmstadtzie²⁰. W jego biurze powstały też projekty budynków dworcowych dla takich miast jak: Barmen, Deutz, Dortmund, Essen, Zgorzelec, Hamm, Bad Homburg, Koblenca, Kolonia, Krefeld, Marburg, Vohwinkel czy Wiesbaden oraz gmachów administracji kolejowej we Wrocławiu, Bydgoszczy, Poznaniu, Kassel, Gdańsku, Essen, Frankfurcie nad Menem, Halle, Kolonii, Münster oraz Urzędu Centralnego Kolei w Berlinie²¹.

Ostateczny projekt gmachu dyrekcji kolejowej w Gdańsku, jak w wielu podobnych przypadkach budowli pruskich tego czasu, jest efektem pracy kilku współdziałających ze sobą architektów (il. 3–7). Pomysłodawcą, którego można uznać za głównego twórcę, był Alexander Rüdell. Szkice przez niego przygotowane opracował i rysunki techniczne wykonał zatrudniony w ministerstwie architekt Giebelhausen. Nad procesem wznoszenia gmachu czuwał, niewątpliwie wnosząc też poprawki do planów wykonawczych, architekt z Gdańska, Eitner²².

¹⁸ Oliver Karnau, *Hermann Josef Stübben, Städtebau 1876–1930*, Braunschweig–Wiesbaden 1996, s. 344–346.

¹⁹ C. Cornelius, *Dr. Ing. Alexander Rüdell*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 41.1921, nr 1, s. 3–4; Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 29, Leipzig 1965, s. 164.

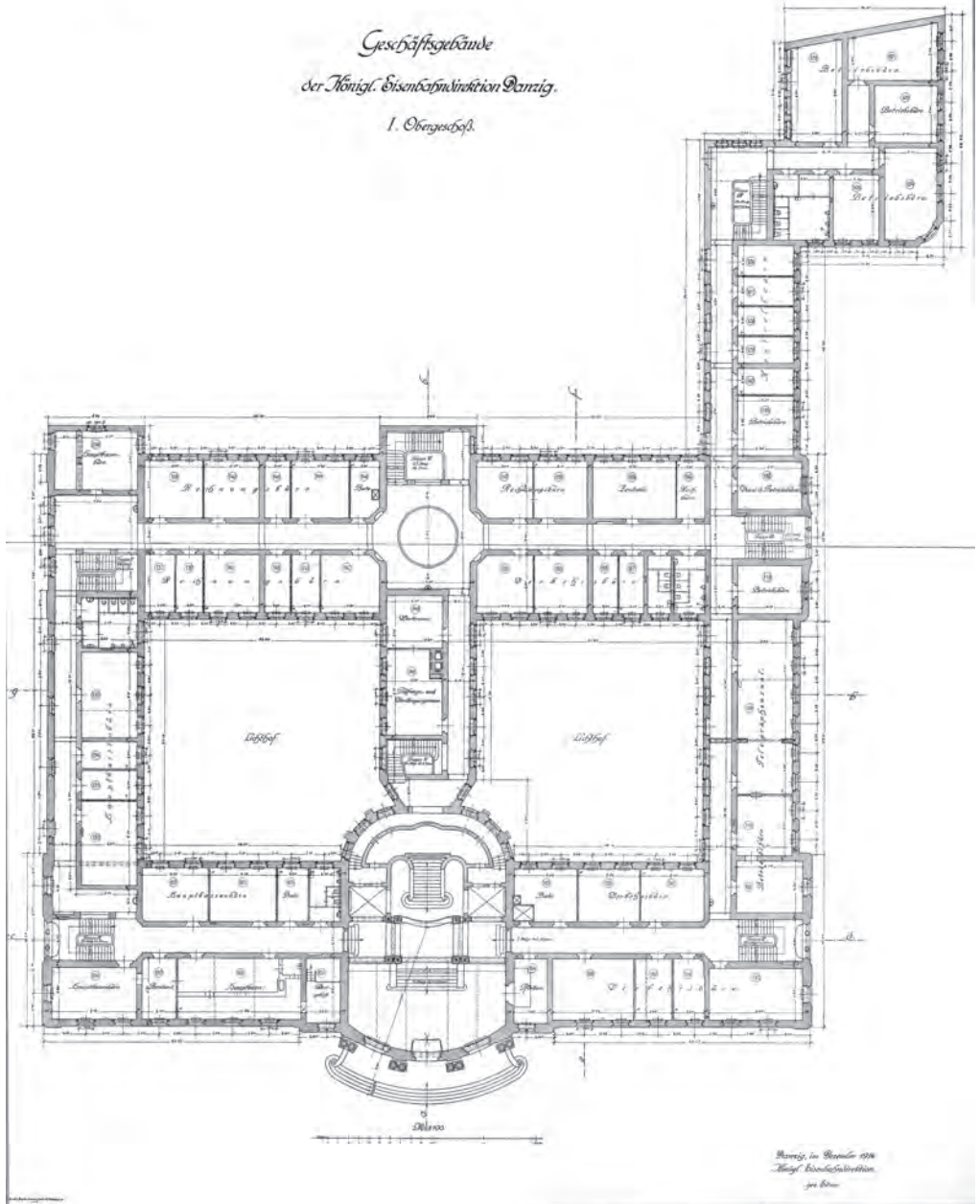
²⁰ Cornelius, *Dr. Ing. Alexander Rüdell...*, s. 3–4.

²¹ *Ibidem*, s. 3.

²² *Zur Einweihung...*, s. 11; Eitner, *Das neue Geschäftsgebäude der Eisenbahndirektion Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1922, 42, nr 1–2, s. 5.



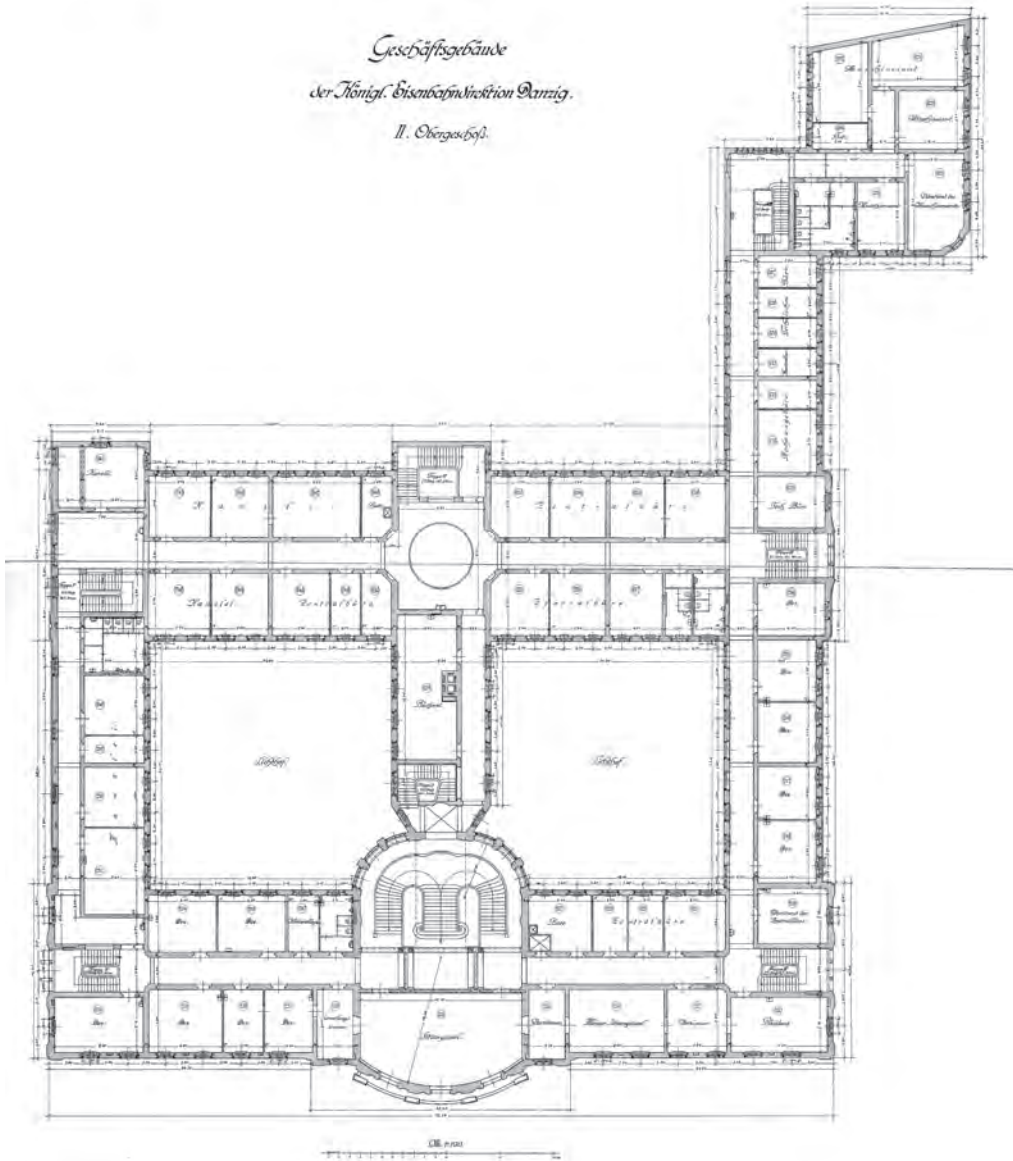
Geschäftsgebäude
der Königl. Eisenbahn-Direktion Danzig.
I. Obergesch.



Il. 3. Gmach Dyrekcji Kolei w Gdańsku, rzut I piętra, Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. 30802

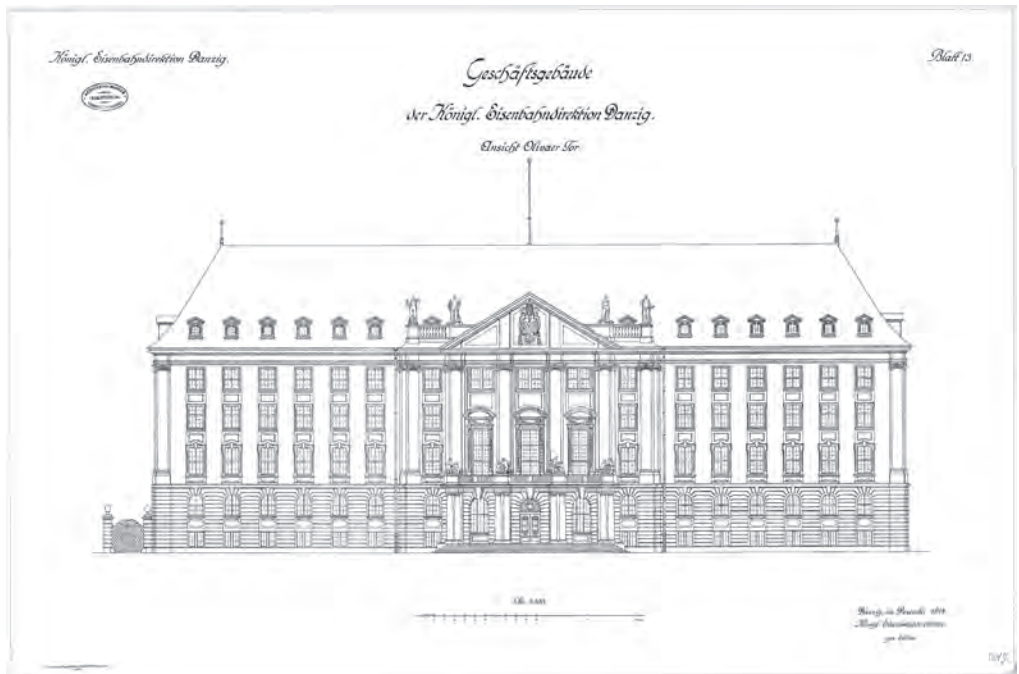


Geschäftsgebäude
der Königl. Eisenbahn-Direktion Danzig.
II. Obergeschf.



Gezeichnet von H. Schmalzer
1877
H. Schmalzer
gezeichnet

Il. 4. Gmach Dyrekcji Kolei w Gdańsku, rzut II piętra, Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. 30803



Il. 5. Gmach Dyrekcji Kolei w Gdańsku, fasada, Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. 30812

Il. 6. Gmach Dyrekcji Kolei w Gdańsku, elewacja południowa, Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. 30813





Il. 7. Gmach Dyrekcji Kolei w Gdańsku, elewacja północna, Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. 30811

Część Gdańska, w której wzniesiono gmach dyrekcji kolejowej, została zagospodarowana stosunkowo późno. Od wczesnych czasów nowożytnych teren ten zajmowały zabudowania lazaretu miejskiego²³. W 1708 r. w okolicy utworzono duży miejski zieleniec nazywany Błędnikiem lub Labiryntem (Irrgarten)²⁴. Zabudowania lazaretu służyły gdańszczanom do czasu, gdy rozwijające się miasto uzyskało nowe szpitale, między innymi na Dolnym Mieście i Biskupiej Górze²⁵ oraz nowoczesne założenie architektoniczne na Cygańskiej Górze z 1906 r.²⁶ Tym sposobem zwolniła się parcela o doskonałej z punktu widzenia Królewskiej Dyrekcji Kolei lokalizacji dla planowanego nowego gmachu. Zalety tej olbrzymiej działki były oczywiste – usytuowana w niewielkiej odległości od centrum miasta sąsiadowała bezpośrednio z linią kolejową i była oddalona o zaledwie kilkaset metrów od dworca, a równocześnie mieściła się w planach reprezentacyjnego planu urbanistycznego z przełomu wieków.

Budowa rozpoczęła się jesienią 1911 r., jednak teren okazał się zbyt grząski i wymagał palowania. 14 sierpnia następnego roku wmurowano kamień węgielny, a pod koniec lipca 1913 r. zawieszono wiechę. 5 czerwca 1914 r. nastąpiło uroczyste oddanie gmachu do użytku. Odbyło się przy udziale wielu znamienitych gości, w tym ówczesnego prezydenta gdańskiego okręgu kolei Rimrotta, pochodzącego z Gdańska wicekanclerza Breitenbacha oraz samego

²³ Jerzy Stankiewicz, Bohdan Szermer, *Gdańsk. Rozwój urbanistyczny i architektoniczny oraz powstanie zespołu Gdańsk – Sopot – Gdynia*, Warszawa 1959, s. 82.

²⁴ *Ibidem*, s. 136–137.

²⁵ Erich Keyser, *Die Baugeschichte der Stadt Danzig*, Köln 1972, s. 467.

²⁶ *Zur Einweihung...*, s. 7.

Rüdella²⁷. Przy wznoszeniu gmachu pracowało wiele firm oraz wykonawców z całego cesarstwa, między innymi stołeczne przedsiębiorstwo kamieniarskie P. Wimmel & Co., które zatrudnione było przy pracach renowacyjnych takich budynków, jak Brama Wyżynna, Ratusz Staromiejski w Gdańsku, zamek malborski oraz uczestniczyło we wznoszeniu kilku znaczących gmachów na terenie Gdańska (Kasy Oszczędności i synagogi).

Gmach powstał na planie prostokątnym, wokół dwóch symetrycznych dziedzińców połączonych przeparciem w przyziemiu, do których prowadzą dwa przejazdy bramne. Składa się z dwuipółtraktowych skrzydeł: zachodniego i wschodniego oraz półotraktowych skrzydeł bocznych, skrzydła środkowego i podwójnie łamanego dodatkowego skrzydła wysuniętego w kierunku wschodnim. Plan skonstruowano tak, że budynek zaprojektowany dla 500 urzędników można było ewentualnie rozbudować ze wschodniej strony, tworząc kolejne 200 miejsc pracy²⁸.

Jest to budynek pięciokondygnacyjny, murowany z cegły, tynkowany, częściowo pokryty okładziną kamienną z beżowego, śląskiego piaskowca, przykryty wysokimi, dwuspadowymi, łamanymi dachami. Bryła gmachu jest rozłożysta, ciężka, osadzona na boniowanej kondygnacji cokołowej. Siedemnastoosiowa fasada skierowana ku zachodowi, zdominowana jest środkowym, płytkim, wypukłym ryzalitem, na którym skupiona jest dekoracja rzeźbiarska (il. 8). Dolna partia ryzalitu mieści monumentalny portal główny z czterema parami kolumn wspierających kamienną balustradę z cokołami, na których umieszczone są cztery grupy rzeźbiarskie (il. 9). Nad wydatnym gzymsem koronującym góruje fronton udekorowany kamiennym kartuszem i ujęty balustradą z dwoma parami kamiennych postaci alegorycznych.



Il. 8. Fasada gmachu Dyrekcji Kolei w Gdańsku.
Fot. K. Wojtczak

²⁷ Informacje dotyczące budowy oraz uroczystości zob. *Zur Einwehung...* oraz w notatkach prasowych z „*Danziger Neuste Nachrichten*” (1912, nr 190, s. 12; 1913, nr 178, s. 3; 1914, nr 128, s. 13–15) i „*Danziger Zeitung*” (1914, nr 258, wydanie wieczorne, s. 2). Tam też znajduje się szczegółowy wykaz poszczególnych firm wykonawczych zatrudnionych przy wznoszeniu gmachu.

²⁸ Eitner, *Das neue Geschäftsgebäude...*, s. 2.



Il. 9. Ryzalit fasady gmachu Dyrekcji Kolei w Gdańsku.
Fot. K. Wojtczak

Gmach zdefiniowany jest poprzez program rzeźbiarski umieszczony w fasadzie (il. 10). Tworzą go, wykonane przez znanego artystę berlińskiego Arthura Lewina-Funcke, wspomniane grupy rzeźbiarskie nad głównego wejścia, które wyobrażają pary bawiących się puttów. Dzięki atrybutom można w nich rozpoznać symboliczne przedstawienie czterech filarów funkcjonowania kolei: Administrację, Inżynierię, Budowę Maszyn (il. 11) i Architekturę (il. 12). Figury flankujące tympanon, wykonane według modeli profesora królewieckiego Stanislausa Cauera, to personifikacje czterech filarów gospodarki pruskiej: Wiedzy, Rolnictwa (il. 13), Przemysłu oraz Handlu (il. 14). Zwieńczeniem programu jest kartusz, w którym figuruje dziś uskrzydłone koło, czyli alegoria kolei żelaznej. W projektach w kartuszu umieszczony był orzeł cesarski, nie jest jednak jasne, dlaczego program zmieniono (il. 15)²⁹.

Wnętrze gmachu charakteryzuje przepych przestrzeni recepcyjnej oraz schludna skromność pomieszczeń biurowych. Typowa rozczłonkowana przestrzeń biurowca z przełomu wieków, mnogość korytarzy, szeregi podobnych do siebie biur oraz liczne klatki schodowe tworzą wnętrze o nieco mrocznym wyrazie. Czteroskrzydłowe drzwi obrotowe prowadzą do holu głównego otwartego na reprezentacyjną przestrzeń pierwszego piętra, dokąd wiedzie klatka schodowa (il. 16). Obszerne schody z balustradą prowadzą na wspartą na alabastrowych kolumnach emporę tworzącą ciąg komunikacyjny *bel-etagé*, przy którym ulokowane są sale posiedzeń prezydium i gabinet prezydenta. W hallu dominują okładziny alabastrowe, sztukaterie i ciepła kolorystyka przeszkleń. Ściany wielkiej sali posiedzeń prezydium obłożone są dębową boazerią i obite wzorzystą tkaniną, a sufit zdobią sztukaterie (il. 17). Do sali zaprojektowano wielki dębowy stół oraz żyrandole z brązu. Większość wyposażenia wykonała słupska firma Eduarda Beckera Juniora. Gabinet prezydenta dyrekcji miał także dębowe boazerie i wyposażenie oraz urządzone były w matowych brązach i zieleni³⁰. Reprezentacyjny hall i sala posiedzeń zachowały się w stanie niemalże nienaruszonym.

W pozostałej części budynku znajdują się biura. W czasach Wilhelma II były one urządzone bardzo skromnie. Dominowały jasne i stonowane kolory. Istotne było dobre oświetlenie, stąd duża liczba sporych rozmiarów okien, których framugi pomalowano na biało. W przyziemiu znajdowało się mieszkanie stróża, kasy i zarząd ruchu. W piwnicach oprócz pomieszczeń gospodarczych i technicznych, takich jak drukarnia, ulokowane były skarbcce, do których można było się dostać bezpośrednio z kas.

²⁹ Szersze informacje na temat dekoracji rzeźbiarskiej przedstawione zostały w moim referacie *Dekoracja rzeźbiarska gmachu Dyrekcji Kolei w Gdańsku oraz jej twórcy*, wygłoszonym w ramach sesji *Rzeźba w Prusach Królewskich*, 19.09.2009 r. w Muzeum Narodowym w Gdańsku. Publikacja w druku.

³⁰ „Danziger Neuste Nachrichten” 1914, nr 128, s. 13–15.



Il. 10. Detale fasady gmachu Dyrekcji Kolei w Gdańsku.
Fot. K. Wojtczak



Il. 11. Grupa puttów symbolizujących Budowę Maszyn, Arthur Lewin-Funcke.
Fot. K. Wojtczak



Il. 12. Grupa puttów symbolizujących Architekturę, Arthur Lewin-Funcke.
Fot. K. Wojtczak

Il. 13. Personifikacja Rolnictwa, Stanislaus Cauer.
Fot. K. Wojtczak



Il. 14. Personifikacja Handlu, Stanislaus Cauer.
Fot. K. Wojtczak





Il. 15. Kartusz w zwieńczeniu ryzalitu frontowego.
Fot. K. Wojtczak

Il. 16. Hol główny w gmachu Dyrekcji Kolei w Gdańsku.
Fot. K. Wojtczak



Il. 17. Sala posiedzeń prezydium
w gmachu Dyrekcji Kolei w Gdańsku.
Fot. K. Wojtczak



Gmach
Dyrekcji Kolei
w Gdańsku

Na kolejnych dwóch piętrach, prócz części reprezentacyjnej, znajdowały się między innymi biura szefów zarządów, biblioteka w środkowym skrzydle, komendantura linii i pokoje innych jednostek administracyjnych. Pomieszczenia, w których pracowali kreślarze, ulokowane były na dwóch najwyższych najlepiej doświetlonych kondygnacjach³¹.

Budynek, mimo iż klasyczny w formie, był zaopatrzony we wszystkie nowości ówczesnej techniki. Prócz takich wygod, jak centralne ogrzewanie, światło elektryczne i domofon, urzędnikom ułatwiały życie również synchronizowane zegary, windy osobowe i towarowe czy centralny odkurzacz³². Winda miała konstrukcję tzw. *Paternosterwerk*, czyli windy paciorkowej. W budynku znajdowała się centrala telefoniczna pozwalająca na prowadzenie nawet 600 rozmów w jednym czasie oraz telegraf. Obsługa kas też była elektryczna. Oprócz tego w całym gmachu zainstalowano alarm przeciwpożarowy i system wczesnego ostrzegania³³. Tak oto z błogosławieństwem cesarza Wilhelma II nastąpił osobliwy mariaż – pod rocailem biegł kabel elektryczny.

Gmach Dyrekcji Kolei został oddany do użytku na kilka miesięcy przed wybuchem I wojny światowej, więc jako siedziba pruskich kolei funkcjonował stosunkowo krótko. W powstałym po wojnie Wolnym Mieście ustaleniami traktatu wersalskiego przekazano zarząd oraz majątek kolei Polakom, w rękach

³¹ *Ibidem*, s. 13–15.

³² *Zur Einweihung...*, s. 7.

³³ „Danziger Neuste Nachrichten” 1914, nr 128, s. 13–15.

polских znalazł się również gmach dyrekcji³⁴. Następne lata okazały się być pasmem sporów pomiędzy przedstawicielami obu narodów, niemieccy kolejarze masowo opuszczali stanowiska pracy, a senat próbował przed międzynarodowym sądem przeforsować sprawę usunięcia zarządu polskich linii kolejowych z gmachu. Nastąpiło to dopiero w 1933 r. i administracja kolei dla ziem polskich została przeniesiona do Bydgoszczy i Torunia, a w gdańskim gmachu pozostało jedynie Biuro Gdańskie PKP, odpowiedzialne za kolej na terenie Wolnego Miasta³⁵. Częściowo opustoszały gmach pozostawał jednak wciąż w rękach polskich i z czasem stał się siedzibą wielu polskich organizacji, odbywały się tam spotkania gdańskiej Polonii, lekcje, próby teatralne i muzyczne, zajęcia sportowe, a nawet ćwiczenia Polskiej Tajnej Organizacji Wojskowej. Życie Polaków zorganizowało się wokół budynku, który stał się swoistym bastionem polskości dyskryminowanej w Wolnym Mieście. Na przestrzeni lat międzywojennych siedzibę tu znalazły takie organizacje jak: Zarząd Główny Gminy Polskiej, Polski Inspektorat i Ekspozytura Ceł w Gdańsku, Inspektorat Macierzy Polskiej, Konserwatorium i Szkoła Średnia Macierzy Szkolnej oraz Chorągiew Harcerstwa Polskiego³⁶. Z budynkiem związany był też Stanisław Przybyszewski, który w latach 1920–1924 zatrudniony był przy Dyrekcji Kolei, tłumaczył dokumenty niemieckie oraz prowadził polską bibliotekę³⁷.

We wrześniu 1939 r. gmach został po krótkiej walce zdobyty już pierwszego dnia wojny i Niemcy zorganizowali w nim siedzibę Wehrmachtu oraz tymczasową dyrekcję dla wskrzeszonych kolei pruskich. Podczas wojny spłonęła jedynie więzba dachowa, gmach zaraz po zakończeniu działań wojennych odremontowano z nieznacznymi zmianami w układzie wnętrza, nieco zmieniając kształt dachów i nadbudowując dodatkowe piętro skrzydła północnego³⁸. Jeszcze w 1945 r. do budynku wprowadzili się urzędnicy polskiej Dyrekcji Okręgowej Kolei Państwowych. Po wojnie w 1984 r. odbył się remont części fasady, w 2002 r. firma Ronim przeprowadziła remont dachu³⁹. W okresie powojennym zaginęła też część rzeźb z fasady: dwie spośród czterech grup puttów zostały najprawdopodobniej zniszczone podczas remontu fasady, dwie brakujące statuy Cauera udało się natomiast odnaleźć w jednym z magazynów kolejowych, niestety w opłakanym stanie (il. 18). Obecnie w budynku

³⁴ Franciszek Marszałek, *Koleje na obszarze Wolnego Miasta Gdańska pod względem prawnopolitycznym*, Gdańsk 1960, s. 3–4.

³⁵ *Ibidem*, s. 12.

³⁶ Witold Kledzik, *Polscy kolejarze w Wolnym Mieście Gdańsku*, [w:] *50-lecie gdańskich organizacji polonijnych*, red. Stanisław Potocki i in., Gdańsk 1973, s. 62.

³⁷ Stanisław Helsztyński, *Przybyszewski*, Kraków 1966, s. 404; Gabriela Matuszek, *Przybyszewski in Danzig und Zoppot*, [w:] *Grenzüberschreitungen. Deutsche, Polen und Juden zwischen den Kulturen (1918–1939)*, (Hg.) Marion Brandt, München 2006, s. 109–123.

³⁸ M. Janik, *Nowa Dyrekcja Kolejowa*, Gdańsk 1984, biała karta obiektu, Urząd Konserwatorski w Gdańsku s. 98.

³⁹ Informacja taka figuruje w wykazie robót dekarских firmy na 2002 r. http://www.ronim.gda.pl/klienci_i_referencje.html (01.02.2009).



Il. 18. Rzeźby Stanislausa Cauera w magazynie kolejowym na terenie Gdańska.
Fot. K. Wojtczak

należącym do DOKP część pomieszczeń wykorzystywana jest przez spółki kolejowe, pozostałe wynajmowane są na biura innych firm i organizacji. Do dziś pełni więc on swoją pierwotną funkcję – służy za pomieszczenia biurowe rzeszom urzędników kolejowych. Nie stracił też nic ze swojej metafizycznej funkcji nadanej przez twórców – nadal odwiedzający gmach wyczuwają monumentalizm tej architektury, który teraz budzi jeszcze większy szacunek, gdyż nabral historycznej patyny. Jest pamiątką Cesarstwa, ale i fragmentem żywej tkanki miejskiej Gdańska XXI w. Jego kondycja wydaje się nie być najgorsza, a wpisany do rejestru zabytków województwa chroniony jest prawem przed celową lub nieświadomą dewastacją. Jedyne, czego można sobie życzyć, to konserwacji i powrotu na fasadę rzeźb Stanislausa Cauera, a przynajmniej ich zabezpieczenia oraz sprawdzenia kondycji tych pozostałych w fasadzie.

*Katarzyna
Anna
Wojtczak*

The Railway Headquarters Edifice in Gdańsk

The Royal Railway Headquarters Edifice in Gdansk built in 1911–14 is the most important example of the Wilhelminian Neo-Baroque style in the city and the whole region. The railway reached Gdańsk for the first time in 1852, in 1895 the Railway Headquarters were established in the city and developed very quickly. In consequence, the increasing number of clerks soon lacked office space, and thus the need for a new building emerged. It was erected on a large building site, the place of the former city hospital in the north-western fragment of the city, as a part of the metropolitan avenue newly built on the levelled city embankments.

This monumental building distinguishes from the architecture of the city by its richly decorated façade reflecting Baroque forms, which were rather characteristic of the capital city of Berlin, whereas in Gdańsk the Neo-Gothic and Renaissance styles were mostly preferred. The edifice was designed by Alexander Rüdell who was the main architect of Prussian Railway. However, two more architects were involved in the project: Giebelhausen, who worked on Rüdell's concept sketches and produced the final drafts, as well as Eitner who led the construction works and, if necessary, changed the details of the drafts.

The purpose of the building is defined by the sculpture series on the façade which consist of four pairs of playing cherubs symbolizing the elements of the railway functioning, four statues personifying the pillars of Prussian economy and the royal cartouche with the imperial eagle. The models of the sculptures were designed by well-known German artists of the time: the pairs of cherubs by Arthur Lewin-Funcke and the other statues by Stanislaus Cauer respectively.

The building remained in German hands till the end of World War I, then it was converted into the seat of Polish Railway Management to soon become the bastion of Polishness in the Free City of Gdańsk.

Rosyjscy moderniści wobec sztuki skandynawskiej

W rosyjskim modernizmie zainteresowanie kulturą skandynawską było tak powszechne i głębokie, że mogłoby być uznane za jedną z jego cech dystynktywnych. Fascynacja Skandynawią, jaka ogarnęła rosyjską literaturę i teatr przełomu XIX i XX w., nie ominęła również świata artystycznego¹. O ile jednak skandynawską prozę, poezję czy dramat można było poznać, nie opuszczając granic Rosji, dzięki licznym przekładom, inscenizacjom i krytycznym omówieniom², o tyle zaznajomienie się ze współczesną twórczością plastyczną Skandynawów było niemożliwe bez wyjazdu za granicę. Spotkania Rosjan ze sztuką

¹ Zob. Tatiana Muchina, *Rusko-skandinawskie chudożestwiennyje swiazi XIX – naczała XX w.*, Moskwa 1984. Opracowanie to, wbrew tytułowi, dalekie jest od dokładnego przedstawienia problemu.

² Pierwsze (nieukończone) wydanie dzieł Ibsena ukazało się w Moskwie w latach 1891–1892. Kolejna (sześciotomowa) edycja jego utworów została przygotowana w Petersburgu w latach 1896–1897. Zob. *Giennrich Ibsien. Bio-bibliograficzeskij ukazatel' k piatidiesiatiletiju so dnia smierti*, Moskwa 1956. Pierwsze rosyjskie tłumaczenie utworów Strindberga opublikowano w 1894 r. (*Skandinawskie powiesti i rasskazy w pieriewodach W. Firsowa*, Moskwa 1894, reedycja petersburska w 1900 r.). W 1901 r. w Petersburgu została podjęta pierwsza próba wydania jego dzieł zebranych, zakończona publikacją tylko pierwszego tomu. Pełne wydania dzieł wszystkich Strindberga ukazały się w Moskwie dopiero w latach 1908–1911 (t. 1–12) i 1908–1912 (t. 1–15). Zob. Boris Jerchow, *Awgust Strindberg. Biobibliograficzeskij ukazatel'*, Moskwa 1981. Recepcja twórczości Ibsena i Strindberga w Rosji została już gruntownie zbadana. Zob. Nils Ake Nilsson, *Ibsen in Russland*, Stockholm 1958; D. Szarypkin, *Strindberg w Rossii*, [w:] *Istoriczeskije swiazi Skandinavii i Rossii IX–XX w. Sbornik statiej*, Leningrad 1970, s. 294–313; *idem*, *Ibsien w ruskoj literaturie (1890-je gody)*, [w:] *Rossija i Zapad. Iz istorii literaturnych odnoszenij*, Leningrad 1973, s. 269–303; *idem*, *Skandinawskaja literatura w Rossii*, Leningrad 1980. Bibliografię rosyjskich tłumaczeń literatury fińskiej zawiera *Sbornik finlandskoj literatury. Pod riedakcyjej W. Briusowa, M. Gor'kogo*, Pietrograd 1917, s. 476–480. Rosyjska bibliografia recepcji literatury skandynawskiej jest niezwykle obfita. W tym miejscu wymienione zostały jedynie najwcześniejsze publikacje: O. Ganzien, *Litieraturnoje dwiżenije w Szwiecyi*, „Wiestnik Inostrannoj Litieratury” 1893, nr 12, s. 221–230; F. Gorn, *Istorija skandinawskoj literatury ot driewniejszych wriemion do naszych dniej. (S priloženijem etiuda F. Szwiejcera)*. *Pieriewod K. Balmonta*, Moskwa 1894; *Litieraturnoje dwiżenije w Szwiecyi i Norwegii*, „Mir Bożyj” 1894, nr 3, s. 193–196; W.F., *Sowriemiennnye skandinawskie pisatieli*, „Russkij Wiestnik” 1896, nr 11, s. 257–297; O. Ganzien, *Sowriemiennaja norwieżskaja literatura w nabludienii B. Bjornsona*, „Siewiernyj Wiestnik” 1897, nr 4, s. 53–68; M. Giercenfield, *Skandinawskaja literatura i jejo sowriemiennnye tiendienicy*, Sankt Pietierburg 1899; N.K., *Skandinawskaja literatura i jejo naprawlenija (s niemieckogo)*, „Russkaja Mysl” 1899, nr 7, s. 135–149; Ł.G., *Sowriemiennaja finlandskaja literatura i odnoszenije k niej zapadno-jewropejskoj kritiki*, „Russkaja Mysl” 1900, nr 7, s. 71–99; nr 8, s. 62–90; nr 9, s. 155–164; P. Morozow, *Finskaja literatura w jejo proszłom i nastojaszczem*, „Wiestnik Jewropy” 1902, nr 7, s. 187–228; nr 8, s. 571–620; Ramsden, *Skandinawskie mistyki*, „Russkaja Mysl” 1903, nr 7, s. 117–136.

skandynawską odbywały się najczęściej w centrach artystycznych ówczesnej Europy – Paryżu, Monachium i Berlinie, gdzie od lat osiemdziesiątych XIX w. stale wystawiali swe prace artyści szwedzcy, duńscy, norwescy i fińscy. Tam właśnie odkryli Skandynawów młodzi rosyjscy artyści i krytycy sztuki, tworzący od roku 1899 modernistyczną grupę „Mir Iskusstwa”, skupioną wokół Siergieja Diagilewa i redagowanego przezeń pisma, którego tytuł dał nazwę całemu ugrupowaniu³.

„Skandynawowie i Finowie – pisali na początku lat dziewięćdziesiątych jeden z założycieli „Miru Iskusstwa”, Dmitrij Fiłosofow – są już wszędzie uznani. Dość powiedzieć, że Zorn, Edelfelt, Larsson, Skredsvig, Krøyer, Thaulow i inni zostali stałymi uczestnikami Salonu na Polu Marsowym, który jest odpowiednikiem monachijskiej Secesji. W ten oto sposób i Skandynawowie, i Finowie zajęli już honorowe miejsce w artystycznym świecie Zachodu”⁴. W tym samym czasie inny członek grupy „Mir Iskusstwa”, Igor Grabar, początkujący wówczas malarz i krytyk, po obejrzeniu jubileuszowej wystawy w berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1896 r. dzielił się swymi wrażeniami z czytelnikami popularnego tygodnika „Niwa”: „Artyści Północy – Szwedzi, Norwegowie, Szkoci, Duńczycy i Holendrzy – są najsilniejsi. Pojawili się zupełnie niedawno, w ciągu ostatnich 10–15 lat, a Szkoci jeszcze później, i mimo to zdążyli nie tylko zmusić cały świat artystyczny, by o nich mówił, lecz także wyrugować innych i zająć miejsce w czołowie”⁵. Spośród wszystkich artystów skandynawskich Grabar najwyżej ocenił Andersa Zorna: „Centralną postacią wystawy jest bezwarunkowo Anders Zorn, artysta szwedzki, od dziesięciu zaledwie lat pojawiający się na wystawach. Jest on jednym z najlepszych znawców formy, którą potrafi przy tym połączyć ze wspólną, niepospolitą kolorystyką. [...] Zorn jest wybrańcem losu, natura wyposażała go w to wszystko, o czym artysta może tylko marzyć. Pod względem techniki, opanowania rzemiosła nie znajduje on sobie równych, a przed każdym fragmentem namalowanego przezeń obrazu, przed jego ołówkowymi szkicami, akwarelami, akwafortami, człowiek wiedzący, czym jest maestria pędzla i ołówka, zatrzymuje się mimo woli, przytłoczony tą szaloną, urzekającą, czarowną wirtuozerią”⁵.

³ Literatura dotycząca działalności grupy „Mir Iskusstwa” i twórczości artystów z nią związanych jest bardzo bogata. Obszerną bibliografię oraz dokumentację zawiera: *The World of Art Movement in Early 20th Century*, introductory essays by Vsevolod Petrov and Alexander Kamensky, Leningrad 1991. Na uwagę zasługują również: Janet E. Kennedy, *The „Mir iskusstva” Group and Russian Art 1898–1912*, New York and London 1977; John E. Bowlt, *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the „World of Art” Group*, Newtonville, Mass 1979. Problem stosunku „Miru Iskusstwa” do sztuki skandynawskiej omawia Tatiana Minkina [Muchina], *„Mir iskusstva” i skandinavskije chudożniki*, [w:] *Siergiej Diagilew i chudożestwiennaja kultura XIX–XX ww.*, Pirm’ 1989, s. 54–64. Artykuł ten jest właściwie fragmentem wyżej wspomnianego opracowania tej autorki.

⁴ Cyt. za: Minkina [Muchina], *„Mir iskusstva”*... s. 63.

⁵ I.Gr. [Igor Grabar], *Bierlinskaja jubilejnaja chudożestwiennaja wystawka*, „Niwa” 1896, nr 33, s. 829.

W grupie „Mir Iskusstwa” największym admiratorem i propagatorem sztuki skandynawskiej był Siergiej Diagilew. Jego wysiłkom petersburska publiczność zawdzięczała wystawę prac Szwedów, Norwegów i Duńczyków, otwartą jesienią 1897 r. w Imperatorskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych⁶. Nad skompletowaniem ekspozycji Diagilew pracował przez kilka miesięcy. „Zimą tego roku – informował Aleksandra Benois wiosną 1897 r. – urządzam dwie wystawy. Pierwsza skandynawska, druga angielska [...] Pierwsza bardzo mnie interesuje, druga mniej”⁷. Gromadząc eksponaty, Diagilew kontaktował się osobiście z kolekcjonerami i muzeami w Christianii, Kopenhadze i Sztokholmie, odwiedzał artystów w ich pracowniach. „Pod koniec miesiąca – pisał do Benois na początku maja 1897 r. – jadę do Szwecji i Norwegii, ponieważ na zlecenie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych urządzam w październiku tego roku w Pitrze wystawę Skandynawów i Duńczyków”⁸. Podróż po Skandynawii zajęła Diagilewowi ponad trzy tygodnie. W lipcu był w Sztokholmie, następnie w Järna u Bruno Liljeforsa i w Mora u Andersa Zorna. Z Mora pojechał do Christianii, a stamtąd do Kvitenseid w prowincji Telemark, gdzie spotkał się z Erikiem Werenskioldem. Na początku sierpnia z Christianii przez Gothenburg udał się do Kopenhagi. Do Rosji wrócił przez Paryż, Bretanię i Dieppe⁹.

Ekspozycja przygotowana przez Diagilewa przedstawiała się imponująco; katalog wymieniał 289 obiektów. W dziale szwedzkim znalazły się m.in. obrazy księcia Eugeniusza, Carla Larssona, Bruno Liljeforsa, Karla Nordströma i Andersa Zorna. Norwegię reprezentowali m.in. Jacob Gløersen, Hans Heyerdahl, Christian Krohg, Gerhard Munthe, Frits Thaulow oraz Edvard Munch. Jako ilustracja sztuki duńskiej pojawiły się m.in. prace Anny Ancher, Nielsa Bjerre, Vilhelma Hammershøia, Pedera Severina Krøyer, Haralda Slott-Møllera¹⁰.

⁶ V., *Chudożestwiennije wystawki (U.N.P. Sobko)*, „Pietierburgskij Listok” 1897, nr 279, 11 października, s. 2. Diagilew przyjął złożoną mu przez zarząd Towarzystwa propozycję przygotowania tej wystawy pod warunkiem, że będzie jedynym decydem w sprawach artystycznych, tj. wyboru artystów i obrazów oraz rozmieszczenia ich na ekspozycji. Zob. list do I. Bałaszowa (4 IV 1897), [w:] *Siergiej Diagilew i ruskoje iskusstwo. Statji, otkrytyje piśma, intierwju. Pieriepska. Sowriemienniki o Diagilewie w 2-ch tomach*, s. 20–21 (dalej cyt. jako Diagilew, tom, strona).

⁷ List z kwietnia 1897. Cyt. za: Diagilew, t. 2, s. 23.

⁸ Cyt. za: *ibidem*, s. 23.

⁹ Historię skandynawskich kontaktów Diagilewa opracowała Marit Werenskiold, *Serge Diaghilev and Erik Werenskiold*, „Konsthistorisk tidskrift” 1991, 60, nr 1, s. 26–41; *Sergej Djagilev og Anders Zorn i 1897*, [w:] *1 sekelskiftes ljus. Om Anders Zorn och andra konstnärer*, ed. Birgitta Rapp, Stockholm 1990, s. 192–209.

¹⁰ *Inostrannije chudożestwiennije wystawki w Imp. Obszczestwie pooszczrienija chudożestw. 1 Katalog skandinawskoj wystawki 1897*, Sankt Pietierburg 1897. Prezentowani artyści szwedzcy: E. Almquist, K.G. Arsenius, R. Bergh, A. Bergström, G.O. Björck, książę Eugeniusz, G.A. Fjaestad, V. von Gegerfelt, A. Gerle, E. Jansson, E. Josephson, N. Kreuger, C. Larsson, B. Liljefors, F. Lindström, K. Nordström, H. Norrman, A. Schultzberg, R. Thegerström, A. Zorn. Artyści norwescy:

Wystawa Diagilewa spotkała się z żywą reakcją. Nie brakło głosów pozytywnie oceniających zarówno sam pomysł urządzenia takiej ekspozycji¹¹, jak i twórczość artystów ze Skandynawii. Bardzo podobały się portrety Zorna, o którym pisano, że każdy namalowany przez niego wizerunek zamienia się w poemat, bo oprócz rysów twarzy modela przekazuje także owo „wewnętrzne światło przez nas nazywane życiem”. Uznanie wzbudzały pejzaże Thaulowa, który – jak zauważano – „Indywidualizuje naturę, nadaje jej sens, charakter, czyni ją albo pełną uroku, albo przerażającą”¹². Z sympatią przyjęto Duńczyków, chwając w ich dziełach dokładność rysunku, koloryt oraz subtelne wykończenie¹³. „Duńczycy, Norwegowie i Szwedzi – rekapitulował krytyk z gazety „Pietierburgskij Listok” – reprezentują tę samą szkołę. Wszyscy oni realistycznie ukazują prawdę życia, przedstawiają ojczystą przyrodę z miłością, wnikliwie, umiejętnie, z talentem”¹⁴.

Obszerny komentarz do zebranych na wystawie dzieł mogli znaleźć czytelnicy miesięcznika „Siewiernyj Wiestnik”, w którym został opublikowany artykuł Diagilewa *Sowriemiennaja skandinavskaja żywopis’*, będący pokłosiem jego podróży po Skandynawii¹⁵. Artykuł składał się z trzech części poświęconych kolejno współczesnemu malarstwu w Norwegii, Szwecji i Danii. W każdej z nich Diagilew kreślił krótką historię tej dziedziny sztuki w wymienionych krajach, charakteryzował twórczość najwybitniejszych artystów, w bardzo poetycki sposób opisywał ich dzieła, niekiedy próbował sytuować je w kontekście sztuki europejskiej.

W części dotyczącej Norwegii Diagilew najdokładniej omawiał twórczość artystów, którzy położyli podwaliny współczesnego malarstwa norweskiego – Werenskiolda, Munthego, Thaulowa i Krohga. Nieco mniej miejsca zajęli inni twórcy, przede wszystkim pejzażyści: Jacob Gløersen, Frederik Colett, Gustav Wentzel i Lars Jorde. Co ciekawe, w swym omówieniu słowem nie wspomniał

H. Backer, F. Colett, T. Erichsen, J. Gløersen, O. Hennig, H. Heyerdahl, R. Hjerlow, K. Holbö, T. Holmboe, L. Jorde, K. Kielland, F. Kolstö, C. Krohg, O. Krohg, E. Munch, G. Munthe, J. Müller, E. Nielsen, E. Peterssen, O. Sinding, S. Sinding, C. Skredsvig, T. Stadskleiv, H. Ström, F. Thaulow, G. Wentzel, E. Werenskiold. Artyści duńscy: G. Achen, A. Ancher, M. Ancher, N. Bjerre, P. Christiansen, V. Hammershøi, P. Hansen, H. Holm, C. Holsoe, P. Ilsted, V. Irminger, V. Johansen, E. Konstantin-Hansen, P.S. Krøyer, N.P. Mals, J. Paulsen, V. Pedersen, T. Philipson, J. Rohde, C. Schau, G. Seligmann, J. Skovgaard, N. Skovgaard, A. Slott-Møller, H. Slott-Møller.

¹¹ B., *Skandinavskaja wystawka*, „Nowosti i Birżewaja Gazeta” 1897, nr 268, 17 października, s. 2.

¹² Wasilij Czujko, *Skandinavskaja wystawka*, „Wsiemirnaja Illustracja” 1897, nr 1502, s. 463.

¹³ G.P. Erastow, *Iz oblasti iskusstwa. (Na skandinavskoj wystawkie)*, „Narod” 1897, nr 302, 20 października, s. 2; nr 303, 21 października, s. 3; nr 304, 22 października, s. 2.

¹⁴ *Skandinavskaja wystawka*, „Pietierburgskij Listok” 1897, nr 281, 13 października, s. 2.

¹⁵ Siergiej Diagilew, *Sowriemiennaja skandinavskaja żywopis’*, „Siewiernyj Wiestnik” 1897, nr 11, s. 354–373. Na artykuł ten, niezauważony zarówno przez historyków rosyjskiego życia artystycznego przelomu wieków, jak i autorów źródłowego opracowania *Siergiej Diagilew i ruskoje iskusstwo*, pierwsza zwróciła uwagę Marit Werenskiold, *Sergej Djagilevs artikkel „Moderne skandinavisk malerei”* 1897, Oversatt og kommentert av Marit Werenskiold, „Kunst og Kultur” 1991, nr 4, s. 194–229.

o Edvardzie Munchu. U malarzy norweskich Diagilew cenił najwyżej prostotę przedstawianych przez nich motywów, bezpośredni, emocjonalny stosunek do ojczyznej przyrody, zainteresowanie przeszłością własnego kraju utrwaloną zarówno na kartach dzieł historyków, jak i w legendach i ludowych podaaniach: „Natura i skarbnica dawnych podań – oto czym żyje, z czego czerpie soki sztuka Norwegii. Dzięki temu będzie ona ocalona”¹⁶.

Omawiając malarstwo szwedzkie, Diagilew najobszerniej charakteryzował twórczość Zorna i Liljeforsa. Dokładnie opisywał okoliczności, w jakich artystów tych poznał osobiście. Ponadto wyróżnił księcia Eugeniusza, Nilsa Kreugera, Eugène’a Janssona i Carla Larssona. Za najbardziej radykalnego wśród malarzy szwedzkich uznał Ernsta Josephsona, który „Swym malarstwem starał się burzyć wszystkie dawne przesady i tworzyć nową, wolną sztukę”¹⁷.

Szczególnie interesujące jest przeprowadzone przez Diagilewa porównanie malarstwa szwedzkiego i norweskiego: „Poczucie artyzmu u malarzy szwedzkich jest już pozbawione tej szczerości i naiwnej wiary, jakie widzieliśmy w Norwegii. Ich gust jest bardziej wytworny i wymaga ostrzejszych tonów, oryginalnej techniki i nowych motywów. Szwedzi pozostają w istocie na tym samym, realistycznym gruncie, lecz właściwy im sposób postrzegania rzeczy jest całkowicie odmienny niż u ich sąsiadów – Norwegów. W naturze poszukują oni nastroju, nie boją się kolorów, kolorystyka ich dzieł jest częstokroć jaskrawa i umowna, tony zazwyczaj niespokojne i krzykliwe; w ogólności są oni odważnymi i niespokojnymi kolorystami”¹⁸. Różnicę między Szwedami i Norwegami nadzwyczaj wyraźnie dostrzegali Diagilew w malarstwie pejzażowym: „Podczas gdy Norwegowie starają się uchwycić charakter przedstawianego miejsca, Szwedzi próbują oddać jego nastrój. Wszyscy wybitni pejzażyści szwedzcy, książę Eugeniusz, Nordström, Kreuger, Jansson, malują, by tak rzec, wierszem, Norwegowie natomiast zawsze mówią prozą. Poezja Szwedów jest bardzo obrazowa, niekiedy ryzykowna i zawsze pozbawiona dokładności widzenia Norwegów”¹⁹.

Przedstawiając sytuację w malarstwie duńskim, Diagilew stwierdzał, że tamtejszych artystów charakteryzuje niemal zupełny brak zainteresowania najnowszymi prądami w sztuce zachodnioeuropejskiej. Współczesne malarstwo Danii opiera się w przeważającej mierze na tradycji dawnego malarstwa holenderskiego, czerpie inspiracje z twórczości Terborcha, Gerarda Dou, Pietera de Hoocha, Gabriela Metsu. W ich obrazach malarze duńscy potrafili jednak odnaleźć takie wartości, które po przetransponowaniu pozwoliły uzyskać zupełnie nowe efekty. W sztuce duńskiej – zauważał Diagilew – nie ma właściwie malarstwa historycznego. Nie ma nawet malowanych z rozmachem pejzaży. Jedynym wyróżniającym się pejzażystą jest Johan Rohde. W malarstwie

¹⁶ Diagilew, *Sowriemiennaja skandinavskaja żywopis*, s. 360.

¹⁷ *Ibidem*, s. 364.

¹⁸ *Ibidem*, s. 361.

¹⁹ *Ibidem*, s. 365.

Danii dominują intymne portrety i przedstawienia wnętrz, których najwybitniejszymi twórcami są Vilhelm Hamershoi i Julius Paulsen. Diagilew wspominał ponadto o kilku malarzach-realistach z Krøyerem na czele oraz o całej grupie artystów „japonizujących”, których nazwisk jednakże nie wymieniał. Wspólną cechą wszystkich malarzy duńskich jest skromność i skrajna prostota podejmowanych zadań artystycznych. W porównaniu ze współczesnym malarstwem norweskim i szwedzkim twórczość malarska Duńczyków nie ma takiej siły oddziaływania, albowiem – wedle Diagilewa – opiera się na zbyt starym fundamencie²⁰.

Swe wystąpienie poświęcone sztuce Skandynawów zakończył patetycznym wyznaniem: „Czuję, że na skrzydłach północnego wiatru powinien dolecieć do Europy strumień świeżej artystycznej siły. W mroźnych, rumianych krajinach jest wiele radosnej tężyzny, która w końcu wyleje się poza granice nieobjętych wzrokiem północnych równin”²¹.

Jednakże w ówczesnym Petersburgu niewiele osób podzielało entuzjastyczny stosunek Diagilewa do malarstwa skandynawskiego. Większość recenzentów zorganizowanej przez niego wystawy wyrażała sądy zdecydowanie negatywne. Niektóre obrazy drażniły ich śmiałymi zestawieniami kolorów i efektami świetlnymi, w czym widzieli przejaw „gustu dekadencego, a nawet japońskiego”²². Zarzucali artystom skandynawskim, że nie ukazują istot ludzkich, „lecz jakieś dziwne widma, otulone mgłą, przez którą przezierają niewyraźne kontury”²³. Artystycznego sprawozdawcę „Pietierburskiej Gazety” szczególnie poruszyła *Zima* Bruno Liljeforsa: „To zupełny bohomas. Zamiast śniegu widzicie kawałki waty, a tam, gdzie powinno być niebo, namalowany jest talerzyk z roztopionymi lodami morelowymi”²⁴. Wedle recenzenta „Niwy” dzieła artystów skandynawskich świadczyły o tym, że ich twórcy są w większości zwolennikami najnowszych tendencji, jakie pojawiły się w sztuce europejskiej: „Impresjonizm, mistycyzm i symbolizm miały na wystawie tak wielu przedstawicieli, że ich dzieła przesłoniły pozostałe. Cóż to za dzieła? O tym i wspominać nie warto. Patrzący na obraz i widzicie żółtą, zieloną, liliową, fioletową lub zupełnie czarną, jednolitą plamę. Dopiero mocno wysiliwszy wzrok i uwagę, w plamie tej zaczynacie dostrzegać niejasne, nieokreślone, rozplývające się kontury jakiegoś człowieka, jakiejś istoty, budowli czy całego pejzażu”²⁵. Opinie

²⁰ *Ibidem*, s. 368–373.

²¹ *Ibidem*, s. 372–373.

²² N. Alwinow, *Skandynawska chudożestwiennaja wystawka*, „Rodina” 1897, nr 43, 26 października, s. 2–3.

²³ G.P. Erastow, *Iz oblasti iskusstwa. (Na skandynawskiej wystawkie)*, „Narod” 1897, nr 303, 21 października, s. 3.

²⁴ N-ow, *Skandynawska wystawka*, „Pietierburskaja Gazietka” 1897, nr 281, 13 października, s. 2. O wystawie pisał ponadto Nikołaj Krawczenko, *Skandynawska wystawka*, „Nowoje Wriemnia” 1897, nr 7772, 16 października, s. 3; nr 7775, 19 października, s. 3.

²⁵ S., *Skandynawska chudożestwiennaja wystawka*, „Niwa” 1897, nr 47, s. 1123–1124.

krytyków Diagilew skomentował jednym zdaniem: „Skandynawów zupełnie nie zrozumieli”²⁶.

Wystawa z roku 1897 była niezwykle istotnym wydarzeniem w historii rosyjsko-skandynawskich kontaktów artystycznych, albowiem do momentu jej otwarcia dzieła artystów ze Skandynawii były w Rosji praktycznie nieznanne. Nieliczne prace, jak na przykład dwa pejzaże Fritsa Thaulowa przywiezione przez malarza Nikołaja Kuzniecowa, młodzi artyści podziwiali niczym relikwie²⁷. *Pejzaż zimowy* tegoż malarza był pierwszym dziełem zachodnioeuropejskiego artysty zakupionym przez Siergieja Szczukina do jego moskiewskiej galerii²⁸. Prace Skandynawów zaczęli zbierać także inni rosyjscy kolekcjonerzy, częstokroć korzystając przy tym z sugestii lub osobistego pośrednictwa Diagilewa. Wiadomo, że oprócz jego kolekcji obrazy olejne i akwarele takich artystów, jak Zorn, Thaulow, Munthe, Werenskiold, Hammershøi, Gløersen i Liljefors, znajdowały się w zbiorach księżnej Marii Tieniszewej, Sawwy Mamontowa, Ilji Ostrouchowa i Aleksandra Ratkowa-Rożnowa.

Wśród skandynawskich zainteresowań „Miru Iskusstwa” szczególne miejsce zajmowała sztuka Finlandii²⁹. Ze względu na jej przynależność do Imperium Rosyjskiego (od 1809 r.), w ostatnich dekadach XIX w. artyści fińscy brali udział w rosyjskich wystawach. Pierwszy reprezentatywny pokaz współczesnej sztuki fińskiej miał miejsce w 1882 r. na Wszechrosyjskiej Wystawie Przemysłowo-Artystycznej w Moskwie, gdzie zaprezentowali swe obrazy m.in. Gunnar Berndtson, Maria Wiik, Werner Holmberg, Fanny Churberg oraz Albert Edelfelt³⁰.

Znacznie bogatszy był dział fiński przygotowany na Wszechrosyjską Wystawę w Niżnym Nowogrodzie w 1896 r.³¹ Po raz pierwszy rosyjska publiczność mogła wówczas obejrzeć obrazy m.in. Vaino Blomsteda, Pekki Halonena, Eero

²⁶ List do Benoisa (pierwsza połowa listopada 1897). Cyt. za: Diagilew, t. 2, s. 29.

²⁷ Kuzniecowa – wspominał malarz Ryłow – „przywiózł z zagranicy dwa cudowne pejzaże Thaulowa, malarza norweskiego, swego wielkiego przyjaciela. Chodziliśmy do jego pracowni, aby podziwiać tę sztukę, wówczas zupełnie dla nas nową. [...] Obydwa pejzaże wywarły na mnie ogromne wrażenie. Od tego czasu polubiłem artystę i podziwiałem jego dzieła, będąc za granicą”. Arkadij Ryłow, *Wspominania*, Leningrad 1960, s. 50.

²⁸ Beverly Whitney Kean, *All the Empty Palaces. The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia*, New York 1983, s. 137–138.

²⁹ Ogólny obraz fińsko-rosyjskich kontaktów artystycznych na przełomie wieków kreśli Aimo Reitala, *Fenno-Russian Relations in the Visual Arts at the End of the 1800's and Beginning of the 1900's*, [w:] *Russian Masters from the Turn of the Century in Gallén-Kallela Museum*, katalog wystawy, Helsinki 1993, s. 8–16.

³⁰ *Ukazatel Wsierossijskoj Promyszlenno-chudożestwiennoj wystawki 1882 goda w Moskwie*, Moskwa 1882. Dział fiński: F. Ahlsted, G. Berndtson, M. Wiik, M. i F. von Wright, W. Holmberg, O. Kleinen, F. Churberg, A. Liljelund, B.A. Lindholm, M. Munsterhjelm, P. Paulsson, A. Edelfelt, K.E. Janssonon, W. Runeberg, J. Takanen, C. Sjöstrand.

³¹ *Illustrirowannyj katalog XVIII (chudożestwiennogo) otdiela Wsierossijskoj wystawki 1896 g. w Niżniem Nowgorodie*. Sost. i izd. N.P. Sobko, Sankt Pietierburg 1896. Dział fiński: A. Vallgren, G.S. Wetterhoff, C. Sjöstrand, F. Ahlstedt, N. Ahlsted, A. von Becker, V. Blomsted, T. Wasastjerna, V. Westerholm, M. Wiik, S. Własow, A. Gallén, P. Halonen, A. Gebhard, E. Danielson, W. Engström-Ahrenberg, E. Järnefelt, S. Keinänen, O. Kleinen, J. Knutson, J.E. Kortman, B. Lindholm, A. Lundahl,

Jarnelfelta oraz Axela Galléna, którego prace wywołały ostrą polemikę prasową³². Zauważano w nich brak piękna, logiki i sensu, a nawet walorów technicznych. Obraz zatytułowany *Dyskusja (Problem)*, przedstawiający malarza w towarzystwie kompozytorów Oskara Merikanto, Roberta Kajanusa i Jeana Sibeliusa, jeden z recenzentów nazwał tworem „obłąkanego pędzla”, przedstawiającym „uroczysty obiad żmij i jaszczurek”³³. W dyskusji nad pracami Galléna szczególnie donośnie brzmiał głos młodego Maksyma Gorkiego. Uważał on, że tego rodzaju dzieła nie zasługują na miano sztuki, a dla społeczeństwa są całkowicie zbędne, ponieważ nie potrafią powiedzieć niczego ani sercu, ani rozumowi³⁴.

Członkowie „Miru Iskusstwa” do sztuki fińskiej zbliżyli się przede wszystkim dzięki osobistej znajomości z Albertem Edelfeltem, którego Aleksander Benois i Lew Bakst poznali na początku lat dziewięćdziesiątych w Paryżu³⁵. W lutym 1896 r. w petersburskiej Akademii urządzono dużą wystawę prac fińskiego malarza. Siergiej Diagilew i Igor Grabar wystąpili wówczas z entuzjastycznymi artykułami. „Gdybyśmy mieli możliwość podziwiania tu takich silnych i solidnych artystów jak p. Edelfelt – dowodził Grabar – to ponad wszelką wątpliwość wywarłoby to nadzwyczaj ożywczy wpływ na naszych artystów i, kto wie, może znacznie popchnęłoby ich do przodu”³⁶.

Recenzja Diagilewa, który wkrótce po wystawie poznał Edelfelta osobiście³⁷, nasycona była pochwałami i wyrazami szczerego zachwytu³⁸. Zapewne właśnie

M. Munsterhjelm, E. Muukka, L. Sparre, E. Thesleff, I. Tilen, W. Toppelius, M. Toppelius-Kisielowa, H. Schjerfbeck, A. Edelfelt; Zob. A.O., *Na wystawie. XII*, „Wołgar” 1896, nr 182, 4 lipca, s. 2.

³² W Niżnym Nowogrodzie Gallén eksponował dziesięć prac (obrazy: *Aino, Sampo, Dyskusja, Conseptio artis, Portret Jeana Sibeliusa, Portret aktora Rudolfa Rittnera*; drzeworyty: *Zmierch, Wykradzenie Sampo* oraz dwa opatrzone tytułem *Kwiatki śmierci*).

³³ Nieкто X., *Biegłyje zamietki*, „Niżegorodskij Listok” 1896, nr 152, 4 czerwca, s. 3; nr 160, 12 czerwca, s. 3–4.

³⁴ M. G-ij [Maksim Gorkij], *Biegłyje zamietki. M. Wrubiel i Princessa Griezta Rostana*, „Niżegorodskij Listok” 1896 nr 202, 24 czerwca, s. 2. Poglądy Gorkiego spotkały się z repliką A. Karielina (*Pis’mo w Riedakcyju. Otwieta g-nu M. G-omu, ibidem*, nr 213, 4 sierpnia, s. 3). Odpowiedź M. Gorkiego: *Otwieta A.A. Karielinu, Ibidem*, nr 215, 6 sierpnia, s. 3. Swe pejoratywne sądy o pracach Galléna Gorki wyraził raz jeszcze: *Biegłyje zamietki, Ibidem*, nr 250, 10 września, s. 3.

³⁵ O kontaktach z Edelfeltem Bakst pisał do Benois: „Edelfelt to mądra głowa, człowiek, który wiele czyta, interesuje się prawie wszystkim i wydaje trafne sądy o sztuce [...]. Bardzo podoba mi się prostota Edelfelta [...] i umiejętność uważnego wsłuchiwanie się w niepozabawione sensu spostrzeżenia i myśli współromowcy” (20 lipca 1893). Cyt. za: Irina Prużan, *Lew Samojłowicz Bakst*, Leningrad 1975, s. 21.

³⁶ I. Gr [Igor Grabar], *Akadiemczeskaja wystawka, „Niwa”* 1896, nr 14, s. 326–327. Bardzo wysoką ocenę wystawili pracom Edelfelta także inni krytycy. Zob. R.M., *Na akadiemczeskiej wystawie III*, „Pietierburgskaja Gazieta” 1896, nr 40, 11 lutego, s. 2. Recenzent ten sugerował, by wszyscy studenci Akademii i młodzi artyści zwiedzali wystawę Edelfelta ze względu na walory techniczne jego obrazów.

³⁷ O fakcie tym wspomina Reitala, s. 10.

³⁸ D. [Siergiej Diagilew], *Finlandskij chudożnik Ediel’fielt*, „Nowosti i Birżewaja Gazieta” 1896, nr 43, 13 lutego, s. 2.

wtedy Diagilew powziął myśl o przygotowaniu w Petersburgu specjalnej ekspozycji sztuki fińskiej. Ideę tę wyraził publicznie rok później, omawiając kolejną wystawę akademicką: „W ubiegłym roku można było przekonać się, jakie zainteresowanie w społeczeństwie wzbudził pokaz obrazów fińskiego malarza Edelfelta, który stał się magnesem całej wystawy akademickiej. Po cóż daleko szukać? Dlaczegoż by nie zaprosić na początek chociażby wszystkich przedstawicieli szkoły fińskiej. Jest w niej masa utalentowanych artystów [...]”³⁹.

Wizja takiej ekspozycji zaczęła krystalizować się jesienią 1897 r. W październiku, jeszcze przed otwarciem wystawy skandynawskiej, Diagilew wyjechał do Finlandii. Pisał stamtąd do Benois: „Finowie są niezwykli, dwaj – trzej młodzi artyści zadziwiają precyzją i subtelnością. Możecie obawiać się ich konkurencji i próbujcie ich zaćmić”⁴⁰. Po kilku miesiącach, w styczniu 1898 r. nastąpiła realizacja pomysłu: w Szkole Rysunkowej barona Stieglitza została otwarta Wystawa Artystów Rosyjskich i Fińskich⁴¹. Finlandię reprezentowali Vaino Blomsted, Ville Vallgren, Axel Gallén, Pekka Halonen, Albert Gebhard, Albert Edelfelt, Gabriel Engberg, Magnus Enckell, Eero Jarnefelt i Berndt Lagerstam⁴².

Ekspozycja wywołała duże zainteresowanie. „Widziałam dwie wystawy – zanotowała w swym dzienniku córka Lwa Tołstoja, Tatiana – pierwsza, angielska – akademicka i nudna, druga, młodych artystów rosyjskich i fińskich – młoda i świeża, chociaż niektóre rzeczy nazbyt dekadencjne. Chodząc po wystawie, myślałam: »deprawuję się czy rozwijam?«, ponieważ wokół mnie wiele osób wyrażało swój sprzeciw i oburzenie na widok tych rzeczy, które mnie się podobały”⁴³.

Swoj sprzeciw i oburzenie wyrażali niemal wszyscy petersburscy krytycy. Zgromadzone na wystawie dzieła uznali za przejawy „rosyjsko-fińskiego dekadentyzmu”. Diagilew – grzmiał Władimir Stasow – „z wielkim zapałem i gorliwością naspraszal wielu niedawno objawionych, nawiedzonych artystów z Rosji i Finlandii, reprezentujących frakcję dekadencją [...] prawie wszystkie dzieła Finów na obecnej wystawie radości nie wzbudzają i wyborowi

³⁹ *Idem*, *Akadiemiceskaja wystawka*, „Nowosti i Birżewaja Gaziet” 1897, nr 75, 17 marca, s. 2.

⁴⁰ List do Aleksandra Benois (8/20 X 1897). Cyt. za: Diagilew, t. 2, s. 28. W jednym ze swych wspomnień Benois twierdzi, że mówiąc o „dwóch – trzech” artystach fińskich Diagilew miał na myśli Galléna, Järnefelt’a i Enckella (*Wozniknowienije „Mira iskusstwa”*, Leningrad 1928, s. 27).

⁴¹ A.G., *Wystawka russkich i finlandskich chudożnikow*, „Pietierburskaja Gaziet” 1898, nr 15, 16 stycznia, s. 2; A.B., *Wystawka finlandskich chudożnikow*, „Pietierburskij Listok” 1898, nr 15, 16 stycznia, s. 2; nr 17, 18 stycznia, s. 2; nr 19, 20 lutego, s. 2; D., *Pietierburskije chudożestwiennyje wystawki*, „Niediel” 1899, nr 12, 22 marca, szp. 393; *Wystawka russkich i finlandskich chudożnikow*, „Wsiemirnaja Illustriacija” 1898, nr 1515, s. 147; „Niwa” 1898, nr 10, s. 191. Latem 1898 r. wystawa została pokazana w Düsseldorfie, Kolonii i Berlinie, gdzie spotkała się z dużym zainteresowaniem niemieckiej krytyki. Opinie te referował na łamach stołecznej prasy sam Diagilew lub ktoś blisko z nim związany (*Niemieckaja pieczat’ o russkich chudożnikach*, „Nowoje Wriemia” 1898, nr 8069, 15 sierpnia, s. 6–7).

⁴² *Katalog wystawki russkich i finlandskich chudożnikow*, 1898.

⁴³ Tatiana Suchotina-Tołstaja, *Dniwnik*, Moskwa 1987, s. 412.

p. organizatora chwały nie przynoszą. Jakaż tu nowa sztuka? Jakież tu nowe osiągnięcia i zdobycze?”⁴⁴. Stasowowi wtórował recenzent „Sankt-Pietierburskich Wiedomości”. Uważał on, że treść większości dzieł Finów jest zrozumiała jedynie dla samych twórców, a forma tych obrazów bardzo często przypomina „brudną paletę”. Jako przykład krytyk podawał kompozycję Gal-léna zatytułowaną *Conseptio Artis*: „Na mętnie zielonym tle, które przypomina talerz z sosem szpinakowym i zajmuje w obrazie tyle przestrzeni, że nie ma już miejsca dla nieba i powietrza, siedzi coś na kształt sfinksa o żółtej twarzy. Do sfinksa zbliża się nagi człowiek obrócony plecami do widza. Jego ciało namalowano z pełną pogardą dla wymagań anatomii: jest ono brudnofioletowe i wyjątkowo szpetne. Mówi się, że to nowe słowo sztuki i bez mała największa rzecz pod względem treści i głębi. Boże, uchowaj sztukę od »takich« nowych słów”⁴⁵. Zdaniem recenzenta „Niwy”, wiele prac prezentowanych na wystawie nosiło „wyraźne znamię współczesnego, kosmopolitycznego nurtu, który znany jest jako impresjonizm, symbolizm, dekadentyzm. [...] Widzicie zamki podobne do studni, nagie kobiety na skałach, jakieś nienaturalnie wydłużone postacie, ogromne płótna przedstawiające brudnozieloną plamę, w której trudno cokolwiek zobaczyć, kawałki różnokolorowej waty. W całym tym oceanie obrazów – nie widać ani jednego przeblysku, ani jednej oryginalnej myśli, ani jednej interesującej koncepcji. Wszystko jest pospolite, szablonowe, banalne”⁴⁶.

Tylko nieliczni krytycy mieli odwagę przyznać, że sztuka ta nie podoba się, ponieważ petersburska publiczność do tej pory oglądała wyłącznie ekspozycje w Akademii i w Towarzystwie Objazdowych Wystaw Artystycznych, na których prezentowano zazwyczaj dzieła przedstawiające efektowne i dla większości widzów zrozumiałe tematy⁴⁷. Młodzi artyści biorący udział w wystawie rosyjsko-fińskiej – tłumaczył Nikołaj Krawczenko z gazety „Nowoje Wriemia”, który nie był bynajmniej wielbicielem „nowej sztuki” – nie szukają już tego rodzaju tematów dla swoich dzieł, gdyż malarstwo nie jest dla nich wyłącznie ilustracją literatury lub historii, lecz wartością w pełni autonomiczną, czymś, co istnieje samo dla siebie, realizuje własne cele⁴⁸.

Do końca roku 1898 uwaga Diagilewa skupiała się na przygotowaniu edycji pisma „Mir Iskusstwa”. Jednym z jego współpracowników miał być poznany wcześniej Axel Gallén. „Pragnę opowiedzieć o ilustrowanym piśmie, które

⁴⁴ Władimir Stasow, *Wystawki*, „Nowosti i Birzewaja Gazieta” 1898, nr 27, 27 stycznia; nr 55, 24 lutego. Cyt. za: *idem*, *Izbrannyje soczinenija w trioch tomach*, Moskwa 1952, t. 3, s. 219–220 (dalej cyt. jako Stasow, tom, strona).

⁴⁵ Starowier, *Naszy impiressionisty i simwolisty. Po powodu wystawki kartin russkich i finland-skich chudożnikow*, „S.-Pietierburskije Wiedomości” 1898, nr 38, 8 lutego, s. 2.

⁴⁶ *Dwie wystawki*, „Niwa” 1898, nr 10, s. 191.

⁴⁷ *Wystawka russkich i finland-skich chudożnikow*, „Syn Otieczestwa” 1898, nr 18, 20 stycznia, s. 2.

⁴⁸ Nikołaj Krawczenko, *Wystawka russkich i finland-skich chudożnikow w zale Muzieja barona Sztiglica*, „Nowoje Wriemia” 1898, nr 7864, 18 stycznia, s. 3; nr 7865, 19 stycznia, s. 3. W obszernej recenzji Krawczenko pominął jednakże dzieła fińskich uczestników wystawy.

chciałbym wydawać i o Pańskiej obowiązkowej z nim współpracy. Chciałbym o tym z Panem porozmawiać i jednocześnie obejrzeć Pańską pracownię” – wyjaśniał Diagilew, zapowiadając swą wizytę w atelier Galléna w Ruovesi⁴⁹. Dodajmy od razu, że fotografie wnętrza pracowni oraz elementów jej wyposażenia znalazły się w pierwszym numerze „Miru Iskusstwa”, wydanym pod koniec 1898 r.

W styczniu 1899 r. redakcja pisma urządziła Międzynarodową Wystawę Obrazów, na której obok dzieł artystów rosyjskich, francuskich, angielskich, niemieckich, włoskich i szwajcarskich (m.in. Degasa, Moneta, Puvis de Chavannes, Boldiniego, Whistlera, Lenbacha, Liebermana, Böcklina), znalazły się obrazy Norwega, Fritsa Thaulowa, oraz Finów: Blomsteda, Galléna, Järnefelta, Edelfelta i Enckella⁵⁰.

Ogólna ocena wystawy była i tym razem niezbyt przychylna⁵¹. Stasow określił ją mianem artystycznego „leprozorium”⁵². „Ta sztuka – pisał inny krytyk, będący podobnie jak Stasow najwyraźniej pod wrażeniem lektury Maxa Nordau – nie mogła być dziełem ludzi o zdrowych zmysłach i pamięci!... To pacjenci domu wariatów wypuszczeni na wolność. Przed stworzeniem świata panował chaos i tu też nie ma »Świata sztuki«, a jedynie chaos i niszczenie tego wszystkiego, co święte i cenne, czym żyła, żyje i żyć będzie sztuka”⁵³. Na tle takich opinii i tym razem wyróżniała się wypowiedź Nikołaja Krawczenki, który szczerze przyznawał, iż obce są mu estetyczne ideały wyznawane przez artystów biorących udział w wystawie, ale jednocześnie doceniał to, że starają się oni iść drogą własnych poszukiwań⁵⁴.

Wszystkie ekspozycje z udziałem Skandynawów przygotowane przez Diagilewa spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem wśród młodzieży akademickiej buntującej się przeciwko swoim profesorom. „Wspominają wystawę w szkole Stieglitza – pisał o studentach petersburskiej Akademii Michaił Niestierow – lubią wszystkich tych Szwedów, Norwegów, Finów, secesjonistów, pamiętają ich nazwiska. Jacy oni wyraziści, jak wiele w nich światła! Oto prawdziwe malarstwo. W nim jest »nastrój«. Wiadomo już, co trzeba robić...

⁴⁹ Cyt. za: W. Bondarienko, *A. Gallén-Kallela w ocenie russkich pisatielej i chudożników*, „Skandinawskij sbornik” XXII, Tallin 1977, s. 226. Autor przytacza fragment jeszcze jednego listu Diagilewa do Galléna: „Widzę już, jak wyciąga Pan do mnie rękę i mówi o swoim poparciu i solidarności”.

⁵⁰ *Mieżdunarodnaja chudożestwiennaja wystawka kartin žurnala „Mir iskusstwa”*, „Mir Iskusstwa” 1899, t. 1, s. I-IV.

⁵¹ W., *Mieżdunarodnaja wystawka kartin*, „Pietierburgskij Listok” 1899, nr 21, 22 lutego, s. 2; nr 23, 24 stycznia, s. 2; W., *Diekadietstwo w żywopisi*, *ibidem*, nr 30, 31 stycznia, s. 3; A. Połowcow, *Chudożestwiennoje wawilonskoje smieszenije jazykow (Pis'mo iz Pietierburga)*, „Moskowskije Wiedomosti” 1899, nr 28, 28 stycznia, s. 3.

⁵² Władimir Stasow, *Podworje prokażonnych*, „Nowosti i Birżewaja Gazieta” 1899, nr 39, 8 lutego. Cyt. za: Stasow, t. 3, s. 258–262.

⁵³ S.-kow, *Jerundofły żywopisi*, „Pietierburgskaja Gazieta” 1899, nr 24, 25 stycznia, s. 2.

⁵⁴ Nikołaj Krawczenko, *Mieżdunarodnaja wystawka kartin w szkole Sztiglica*, „Nowoje Wriemja” 1899, nr 8239, 3 lutego, s. 2–3; nr 8240, 4 lutego, s. 3.

Jesteśmy z nimi. A jeśli z nimi, to znaczy [...] przeciwko tym ciemnym, ciężkimi tendencyjnym płótnom”⁵⁵.

Międzynarodowa Wystawa Obrazów była ostatnią zorganizowaną przez Diagilewa ekspozycją z udziałem artystów skandynawskich. Zainteresowanie ich twórczością jednakże nie wygasło, o czym świadczy zawartość pisma „Mir Iskusstwa”⁵⁶. Obok tekstów znajdujemy w nim także całe bloki ilustracji prezentujących skandynawskie malarstwo, grafikę, architekturę i rzemiosło artystyczne⁵⁷.

Okazją do wypowiedzenia się o sztuce Skandynawów były najczęściej aktualne wystawy zagraniczne z ich udziałem. W 1900 r. obszernie komentowano uczestnictwo Finów w wystawie światowej w Paryżu. „W dziale rosyjskim – pisał Aleksander Benois – eksponują swe prace także artyści polscy i fińscy. O ile pierwszym trudno być za to wdzięcznym, bo oprócz pospolitości i nieduolności niczego w ich dziełach nie ma, o tyle drudzy, przeciwnie, zasługują na uwagę i żywe zainteresowanie nie tylko ze względu na budzące sympatię obrazy, stojące na poziomie najbardziej pociągającej spośród współczesnych szkół artystycznych – szkoły skandynawskiej, lecz także za to, jak gustownie, skromnie i elegancko, urządzili powierzone im pomieszczenie [...]”. Większość eksponowanych dzieł Benois już doskonale znał. Nowością były dla niego właściwie tylko akwaforty Hugo Simberga, „artyści ulegającego mrocznym, cmentarnym nastrojom, któremu niekiedy bardzo przekonująco udaje się ukazać różne odrażające i smutne zarazem kosmary, z madame la Mort zawsze w roli głównej”. W oczach Benois uznanie znalazły również prace Galléna, Enckella, Halonena, Blomstedta i Edelfelta umieszczone w pawilonie Finlandii⁵⁸. Również Diagilew uznał dział fiński za jedną z najbardziej interesujących części paryskiej wystawy⁵⁹.

Igor Grabar, korespondent „Miru Iskusstwa” w Niemczech, charakteryzując ekspozycję monachijskiej „Secesji” z 1901 r., nazwał Szwedów i Norwegów

⁵⁵ Michaił Niestierow, *Eskiz, [w:] idem, Dawnije dni. Wstriecki i wospominanija*, Moskwa 1959, s. 169.

⁵⁶ Zauważyć należy, że pod względem zainteresowania sztuką skandynawską „Mir Iskusstwa” zdecydowanie wyróżniał się na tle innych rosyjskich pism literacko-artystycznych tego czasu (np. „Iskusstwa i Chudożestwiennoj Promyszlennosti” czy „Nowogo Żurnała Inostrannoj Litieratury, Iskusstwa i Nauki”), które poświęcały jej niewiele miejsca i wykorzystywały zwykle teksty autorów obcych.

⁵⁷ Zob. „Mir Iskusstwa” 1899 t. 1 (F. Thaulow, A. Gallén, A. Edelfelt, V. Blomsted, E. Järnefelt, P. Halonen, M. Enckell, L. Sparre); 1900 t. 4 (A. Gallén, E. Järnefelt, V. Blomsted; architektura i dekoracje pawilonu Finlandii na wystawie światowej w Paryżu; A. Zorn); 1901 t. 6 (A. Gallén, H. Simberg, P. Halonen, E. Järnefelt, V. Blomsted, M. Enckell); 1902 t. 7 (A. Zorn, G. Wentzel, E. Jansson, B. Liljefors, L. Jorde, F. Thaulow, G. Munthe, E. Werenskjold, G. Fjaestad, H. Heyerdal, R. Hjaslow); 1902 t. 8 (H. Geselius, A. Lindgren, E. Saarinen – architektura i wnętrza gmachu Towarzystwa Pohjola w Helsinkach; M. Enckell, V. Vallgren); 1904 t. 11 (H. Simberg, E. Järnefelt, P. Halonen, A. Gallén, A. Edelfelt, G. Engberg, J. Rissanen, M. Enckell, A. Vickström, E. Danielson).

⁵⁸ Aleksandr Benois, *Pis'ma so wsiemirnoj wystawki*, „Mir Iskusstwa” 1900, t. 4, s. 160–161.

⁵⁹ S.D. [Siergiej Diagilew], *Zamietki*, „Mir Iskusstwa” 1900, t. 4, s. 213–214.

bohaterami całej wystawy: „Cóż za śmiałość, jaką ożywczą świeżością tchnie wszystko, co robią. Nie zatrzymują ich najbardziej niebezpiecznie, niekiedy szalenie ryzykowne zadania. Jakież umiłowanie i zrozumienie natury”. Duńczycy, w porównaniu ze Szwedami i Norwegami, prezentowali się nie najlepiej: „Sądzę – pisał Grabar – że pod względem świeżości, siły, bezpośredniości odczuwania natury, która u Szwedów nie przemawia, lecz krzyczy, wreszcie pod względem tych nowości, które Szwedzi i Norwedzy dali Europie, Duńczycy są bez porównania słabsi, ale ich malarze-intymiści są interesujący, chociaż niekiedy nieco nudni”. Wśród malarzy norweskich Grabar wyróżnił Edvarda Muncha, któremu wróżył wielką przyszłość: „Jego gwasze, a w szczególności *Brzeg*, zapowiadają, że być może będzie to najdoskonalszy artysta, jakiego do tej pory wydała Norwegia. Cudowne są jego litografie *Autoportret* i *Portret Strindberga*”⁶⁰.

O twórczości norweskiego artysty obszerniej wypowiedział się Grabar w korespondencji z wystawy „Secesji” berlińskiej w 1902 r.: „Munch to jeden z najbardziej utalentowanych Norwegów najmłodszego pokolenia. Znam go od dawna, widziałem jego dziwne, pełne bólu rysunki, zawsze zadziwiał mnie jego talent, ale nigdy nie mogłem zgodzić się z nim do końca. Bywały chwile, kiedy wydawał mi się szczerzy, bywały też i takie, kiedy zdecydowanie nie chciałem mu wierzyć. Bywał piękny i szkaradny zarazem, bywał znakomity i jednocześnie nijaki, robił wrażenie wielkiego artysty i jednocześnie nieporadnego dziecka. [...] Jego obrazy początkowo odpychają widza deformacją form; wydaje się, że artysta z rozmysłem chce wyszydzić to wszystko, co ludzkość zgromadziła w ciągu tylu stuleci, rysuje zupełnie nie tak jak wszyscy, nie chce znać zasad rozkładania światła ani zasad perspektywy, kolory są mu potrzebne nie po to, aby odtwarzać barwy natury, lecz po to, by jak najwyraźniej przekazać swoje bolesne odczucia lub – jak kto woli – swoje majaczenia. [...] Munch pozostaje wierny sobie nawet w tak – wydawałoby się – obiektywnej dziedzinie twórczości, jaką jest portret. [...] We wszystkim, co Munch maluje, zauważalne jest dążenie do maksymalnego uproszczenia środków wyrazu, ograniczenia ich do minimum; nie powinno być tu niczego zbędnego. Artysta wykorzystuje tylko te środki, które pomagają mu wyrazić własne, skomplikowane odczucia”⁶¹.

Sztuka Muncha nie wzbudziła jednak większego zainteresowania rosyjskich modernistów, a przytoczona wypowiedź jest właściwie jedyną wnikliwą charakterystyką jego twórczości, jaka powstała w Rosji na przełomie wieków⁶². Wydaje się to dziwne, albowiem dzieła norweskiego artysty mogłyby posłużyć jako ilustracja koncepcji twórczości artystycznej nakreślonej w programowym artykule *Słownyje woprosy*, otwierającym pierwszy rocznik pisma „Mir

⁶⁰ Igor Grabar, *Miunchienskaja wystawka*, „Mir Iskusstwa” 1901, t. 4, s. 64–65.

⁶¹ *Idem*, *Po Jewropie. Piśma o sowriemiennom iskusstwie*, „Mir Iskusstwa” 1902, t. 7, s. 75–76.

⁶² O Munchu i jego miejscu we współczesnym malarstwie norweskim pisał później Andriej Lewinson, *Edward Munk i norwieżskaja żywopis*, „Apołlon” 1913, nr 1, s. 13–28.

Iskusstwa”. Jego autor, negując zarówno twierdzenie, że dzieło sztuki powinno powstawać w całkowitym oderwaniu od natury, jak i sformułowaną przez Emila Zolę definicję dzieła jako fragmentu natury widzianego przez temperament artysty, twierdził, że to wybrany przez artystę fragment natury staje się odzwierciedleniem jego temperamentu, jego osobowości. „Piękno w sztuce – dowodził – to temperament wyrażany w obrazach, przy czym jest nam zupełnie obojętne, skąd obrazy te zostały zaczerpnięte, ponieważ dzieło sztuki nie jest istotne samo w sobie, lecz jedynie jako wyrażenie osobowości twórcy [...]”⁶³.

Zdecydowany sprzeciw Grabara, a możemy przypuszczać, że jego opinię podzielali także pozostali członkowie „Miru Iskusstwa”, wzbudzała jednak forma dzieł Muncha. „Musimy powiedzieć – konstatawał Grabar – że nawet jeśli we wszystkich pracach prezentowanych na wystawie »Secesji« ujawnia się przeogromny talent, to forma, w jakiej artysta przedstawił swe pomysły, jest nie do przyjęcia. Mimo wszystko jest ona obelżywa”⁶⁴. Tak więc nawet dla rosyjskich „dekadentów”, jak powszechnie nazywano Diagilewa i jego sojuszników, sztuka Muncha była nazbyt „dekadencka”. Preferencjom „Miru Iskusstwa” najbardziej odpowiadała twórczość tych artystów skandynawskich, którzy – wedle Diagilewa – „na początku lat osiemdziesiątych wpuścili ożywczy strumień do malarstwa Europy Zachodniej. Wszystkie te młode siły – Edelfelt, Zorn, Thaulow, Skredsvig, Werenskiöld, Norrman i inni – pojawiły się w odpowiednim czasie ze swą jasną, pełną poezji świeżością i szczerym kultem natury. Byli oni równie dalecy od salonowej banalności Bouguereau i Cabanela, jak i od wulgarnego, tendencyjnego naturalizmu szkoły Courbeta”⁶⁵.

Z wypowiedzi tej jasno wynika, że rosyjscy moderniści postrzegali sztukę skandynawską ostatnich dekad XIX w. jako fenomen artystyczny sytuujący się w opozycji wobec dwóch orientacji dominujących w sztuce europejskiej tego okresu – akademizmu i realizmu. O inności i wyższości sztuki Skandynawów moderniści mówili jednak nie wtedy, kiedy dzieła Edelfelta, Galléna, Zorna czy Liljeforsa konfrontowali z twórczością „dekadentów klasycyzmu”, czyli artystów reprezentujących późny akademizm, lecz gdy porównywali je z realistycznym malarstwem prezentowanym na wystawach pieriedwiżników. To właśnie ich obrazy wydały się Mstisławowi Dobużyńskiemu „nudne i mroczne” w porównaniu z pracami „wyrazistych i wspaniałych realistów” ze Skandynawii⁶⁶. Wasilij Pierieplotczikow, malarz związany z Towarzystwem Objazdowych Wystaw Artystycznych, stwierdził wprost, że przygotowywane

⁶³ Siergiej Diagilew, *Słoznyje woprosy. Poiski krasoty. Osnowy chudożestwiennoj kritiki*, „Mir Iskusstwa” 1899, t. 1, s. 50. Autorstwo Diagilewa zostało zakwestionowane przez Zilbiersztiejna i Samkowa (*Słowo o Diagilewie*, [w:] Diagilew, t. 1, s. 16), którzy, powołując się na niepublikowane wspomnienia Waltera Nuwiela, stawiają tezę, że artykuł ten najprawdopodobniej wyszedł spod pióra Dmitrija Filosofowa, a Diagilew jedynie podpisał go jako redaktor pisma.

⁶⁴ Igor Grabar, *Po Jewropie. Piśma o sowriemiennom iskusstwie*, s. 75–76.

⁶⁵ D. [Siergiej Diagilew], *Finlandskij chudożnik Edelfelt...*, s. 2.

⁶⁶ Mstisław Dobużyńskij, *Wospominanija*, Moskwa 1987, s. 134.

przez Diagilewa ekspozycje propagujące sztukę skandynawską były zapowiedzią wielkiej kampanii przeciwko realizmowi pieriedwiżników⁶⁷.

W twórczości pieriedwiżników rosyjscy moderniści widzieli produkt materializmu, panującego w rosyjskiej myśli filozoficznej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX w. Pod koniec tego stulecia, jak pisał w swej historii malarstwa rosyjskiego w XIX w. Aleksander Benois, kiedy „mistyczny duch poezji, odwieczne pragnienie wyrwania się z okowów pospolitości odrodziły się ze wzmożoną siłą”, zaczęła rodzić się nowa sztuka – „rosyjski idealizm”⁶⁸, którego pierwsze przebliski pojawiły się już w dziełach niektórych artystów należących do najmłodszego pokolenia pieriedwiżników. Ich sztuka – stwierdzał Benois – na powrót przemienia się „z wulgarnego, tendencyjnego naturalizmu” w „pełne uczucia, przenikliwe i bezpośrednie poznanie życia”, ponieważ „w zwyczajnym życiu szukają oni piękna, w świecie widzialnym starają się odnaleźć niewidzialny pierwiastek mistycyzmu”⁶⁹.

Owego „niewidzialnego pierwiastka mistycyzmu” szukali także artyści skandynawscy. Tę właśnie cechę, tak bardzo wyróżniającą ich sztukę, Diagilew najwyraźniej widział w obrazach Edelfelta, o którym pisał, że właściwe jest mu „przekazywanie w swych dziełach jakiegoś wszechogarniającego mistycznego nastroju, ewokowanego nawet przez najprostsze, zwyczajne motywy”⁷⁰. W ten sam sposób interpretował zapewne również obrazy innych artystów skandynawskich i tam, gdzie wielu petersburskich krytyków widziało tylko „jakiegoś dzięcioła dłubiącego w drzewie”, „pustą łódź rybacką” czy „sowę i kawałek skały”, dostrzegał ów „mistyczny nastrój”, czuł powiew ponadindywidualnego żywiołu, nazywanego wówczas „duchem natury” lub „duszą świata”.

Charakteryzując twórczość Bruno Liljeforsa, Diagilew z uznaniem zauważał, iż artysta ten, „używając w pełni realistycznych, nieskomplikowanych środków wyrazu, pozostając właściwie na etapie fotografowania przyrody, potrafił stworzyć wspaniałe symbole [...]”⁷¹. Słowa te pozwalają stwierdzić, że najbliższą rosyjskim modernistom była postawa twórcza określona przez Wiesława Juszcza mianem „realizmu uduchowionego”. Realizm taki – pisze Juszcza – „nie tracąc nigdy z oczu materialnego aspektu zjawisk, nigdy nie negując jego wagi i istotności, z pasją ścigając i utrwalając prawdę o nim, dbając o bezstronne przekazywanie tej prawdy, równie uporczywie, z taką samą »ścisłością przyrodniczą« stara się dociec prawdy o »duchu natury martwej czy ożywionej«”⁷².

⁶⁷ Minkina [Muchina], „*Mir Iskusstwa*”..., s. 60.

⁶⁸ Aleksandr Benois, *Istorijskij žywopis w XIX wiekie*, Sankt Pietierburg 1902, s. 152, 225–226.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 226.

⁷⁰ D. [Siergiej Diagilew], *Finlandskij chudożnik Edelfelt*..., s. 2.

⁷¹ Diagilew, *Sowriemiennaja skandinavskaja žywopis*, s. 367.

⁷² Wiesław Juszcza, *Dziwny naturalizm i realizm uduchowiony*, „Teksty” 1974, nr 5(17), s. 104.

Doświadczenie artystów skandynawskich uczyło rosyjskich modernistów nowego myślenia artystycznego, pomagało w sformułowaniu nowej koncepcji sztuki. Obcowanie z dziełami Skandynawów jeszcze bardziej utwierdziło w przekonaniu, że celem sztuki nie jest ani opowiadanie zajmujących historii, ani też dokładne rejestrowanie jedynie tej dostępnej zmysłom, materialnej strony rzeczywistości, lecz zgłębianie z taką samą dokładnością ukrytego pod zewnętrzną powłoką materii życia „duchowego”, postrzeganie najdrobniejszych nawet elementów świata widzialnego jako symboli, w których objawia się „dusza świata”.

Poznanie twórczości Skandynawów ułatwiało także udzielenie odpowiedzi na nurtujące rosyjskich modernistów pytanie o to, w jaki sposób w dziele sztuki powinien przejawiać się „pierwiastek narodowy”⁷³. W rozważaniach o „narodowości” sztuki uwaga „Miru Iskusstwa” koncentrowała na twórczości Norwegów, Szwedów i Finów. Duńczycy stanowili bowiem pod tym względem wyjątek. „Sztuka duńska – konstatawał Diagilew – z punktu widzenia narodowości, pozbawiona jest fizjonomii, co sprawia, że w mniejszym stopniu zasługuje na miano północnej. Podczas gdy malarstwo szwedzkie i norweskie jednoczy zapach północnego lasu, u Duńczyków nie widzimy ani jednej oznaki, która przypominałaby nam o pokrewieństwie ich kraju z tymi śnieżnymi krainami. Wydaje się, że wąskie, zimne morze, leżące między nimi, utworzyło wieczną granicę także między ich sztuką”⁷⁴.

Dzieła Skandynawów – stwierdzał Diagilew – są tak bardzo cenione w Europie Zachodniej właśnie dlatego, że ich twórcy starają się wyrazić przede wszystkim swą narodową indywidualność, natomiast wielu artystów rosyjskich pragnie jedynie dowieść, że potrafią malować tak samo dobrze, jak Niemcy czy Francuzi. Za przykład Diagilew stawiał Rosjanom malarstwo pejzażowe Norwegów: „Która ze znaczących szkół malarskich w ostatnich latach przyciągnęła najwięcej uwagi? Norweska. A dlaczego? Kiedy tylko pojawiły się te śniegi, jesienne mgły, jodły i zapachniało Północą, wtedy bramy otworzyły się i Norwegowie weszli do Europy, na stałe zajmując miejsce w jej sztuce”⁷⁵. O szczególnym uroku sztuki Skandynawów – czytamy w innej jego wypowiedzi – „decydował ten elegijny nastrój, niekiedy surowy, niekiedy zaś porażający chłodem, który przywieźli oni ze swej posępnej ojczyzny”⁷⁶.

⁷³ „Narodowość – to wciąż bolesny problem sztuki współczesnej, w szczególności rosyjskiej” – czytamy w artykule Diagilewa, *Słożnyje woprosy...*, s. 58.

⁷⁴ Diagilew, *Sowriemiennaja skandinavskaja żywopis'*, s. 372–373.

⁷⁵ D. [Siergiej Diagilew], *Jewropiejskije wystawki i russkije chudożniki*, „Nowosti i Birżewaja Gazieta” 1896, nr 235, 26 sierpnia, s. 2.

⁷⁶ *Idem*, *Finlandskij chudożnik*, s. 2. Warto zauważyć, że tę właśnie cechę sztuki skandynawskiej dostrzegli także krytycy niezwiązani z „Mirem Iskusstwa”. Omawiając dzieła Skandynawów prezentowane na wystawie w 1897 r., zgodnie zauważali, że zdradzają one północny rodowód swych twórców. „Surowy, północny klimat pozostawił niezatarte piętno na wyobraźni i malarstwie tych artystów” – stwierdzał jeden z recenzentów (N-ow, *Skandinavskaja wystawka*, s. 2). „Zimna Północ, posępna, bezpłodna przyroda, martwa tajga – oto ulubione tematy naszych

Pośród artystów fińskich moderniści z „Miru Iskusstwa” szczególnie cenili Axela Galléna za „poetyckość i sugestywność” wizji ojczyściej przyrody. „W monotonnym pejzażu Północy znajduje on taką różnorodność i żywość barw, jakie w swoim czasie tylko najbardziej utalentowani malarze odnajdywali na »ośniewiająym Południu«. Chłodne słońce Północy, czerwone, liliowe, złote, oblewa swymi promieniami jaskrawą żółć jesieni lub lśniąca biel pokrytych śniegiem równin” – pisał o jego pejzażach Diagilew⁷⁷. Obrazy Galléna – stwierdzał bliski „Mirowi Iskusstwa” Piotr Piercow – „porażają przede wszystkim swym północnym charakterem: tak malować, tak właśnie dobierać barwy, przedstawiać takie właśnie postaci mógł tylko rdzenny Fin”⁷⁸.

Przykładem tego, jak ważny dla artysty jest kontakt z ojczystym krajem, była dla Diagilewa twórczość Fritza Thaulowa. Prawdziwy przełom w sztuce tego norweskiego malarza dokonał się wówczas, gdy po wielu bezowocnych latach spędzonych w Niemczech i Francji powrócił do ojczyzny: „I oto pod koniec lat osiemdziesiątych na salonie pojawił się jego niewielki pastel, przedstawiający starą fabrykę w Norwegii, pokrytą śniegiem, na brzegu zamarznętej rzeczki. Wszyscy byli porażeni. Był to pierwszy powiew zimnego wiatru z Norwegii – kraju kuszących leśnych ostępów, chłodnego morza i przerażających baśni, przynoszący tajemniczość i świeżość, których tak pragnął Paryż. [...] Główne motywy jego obrazów to małe, nic nieznaczące zakątki, ubogie izby, strumyki i śniegi, jak gdyby w nich właśnie artysta widział wszechogarniający symbol swej ojczyzny”. Zdobywszy uznanie i rozgłos, Thaulow ponownie opuścił Norwegię. Po długich wędrówkach osiadł na stałe w Dieppe i stał się znaczącą postacią w życiu artystycznym Francji. „Jego sukcesy – pisał Diagilew – nigdy nie były tak duże, jak obecnie, ale mimo to ze smutkiem wspominam stare, dobre czasy, kiedy nikomu nie znany Thaulow malował swe śnieżne zasy i surowe, zimowe dni. Już nigdy nie udało mu się stworzyć niczego lepszego”⁷⁹.

Jako cechę zdecydowanie odróżniającą Skandynawów od artystów zachodnioeuropejskich Diagilew wskazywał ich stosunek do natury. Jego istotę tłumaczył, odwołując się do twórczości norweskich pejzażystów: „Płynął potok, padał śnieg, kołysał się las, artysta widział to wszystko i utrwalił w taki sposób, w jaki dzieci zapamiętują wiele rzeczy, nawet wówczas, gdy ich nie rozumieją. Artysta norweski instynktownie odczuwa naturę”⁸⁰. Jeszcze dokładniej opisał ów charakterystyczny dla artystów Północy sposób pojmowania natury,

północnych przyjaciół. [...] Ciemne, nieprzejaśniające się niebo, niska, karłowata roślinność, a na polanie stróż tego dzikiego miejsca – puchacz z wytrzeszczonymi oczyma”. *Skandinavskaja wystawka*, „Pietierburgskij Listok” 1897, nr 281, 13 października, s. 2.

⁷⁷ S.D. [Siergiej Diagilew], *Zamietki*, s. 213–214.

⁷⁸ Piotr Piercow, *Mieždunarodnaja wystawka kartin*, „Litieraturnoje priłożenije k »Torgowo-Promyszlennoj Gazietie«” 1899, nr 2, 4 kwietnia, s. 3.

⁷⁹ Diagilew, *Sowriemiennaja skandinavskaja żywopis*, s. 359–360.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 360.

analizując twórczość Bruno Liljeforsa. Za źródło jego sztuki uznał emocjonalne, niemal ekstazyjne przeżycie bezpośredniego kontaktu z naturą. Przeżycie intensywne, prowadzące do tego, że w akcie twórczym artysta zatracą własną tożsamość, staje się integralną częścią natury, zamienia się „w dziką roślinę, która zachowała szczerą, dziecięcą duszę i subtelne wyczucie piękna”⁸¹.

W sztuce Finlandii przejawem narodowej odrębności był dla Diagilewa sposób, w jaki artyści z tego kraju ukazywali lud. W przeciwieństwie do pieredwizników – zauważał w recenzji z wystawy malarstwa w Helsinkach w 1898 r. – nie przedstawiali oni „w prostacki, fotograficzny sposób najbrzydszych jego stron”, ale „przeniknęli w duszę swego ludu”, „dostrzegli i ukazali jego poezję” i właśnie dlatego owo „chodzenie w lud”, które tak długo hamowało rozwój malarstwa rosyjskiego, pomogło im „okrzepnąć i stanąć na nogi”⁸².

Świadectwem głębokiej więzi artysty z własnym narodem było dla rosyjskich modernistów zainteresowanie artystów skandynawskich starymi sagami i ludowym eposem. Omawiając twórczość Galléna, z uznaniem podkreślali, że opowieści od stuleci przechowywane w pamięci ludu nie są dla fińskiego artysty jedynie źródłem interesujących tematów czy też ciekawym zabytkiem przeszłości, lecz zjawiskiem „żywym i związanym niewidzialnymi nićmi z głębinami narodowego ducha”⁸³. W jego dziełach inspirowanych *Kalewą* najbardziej cenili całkowite zerwanie z powszechną w XIX w. konwencją ukazywania „dziejów bajecznych” z etnograficzną i archeologiczną dokładnością. Gallén nie tworzył iluzji „dawności” przy pomocy odpowiednio dobranych rekwizytów i przebranych w archaiczne stroje modeli. Świata przedstawionego w ludowym eposie nie tworzył z elementów przeniesionych z realnego świata, lecz w wyobraźni kreował tak sugestywną jego wizję, że sprawiała ona wrażenie nie dzieła fantazji, ale relacji naocznego świadka. W rezultacie jego dzieła posiadały moc wywoływania takiego samego nastroju, jak „przygnębiająca aż do rozpaczki pieśń Fina, usłyszana gdzieś pośród czarnych sosen w straszną, białą fińską noc”⁸⁴.

Diagilew te same zalety dostrzegł w norweskiej sztuce ilustracji: „Narodowość ilustracji daje się dostrzec po pierwsze w motywach, których zawsze dostarczają stare baśnie ludowe lub historyczne podania, bądź też sama historia Norwegii, której najnowsze wydanie w całości zilustrowali Werenckiold, Munthe i Krohg. Przedstawione przez nich typy postaci wzięte zostały bezpośrednio z ludu lub ze starych ludowych wyobrażeń, ukazujących skandynawskich herosów i władców, przedstawiany przez nich pejzaż jest zawsze północny i dziki”⁸⁵. „W ilustracji – konstatował – Norwegowie zajmują

⁸¹ *Ibidem*, s. 368.

⁸² Diagilew, *Wystawka w Gielsingforsie*, „Mir Iskusstwa” 1899 t. 1, s. 3–4.

⁸³ Dmitrij Filosofow, *Aksiel Gallén (Zamietka)*, [w:] *idem, Słowa i kraski. Literaturnyje spory nowiejszego wriemieni (1901–1908 gg.)*, Sankt Pietierburg 1908, s. 312.

⁸⁴ Benois, *Pis'ma so wsiemirnoj wystawki...*, s. 160–161.

⁸⁵ Diagilew, *Sowriemiennaja skandinawskaja żywopis'*, s. 357.

miejsce szczególne pośród innych narodowości. Ich ilustracja pozbawiona jest ironii i wesołości Francuzów, banalności Kaulbacha i gracji Menzla, nie ma w niej bólu Beardsleya, jest ona tajemnicza, baśniowa – w pełnym znaczeniu tego słowa, i głęboko narodowa. Śmiesznym wydaje się samo wspomnienie pompatycznych obrazków Dorégo, jego mórz, błyskawic, władców piorunów itp., kiedy widzi się prosty rysunek Werenskiolda, instynktownie napełniający strachem⁸⁶. Ilustracje Norwegów kojarzyły się Diagilewowi jedynie z japońskimi drzeworytami: „I w jednych, i w drugich jest jakaś bonhomie, jakaś szczerza prostota i coś dziecięcego, co tak wspaniale oddaje ducha dawnych opowieści [...]”⁸⁷.

Artystów skandynawskich, przede wszystkim Galléna i Werenskiolda, w kręgu rosyjskich modernistów wysoko oceniano również za to, że przedstawiając bohaterów i wydarzenia z ludowego eposu lub starej skandynawskiej sagi, nie posługują się środkami wyrazu wykształconymi na gruncie sztuki klasycznej, lecz tworzą nowy, własny język form artystycznych, odpowiadający charakterowi starych północnych opowieści. Zagadnienie to tak bardzo absorbowało uwagę „Miru Iskusstwa”, że redakcja pisma zdecydowała się na opublikowanie tłumaczeń dwóch tekstów jemu właśnie poświęconych. Pierwszy z nich, autorstwa Karla Madsena, dotyczył właśnie ilustracji Werenskiolda do skandynawskich sag⁸⁸, drugi, napisany przez Gerhardta Munthe, poruszał problem stylistyki ilustracji do tego rodzaju dzieł literackich⁸⁹.

Wedle „Miru Iskusstwa” poczucie narodowej odrębności, tak wyraźne u twórców skandynawskich, w znacznym stopniu uwarunkowane było także ich stosunkiem do sztuki zachodnioeuropejskiej. Przykładem artysty, który przyswoił sobie zdobycze najnowszej sztuki francuskiej i jednocześnie nie zatracił swej narodowej tożsamości, był Albert Edelfelt. „Spędziwszy część życia w Helsinkach, część w Paryżu – pisał o nim Diagilew – Edelfelt potrafił, nie tracąc przy tym narodowego charakteru, połączyć w sobie oryginalne cechy swego kraju z typowo francuską świetnością i subtelnością techniki”⁹⁰. Identyczny sąd wyrażał Dmitrij Fiłosofow: „Jako człowiek o głębokiej kulturze, Edelfelt nie zagubił się wśród obcych, paryskich wpływów. Europa nie zabiła w nim Fina, a jedynie nauczyła inaczej patrzeć, wnikliwiej i bardziej bezpośrednio postrzegać przyrodę i ludzi swego ojczystego kraju”⁹¹.

Zdaniem Fiłosofowa, Edelfelt wyznawał „prawdziwy okcydentalizm”, który nie wyklucza bynajmniej umiłowania i szacunku dla narodowych cech, narodowej indywidualności. „Okcydentalizm taki – wyjaśniał – nie jest

⁸⁶ *Ibidem*, s. 356.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 357.

⁸⁸ Karł Madsien, *Erik Wierenskiold*, „Mir Iskusstwa” 1899, t. 1, s. 17–22.

⁸⁹ Gierhard Muntie, *Stil w ilustrirowaniu driewnich sag*, *ibidem*, 1902, t. 7, s. 56–58.

⁹⁰ D. [Siergiej Diagilew], *Finlandskij chudożnik Edelfelt*, s. 2.

⁹¹ Fiłosofow, *Aksiel Gallén*, s. 307

pozbawionym wyrazu kosmopolityzmem, lecz nieuniknionym »powrotem do ojczyzny«, tyle tylko, że z rozszerzonym światopoglądem”⁹².

Dla rosyjskich modernistów wzorem artysty prawdziwie „narodowego” stał się, obok Edelfelta, również Axel Gallén. „Galléna – czytamy w charakterystyce fińskiego artysty nakreślonej przez Filosofova – łączą z jego narodem bardzo głębokie korzenie. Droga jest mu chłopska gwara Finów, kocha ubogą, lecz pełną majestatu przyrodę swej ojczyzny, a *Kalewala* jest jego ukochanym dziełem literackim”⁹³.

W kręgu „Miru Iskusstwa” wiele uwagi poświęcano także prowadzonym przez artystów fińskich, przede wszystkim przez Galléna w jego pracowni w Ruovesi, próbom wykreowania stylu narodowego poprzez wykorzystanie dziedzictwa sztuki ludowej, głównie rzemiosła artystycznego⁹⁴. Diagilew wysoko cenił osiągnięcia Finów w tej dziedzinie. Dostrzegał analogie między dążeniami artystów fińskich i rosyjskich, którym patronowali pierwsi mecenasi „Miru Iskusstwa” – Sawwa Mamontow w podmoskiewskim Abramcewie i księżna Maria Tieniszewa w położonym pod Smoleńskiem Tałaszkynie. W liście do Benois z października 1897 r. deklarował chęć propagowania na łamach projektowanego wówczas pisma „nowej, rozwijającej się w Finlandii i Moskwie gałęzi rzemiosła artystycznego”⁹⁵.

W „sojuszu” ze Skandynawami moderniści z „Miru Iskusstwa” widzieli także możliwość stworzenia nowych jakości artystycznych, które mogliby przeciwstawić sztuce reszty Europy i tym samym zaznaczyć swą odrębność. Pragnienie współdziałania z artystami skandynawskimi najwyraźniej formułował Diagilew. „Połączywszy siłę naszej narodowości z wysoką kulturą naszych najbliższych sąsiadów, moglibyśmy położyć podwaliny nowego rozkwitu oraz naszego wspólnego i rychłego marszu na Zachód” – stwierdzał na marginesie swych rozważań o współczesnym malarstwie fińskim⁹⁶. W twórczości Siergieja Malutina i Axela Galléna zauważał zaś zaczątki „nowego północnego odrodzenia”, początek dalekiej drogi wiodącej „ku nowej Florencji, która będzie jednak tak różniła się od kwitnącego miasta Medyceuszów, jak ponure brzegi Zatoki Fińskiej różnią się od delikatnie pluskającego błękitnego Adriatyku”⁹⁷.

Przeciwstawienie twórczości artystycznej Skandynawów i Rosjan sztuce Europy Zachodniej pojawiło się w jeszcze jednej wypowiedzi Diagilewa. W artykule poświęconym pamięci przedwcześnie zmarłego wybitnego

⁹² *Ibidem*, s. 309–310.

⁹³ *Ibidem*, s. 312.

⁹⁴ O współczesnym rzemiośle artystycznym Finlandii i panujących w nim tendencjach pisał w bogato ilustrowanym artykule P. Makarow, *Finlandzkoje diekoratiwnoje iskusstwo*, „Zodczij” 1903, nr 14, s. 183–187. Kwestię narodowego charakteru współczesnego rzemiosła artystycznego omawiał Grabar, powołując się przy tym m.in. na przykład fiński (*Nieskolko myslej o prikladnom iskusstwie*, „Mir Iskusstwa” 1902, t. 7, s. 51–56).

⁹⁵ Cyt. za: Diagilew, t. 2, s. 28.

⁹⁶ *Idem*, *Wystawka w Gielsingforsie*, s. 3–4.

⁹⁷ *Idem*, *Nieskolko slow o S. W. Malutinie*, „Mir Iskusstwa” 1903, t. 9, s. 157–160.

rosyjskiego pejzażyści, Izaaka Lewitana, zauważał: „Dla intymnego malarstwa nie ma obecnie miejsca w Europie. Nie rozumieją tam skromnej Północy, dziecięcego umiłowania przyrody. Właśnie w tej intymności, w nieśmiałości ludzi Północy tkwi przyczyna tego, że ci, którym natura jest najbliższa, których cenimy najbardziej, którzy wzbudzają nasze zainteresowanie subtelnością swych odczuć – przeszli i przechodzą obok Zachodu: w Norwegii – Wereniskiold, w Szwecji – Liljefors, w Finlandii – Järnefelt, w Rosji – Lewitan”⁹⁸.

Jak można przypuszczać, takie widzenie sztuki skandynawskiej wiązało się z rozpowszechnionym w Rosji pod koniec XIX stulecia, a wyrosłym na gruncie pozytywistycznej teorii determinizmu geograficznego, przekonaniem o „duchowym pokrewieństwie” Skandynawów i Rosjan. „Istnieje coś – pisał Konstantin Balmont we wstępie do przetłumaczonej przez siebie historii literatury skandynawskiej – co blisko wiąże nas z naszymi północnymi współbraćmi. [...] Wyrosliśmy pod tym samym zamglonym niebem; już od dzieciństwa śpiewała nam piosnki ta sama północna śnieżna zamieć”⁹⁹. Twórczość artystów ze Skandynawii wydawała się więc rosyjskim modernistom tak bliska, ponieważ postrzegali ją jako emanację tego samego ducha, „ducha Północy”, który patronował również rodzącej się „nowej sztuce” rosyjskiej. To właśnie jego uosobiał dumny orzeł siedzący na ośnieżonym szczycie, umieszczony w emblemacie „Miru Iskustwa”.

Na przełomie wieków, kiedy Rosjanie chcieli dać wyraz swej afirmacji dla literatury Skandynawów, posługiwali się wyszukаныmi metaforami. Literaturę skandynawską porównywali do „czarodziejskiego źródła, z którego woda daje siłę, rzeźkość, energię, natchnienie”¹⁰⁰ a najwybitniejszego jej przedstawiciela, Henryka Ibsena, określali mianem „Gwiazdy Betlejemskiej” i „przewodnika wiodącego ku Nowemu Testamentowi”¹⁰¹. Tę samą rolę odgrywała skandynawska sztuka. Analizując dzieła Norwegów, Szwedów, Duńczyków i Finów, rosyjscy moderniści wyraźniej dostrzegali nurtujące ich problemy ideowe i twórcze, uczyli się, jak można wyprowadzić sztukę rosyjską z impasu, w którym znalazła się pod koniec XIX stulecia, jak zrozumieć własną odrębność artystyczną i określić swe miejsce w sztuce Europy.

⁹⁸ Diagilew, *Pamięci Lewitana*, *ibidem*, t. 4, 1900, s. 29–32.

⁹⁹ Konstantin Balmont, *Ot pieriewodczika*, [w:] F. Gorn, *Istorija skandinavskoj literatury ot driewniejszych wriemion do naszych dniej*. (S priloženijem etiuda F. Szwejczera). Pieriewod K. Balmonta, Moskwa 1894, s. nlb.

¹⁰⁰ Jurij Wiesiełowski, *K charakteristike sowriemiennoj szwiedskoj literatury*, „*Obrazowanije*” 1909, nr 5, s. 57–58.

¹⁰¹ Jurgis Baltrušajtis, *U groba Ibsiena*, „*Wiesy*” 1906, nr 8, s. 58.

Russian Modernists and Scandinavian Art

The fascination with Scandinavia which was observed in Russian literary and theatre circles by the late 19th century was not foreign to artistic milieus. The Russians encountered Scandinavian art in the artistic centers of Europe – Paris, Munich, and Berlin. It was in these European capitals that at the turn of the centuries the Scandinavians were discovered by young Russian artists and art critics who in 1899 established a „Mir Iskousstva” modernist group gathered around Sergei Diaghilev and a journal under the same title he edited. Diaghilev, who was the greatest admirer of Scandinavian art among Russian modernists, was responsible for organizing an exhibition of Swedish, Norwegian, and Danish works of art opened in Sankt Petersburg in the autumn of 1897. „Mir Iskousstva” held a special place for Finnish art. The first public showing in Russia which could be considered representative for contemporaneous Finnish art had taken place in 1882 at the All Russia Industrial and Art Exhibition in Moscow. The Finnish section at the All Russia Exhibition held in Nizhny Novgorod proved to have become considerably richer. It provided an opportunity to the public to see pictures of the most important Finnish modernists. In 1898, they took part in the Exhibition of Russian and Finnish Artists organized by Diaghilev in Sankt Petersburg. The paintings of Norwegian and Finnish artists were also displayed at the International Exhibition of Painting held in 1899 by the „Mir Iskousstva” editorial team in Sankt Petersburg. This was the last public show put on by Diaghilev in which Scandinavian artists were displayed. All the exhibitions with Scandinavian works prepared by Diaghilev were rejected by conservative art critics and enthusiastically received by artists who rebelled against the situation in contemporary Russian art. They perceived Scandinavian art of the final decades of the 19th century as an artistic phenomenon placed in opposition to the two dominating trends: academism and realism. The Scandinavian artists’ experience proved helpful to Russian modernists in formulating their new conception of creativity, permitting to lead Russian art out of the impasse which it had reached towards the end of the 19th century. Confronted with the Scandinavians’ works, they strengthened their conviction that the aim of art was neither to tell engaging stories, nor to precisely register the elements of material reality accessible to the senses, but to explore with the very same preciseness the life of animated and unanimated nature concealed underneath the outer cover of matter. Acquaintance with the Scandinavians’ art also helped Russian modernists to answer the question how the „national element” should express itself in their work. In the opinion of the „Mir Iskousstva” modernists, Scandinavian artists assimilated the achievements of the newest French art, while retaining their own national identity and expressing their profound bond with their own nation. In the „union” arising with the Scandinavians, Russian modernists saw a possibility to create new artistic qualities which could be used to both oppose western art while at the same time stressing a separate identity of their own art. Russian modernists’ interest in Scandinavian art was also connected with the widespread conviction, arising from the theory of geographic determinism, that the Russians and Scandinavians were „spiritually” akin. To Russian

modernists Scandinavian art seemed so very close, since they perceived it to be emanation of the very same spirit, the „spirit of the North” under whose patronage the „new art” of Russia was also placed. A personification of this „spirit of the North” was seen in a proud eagle seated on a snow-capped summit, chosen to be depicted in the „Mir Iskousstva” emblem.

*Rosyjscy
moderniści
wobec sztuki...*

Grunwald i Krzyżacy w ilustracjach polskich czasopism dla dzieci i młodzieży w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku

Zastanawiając się nad złożonym procesem kształtowania świadomości historycznej narodów europejskich w epoce nowoczesnej, widzimy zazwyczaj na pierwszym planie teksty: naukowe opracowania i powieści historyczne, podręczniki i publicystykę, odwołujące się do historii polityczne deklaracje, słowa patriotycznych pieśni, poezję. Jednakże w procesie tym ogromną rolę odgrywały także obrazy. W tej mierze Polska może służyć za przykład wręcz wzorcowy. Nie sposób chyba znaleźć drugiej nacji, której rozumienie historii w tak wielkim stopniu ukształtowane zostało za pomocą obrazów i to właściwie obrazów stworzonych przez jednego artystę. Jest nim oczywiście Jan Matejko. Polacy o swej narodowej historii „myślą Matejką”. To fenomen, na który wskazywano już wielokrotnie¹. Szczególne miejsce zajmuje zwłaszcza jedno dzieło, *Bitwa pod Grunwaldem* (1878), bez wątpienia najsłynniejszy z polskich obrazów nie-religijnych². Potencjał tego arcydzieła – patriotyczny, retoryczny, dydaktyczny, imaginacyjny, interpretacyjny, mitotwórczy – jest niezrównany. Ranga Matejkowskiego *Grunwaldu* w tworzeniu nowoczesnie pojmowanej narodowej tożsamości dostrzeżona została i poza Polską. Wielce znamienne jest, że analiza właśnie tego dzieła otwiera rozważania na temat związków sztuki i nacjonalizmu zawarte w syntetycznej pracy poświęconej nowoczesnej sztuce Zachodu, którą opublikowano w ramach prestiżowej serii „Oxford History of Art”³.

O tym, że *Bitwa pod Grunwaldem* Matejki zajęła w narodowym imaginarium tak wyjątkową pozycję, rozstrzygnęło wiele czynników, jednym z nich był niewątpliwie sam temat. Bitwie grunwaldzkiej i szerzej, problematyce krzyżackiej przysługuje bowiem w wyobraźni historycznej Polaków miejsce szczególne, stanowiąc zarówno w XIX, jak i w XX w. swego rodzaju residuum symboli przydatnych dla roztrząsania tak bardzo w tych stuleciach aktualnej

¹ Zob. np. Jarosław Krawczyk, *Matejko i historia*, Warszawa 1990, s. 14.

² Literatura dotycząca Matejkowskiego *Grunwaldu* jest nieprzebrana. Z ujęć najnowszych można wskazać wydany w związku z grunwaldzką rocznicą przez warszawskie Muzeum Narodowe zbiór tekstów Jana Matejki „*Bitwa pod Grunwaldem*”. *Nowe spojrzenia*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Warszawa 2010.

³ Richard R. Brettell, *Modern Art. 1851–1929. Capitalism and Representation*, Oxford–New York, [1999], s. 197–198.

i dotkliwej kwestii niemieckiej. Obecność wątków krzyżackich w kulturze polskiej ostatnich dwóch wieków stała się już przedmiotem historycznej refleksji⁴, dzięki czemu łatwiej wskazać przyczyny tego fenomenu. W dobie zaborów, kiedy jednym z ciemniejszych były hohenzollernowskie Prusy, bezpośredni spadkobierca Państwa Zakonnego, przypominanie niegdyśszych przewag Polaków w zmaganiach z „krzyżacką zawieruchą” miało bez wątpienia walor kompensacyjny. W nowej sytuacji politycznej po I wojnie światowej wątki te, jakkolwiek wciąż obecne, nie były już tak bardzo istotne jak wcześniej⁵. Nadal jednak – jak zauważył Zygmunt Kruszelnicki, a co dla niniejszych rozważań ma szczególne znaczenie – zajmowały ważne miejsce w twórczości plastycznej przeznaczonej dla dzieci i młodzieży⁶. Problematyka ta zyskała ponownie na aktualności po II wojnie światowej, tym razem w związku z traumą wojenną i próbami jej odreagowania oraz w związku z polityką komunistycznych władz, które podtrzymywanie lęku przed niemiecką agresją uczyniły narzędziem usprawiedliwiania wasalnej postawy wobec Związku Sowieckiego. Niemal każde większe miasto w Polsce, a już zwłaszcza na ziemiach zwanych odzyskanymi, zyskało wówczas ulicę, plac czy aleję Grunwaldzką. Utrwalony już chyba wcześniej status Matejkowskiej *Bitwy pod Grunwaldem* jako najśłynniejszego dzieła narodowej sztuki po wojnie uległ tylko wzmocnieniu, także w związku z jego dramatycznymi, okupionymi krwią losami wojennymi. Sienkiewiczowscy *Krzyżacy* doczekali się pomiędzy 1945 a 1989 r. kilkudziesięciu

⁴ Tylko tytułem przykładu można podać następujące publikacje: *Grunwald w świadomości Polaków*, Warszawa–Łódź 1981; *Tradycja grunwaldzka*, red. Jerzy Maternicki, Warszawa 1989; Dariusz Radziwiłłowicz. *Tradycja grunwaldzka w świadomości politycznej społeczeństwa polskiego w latach 1910–1945*, Olsztyn 2003; Witold Filler, *Oto jest olbrzymów dzieło. Grunwald w polskiej literaturze i sztuce*, Toruń 2005 (praca o zdecydowanie popularnym charakterze, jednak ze względu na pole zainteresowań autora wartościowa, zwłaszcza w partiach poświęconych grunwaldzkim teatraliom); Marceli Kosman, *Piórem i pędzlem – z perspektywy sześciu wieków*, [w:] *idem, Krzyżacy w historii i legendzie wieków. W 600 rocznicę grunwaldzkiej wiktorii*, Toruń 2010, s. 173–241. Odnośnie do kultury wizualnej należy wskazać przede wszystkim dwie pozycje: Zygmunt Kruszelnicki, *Tematyka krzyżacka w sztuce polskiej*, [w:] *Studia z historii sztuki Gdańska i Pomorza* („Teki Gdańska”, t. 2), Wrocław–Warszawa–Kraków 1982, s. 98–154 oraz Tomasz Torbus, *Deutschordens-Ideologie in der polnischen und deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, [w:] *Preussen in Ostmitteleuropa. Geschehensgeschichte und Verstehensgeschichte*, red. Matthias Weber, München 2003, s. 209–257. Ponadto: *Na znak świetnego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem*, red. Dariusz Nowacki, t. 1, *Studia*, t. 2, katalog, Kraków 2010; Jacek Friedrich, *Krzyżacy w niemieckiej i polskiej kulturze wizualnej*, [w:] *Obok. Polska–Niemcy: 1000 lat historii w sztuce*, katalog wystawy, red. Małgorzata Omilanowska, Berlin 2011, s. 104–109.

⁵ Na marginalizację wątków krzyżackich w sztukach wizualnych międzywojnia zwracają uwagę zarówno Kruszelnicki, *Tematyka krzyżacka...*, s. 153, jak i Torbus, *Deutschordens-Ideologie...*, s. 234. Tę samą tendencję widać chyba w pozostałych dziedzinach kultury. Znamiennie, że Kosman, pisząc o recepcji wątków krzyżackich w okresie międzywojennym, zajmuje się przede wszystkim wznawieniami Sienkiewiczowskich *Krzyżaków* i związanymi z tym kontrowersjami. Kosman, *Piórem i pędzlem...*, s. 233–234.

⁶ Zob. Kruszelnicki, *Tematyka krzyżacka...*, s. 153

wydań w nakładach osiągających nieraz dziesiątki tysięcy egzemplarzy. Zrealizowany w 1960 r. według tej powieści film Aleksandra Forda stał się największym w dziejach polskiej kinematografii, do dziś niedoścignionym, przebojem frekwencyjnym (tylko w kinach obejrzały go 32 miliony widzów). Zorganizowanym w 1960 r. obchodom 550 rocznicy wielkiej bitwy nadano znaczny rozmach, a wątki grunwaldzkie pojawiły się także podczas o kilka lat późniejszych obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego, w których zresztą silnie eksponowano historyczne zmagania z Niemcami⁷. Przykłady można by mnożyć. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że problematyka ta zyskała ważne miejsce w propagandzie PRL-u, z pewnością także w propagandzie wizualnej. Na ile jednak wpływało to na podejmowanie wątków krzyżackich w bieżącej twórczości malarskiej, graficznej czy rzeźbiarskiej? Na to pytanie niełatwo odpowiedzieć, dotąd bowiem nie przebadano należycie tego ciekawego zjawiska. W większości opracowań podejmujących problem recepcji wątków krzyżackich w polskiej kulturze wizualnej, okres po II wojnie światowej traktuje się marginalnie, a często wręcz pomija⁸.

W tej sytuacji trudno o wiążące uogólnienia, można chyba jednak pokusić się o nakreślenie najogólniejszego obrazu. Tak zwana sztuka wysoka, zwłaszcza malarstwo, w zasadzie odchodzi od tej tematyki, tak jak w ogóle odchodzi od tradycyjnie, na sposób dziewiętnastowieczny, rozumianego malarstwa historycznego. Rzecz jasna wciąż powstają pojedyncze, tradycyjne malarskie ujęcia tematyki krzyżackiej, jednak stanowią one nieistotny margines ówczesnej twórczości⁹. Nieco inaczej jest w przypadku rzeźby. Temat grunwaldzki

⁷ Znamiennym przykładem może tu służyć dekoracja towarzysząca wizycie oficjeli w Gdańsku w związku z finałem Sztafety Tysiąclecia. Nad trybuną umieszczono napis: „Czczymy pamięć bohaterów Cedyni, Psiego Pola, Płowiec, Grunwaldu, Raclawic, Westerplatte, Warszawy, Narwiku, Lenino, Monte Cassino, Wału Pomorskiego, Budziszyna, Berlina”. Poza Raclawicami – w których zadziałał z pewnością klucz „klasowy” a nie narodowy – są to wyłącznie bitwy z Niemcami, tak jakby przez tysiąc lat swej historii Polska nie miała innych wrogów. Zob. fotografię dokumentującą omawianą dekorację: Igor Hałagida, *Pomorze Gdańskie*, [w:] *Milenium czy Tysiąclecie*, red. Bartłomiej Noszczak [b. m., b. d.], s. 247.

⁸ Kruszelnicki w przywołanej książce nie wychodzi poza II wojnę, podobnie jak katalog wystawy wawelskiej *Na znak świetnego zwycięstwa...* (a tom katalogowy nie sięga nawet poza obiekty powstałe po roku 1910, a więc po wielkim jubileuszu 500-lecia bitwy). Również podczas zorganizowanej w 1960 r. wystawy zatytułowanej *Grunwald w sztuce* w zasadzie pominięto twórczość po 1945 r. (z jednym wyjątkiem – zaprezentowano wówczas makietę i plansze obrazujące projekt pomnika grunwaldzkiego Bandury i Cęckiewicza), por. Krystyna Sroczyńska, *Pokłosie olsztyńskiej wystawy „Grunwald w sztuce”* „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1964, t. 8, s. 479–501; Kosman w swym blisko siedemdziesięciostrońcowym tekście na temat wątków grunwaldzkich w sztuce okresowi po 1945 poświęca zaledwie sześć stron, z czego o sztukach plastycznych jest około dwóch (głównie zresztą na temat pomników), zob. *idem*, *Piórem i pędzlem...* Nieco więcej przykładów prezentuje Torbus, ale i u niego uwagi na temat okresu po 1945 r. stanowią niewielką część rozważań (na dwanaście stron poświęconych polskim przedstawieniom tematów krzyżackich, okresowi po 1945 r. poświęcił półtorej).

⁹ Przykładem mogą być takie prace, jak Michała Byliny *Grunwaldzkie miecze* (1957) i *Krzyżacy* (1958), Władysława Gościmskiego *Bitwa pod Płowcami* (1953), *Z wojen z Zakonem Krzyżac-*

i krzyżacki pojawia się zwłaszcza na polu rzeźby monumentalnej i medalierstwa, co oczywiście łatwo wytłumaczyć uwikłaniem obu dziedzin w wymogi bieżącej polityki i ideologii¹⁰. Tego rodzaju uwarunkowania sprawiły też, że znacznie rozleglejsza jest obecność interesujących nas wątków w różnego rodzaju „sztukach stosowanych”, a zwłaszcza tych, które miały cele perswazyjne. Motywy krzyżackie, a przede wszystkim grunwaldzkie, spotykamy więc na znaczkach pocztowych¹¹, plakatach¹², czy w postaci wywiedzionego z grunwaldzkich mieczy znaku graficznego, jakim w powojennej Polsce oznaczano miejsca pamięci i męczeństwa.

Właśnie na takim tle trzeba widzieć wytwórczość obrazów kierowanych do dzieci i młodzieży. Poza wszystkim były one także swoistym narzędziem kształtowania świadomości, w tym świadomości historycznej i szerszej, narodowej. Jest przy tym rzeczą oczywistą, że wraz ze zmieniającymi się okolicznościami historycznymi kształtowanie to ukierunkowane było na różne cele,

kim (1955) i *Bitwa pod Grunwaldem* (ok. 1964). Por. odpowiednio: Michał Bylina, wstęp Zbigniew Załuski, Warszawa 1977, il. 18 i 19, s. 111; Władysław Gościmski: *malarstwo batalistyczne*, oprac. Alefityna Gościmska, Warszawa 1983, s. 12–15 i 107.

¹⁰ Oczywiście w tym zakresie dziełem pierwszoplanowym jest pomnik grunwaldzki autorstwa Jerzego Bandury i Witolda Cęckiewicza (zob. Andrzej Szczerski, *Pomnik Grunwaldzki i 550. rocznica bitwy pod Grunwaldem*, referat wygłoszony podczas Międzynarodowej Konferencji Naukowej Grunwald – Tannenberg – Žalgiris 1410–2010. Historia – tradycja – polityka, Kraków, 24 września 2010; autorowi serdecznie dziękuję za udostępnienie nieopublikowanego jeszcze tekstu). Ponadto gdański pomnik Wawrzyńca Sampa zatytułowany *Tym, co za polskość Gdańska*, który w pierwotnym zamierzeniu miał być poświęcony „Ofiarom zbrodni krzyżackich” (zob. Wioleta Pieńkowska-Kmieciak, Izabela Jastrzebska, *Rzeź Gdańska z 1308 roku w sztuce gdańskiej XX wieku. Wybrane przykłady*, [w:] „Rzeź Gdańska” z 1308 roku w świetle najnowszych badań. Materiały z sesji naukowej 12–13 listopada 2008 roku, red. Błażej Śliwiński, Gdańsk 2009, s. 167–180, tu s. 178). Także zaprojektowana w specyficzny sposób przez Mariana Koniecznego rekonstrukcja zniszczonego w czasie wojny krakowskiego pomnika Wiwulskiego, który w charakterystyczny sposób w związku z rekonstrukcją przemianowano z pomnika Władysława Jagiełły na Pomnik Grunwaldzki (zob. Tadeusz Żuchowski, *Das Jagiello-Denkmal in Krakau – 1910. Das Programm und seine Quellen*, [w:] *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen 1800 bis 1939/Wizualne konstrukcje historii i pamięci historycznej w Niemczech i w Polsce 1900–1939*, Beiträge der 11. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger in Berlin, 30. September – 3. Oktober 2004/Materiały 11 Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów Zabytków w Berlinie, 30 września – 3 października 2004, hrsg. v./red. R. Born, Adam S. Labuda, B. Störtkuhl, Warszawa 2006, 257–268, zwł. s. 261).

¹¹ Pomędzy 1945 a 1980 r. temat grunwaldzki pojawił się na polskich znaczkach trzykrotnie. Po raz pierwszy już w kwietniu 1945 r., gdy w ramach serii prezentującej zabytki Krakowa przedstawiono m.in. grunwaldzki pomnik Jagiełły z 1910 r., następnie w lipcu tego samego roku, gdy wyemitowano znaczek z okazji 535 rocznicy bitwy pod Grunwaldem, wreszcie w 1960 r. w 550 rocznicę bitwy, którą uczczono stosowną trzyznaczkową serią. Pośrednio problematyki krzyżackiej dotyczy ponadto pięcioletnia seria z 1954 r. upamiętniająca „500-lecie powrotu Pomorza [do Polski]”, *Katalog polskich znaków pocztowych 2000*, t. 1, *Znaczki opłaty, urzędowe i dopłaty*, Bytom–Kraków 2000, odpowiednio numery: 362; 372; 1030–1032; 732–736.

¹² Zob. np. J.W., *Plakaty na Tysiąclecie*, „Projekt” 1961, nr 5–6, s. 37–39. Spośród dwunastu reprodukowanych tu projektów aż siedem odwołuje się do symboliki grunwaldzkiej.

nierazko przybierając wręcz charakter indoktrynacji. Przebadanie, w jaki sposób publikacje dla dzieci i młodzieży – zarówno w ich warstwie tekstowej, jak i obrazowej – wpływały na rozumienie historii przez pokolenia wychowane w PRL, byłoby zadaniem bardzo potrzebnym i chyba całkiem interesującym. Jak się zdaje, kwestia ta nie została jednak dotąd w pełni podjęta¹³. Jako przyczynek do takich badań należy traktować niniejszy tekst, w którym sondażowo usiłuję przyjrzeć się bardzo wąskiemu wycinkowi tego rozległego zagadnienia. Interesuje mnie to, jaki obraz Krzyżaków i Grunwaldu zaprezentowano młodemu odbiorcy na łamach przeznaczonych dla niego czasopism ilustrowanych w momentach wzmożonego zainteresowania tą problematyką w związku z przypadającymi w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. ważnymi rocznicami historycznymi: 550-leciem bitwy grunwaldzkiej w 1960 r., 1000-leciem państwa polskiego w 1966 r., a także, choć w mniejszym zakresie, 500-leciem urodzin Kopernika w 1973 r. Wybór właśnie tego nośnika obrazów nie jest przypadkowy – obok bowiem podręczników szkolnych, to właśnie wydawane nieraz w setkach tysięcy egzemplarzy ilustrowane czasopisma dla dzieci i młodzieży docierały do najszerszego kręgu młodych odbiorców.

Nim jednak przyjrzymy się nieco bliżej opublikowanym na ich łamach wizualnym reprezentacjom Krzyżaków, zastanówmy się przez chwilę nad tym, jakiego rodzaju stereotypy wizualne obowiązywały w tej mierze w dawniejszej kulturze polskiej, a więc w istocie nad tym, jaki uwewnętrzniony wzorzec prezentacji Krzyżaków mógł nosić w sobie zarówno twórca przeznaczonych dla dzieci obrazów, jak i ich młody odbiorca.

Zygmunt Kruszelnicki w swym gruntownym studium poświęconym sposobom obrazowania Krzyżaków w sztuce polskiej wyróżnił dwa podstawowe ujęcia, wskazując zresztą na to, że wzajemnie się one uzupełniają. Jedno z nich akcentuje butę, agresję, przemoc i okrucieństwo Krzyżaków, ich bezwzględność wobec słabszych, drugie z kolei przebiegłość i chciwość. Najpełniejsze wcielenie obu tak bardzo negatywnych stereotypów dostrzega Kruszelnicki w znanym, choć zaginionym podczas II wojny światowej, obrazie Wojciecha Gersona *Branka krzyżacka* (il. 1), który zresztą z czasem zyskał alternatywny tytuł o ironicznym wydźwięku: *Pochód niemieckiej kultury na wschód*¹⁴. Mając więc w pamięci tak silnie zakorzenione w polskiej kulturze stereotypy, nie tylko zresztą w kulturze wizualnej, przyjrzymy się obrazom Krzyżaków publikowanym w czasopismach dla dzieci i młodzieży w czasach PRL-u.

Z oczywistych względów apogeum zainteresowania tą problematyką przypada na rok 1960, a więc na hucznie obchodzoną 550 rocznicę bitwy pod Grunwaldem. Nawet przeznaczony dla najmłodszych „Świerszczyk”, który rzadko

¹³ Ważnym krokiem w tym kierunku jest książka Gertrudy Skotnickiej, *Barwy przeszłości. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży 1939–1989*, Gdańsk 2008.

¹⁴ Kruszelnicki, *Tematyka krzyżacka...*, s. 98–99. Na temat wizualnych konstrukcji antykrzyżackich stereotypów zob. Friedrich, *Krzyżacy w niemieckiej i polskiej...*



Il. 1. Wojciech Gerson, *Branka krzyżacka*, 1875, pocztówka z zaginionym obrazem

podejmował tematykę historyczną, poświęcił temu zagadnieniu skromną publikację. W formie krótkiej opowieści, którą przy ognisku harcerzom przedstawia drużynowy, zapoznano dzieci z przebiegiem historycznej bitwy, główny akcent kładąc na wątek krzyżackiego poselstwa i dwóch mieczy. W warstwie ilustracyjnej nie pojawiają się jednak sceny obrazujące samą bitwę, a jedynie grupa harcerzy odwiedzających pomnik grunwaldzki, tu ukazany jeszcze w formie modelu (il. 2). Ciekawym wątkiem tej publikacji jest także turniej



Il. 2. Ilustracja do tekstu *Świerszczykowe wędrówki*, „Świerszczyk” 1960, nr 28

rycerski urządzony przez harcerzy, którzy „ubrani w piękne stroje z tektury, galopowali na laskach niby na koniach i długimi kopiami z leszczynowych prętów starali się trafić w kółko zawieszane na sznurku”¹⁵. Dość wierny obraz tych rycerskich igraszek przekazywał rysunek na okładce numeru, autorstwa Olgi Siemaszkowej (il. 3).

W tym czasie wątki grunwaldzkie i krzyżackie obficie reprezentowane są w czasopismach przeznaczonych dla nieco starszych czytelników, a więc w „Płomyczku” i „Płomyku”. Już w pierwszym numerze „Płomyczka”, opublikowanym w jubileuszowym 1960 r., w cyklu „Obrazy z historii Polski” ukazano oblężenie Malborka, tyle że nie to z 1410 r., ale późniejsze, z czasów wojny trzynastoletniej¹⁶. W tym samym cyklu ukazano później także współczesną wizję wymarszu Krzyżaków spod Malborka autorstwa Mieczysława Kwacza (il. 4)¹⁷. Ich wygląd bardzo wiele zawdzięcza fotosom z *Krzyżaków* Forda¹⁸, natomiast pod względem narracyjnym ilustracja Kwacza przypomina rozpowszechnioną w latach 60. XX w. wizję Mieczysława Kościelniaka – i tu grupa

¹⁵ *Świerszczykowe wędrówki*, „Świerszczyk” 1960, nr 28, s. 435.

¹⁶ „Płomyczek” 1960, nr 1, trzecia strona okładki. Posłużono się tu graficzną wersją przedstawienia znanego z zaginionego obrazu z gdańskiego Dworu Artusa (w podpisie nie podano tej informacji, ograniczając się do formuły „stara ilustracja”).

¹⁷ „Płomyczek” 1960, nr 20, trzecia strona okładki.

¹⁸ Wystarczy porównać pracę Kwacza z fotosem z filmu reprodukowanym wcześniej na łamach tego samego czasopisma, zob. „Płomyczek” 1960 nr 13, s. 370.



Rys. Olga Siemaszkowa

Il. 3. Olga Siemaszko, ilustracja na okładce „Świerszczyk” 1960, nr 28

konnych rycerzy Zakonu wyrusza spod murów malborskiego zamku zapewne na jakąś wojenną wyprawę. O ile jednak w wypadku rysunku Kościelniaka wzorzec interpretacyjny narzucony został odbiorcy – fakt, że dopiero później i wtórnie – przez towarzyszący obrazowi podpis „Wyjazd oddziału krzyżackiego na grabieżczą wyprawę”¹⁹, o tyle w tym wypadku odbiór młodego

¹⁹ Takim podpisem ilustrację opatrzone dopiero w jednym z podręczników szkolnych z lat siedemdziesiątych XX w., Marceli Kosman, *Historia dla klasy VI*, Warszawa 1976 (korzystam z drugiego wydania, pierwsze opublikowano w 1975 r.). Inny podpis, z jednej strony bardziej szczegółowy, z drugiej zaś bardziej neutralny, znalazł się w publikacji oryginalnej, a więc



Il. 4. Mieczysław Kwacz, *Krzyżacy*, ilustracja, „Płomyczek” 1960, nr 20

czytelnika nie był zaprogramowany żadnym tendencyjnym podpisem, ograniczono się bowiem wyłącznie do słowa „Krzyżacy”. Pomimo zdawkowego charakteru podpisu możemy uznać, że mamy tu do czynienia z epizodem

w wielokrotnie wznawianej gawędzie historycznej Andrzeja Koskowskiego, *Pod murami Malborka*, Warszawa 1959, s. 4, gdzie czytamy: „Jeźdźcy krzyżacy pod wodzą wielkiego mistrza Ulryka von Jungingen zaczęli opuszczać warowne mury Malborka”.

z wielkiej wojny z lat 1409–1411. Świadczą o tym zarówno elementy uzbrojenia odpowiadające raczej realiom początków XV w., jak i unosząca się nad zaprezentowaną grupą jeźdźców chorągiew królewiecka, wzorowana na sławnym dziele Jana Długosza *Banderia Prutenorum*, dokumentującym sztandary krzyżackie zdobyte pod Grunwaldem. Ta sama malownicza chorągiew pojawiła się wśród kilku innych krzyżackich proporców znanych z dzieła Długosza na łamach „Płomyczka” już wcześniej, w numerze opublikowanym dokładnie w rocznicę bitwy²⁰. W następnym numerze, niejako dla równowagi, zaprezentowano natomiast wizerunki polskich i litewskich proporców spod Grunwaldu, co zapowiadała nawet okładka opatrzona napisem „Chorągwie grunwaldzkich zwycięzców”²¹ (il. 5).

Wspomniany już rocznicowy numer czasopisma, poświęcony wyłącznie tematyce krzyżackiej, poza prezentacją chorągwi Zakonu w całości wypełniła opowieść oparta na Sienkiewiczowskich *Krzyżakach*, a ściślej mówiąc na ekranizacji Aleksandra Forda. Tekst zredukowany został tu do minimum, natomiast warstwę obrazową sporządzono wyłącznie przy pomocy ponad 30 fotosów z filmu. Dla młodego czytelnika musiała to być znaczna atrakcja, ponieważ film nie wszedł jeszcze wówczas na ekrany kin²².

Spójrzmy, jakie ujęcia wybrano do tej publikacji i w konsekwencji tego, jakiego rodzaju wizja Krzyżaków się z niej wyłania. Na wstępie ukazano Juranda ze Spychowa nad zwłokami żony poprzysięgającego zemstę Krzyżakom – to mocny początek ukazujący zakonnych rycerzy jako rabusiów i morderców. Dalej przedstawiono starcie Zbyszka z Bogdańca z krzyżackim posłem, gdzie na plan pierwszy wysuwa się raczej ogólnie rozumiana obyczajowość rycerska. Podobnie jest w wypadku kadru ukazującego pojedynek Zbyszka z rycerzem zakonnym Rotgierem na zamku książąt mazowieckich. Następnie ukazano polskie poselstwo stojące w Malborku przed obliczem wielkiego mistrza Konrada von Jungingen. W warstwie wizualnej akcent położony jest przy tym na posłów, nie na Krzyżaka, a o jego nikczemności wnioskować można jedynie na podstawie podpisu. Potem Krzyżaków oglądamy już tylko w związku z grunwaldzką bitwą. To właśnie na niej położono główny akcent. O ile w ujęciu Sienkiewicza bitwa zajmuje około jednej dwudziestej objętości książki, a w ujęciu Forda około jednej siódmej czasu trwania filmu, to w „Płomyczku” samej bitwie poświęcono blisko połowę ilustracji.

²⁰ „Płomyczek” 1960, nr 13, druga strona okładki. Ilustracje sporządził Romuald Klaybor.

²¹ „Płomyczek” 1960, nr 14. Wizerunkom ponad 40 chorągwi sporządzonym przez Romualda Klaybora (cenionego twórcę ilustracji do publikacji popularno-naukowych dla dzieci) towarzyszył tekst Mateusza Siuchnińskiego, autora podręczników szkolnych do historii i znanych książek popularyzujących dzieje Polski, takich jak *Ilustrowana Kronika Polaków*, Warszawa 1967 (z ilustracjami Szymona Kobylińskiego), *Ilustrowane dzieje Polski*, Warszawa 1979 (z ilustracjami Józefa Wilkonja).

²² Por. przyp. 24.

Jacek
Friedrich



Il. 5. Romuald Klaybor, ilustracja na okładce, „Płomyczek” 1960, nr 14

Pierwsza z nich ukazuje zakutych w żelazo krzyżackich rycerzy wysoko dzierżących proporce, dalej jednak akcent przeniesiono na szykujące się do bitwy polskie rycerstwo, które wypełnia cztery kolejne kadry. Następnie pojawia się wielki mistrz Ulryk von Jungingen, zaprezentowany w całej okazałości, konno, z silnie wyeksponowanym godłem na kropierzu. Potem krzyżacy łucznicy, idąca do boju polska jazda, zmagania o proporzec Korony,

dowodzący bitwą Jagiełło, krzyżacki odwrót i wreszcie śmierć wielkiego mistrza osaczonego przez chłopską piechotę. Kulminację stanowi sugestywny kadr, na którym Jagiełło stoi zadumany nad zwłokami Ulryka. Po tym ujęciu widzimy jeszcze tylko Zbyszka i Maćka wracających po bitwie do rodzinnego Bogdańca.

Scena ze zwłokami wielkiego mistrza warta jest bliższej uwagi, stanowi bowiem najsilniejszy chyba wizualny akcent całej tej obrazowej opowieści, jednoznacznie wyrażając polski triumf i krzyżacką klęskę (il. 6). Nie jest też z pewnością przypadkiem, że kadr ten rozpowszechniany był wówczas także w postaci karty pocztowej. Z perspektywy historii sztuki warto zauważyć, że obraz ten, tak silnie wyeksponowany w piśmie dla dzieci, czerpie wyraźnie z tradycji polskiej sztuki, w której chętnie ukazywano martwego Ulryka, czy w ogóle martwych Krzyżaków, u stóp polskich zwycięzców²³. W tym konkretnym kadrze widać bardzo wyraźną reminiscencję krakowskiego pomnika Grunwaldzkiego autorstwa Antoniego Wiwulskiego, a także – choć już w mniejszym zakresie – postaci martwego Krzyżaka z pierwszego planu grunwaldzkiej dioramy Tadeusza Popiela i Zygmunta Rozwadowskiego.

Zakładając, że redakcja „Płomyczka” miała już wówczas do dyspozycji całość filmowego materiału²⁴, warto wskazać na pewne znamienne pominięcia: krzyżackie zbrodnie widzimy raczej poprzez ich skutki (dymy nad Spychowem, martwą żonę Juranda, martwą Danusię) niż w bezpośrednim oglądzie, a przecież w filmie pokazane są i takie sceny. Ponadto nie pokazano młodemu czytelnikom bodaj najbardziej sugestywnych obrazów, takich jak apokaliptyczna niemal wizja wypełnionego szubienicami otoczenia zamku w Szczytnie, pokazanie Krzyżaków „polujących” na Juranda, czy wreszcie – obraz szczególnie silnie zapadający w pamięć – oślepionego Juranda

²³ Tendencja ta czytelna jest zwłaszcza w polskiej sztuce przed I wojną światową, np. [w:] *Po zwycięstwie grunwaldzkim* Stanisława Kaczor-Batowskiego, *Jagiełło z rycerstwem po bitwie pod Grunwaldem* Konstantego Gorskiego. Jednak i w późniejszym okresie można spotkać podobne ujęcia, nawet w publikacjach dla dzieci, czego przykładem jest ilustracja towarzysząca opisowi bitwy grunwaldzkiej w kilkakrotnie wznawianej, obszernej antologii gawęd historycznych *Przez stulecia*. Tu posługuję się drugim, rozszerzonym wydaniem *Przez stulecia. Opowiadania z historii Polski*, zebrał i oprac. Stanisław Aleksandrak i Marian Wadecki, Warszawa 1959, s. 125. Żadne jednak ze znanych mi polskich ujęć tego motywu nie ukazuje rzezi krzyżackiej z takim okrucieństwem, jak uczynił to sławny malarz czeski Alfons Mucha w obrazie z 1924 r. *Po bitwie pod Grunwaldem 1410. Koalicja północnosłowiańska*. Warto zauważyć, że przedstawioną przez Muchę wizję rzezi interpretuje się również jako wizualny wyraz idei pacyfistycznych, zob. Agnieszka Gąsior, *Kunst und Weltfriedens. Alfons Muchas „Slawisches Epos”* [w:] *Gemeinsam einsam. Die Slawische Idee nach dem Panславismus* („Osteuropa” 2009, 59, nr 12), s. 222.

²⁴ Wszystko wskazuje na to, że istotnie w chwili, gdy redagowano ów jubileuszowy numer „Płomyczka”, całość materiału zdjęciowego do filmu Forda musiała już być zamknięta, a więc można przyjąć z wielkim prawdopodobieństwem, że zaprezentowany czytelnikom wybór kadrów uwarunkowany był merytorycznie i nie wynikał z luk w materiale fotograficznym. Oficjalna premiera filmu odbyła się co prawda 2 września 1960 r., jednakże pierwszy pokaz publiczny miał miejsce zapewne już 15 lipca, a 22 lipca był dniem tak zwanej oficjalnej prapremiery. Zob. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/122230> (28.07.2011).



Il. 6. Kadr z filmu Aleksandra Forda *Krzyżacy*, „Płomyczek” 1960, nr 13

tułającego się po gościńcach. Trudno przeoczyć jeszcze jeden brak innego już rodzaju – w płomyczkowej opowieści nie ma miejsca dla najbardziej bodaj kanonicznego grunwaldzkiego przedstawienia, jaki stanowi scena z dwoma nagimi mieczami!

Aluzję do tego epizodu grunwaldzkiej bitwy znajdziemy natomiast w przeznaczonym dla nieco starszych odbiorców „Płomyku”, w obrazkowej zgadywance, w której posługując się także kadrami z filmu, wówczas już znanego widowni, sprawdzano znajomość powieściowej i filmowej materii przez czytelników²⁵. Kadr ze śmiercią wielkiego mistrza opatrzono właśnie pytaniem o miecze, które ten, „pewny swego zwycięstwa”, przesłał przed bitwą polskiemu władcy. W formie rysunkowej pojawiają się one zresztą w sąsiedztwie nagłówka

²⁵ *Kto zna „Krzyżaków”?*, „Płomyk” 1960, nr 20, s. 623–625.

owej zgadywanki. Prócz tego przywołano nieobecny w „Płomyczku” obraz wal-ki Juranda z Krzyżakami – jedną z tych scen filmu, w których rycerze zakonni pokazani są wyjątkowo odstręczająco. Podpis, w którym jest mowa o „obelgach przewrotnych” i o „obłudnych Krzyżakach” dopełnia całości. To bez wątplenia jeden z najsilniej nasyconych negatywnym przekazem obrazów, jakie mógł znaleźć w tym czasie młody odbiorca w przeznaczonych dla siebie wydawnictwach. Już bowiem pozostałe obrazy publikowane w 1960 r. w „Płomyku” trudno uznać za szczególnie antykrzyżackie czy antygermańskie²⁶. Może najbliższej antykrzyżackiego stereotypu sytuuje się narysowana przez Gustawa Majewskiego postać brata zakonnego Ulryka wywiedziona z baśni Franciszka Fenikowskiego *Jesoter* (il. 7)²⁷, jednak i w tym wypadku negatywny wyraz nie jest bynajmniej bardzo natarczywy. Owszem, w samej pozie Krzyżaka, który stoi pewnie na szeroko rozstawionych nogach, a do tego wspiera się śmiało pod bok, można dopatrzeć się wizualizacji krzyżackiej buty, jednak jest to obraz łagodny w porównaniu z literackim pierwowzorem wyraziście opisu-jącym przemoc, której Krzyżacy z Pucka dopuszczali się na okolicznej ludności kaszubskiej. Również Wiesław Majchrzak, ilustrując opublikowaną nieco później w „Płomyczku” opowieść Klemensa Oleksika, nie skorzystał z okazji, by dać wizualny ekwiwalent „okrutnie złego komtura Zygfrйда”²⁸. Zamiast tego ukazał niemal bajkowy obraz rycerza w płaszczu rozwianym na wie-trze i malowniczo się załamującym, pędzącego na rumaku przystrojonym w kropierz o atrakcyjnym graficznie motywie szachownicy (il. 8). Najwyraźniej w obu wypadkach ilustratorów bardziej pociągała spektakularność przedsta-wienia zakutych w żelazo rycerzy z efektownymi pióropuszcami niż możliwość zastosowania któregoś z antykrzyżackich modeli wizualnych²⁹. Tendencja do ich unikania w twórczości plastycznej dla dzieci wydaje się już wówczas dość wyraźna.

²⁶ Poza przedstawieniami omówionymi wyżej w kolejnych numerach „Płomyka” z 1960 r. pojawiają się: relacja z przygotowań do odsłonięcia pomnika grunwaldzkiego zilustrowana zdjęciem jego makiety (*Halo! Tu Grunwald*, „Płomyk” 1960, nr 13, s. 386), opowiadanie na temat akcji ratowania *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki w czasie II wojny światowej, które dało sposobność do zreprodukowania tego dzieła (Monika Warneńska, *Opowieść grunwaldzka*, „Płomyk” 1960, nr 14, s. 430–434). Ponadto omówienie grunwaldzkiej serii znaczków Poczty Polskiej z 1960 r. (Stanisław Dąbrowski, *Tradycje oręża polskiego*, „Płomyk” 1960, nr 20, s. 639) oraz przedstawienie Krzyżaków autorstwa Daniela Chodowieckiego (Wanda Romeyko, *Daniel Chodowiecki (1726–1801)*, „Płomyk” 1960, nr 20, s. 641), które trudno uznać za propagandowo nośne (por. Kruszelnicki, *Tematyka krzyżacka...*, s. 100).

²⁷ Franciszek Fenikowski, *Jesoter*, „Płomyk” 1960, nr 12, s. 370.

²⁸ Klemens Oleksik, *Opowieść o Tałckim Bagnie i Wyspie Szczęśliwej*, „Płomyczek” 1961, nr 12, s. 305, il. na s. 307.

²⁹ Na marginesie warto zauważyć, że na obu omówionych tu ilustracjach rycerzy zakonnych ukazano jako brodaczy, co świadczy o tym, że wiedza na temat rzeczywistego wyglądu historycznych Krzyżaków była już w tym czasie szeroko rozpowszechniona. Zapewne przyczyniła się do tego także ekranizacja Forda, w której tej zasady konsekwentnie przestrzegano.

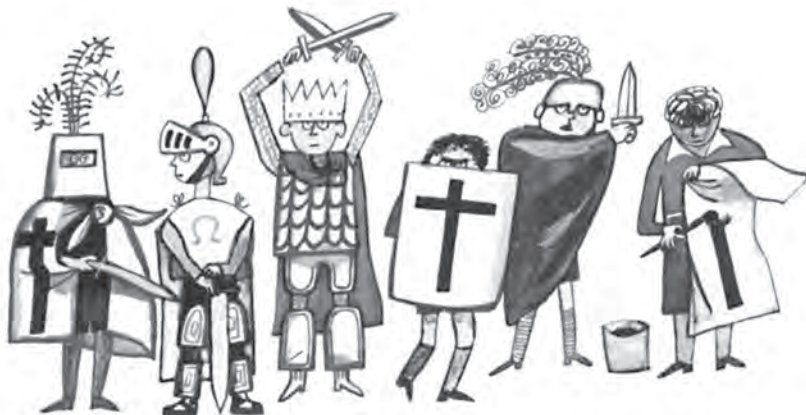


Il. 7. Gustaw Majewski, ilustracja do tekstu Franciszka Fenikowskiego *Jesoter*, „Płomyk” 1960, nr 12

Il. 8. Wiesław Majchrzak, ilustracja do tekstu Klemensa Oleksika *Opowieść o Tałckim Bagnie i Wyspie Szczęśliwej*, „Płomyczek” 1961, nr 12



Na tym tle łatwiej zrozumieć obrazek, jaki zaprezentował czytelnikom „Płomyka” Jacek Fedorowicz, który przedstawił Krzyżaków i ich przeciwników spod Grunwaldu, a ściślej współczesnych rysownikowi uczniów wcielających się w te role, w konwencji humorystycznej (il. 9)³⁰.



Il. 9. Jacek Fedorowicz, ilustracja do tekstu Marii Terlikowskiej *Płomykowa szopka, czyli uczniowskie zwierciadło*, „Płomyk” 1960, nr 24

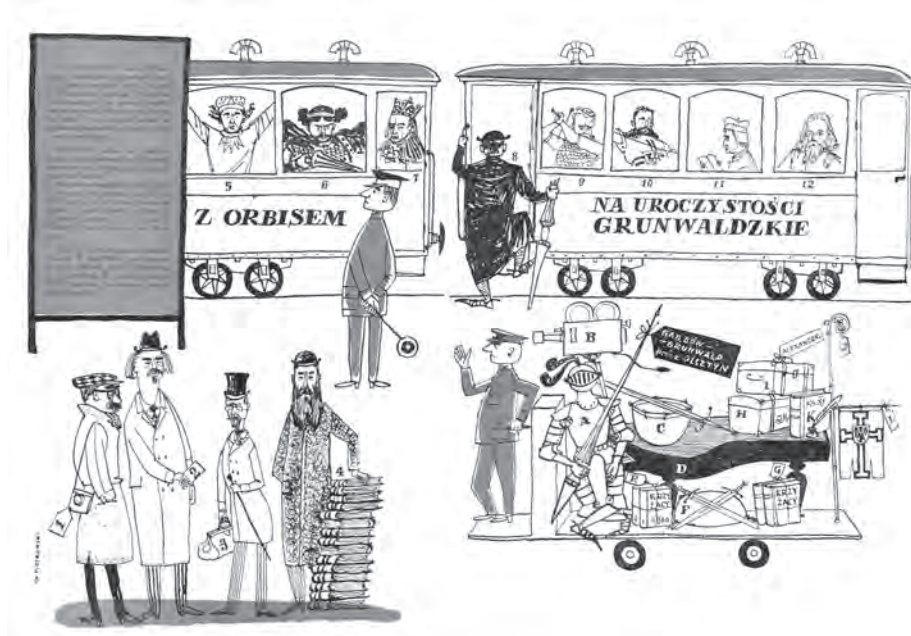
O tym, że ujęcie takie nie było odosobnione, świadczy utrzymany również w żartobliwym tonie rysunkowy konkurs opublikowany na łamach rocznicowego numeru „Mówią Wieki” z czerwca 1960 r.³¹ Miesięcznik ten w całości poświęcony był edukacji historycznej, co odróżniało go od przywoływanych dotąd pism dla dzieci i młodzieży, w których tematyka historyczna stanowiła tylko jeden z wątków (w „Świerszczyku” wręcz marginalny). Ponadto w tym wypadku trudno precyzyjnie określić zakładanego odbiorcę – równie dobrze mógł to być ambitny, zainteresowany historią uczeń starszych klas szkoły podstawowej czy licealista, jaki i nauczyciel historii. Trzeba również pamiętać o tym, że nakłady tego wyspecjalizowanego tytułu były znacznie mniejsze niż popularnych, masowych wręcz tytułów przywołanych wcześniej³². Niemniej jednak i on współkształtował wyobrażenia młodych odbiorców zainteresowanych historią.

³⁰ Rysunki powstały jako ilustracja do wierszowanej scenki w formie „szopki”, w której satyryczny obraz uczniów przeplata się z tak aktualnymi wówczas treściami grunwaldzkimi. Maria Terlikowska, *Płomykowa szopka, czyli uczniowskie zwierciadło*, „Płomyk” 1960, nr 24, s. 748–751.

³¹ *Z Orbisem na uroczystości grunwaldzkie*, „Mówią Wieki” 1960, nr 6, s. 43–44.

³² Dla porównania, nakład wspomnianego rocznicowego numeru „Płomyczka” wynosił 280 370 egzemplarzy, a rocznicowy numer „Mówią Wieki” wyszedł w nakładzie 32 410 egzemplarzy. Nakłady te zmieniały się zresztą w czasie i na przykład rocznicowy numer „Płomyczka” poświęcony Kopernikowi (1973, nr 4) opublikowano w nakładzie 590 370 egzemplarzy.

Wspomniany konkurs polegał na tym, by postaciom związanym z bitwą i tradycją grunwaldzką przyporządkować odpowiadające im rekwizyty³³. Rysownik Zbigniew Piotrowski nie ograniczył się jednak wyłącznie do opracowania stosownych wizerunków (nawiasem mówiąc, postaci uczestników bitwy opierając na Matejkowskim wzorcu), ale starał się nadać im pewną spójność narracyjną opartą na pomysłach podróży historycznych person kolejną na uroczystości grunwaldzkie (il. 10). Zbigniew Oleśnicki wsiadający niezdarnie do pociągu w zbroi sterczącej spod kapłańskiej sukni czy książę Witold unoszący ramiona w charakterystycznym, znanym z obrazu Matejki geście, tyle że tym razem ujętym w humorystyczny cudzysłów okna kolejowego wagonu, siłą rzeczy nabierali lżejszego, mniej patetycznego charakteru.



Il. 10. Zbigniew Piotrowski, konkurs rysunkowy *Z Orbisem na uroczystości grunwaldzkie*, „Mówią Wieki” 1960, nr 6

Poza tym w wizualnej warstwie tego rocznicowego numeru nie odnajdziemy jednak żadnych oryginalnych ujęć. Przede wszystkim posłużono się licznymi fragmentami obrazu Matejki (scena śmierci wielkiego mistrza ozdobiła nawet pierwszą stronę okładki)³⁴, na ostatniej stronie okładki sięgnięto zaś po znany

³³ Ukazano następujące postaci – podaję wedle numerów towarzyszących każdej z nich: Aleksander Ford, Ignacy Jan Paderewski, Henryk Sienkiewicz, Józef Ignacy Kraszewski, książę Witold, Zawisza Czarny, Jagiełło, Zbigniew Oleśnicki, Jan Żiżka, Ulryk von Jungingen, Jan Długosz i Jan Matejko.

³⁴ W sumie zreproduковано siedem fragmentów dzieła Matejki: pierwsza strona okładki, s. 13, 16, 20, 21, 25.

XVI-wieczny drzeworyt z kroniki Marcina Bielskiego. Ponadto wykorzystano w zasadzie materiał fotograficzny, obok zabytkowego uzbrojenia z początku XV w.³⁵ czy reprodukcji chorągwi znanych z dzieła *Banderia Prutenorum*³⁶ prezentując także archiwalne fotografie obchodów grunwaldzkich z 1910 r.³⁷ Przy tego rodzaju podejściu do warstwy ikonograficznej publikacji, w którym główny nacisk kładziono na materiały źródłowe (co w pewnej mierze przypomina sposób konstruowania obrazowej oprawy ówczesnych podręczników, zwłaszcza licealnych), nie było właściwie miejsca na wyrazistsze ujęcia o charakterze perswazyjnym. Oczywiście, jeśli nie liczyć Matejki, którego obraz trudno zresztą uznać za przykład prostej antykrzyżackiej retoryki, która była obecna w tak wielu ujęciach polskich twórców przed I wojną światową. Trzeba również pamiętać, że arcydzieło Matejki przeciętny odbiorca, także młody, widział w różnych postaciach tak często, że uległo ono chyba swoistej obrazowej „deleksykalizacji”, jeśli wolno posłużyć się taką metaforą. W konsekwencji, nawet jeśli w dziele Matejki był zawarty potencjał propagandowy, to na skutek oswojenia widza z materią obrazu ulegał on znacznemu osłabieniu.

Jedynym dziełem zamieszczonym w omawianym tu numerze popularyzatorskiego wydawnictwa, którego reprodukcja mogła ewentualnie budzić jakąś żywszą emocjonalną reakcję czy wręcz ideową refleksję, mógł być nowojorski posąg Jagiełły autorstwa Wacława Ostrowskiego. Zreprodukowany został w ujęciu fragmentarycznym, ale dynamicznym, w którym stanowczość króla krzyżującego ponad głową dwa nagie miecze zawiera silny ładunek perswazyjny³⁸. Podkreślić jednak należy, że także rocznicowy numer „Mówią Wieki” nie przynosi żadnych obrazów, które w sposób bezpośredni, na zasadzie cytatu lub przetworzony odwoływałyby się do antykrzyżackich ujęć epok wcześniejszych. Tak więc i tu, podobnie zresztą jak w wypadku ówczesnych podręczników, w warstwie wizualnej widać raczej dążenie do pewnej obiektywizacji, a nie propagandowej jednostronności wizji Krzyżaków³⁹.

Jeśli tego rodzaju antykrzyżackiej tendencji w zasadzie nie odnajdujemy w okresie tak intensywnie propagandowo wykorzystywanych obchodów 550 rocznicy Grunwaldu, to tym trudniej znaleźć je w późniejszych publikacjach prezentowanych przez czasopisma dla dzieci i młodzieży. Przy czym kolejna okazja do szerszego zaprezentowania społeczeństwu problematyki historycznej pojawiła się w roku 1966. Już w 1960 r. w związku z uroczystościami

³⁵ Stefan M. Kuczyński, *Wielka rocznica*, „Mówią Wieki” 1960, nr 6, s. 1–4, tu 1–3.

³⁶ Marian Biskup, *O wielkiej wojnie z Zakonem – inaczej*, „Mówią Wieki” 1960, nr 6, s. 8–13, tu 10–11.

³⁷ Bożena Krzywobłocka, *Obchód grunwaldzki 50 lat temu...*, „Mówią Wieki” 1960, nr 6, s. 26–27.

³⁸ Kuczyński, *Wielka rocznica...*, s. 4.

³⁹ Na temat ujęcia problematyki krzyżackiej w ówczesnych podręcznikach piszę nieco szerzej w artykule *Fakty i pamięć. Obraz Grunwaldu i Krzyżaków w ilustracjach do podręczników szkolnych sprzed czterdziestu lat jako pretekst do zastanowienia się nad kilkoma sprawami*, „Ryms. Kwartalnik o książkach dla dzieci i młodzieży” 2011, nr 15, s. 19–22.

jubileuszowymi pisano: „[...] Grunwald da hasło do obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego”⁴⁰. Istotnie, oba te zakrojone na wielką skalę przedsięwzięcia propagandowe gomułkowskiej Polski wiele łączyło. Także w roku hucznie obchodzonego Tysiąclecia powróciły więc wątki grunwaldzkie, zdecydowanie jednak mniej licznie niż sześć lat wcześniej.

„Płomyczek” ograniczył się w zasadzie do publikacji opisu bitwy grunwaldzkiej, tym razem autorstwa Józefa Ignacego Kraszewskiego. Fragment jego powieści *Krzyżacy 1410. Obrazy z przeszłości* zilustrowano fotografią przedstawiającą przebranych za polskich rycerzy spod Grunwaldu uczestników wielkiej parady historycznej towarzyszącej obchodom Tysiąclecia⁴¹. To samo zdjęcie zamieścił równoległe „Płomyk”, opatrując je podpisem: „Defilada 1000-lecia. Rycerze spod Grunwaldu”⁴². Ponadto na jego łamach w tym czasie odnajdujemy bodaj jeszcze tylko dwa obrazy wiążące się z problematyką krzyżacką: reprodukcję przedwojennego polskiego znaczka pocztowego, który ze względu na zawartą w nim aluzję grunwaldzką wywołał polsko-niemiecki zatarg dyplomatyczny⁴³, oraz ilustrację do wierszowanej scenki historycznej odwołującej się do sprowadzenia Krzyżaków do Polski przez Konrada Mazowieckiego. Fakt, że motyw ten pojawia się jako jedna z zaledwie czterech scenek obrazujących pierwsze cztery stulecia państwa polskiego, potwierdza tylko rangę problematyki krzyżackiej w ówczesnej polityce historycznej. W towarzyszącym tekstowi obrazie nie sposób wszakże doszukać się jakiegokolwiek perswazyjnej tendencji (il. 11). Przedstawienie Konrada w towarzystwie dwóch Krzyżaków jest na tyle syntetyczne, że trudno tu o głębszą interpretację, jeśli jednak miałbym zaryzykować jakąś charakterystykę owych „kukielkowych”, krzyżackich postaci, to raczej widziałbym w nich pewną nieporadność, a w rycerzu zakonnym z nienaturalnie przekrzywioną głową może nawet pocieszność, a na pewno nie przebiegłość czy okrucieństwo⁴⁴.

Warto zauważyć, że przypadająca w tym samym 1966 r. rocznica kończącego wojnę trzynastoletnią drugiego pokoju toruńskiego, która mogłaby stanowić kolejny pretekst do szerszego zaprezentowania motywów krzyżackich, na łamach „Płomyczka” czy „Płomyka” została całkowicie pominięta na rzecz znacznie atrakcyjniejszej problematyki związanej z Tysiącleciem.

Ostatnią rocznicową okazję do przypomnienia wątków krzyżackich stanowił rok 1973, gdy z rozmachem obchodzono 500-lecie urodzin Mikołaja

⁴⁰ *Halol! Tu Grunwald*, „Płomyk” 1960, nr 13, s. 386. Dowodu na sprzężenie w ówczesnej propagandzie wątków grunwaldzkich z Tysiącleciem dostarcza także chociażby publikacja przywołana w przyp. 12.

⁴¹ „Płomyczek” 1966, nr 19, s. 538–539. Warto zauważyć, że w cytowanym fragmencie powieści Kraszewskiego redakcja dokonała pewnych skrótów, między innymi usuwając pojawiające się w nim odwołania do Bożej opatrności.

⁴² „Płomyk” 1966, nr 19, s. 565.

⁴³ W. Czerwiński, „Wojny” znaczkowe, „Płomyk” 1966, nr 12, trzecia strona okładki.

⁴⁴ Wiera Badalska, *Przed wiekami... przed dawnymi...*, „Płomyk” 1966, nr 13, s. 395. Autorem ilustracji jest Romuald Klaybor.



Il. 11. Romuald Klaybor, ilustracja do tekstu Wiery Badalskiej *Przed wiekami... przed dawnymi...*, „Płomyk” 1966, nr 13

Kopernika. Wątek krzyżacki związany z rolą, jaką odegrał Kopernik w obronie Olsztyna podczas ostatniej wojny Polski z Zakonem w latach 1519–1521, który znalazł w tym czasie niezwykle ciekawy wyraz wizualny w dziedzinie komiksu⁴⁵, w czasopiśmie dla dzieci i młodzieży pojawił się bodaj tylko raz, za to w bardzo eksponowany sposób, bo na okładce poświęconego wielkiemu astronomowi monograficznego numeru „Płomyczka”⁴⁶. To efektowne ujęcie autorstwa jednego z ostatnich poważnych na gruncie polskim reprezentantów malarstwa batalistycznego, Michała Byliny, ukazuje silnie heroizowanego Kopernika stojącego na murach olsztyńskiego zamku na czele zbrojnej załogi (il. 12). Krzyżacy w wizji tej nie pojawiają się, ich bliska obecność jest jednak wyczuwalna w napiętych spojrzeniach obrońców. Bylina w ten sposób zgrabnie pogodził pożądaną heroizację głównego bohatera z faktem, że w rzeczywistości do zbrojnej konfrontacji nie doszło, gdyż Krzyżacy odstąpili od oblężenia. Motywy wyboru właśnie tego obrazu na okładkę pisma mogły być oczywiście

⁴⁵ Chodzi o jedną z bardzo popularnych w latach siedemdziesiątych komiksowych opowieści o Tytusie Romku i A'Tomku autorstwa Henryka Jerzego Chmielewskiego. W księdze VIII ich przygód, przygotowanej właśnie w związku z rocznicą kopernikowską, przeniesieni w czasie bohaterowie spotykają się nie tylko z wielkim astronomem, ale także z Krzyżakami zagrażającymi północnym rubieżom polskiego królestwa. Chmielewski przedstawił ich w sposób już wówczas przyjęty powszechnie, a więc jako zakutych w żelazo brodaczy z kitami pawich piór na hełmach, jednakże niektóre obrazy zdecydowanie wykraczają poza ten oczywisty wizualny standard. Chodzi o sekwencję z udziałem krzyżackiego wodza, tutaj humorystycznie nazwanego średnim mistrzem. Jego fizjonomia to nic innego, jak karykaturalne odwzorowanie rysów Adolfa Hitlera, a gdyby ktoś miał jeszcze jakieś wątpliwości, to rozwiewa je spojrzenie na tarczę stojącego obok strażnika, na której zamiast krzyża Zakonu pojawia się wyciągnięta w pionie swastyka! Henryk Jerzy Chmielewski, *Tytus, Romek i A'Tomek*, księga VIII, Warszawa [1973], s. 21–22.

⁴⁶ Scenę z okładki objaśniono młodemu czytelnikowi następująco: „Mikołaj Kopernik organizuje obronę Olsztyna przed Krzyżakami”, „Płomyczek” 1973, nr 4, druga strona okładki.



Il. 12. Michał Bylina, *Mikołaj Kopernik organizuje obronę Olsztyna przed Krzyżakami*, ilustracja na okładce „Płomyczek” 1973, nr 4

różnorakie, decydująca mogła być przecież czysto wizualna atrakcyjność wielobarwnej kompozycji. Nie można jednak wykluczyć i tego, że ta specyficzna, nie kojarząca się wszak na ogół z Kopernikiem ikonografia wprowadzona została w sposób w pełni świadomy, a jej sens być może wiąże się z historycznymi kontrowersjami wokół narodowości Kopernika. Ukazanie go w roli niemalże rycerza walczącego z Krzyżakami, uosabiającymi wszak

negatywnie rozumianą niemieckość, w odbiorze młodego widza utwierdzało tylko, powszechne zresztą przekonanie o jednoznacznej polskości genialnego uczonego. Na marginesie warto tu wskazać, że heroizowany, rycerski charakter postaci Kopernika zasugerowany w pracy Byliny, znalazł jeszcze wyrazistsze wcielenie w wizji zaprezentowanej przez klasyka polskiej ilustracji dla dzieci, Jana Marcina Szancera. Projektując poświęconą astronomowi serię pocztówek, uwzględnił on także motyw obrony Olsztyna, przy czym w jego ujęciu Kopernik w pancerzu i z mieczem w dłoni (il. 13) jest już jednoznacznie ukazany jako rycerz, wojownik⁴⁷.

Jak widać, wątki krzyżackie i grunwaldzkie zaprezentowane w ilustracjach czasopism dla dzieci i młodzieży przy okazji hucznie obchodzonych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. historycznych rocznic są na tyle liczne, że pozwalają postawić kilka istotnych kwestii. Pytanie, które narzuca się w sposób oczywisty, brzmi: na ile obrazy te kontynuowały wcześniejsze wizualne stereotypy dotyczące Krzyżaków, a więc, na ile włączone zostały w antykrzyżacką i antyniemiecką propagandę, tak przecież powszechną w powojennej Polsce (zwłaszcza w okresie gomułkowskim, na który wszak przypadły najważniejsze i bardzo mocno propagandowo wykorzystane obchody grunwaldzkie i Tysiąclecia). Wobec różnorodnego materiału jednoznaczna odpowiedź na tak postawione pytanie nie jest łatwa. Można chyba jednak zaryzykować pewne uogólnienia.

Po pierwsze, co może zaskakiwać, trudno wskazać na znaczącą kontynuację kanonicznych wizualnych stereotypów tak sugestywnie obrazowanych w dawniejszej sztuce polskiej, a opisanych przez przywołanego na wstępie Kruszelnickiego. Po drugie, w ich miejsce nie pojawiły się jakieś nowe antykrzyżackie ujęcia. Po trzecie, wyraźnie widać dominację wyobrażeń odnoszących się do epizodu grunwaldzkiego, w którego cieniu pozostają inne ważne wydarzenia związane z polsko-krzyżackimi relacjami. Po czwarte, dominującym sposobem obrazowania Krzyżaków stał się ten, który kładzie nacisk raczej na pewną malowniczość średniowiecznej figury rycerza w ogóle, a pomija bądź marginalizuje specyficzne cechy negatywne przypisywane wcześniej rycerzom zakonnym. Po piąte, w interesującym nas okresie pojawiają się humorystyczne ujęcia tematu grunwaldzkiego i krzyżackiego, które zapewne znacznie trudniej byłoby spotkać wcześniej⁴⁸. Po szóste wreszcie, wyraźniejsze

⁴⁷ Poczтівка wydana w 1972 r. przez Biuro Wydawnicze „Ruch” w Warszawie, pod numerem seryjnym 962G/I/71 w ramach poświęconej Kopernikowi rocznicowej serii pocztówek w całości zaprojektowanej przez Szancera. Serię tę „Płomyczek” rekomendował swym czytelnikom w jubileuszowym, kopernikowskim numerze: *O Koperniku dla najmłodszych czytelników*, „Płomyczek” 1973, nr 4, s. 128. Na marginesie warto wspomnieć, że w swym dorobku Szancer miał również, stosunkowo mało znane ilustracje do *Krzyżaków* Sienkiewicza, Henryk Sienkiewicz, *Krzyżacy*, t. 1, Warszawa 1949, t. 2, Warszawa 1950.

⁴⁸ Co prawda w tym zakresie trzeba się zdawać na wiedzę wciąż dość fragmentaryczną, jako że pomimo istnienia świetnych ujęć Kruszelnickiego i Torbusa, wizualne reprezentacje Krzyżaków w sztuce polskiej XIX, a zwłaszcza XX w. w wielu aspektach pozostają wciąż niedostatecznie

Jacek
Friedrich



Il. 13. Jan Marcin Szancer, *Mikołaj Kopernik (1473–1543) w czasie wojny z Krzyżakami (1520–1521) osobiście dowodzi [...] obroną zamku olsztyńskiego*, pocztówka, 1972

akcenty antykrzyżackie przenoszone są raczej do warstwy tekstowej, co oczywiście w znacznej mierze określa sposób postrzegania obrazów, samą warstwę obrazową odciąża jednak z czysto propagandowych zobowiązań (do tej kwestii wypadnie jeszcze powrócić).

Tak sformułowane uogólnienia, oparte na zawężonej przecież podstawie źródłowej, znajdują potwierdzenie w analizie wątków krzyżackich obecnych w obrazach kierowanych wówczas do dzieci i młodzieży za pomocą innych niż przywołane w niniejszym tekście nośników. Podobne tendencje – z wyjątkiem ujęć humorystycznych – można bowiem odczytać w publikacjach zatwierdzonych przez czynniki oficjalne do użytku szkolnego z podręcznikami na czele⁴⁹, w ilustracjach towarzyszących beletrystycznym i popularnonaukowym ujęciom tematu krzyżackiego, a nawet w medium tak specyficznym, jak narracyjne przezrocza do wyświetlania na diaskopie⁵⁰.

Oczywiście tego rodzaju materiał skłania do postawienia także innych pytań, o charakterze ogólniejszym. Na przykład, na ile o efektywności przekazu wizualnego decyduje liczba dostarczanych obrazów, na ile zaś siła oddziaływania poszczególnych ujęć. Czy więc nie jest tak, że nawet bardzo liczne przedstawienia, nazwijmy je, „neutralne”, a przynajmniej pozbawione ideowej ostentacyjności, ale przez to także nieangażujące emocjonalnie odbiorcy, łatwo wyprzeć jednym, za to niezwykle wyrazistym, jak choćby przywoływana już tutaj *Branka krzyżacka* Gersona czy równie sugestywne przedstawienie Wojciecha Kossaka, którego przekaz dobrze streszcza już sam tytuł obrazu *Apostolstwo krzyżackie. Łowy na ludzi*. To oczywiście bardziej pytanie z zakresu psychologii sztuki niż jej historii, niemniej dla badacza kultury wizualnej jest ono fundamentalne.

Wielkie znaczenie ma także jeszcze inne pytanie, mianowicie na ile obraz towarzyszący tekstowi zwolniony jest z powinności bezpośredniej aktualizacji ideowego ładunku zawartego w warstwie werbalnej publikacji? Czy to nie słowo ukierunkowuje odbiór obrazu i nawet pozornie neutralnemu obrazowo przedstawieniu nadaje w oczach odbiorcy pożądaną ideowo interpretację?⁵¹

zbadane. O tym, że już w okresie międzywojennym używano motywów krzyżackich czy ściślej grunwaldzkich w humorystyczny sposób, świadczy choćby litografia Zygmunta Czermańskiego opublikowana w 1934 r. jako dodatek do „Wiadomości Literackich” nr 53–54, przedstawiająca ówczesne polityczne relacje polsko-niemieckie w karykaturalnym ujęciu opartym ściśle na Matejkowskiej wizji bitwy grunwaldzkiej. Wcześniej o podobne ujęcia byłoby chyba jeszcze trudniej. Oczywiście mam świadomość tego, że karykaturę widzi się często w odnoszącym się do *Grunwaldu* Matejki sławnym rysunku Wyspiańskiego, jednak nawet jeśli istotnie jest to karykatura (co do czego można mieć wątpliwości), to raczej karykatura obrazu Matejki, a nie humorystyczny obraz Krzyżaków.

⁴⁹ Por. Friedrich, *Fakty i pamięć...*

⁵⁰ Na temat wykorzystania tego medium do propagowania wątków historycznych w dobie obchodów Tysiąclecia piszę nieco szerzej w artykule *45 gawęd na Tysiąclecie Państwa Polskiego. O zapomnianej serii wydawniczej z czasów PRL*, cz. 1: „Rymy. Kwartalnik o książkach dla dzieci i młodzieży” 2010, nr 11, s. 16–17; cz. 2, 2010/2011, nr 12, s. 25–27.

⁵¹ Przykładem jest wspomniany już wcześniej rysunek Kościelniaka i zmieniające się podpisy do niego. Zob. przyp. 19.

Jeśli jest tak w istocie, być może to właśnie tłumaczy relatywnie nieznaczne zaangażowanie ilustratorów działających w powojennej Polsce w konstruowanie jakiegoś wyrazistszego antykrzyżackiego przekazu, w odróżnieniu od dawniejszych twórców, którzy tworzyli obrazy funkcjonujące samoistnie, bez tekstowej „protezy”. W konsekwencji więc należy zastanowić się także nad tym, na ile uprawnione jest analizowanie obrazów w oderwaniu od towarzyszących im tekstów albo tylko w powierzchownym z nimi związku.

Uwzględnienie tego rodzaju perspektywy wymagałoby jednak zdecydowanie obszerniejszego opracowania. Tymczasem te skromne uwagi niech stanowią zachętę do uważnego przyglądania się także tak marginalnym na pozór dziedzinom artystycznej aktywności, jak ilustratorstwo czy jeszcze mniej spektakularne opracowanie graficzne publikacji dla dzieci, gdyż nawet na takich peryferyjnych obszarach kultury wizualnej można znaleźć istotne, jak sądzę, wskazówki do rozumienia przeszłości.

Grunwald and the Teutonic Knights in the Illustrations in Polish Magazines for Children and Teenagers in the 1960s and 1970s.

The Polish-Teutonic conflict, particularly its culmination, i.e. the Battle of Grunwald (Tannenberg) fought in 1410, has for centuries constituted an important element in the Polish historical awareness, also finding its reflection in a variety of artistic approaches to the topic and enjoying particular popularity in the periods of Polish-German tensions. Thus, it is not at all surprising that the question was eagerly resorted to in Polish post WW II propaganda. Yet, although throughout the 19th and 20th centuries everything related to the Polish-Teutonic conflict remained reflected in the mainstream works of Polish art, in the post WW II decades it was tackled in the more peripheral areas. One of these marginal spheres of Polish post WW II art which remains rarely researched into is to be found in illustration art. The latter constitutes an interesting material helping to both investigate into the reception and promulgation of artistic forms developing in the sphere of „high” art, as well as ideas: societal, historical, or political which were provided to the young audience.

In the present article author analyses forms of the visual presentation of the questions related to the Teutonic Order and the Battle of Grunwald in the major Polish magazines for children and teenagers in the 1960s and 1970s, thus in the period when due to three major pompously celebrated historical anniversaries (the 550th anniversary of the Battle of Grunwald in 1960; the millennium of the Polish state in 1966; and the 500th Birthday of Copernicus in 1973), young readers were more frequently than ever shown historical issues, also those related to the Teutonic Order.

Author’s predominant goal is to analyse whether those images were used to disseminate anti-German propaganda, so popular in post WW II Poland, particularly prior to 1970.

What might surprise in this analysis in the first place is the difficulty to demonstrate the continuation of the anti-Teutonic visual stereotypes, such as those suggestively presented in older Polish art. Secondly, they had not been replaced by any new presentations that could be more generally applied. Thirdly, what remains clear is the predominance of presentations referring to the Grunwald episode, overshadowing any other events connected with the Polish-Teutonic relations. Fourthly, the manner of presenting the Teutonic knights was dominated by some form of a picturesque aspect of the mediaeval figure of a knight in general, overriding or marginalizing the definite negative features previously attributed to the Teutonic Order. And fifthly, in the period in question there appeared humorous approaches to the Grunwald and Teutonic topics, previously simply unthinkable.

All this suggests that despite a strong political tension in the Polish-German relations in the first post WW II decades, the images presented to young readers in the magazines addressed to them did not generally reveal any clear anti-Teutonic or anti-German propaganda stresses, possibly leaving the unambiguous condemnation of the Teutonic defaults to the textual layer. A similar tendency could, in fact, be traced in textbooks, illustrations accompanying Teutonic topics in fiction, images illustrating academic publications for general public, etc. This may testify to the gradual erosion of the ways to illustrate the Polish-Teutonic conflict inherited from the 19th century.

Noty o Autorach

dr Jacek Bielak

Uniwersytet Gdański
Wydział Historyczny
Instytut Historii Sztuki

Aurelia Bładowska

Gdańsk

dr Jacek Friedrich

Uniwersytet Gdański
Wydział Historyczny
Instytut Historii Sztuki

dr art. Silvija Grosa

Associate Professor
Art Academy of Latvia,
Department of History and Theory of
Art and Culture
Ryga

prof. dr hab. Edmund Kizik

Uniwersytet Gdański
Wydział Historyczny
Instytut Historii

Rainer Kobe

Trewir

dr Dariusz Konstantynów

Uniwersytet Gdański
Wydział Historyczny
Instytut Historii Sztuki

dr Jacek Kriegeisen

Uniwersytet Gdański
Wydział Historyczny
Instytut Historii Sztuki

prof. dr Lars-Olof Larsson

Christian-ALbrechts-Universität Kiel
Kilonia

dr hab. prof. UG

Małgorzata Omilanowska

Uniwersytet Gdański
Wydział Historyczny
Instytut Historii Sztuki

Katarzyna Wojtczak

Stypendystka DAAD
Johannes-Gutenberg-Universität Mainz
Moguncja

Milena Woźniak

doktorantka
Instytutu Sztuki PAN
Warszawa