

Spis treści

<i>Andrzej Woziński</i> Wokół zagadnień formy, programu ikonograficznego i treści zegara astronomicznego w kościele Panny Marii w Gdańsku.	5
<i>Michał Wardzyński</i> Import kamieni i dzieł rzeźby z Gotlandii i Olandii do Rzeczypospolitej (od XIII do 2. połowy XVIII w.)	45
<i>Sergiusz Michalski</i> Od Alegorii poddania się Antwerpii do Apoteozy Gdańska. O wpływie Hansa Vredemana de Vriesa na Izaaka van den Blocke	120
<i>Marcin Kaleciński</i> Uwagi o malarstwie religijnym Andreasa Stecha i jego pracowni.	136
<i>Maria Rdesińska</i> O pochodzeniu sarkofagów króla Zygmunta III Wazy i królowej Konstancji Austriaczki. Przyczynek do dziejów gdańskiego konwisarstwa	154
<i>Jacek Tylicki</i> O gdańskiej historii sztuki i numizmatyce raz jeszcze	171
<i>Jacek Friedrich</i> Propaganda wizualna Wolnego Miasta Gdańska	182
<i>Beata Dziubicka</i> Kino „Leningrad” w Gdańsku	226
<i>Jolanta Kuniewicz</i> Twórczość fotograficzna Bolesławy i Edmunda Zdanowskich	245

Wokół zagadnień formy, programu ikonograficznego i treści zegara astronomicznego w kościele Panny Marii w Gdańsku

Jedną z konsekwencji rozwoju średniowiecznych miast stała się potrzeba precyzyjnego pomiaru czasu. Skuteczne funkcjonowanie w ówczesnych aglomeracjach wymuszało na coraz większej części mieszkańców kontrolowanie jego upływu. Czas wyznaczał bowiem rytm powinności religijnych, obywatelskich, zawodowych, środowiskowych i rodzinnych. Odpowiedzią na to zapotrzebowanie były monumentalne zegary kościelne, z których dobrodziejstwa – a także przekleństwa – mogli korzystać wszyscy. Początki ich wytwarzania sięgają schyłku XIII w. – najstarsze powstały na Wyspach Brytyjskich: w Exeter (1284 r.), Londynie (1286 r.), Oxfordzie (1288 r.?), Norwich (1290 r.), Cambridgeshire (1291 r.), Canterbury (1291 r.)¹. Od XIV w. zaczęto konstruować zegary, które odmierzały czas nie tylko w obrębie doby, lecz także miesiąca i roku, ukazując go jako uzależnione od ruchu ciał niebieskich zjawisko kosmiczne.

Powstałe w wielu miastach Europy Zachodniej zegary astronomiczne stanowiły wykładnię wiedzy z zakresu kosmologii i astrologii zespolonych z doktryną

¹ Podstawowe informacje o średniowiecznych zegarach podają: A. Ungerer, *Les horloges astronomiques et monumentales les plus remarquables*, Straßburg 1931; K.K. Eberlein, *Automat*, [w:] *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, hrsg. O. Schmitt, Bd. 1, Stuttgart 1937, szp. 1306-1309; E. Zinner, *Deutsche und niederländische astronomische Instrumente des 11.-18. Jahrhunderts*, München 1954, s. 23 nn.; J. Leclercq, *Zeiterfahrung und Zeitbegriff im Spätmittelalter*, [w:] *Antiqui und Moderni, Traditionen bewußtsein und Fortschrittsbewußtsein im späten Mittelalter*, hrsg. A. Zimmermann, Berlin-New York 1974 (*Miscellanea Medievalia*, Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln, Bd. 9), s. 11-16; K. Maurice, *Die deutsche Räderuhr. Zur Kunst und Technik des mechanischen Zeitmessens im deutschen Sprachraum*, Bd. 1, München 1976, s. 35 nn; R. Dieckhoff, *Antiqui – moderni, Zeitbewußtsein und Naturerfahrung im 14. Jahrhundert*, [w:] *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schmütgen – Museums in der Kunsthalle Köln*, hrsg. A. Legner, Köln 1978, Bd. 3, s. 67-68; A. Reinle, *Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter. Eine Einführung*, Darmstadt 1988, s. 299-301; M. Schukowski, *Die Astronomische Uhr in St. Marien zu Rostock, Königstein im Taunus* 1992, s. 9 nn.; *idem*, *Astronomische Monumentaluhren in Kirchen – Indikatoren für mittelalterliche Mentalitäten*, [w:] *Melanchthons Astrologie. Der Weg der Sternwissenschaft zur Zeit von Humanismus und Reformation. Ausstellung*, 15. September bis 15. Dezember 1997, Lutherhalle, Wittenberg 1997, s. 24 nn.; B. Klein, *Internationaler Austausch und beschleunigte Kommunikationen. Gotik in Deutschland*, [w:] *Geschichte der bildende Kunst in Deutschland*, Bd. 3: *Gotik*, hrsg. B. Klein, München etc. 2007, s. 30 nn.

religijną. Umieszczano je zarówno w świątyniach, jak i na ratuszach². Wiele z nich miało ruchome figury, które pojawiały się i znikaly, lub poruszały kończynami o określonej porze³, jak np. w słynnym zegarze z lat 1352-1324 w katedrze w Strassburgu⁴. Niezwykle ciekawy zespół tego typu zegarów pojawił się na przełomie XIV i XV w. nad Bałtykiem: w Rostoku (1379 r.; odbudowany w 1472 r.), Doberanie (1390 r.), Stralsundzie (1394 r.), Stendalu (początek XV w.), Lubece (1405-1407 r.), Lundzie (około 1410-1420 r.) i Wismarze (około 1435 r.?)⁵.

Do grupy tych zabytków dołączył w latach 1464-1470 imponujących rozmiarów zegar astronomiczny, który stanął w północnym ramieniu transeptu w kościele Panny Marii w Gdańsku⁶. Jego skala, forma oraz wystrój dowodzą niezbić, iż nie tylko względy praktyczne zadecydowały o powstaniu tej realizacji. W grę musiały wchodzić kwestie prestiżowe, rywalizacja z innymi świątyniami, chęć uatrakcyjnienia wnętrza kościoła oraz cele dydaktyczne. Opis Martina Grunewega sporządzony na początku XVII w. głosi i zapewne odzwierciedla sławę tego dzieła oraz mówi o jego funkcji: „Was mag der berumte Pragische seger in sich wunderliches haben uber den, welcher an der Dreßkamer in dieser Kirche steth. Welches jenem gleich weisett, nicht alleine der Sonnen, des Mondes auf und niedergang alle tag durchs gantze jar, der planeten und tzwelf himelischen tzeichenn lauf durch alle stunden, samt mehr subtiler bewegunge der himmelischen Lichter, sondern auch den Kalender samt den beweglichen Fest tagen durchs gantze jahr, durch welchen die Priester leichtte erfueren der Fasten, der Feirtage zeit unde das kirchen gebethe. An welchen auch oben

² Listę średniowiecznych zegarów astronomicznych podaje M. Schukowski, *Die Astronomische Uhr...*, s. 9.

³ J. Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 1998, s. 14 nn.

⁴ R. Recht, *Automat, Straßburg, 1352-1354*, [w:] *Die Parler...*, Bd. 3, s. 94; G. Oestmann, *Die astronomische Uhr des Straßburger Münster. Funktion und Bedeutung eines Kosmos-Modells des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 1993, s. 15 nn.

⁵ M. Schukowski, *Die Astronomische Uhr...*, s. 9 nn.

⁶ Podstawowa bibliografia dotycząca gdańskiego zabytku obejmuje następujące pozycje: Th. Hirsch, *Theodor: Die Oberpfarrkirche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzig*, Bd. 1-2, Danzig 1843-1847, s. 363-364; A. Schmidt, *Die astronomische Uhr*, „Ostdeutsche Monatshefte” 1928, nr 8, s. 386-390; K. Gruber, E. Keyser, *Die Marienkirche in Danzig*, Berlin 1929, s. 47 nn.; G. Zimmermann, *Das Kalendarium der Astronomischen Uhr in der Marienkirche zu Danzig*, „Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins” 1934, 33, 4, s. 75 nn.; W. Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 4: *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschätze*, Stuttgart 1963, s. 141-142; S. Bogdanowicz, *Dzieła sztuki sakralnej Bazyliki Mariackiej w Gdańsku*, Gdańsk 1990, s. 306-310; M. Schukowski, *Zwei Monumentaluhren*, „Almanach für Kunst und Kultur im Ostseebezirk” 1990, nr 13, s. 47 nn.; *idem*, *Die Astronomische Uhr...*, s. 9 nn.; A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny w Kościele Mariackim w Gdańsku*, Gdańsk 1998; *idem*, *Gdańskie zegary, dzwony i karyliony*, Pelplin 2003, s. 36 nn.; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, red. M. Kałamańska-Saed, Seria Nowa: t. VIII, cz. 1: *Katalog Zabytków Sztuki. Miasto Gdańsk, cz. 1: Główne Miasto*, red. B. Roll i I. Strzelecka, Warszawa 2006, s. 97 nn., fig. 482-483, 756-760.

unter der glocken des Sontages und sonst Festtages geschnittene bilder herfuere kamen unde das Ewangelium desselbigen tages zu gewisser stunde mit gnug verwunderunge des folckes figurirtten. Untter welchen bilderlein tratten etliche vor dem anfrage herfuere unde lockeden das folk zum Schaw spiele durch trometlein, so zugerichttet wie jene zu Olmitz in Meerheern oder Haen zu Straßburg⁷.

Zegar mariacki jest dobrze znany, opisują go niezliczone prace popularyzatorskie. Choć pojawiał się wielokrotnie na kartach rozmaitych publikacji naukowych, dla historii sztuki pozostaje dziełem słabo zbadanym. Niniejszy tekst stanowi próbę wypełnienia tej luki.

Dzięki odpisowi Eberhardta Böttichera z 1615 r. znana jest treść kontraktu na wykonanie tej realizacji. Zawarli go w 1464 r. przedstawiciele kościoła NP Marii i Rada Miasta z zegarmistrzem z Torunia Hansem Düringerem: „Es sein auch Jungst genante Kirchvetter der anderen Wahl nebenst H. Heinrich Hatekannen mit Meister Hans Doring Segermacher umb einen Seger in diser Kirche zu machen übereingekommen also: Das Meister Hans uber sich nehmen soll alles was unter den Hammer gehorett und alles was zum Register gehörret zu diesem Seiger, datzu soll er auch machen lassen die Bretter so zu beyden Spheren gehören, da die Sonne, der Mond und die 12 Zeichen inne stehen und auch die andere Sphera darin der Calender stehett, datzu im gleichen die Botschafft der Jungfrauen Marien, und das Opfer der Heiligen 3 Könige. Hiervor soll er haben III^c Marck geringes Geldes und das Eisenwerck das Krumdick verlassen hatt, hietzu geben sie ihm Zuverehrung 6 ungarische R. Das er anhero komm. war. Das hätt ein Rath auff sich genomen, Molen, Schreyben, Blumen und Löferen machen zu lassen und Bilder so kostlich sie es haben wollen. Geschehen am Abend Philippi Jacobi Anno 1464⁸. Düringer ukończył dzieło prawdopodobnie w 1470 r.⁹

Ogromną konstrukcję wysokości 14,3 m¹⁰ wykonano z drewna i elementów metalowych (il. 1). Zegar ma trójkondygnacyjną strukturę i zwieńczenie. Wbudowany został pomiędzy dwa wschodnie filary transeptu, dołem przylegając

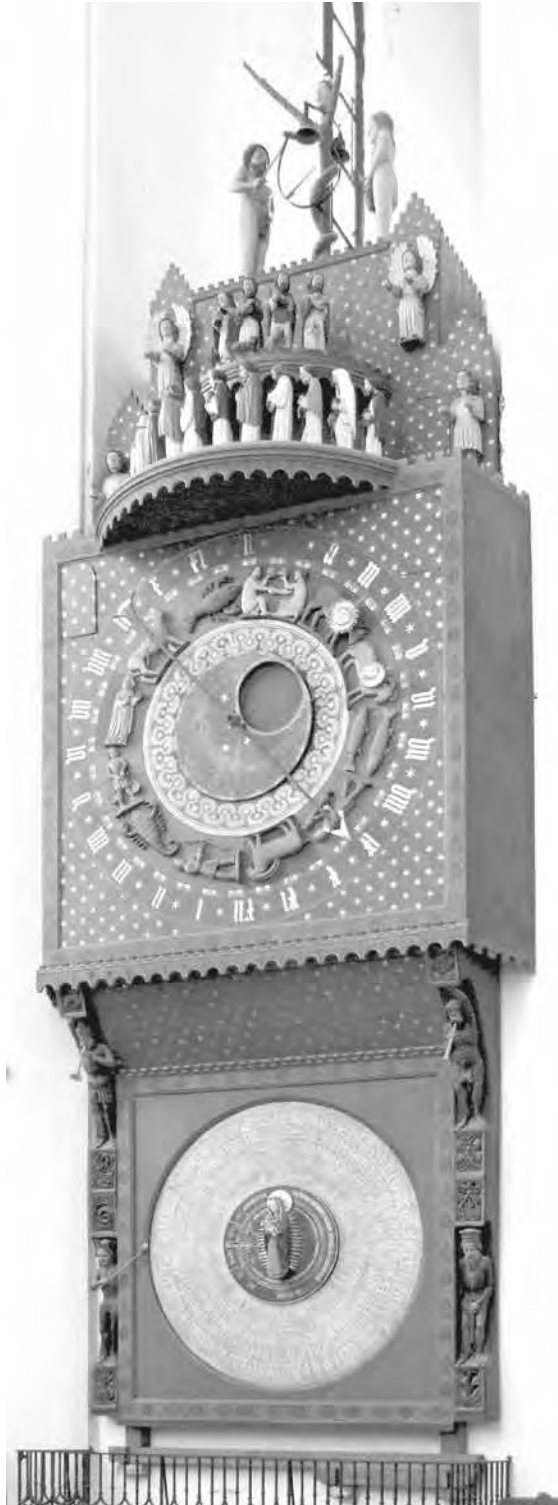
⁷ *Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (1562-ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*, hrsg. A. Bues (Deutsches Historisches Institut Warschau. Quellen und Studien, Bd. 19, 1-19, 4), Wiesbaden 2008, s. 272. Za udostępnienie tej publikacji składam serdeczne podziękowania prof. dr. hab. Edmundowi Kizikowi. Polskie tłumaczenie tego ustępu zamieszcza A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 12.

⁸ E. Bötticher, *Historisch Kirschen register der grossen Pfarrkirchen in der Rechten Stadt Dantzig S Marien...bis A. 1615*, (Biblioteka Gdańska PAN, Ms. 947), s. 27; kontrakt cytują także M. Schukowski, *Zwei Monumentaluhren...*, s. 48; *idem*, *Die Astronomische Uhr...*, s. 13 oraz w tłumaczeniu na język polski A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 9; *idem*, *Gdańskie zegary...*, s. 36-37.

⁹ Rok 1470 jest przez wszystkich piszących o zegarze przyjęty jako data ukończenia dzieła, wtedy bowiem zawarto z Hansem Düringerem następną umowę na wykonanie innego zegara w tej samej świątyni. Informację o tej umowie przekazują K. Gruber, E. Keyser, *Die Marienkirche...*, s. 48 i 77, na podstawie niezachowanych akt kościoła Panny Marii w Gdańsku.

¹⁰ Dokładne wymiary poszczególnych partii zegara podaje Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 25.

Il. 1. Zegar astronomiczny,
1464-1470, kościół
Panny Marii, Gdańsk,
fot. A. Woźniński



do zachodniej ściany zakrystii, górą zaś wystając ponad nią. Najniższa kondygnacja mieści kalendarium, środkowa planetarium, górna oraz zwieńczenie są niejako sceną, na której pojawiają się „ruchome” figury.

Dolną kondygnację stanowi nieznacznie wysunięta przed lico muru zakrystii kwadratowa tablica wsparta na dwóch krótkich słupach spoczywających na wpuszczonej w mur belce podpartej kamiennymi konsolami (il. 2)¹¹. Główną jej częścią jest tarcza kalendarzowa¹² obracana za pomocą mechanizmu. Tarcza dzieli się promieniście na 365 sekcji odpowiadających dniom oraz koncentrycznie na 22 kręgi¹³. W tak wyznaczonych polach umieszczono 3005 danych oraz cztery napisane w językach łacińskim i niemieckim objaśnienia¹⁴. Inskrypcje są trójkolorowe: czerwone, czarne i złote. W krąg zewnętrzny wpisane są litery od „a” do „g”, oznaczające dni tygodnia; litera „a” jest pisana złotą majuskułą; pozostałe czarnymi minuskułami. Drugi od zewnątrz krąg podaje daty dzienne w zapisie rzymskim, z zaznaczeniem kalend (K), czyli początków miesiący, id (I) – środków oraz non (N), czyli dziewiątego dnia przed idami. Kalendy znaczyły nów księżycy, idy pełnię. Idy przypadały na 15. dzień miesiąca w marcu, maju, lipcu i październiku, w pozostałych zaś na trzynasty; zatem nony wypadały odpowiednio na 7. i 5. dzień miesiąca.

Wierszowany kalendarz świąt stałych zawarty jest w trzecim kręgu – jest to tzw. cisiojanus, który to termin pochodzi od zbitki słów Circumcisio i Januarius oznaczających początek roku (święto obrzezania – 1 stycznia); składają się nań sylaby wzięte z nazw świąt, imion świętych osób oraz słowa, które je łączą. Szesnastce następnych kręgów (do dziewiętnastego) obejmuje lata 1463–1538, podając 940 dat nowiu w czterech sekwencjach po 19 lat. Każda z nich podaje złote liczby lat z nowiem przypadającym na określony dzień; godziny (od południa dnia), minuty oraz instrukcje do danych przedziałów chronologicznych, spisane po łacinie i niemiecku. Kręgi 4–7 ujmują lata 1463–1481, 8–11 lata 1482–1500, 12–15 lata 1501–1519, 16–19 lata 1520–1538. W dwudziestym kręgu zaznaczone zostały stopnie słoneczne, wyznaczające dni od momentu znalezienia się Słońca

¹¹ Obecnie pod belką z prawej strony znajduje się dodatkowa krótsza belka, którą podłożono, aby zniwelować obsunięcie tej partii obudowy, *ibidem*, s. 43.

¹² Tarcza kalendarzowa oklejona jest płótnem.

¹³ Określenie danych umieszczonych w kalendarium i planetarium oraz funkcji poszczególnych partii zegara podają za: G. Zimmermann, *Das Kalendarium...*, s. 75 nn.; S. Bogdanowicz, *Dzieła sztuki...*, s. 306 nn.; A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 25 nn.; *idem*, *Gdańskie zegary...*, s. 40 nn. Na temat kalendarzy i rachuby czasu w średniowieczu zob. H. Grotefend, *Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*, Hannover 1891–1898, Bd. 1–2 (H. Ruth: <http://www.manuscripta-mediaevalia.de/gaeste/grotefend/grotefend.htm>, dostęp 20 maja 2010); A. Borst, *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas* (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 28), Berlin 1991, s. 7–93; H. Wąsowicz, *Chrześcijańskie liczenie czasu*, [w:] *Tertio Millennio Adveniente. U progu trzeciego tysiąclecia*, red. G. Witaszek, Lublin 2000, s. 31–75; *idem*, *Kalendarz chrześcijański*, [w:] *Czas i kalendarz*, red. Z.J. Kijas (Biblioteka Ekumenii i Dialogu, t. 14), Kraków 2001, s. 77–116; *idem*, *Kalendarz juliański i gregoriański*, [w:] *Czas i kalendarz...*, s. 117–158.

¹⁴ Przytacza je *in extenso* G. Zimmermann, *Das Kalendarium...*, s. 79 nn.



Il. 2. Zegar astronomiczny,
dolna kondygnacja,
1464-1470, kościół
Panny Marii,
fot. A. Woźniński

w aktualnym znaku zodiakalnym; łacińskie litery oznaczają początki poszczególnych znaków, przypadające na następujące daty: Baran – 13 marca, Byk – 12 kwietnia, Bliźnięta – 13 maja, Rak – 13 czerwca, Lew – 14 lipca, Panna – 14 sierpnia, Waga – 14 września, Skorpion – 15 października, Strzelec – 14 listopada, Koziorożec – 13 grudnia, Wodnik – 12 stycznia, Ryby – 11 lutego. W kolejnym kręgu znajduje się kalendarz liturgiczny, na który składają się imiona świętych z rozmaitymi określeniami, np. pape, abbatis, ėpi itp. Zaznaczono w nim także wigilie i oktawy niektórych święt, klucze, za pomocą których wyznacza się ruchome święta (7 stycznia – sedes septuagesime, 11 marca – sedes pasche, 15 kwietnia – sedes rogacionum, 29 kwietnia – sedes penthecostes), oraz początek śpiewania antyfon przed Bożym Narodzeniem (16 grudnia – O sapientia incipit). Dwudziesty drugi krąg ukazuje litery alfabetu oraz oznaczone cyframi 5, 39, 3, 9 dni miesiąca gwiazdowego, służące do ustalania położenia Księżyca w znakach zodiaku; wejście Księżyca w znak zodiakalny uwidaczniała wskazówka.

W środku wielkiej tarczy znajdują się dwie nałożone na siebie współśrodkowo mniejsze tarcze: stała – zewnętrzna i ruchoma – spodnia¹⁵. Tarcza wierzchnia podzielona jest na dziewięć kręgów wypełnionych złotymi, czarnymi i czerwonymi minuskułowymi inskrypcjami. Zachowane są częściowo i nie w pełni dają

¹⁵ G. Zimmermann, *Das Kalendarium...*, s. 85, podaje, że zewnętrzna tarcza była drewniana. Obecne wykonane są z miedzi i oklejone papierem, A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 29.

się odczytać. W drugim od zewnątrz kręgu widnieje niedokładny cytat z Apokalipsy: „Apo(ca)lypsis mulier amicta sole et luna sub pedibus eius habens in capite coronatu duodecim stellarum”¹⁶ – inskrypcja jest złota i większa od pozostałych: „Dawid Stellas qui numerat” (trzeci krąg), „Est Deus omnipotens e(sse)ncia cuncta creans” (trzeci krąg), „Plato monas inh(a)bidem sen nit et ardor resulsit i(n) c(e)llos” (szósty krąg) oraz „Ego in altissimis vinco et thronus meus in resumpcia nubis...” (siódmy krąg)¹⁷. Z lewej strony tarczy, wzdłuż promienia, na odcinku od drugiego kręgu aż poza dziewiąty, znajduje się wycięcie, któremu towarzyszą mniejsze prostokątne okienka: na piątym kręgu po trzy z obu stron, na siódmym po dwa. Dwa złote promienie ujmują wycięcia, wydzielając tę partię tarczy. Łacińskie i niemieckie objaśnienia, częściowo poza tym polem, informują, jakiego rodzaju dane pojawiają się w poszczególnych otworach¹⁸.

W centrum tarczy znajduje się figura Marii z Dzieciątkiem w promienistej glorii. Ruchoma tarcza spodnia dzieli się promieniście na 76 sekcji odnoszących się do poszczególnych lat i koncentrycznie na dziewięć kręgów. Pierwszy krąg podaje daty roczne od 1463 do 1538. Drugi krąg ukazuje miejsce danego roku w cyklu słonecznym, w którym co 28 lat poszczególny dzień roku odpowiada temu samemu dniu tygodnia. Trzeci i czwarty krąg pokazuje litery niedzielne dla lat zwykłych i przestępnych (w dodatkowych okienkach pojawiają się dane o przestępności trzech poprzednich i trzech następnych lat). W piątym kręgu widnieją złote liczby oddające pozycję roku w cyklu księżycowym, w którym co 19 lat fazy Księżyca przypadają na ten sam dzień w roku. Siódmy i ósmy krąg podają interwały – liczby tygodni i dni od Bożego Narodzenia do niedzieli (Quinquagesima czyli Estomiha) przed Wielkim Postem. Cyfry pojawiające się w kręgu dziewiątym stanowiły indykt – miejsce w 15-letnim cyklu podatkowym. Zespół 579 danych widniejących na tych dziewięciu kręgach tworzył tablicę komputystyczną, która aktualizowała na 76 lat wielką tarczę. Wszystkie tarcze pozwalały na ustalanie dat świąt ruchomych, zwłaszcza Wielkanocy.

Kwadratową tablicę pierwszej kondygnacji otacza rama, u góry zwieńczona krenelazem, od wewnątrz profilowana, pomalowana, podobnie jak pola pomiędzy nią a tarczą, słupki i pozioma belka na kolor różu angielskiego. Ramę zdobią ciemnobłękitne (błękit pruski) malowane z patronu wielolistne bukiety dwójakiego rodzaju, w układzie naprzemiennym, oddzielone parami małych rozet¹⁹. Górą tablica kalendarium ujęta jest nachyloną ścianką w kolorze błękitnym, ozdobioną srebrnymi gwiazdami. Obie części flankowane są figurami czterech mężczyzn stojących we wnękach jeden nad drugim. Chłopiec

¹⁶ Por. Ap 12, 1.

¹⁷ Inskrypcje te częściowo przytacza A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 61.

¹⁸ Objaśnienia te cytuje: G. Zimmermann, *Das Kalendarium...*, s. 85-86 oraz A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 61.

¹⁹ Według A. Januszajtisa, *Zegar astronomiczny...*, s. 43, oryginalne ornamenty wykonane były przy pomocy stempli.



Il. 3. Zegar
astronomiczny, postać
z lewej strony u dołu
dolnej kondygnacji,
1464-1470, kościół
Panny Marii, Gdańsk,
fot. A. Woziński



Il. 4. Zegar
astronomiczny, postać
z prawej strony u dołu
dolnej kondygnacji,
1464-1470, kościół
Panny Marii, Gdańsk,
fot. A. Woziński



Il. 5. Zegar
astronomiczny, postać
z lewej strony u góry
dolnej kondygnacji,
1464-1470, kościół
Panny Marii, Gdańsk,
fot. A. Woziński



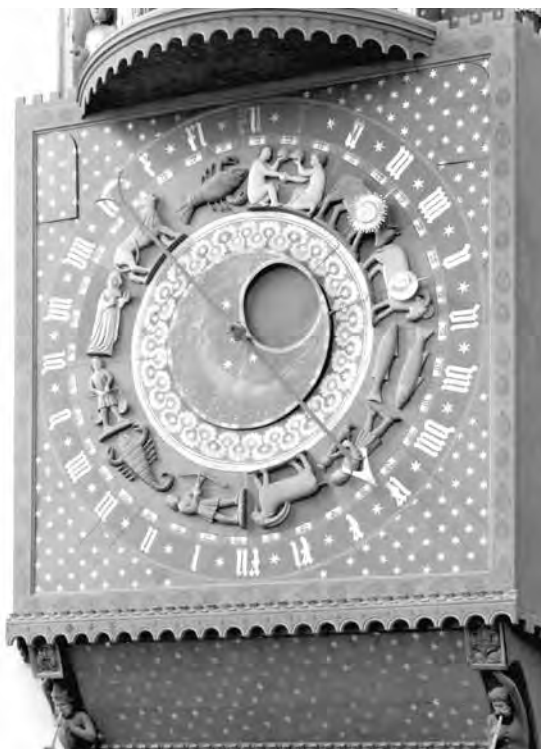
Il. 6. Zegar
astronomiczny, postać
z prawej strony u góry
dolnej kondygnacji,
1464-1470, kościół
Panny Marii, Gdańsk,
fot. A. Woziński

w koronie na głowie, stojący z lewej strony u dołu, pokazuje wskazówką datę na tarczy kalendarium (il. 3). Jego odpowiednik po prawej stronie – starszy mężczyzna z brodą i mieczem (il. 4) – miał niegdyś ruchomą rękę, na co wskazuje obecność zawiasu²⁰. W wyższej partii widnieją dwaj mężczyźni grający na trąbkach i podtrzymujący konsolle, na których zdaje się wspierać planetarium. Obie postacie różnią się wyglądem: z lewej strony stoi młodzieniec w spiczastej czapce (il. 5), z prawej zaś zwalisty, brodaty mężczyzna w kwietnym wianku na głowie, z zawieszoną na pasku, pomiędzy rozstawionymi nogami torbą z zatkniętym zań nożem (il. 6). Lica ścianek nad i pod wnękami, w których stoją figury, ozdobione są płycinami wypełnionymi płaskorzeźbioną floraturą i maskami liściastymi. Elementy rzeźbione pokrywa polichromia, w której dominują czerwień, ciemny błękit i ciemna zieleń.

Druga kondygnacja – planetarium – ma kształt kwadratowej tablicy, nadwieszanej nad dolną (il. 7). Jej boczne ściany ustawione są pod ukosem, co sprawia, że ta partia zegara jest szersza od pozostałych. W kwadrat tablicy ozdobionej u dołu arkadkowym fryzem, a u góry krenelażem wpisane jest podzielone na kilka kręgów koło z tarczą pośrodku z mimośrodowym kolistym wycięciem. Planetarium zaopatrzone jest we wskazówki: godzinową, Słońca oraz Księżycą. W kręgu zewnętrznym wpisane są 24 cyfry określające godziny: dwa razy od I–XII, przy czym południe oznacza górna cyfra XII, północ zaś dolna. Drugi krąg od zewnątrz podzielony jest na dwanaście odcinków, a te z kolei na sześć mniejszych. Każdy większy odcinek stanowi odpowiednik znaku zodiaku, mniejsze zaś to stopnie znaków (5, 10, 15, 20, 25, 30). Krąg ten pozwalał obliczyć czas, który upłynął od równonocy wiosennej, czyli początku znaku Barana. W kolejnym kręgu znajduje się dwanaście płaskorzeźbionych antro- i zoomorficznych znaków zodiaku. Ich tło jest zróżnicowane: Baran, Lew, Strzelec – ukazane są na czerwonym; Byk, Panna, Koziorożec – na ciemnobłękitnym; Bliźnięta, Waga, Wodnik – na błękitnym; Rak, Skorpion, Ryby – na zielonym tle. Przy znakach, w kolejnym kręgu znajdują się odpowiadające im pisane minuskułą nazwy łacińskie: Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra, Scorpius, Sagittarius, Capricornus, Aquarius, Pisces. Ostatni krąg tworzą namalowane jasnoszare chmury na czerwonym od strony zewnętrznej i błękitnym od strony wewnętrznej tle, układające się w meandryczny ornament, w który wplecione są w regularnych odstępach rozmieszczone gwiazdy.

W centrum planetarium znajdują się dwie nałożone na siebie współśrodkowo tarcze. Krawędź wierzchniej podzielona jest na 30 odcinków, na przemian białych i czerwonych, opatrzonych liczbami od 0 do 29 – są to dni miesiąca synodycznego, liczonego od nowiu do nowiu. Wnętrze tarczy zajmuje ciemnobłękitne rozgwieżdżone niebo z wizerunkiem jasnobrązowego smoka, wygiętego w łuk, przy którym, blisko środka, widnieją cztery większe gwiazdy.

²⁰ S. Bogdanowicz, *Dzieła sztuki...*, s. 308, sugeruje, że mężczyzna mógł trzymać w ręce klepsydrę, natomiast A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 57, że mogła to być klepsydra lub czaszka.



Il. 7. Zegar astronomiczny,
druga kondygnacja,
1464-1470, kościół
Panny Marii, Gdańsk,
fot. A. Wozniński



Il. 8. Zegar astronomiczny,
górną kondygnacją
ze zwieńczeniem,
1464-1470, kościół
Panny Marii, Gdańsk,
fot. A. Wozniński

Pod smokiem znajduje się mimośrodowo wycięty okrągły otwór, w którym ukazują się fazy księżyca namalowane na spodniej tarczy – gdy księżyc jest w pełni, pojawia się ludzka maska. Obie tarcze są ruchome: wierzchnia wykonuje pełen obrót w ciągu roku zwrotnikowego, spodnia w ciągu miesiąca zwrotnikowego. Wierzchnia zaopatrzona jest we wskazówkę Słońca, spodnia we wskazówkę Księżyca. W górnych narożnikach planetarium, po otwarciu drzwiczek ukazują się scena Zwiastowania (z lewej) i Pokłonu Trzech Króli (z prawej). Kwadratowa tablica drugiej kondygnacji ma identyczny kolor i zdobienia ram jak tablica dolnej, przy czym w górnej pola pomiędzy ramą a tarczą wypełniają srebrne gwiazdy.

Trzecią kondygnację (il. 8) stanowią dwie półkoliste sceny, usytuowane jedna nad drugą oraz dwukondygnacyjna ściana o schodkowo wyniesionych bocznych polach, przypominających szczyty kamienic. Na dolnej nadwieszonej nad planetarium estradzie pojawiają się, wchodząc z prawej strony i znikając z lewej, figury 12 apostołów oraz Śmierć z kosą, na górnej zaś czterech ewangelistów, wchodząc z przeciwnej strony. Postaci na obu kondygnacjach obracają się twarzami w kierunku widzów. Przy drzwiach, przez które postacie wchodziły na estradę, oraz tych, za którymi znikają, pełnią rolę aniołowie (u góry) i diakoni (u dołu). Lica estrad ujęte są od dołu arkadkowym fryzem, ponadto lico górnej estrady oraz poziomy odcinek ściany wieńczy krenelaż. Estrady mają barwę różu angielskiego; zdobią je ciemnobłękitne motywy ornamentalne, takie jak na ramach kalendarium i planetarium; ściana jest ciemnobłękitna ze srebrnymi gwiazdami. W zwieńczeniu, po obu stronach Drzewa Wiadomości Dobrego i Złego, które oplata wąż z głową kobiecą w koronie, stoją Adam i Ewa. Dzięki ramionom poruszonym mechanizmem pierwsi rodzice oznajmiają upływ kwadransów i godzin – Adam uderza młotkiem w dzwonek zawieszony na drzewie, natomiast Ewa pociąga za sznurek drugiego dzwonka. Pojawianie się figur było skorelowane z dźwiękami muzyki: fanfarami, dzwonekami i hymnem do Marii. Spektakl rozgrywał się w południe; rozpoczął na 1,5 minuty przed dwunastą i trwał 3 minuty.

Zegar funkcjonował do połowy XVI w.: w 1553 r. odnotowano ostatnią zapłatę dla dzwonnika za ustawienie mechanizmu, natomiast z 1595 r. pochodzi informacja, że był wówczas od dawna zepsuty²¹. W późniejszym okresie kilkakrotnie pojawiały się propozycje napraw, lecz konkretnych działań nie podjęto²².

W 1944 r. zegar zdemontowano i zabezpieczono poza Gdańskiem. Wojnę przetrwały poważnie uszkodzone tarcze kalendarium, planetarium i ściana trzeciej kondygnacji. Z bogatego rzeźbiarskiego wystroju zegara zachowały się jedynie, choć z ubytkami, wyobrażenia flankujące dolną kondygnację oraz znak Wagi z kręgu zodiakalnego²³; reszta znana jest z opisów i, w niewielkiej

²¹ A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 12; *idem*, *Gdańskie zegary...*, s. 38.

²² A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 12-13; *idem*, *Gdańskie zegary...*, s. 38-39.

²³ Stan przed rekonstrukcją brakujących elementów ukazują fotografie publikowane przez A. Januszajtisa, *Zegar astronomiczny...*, il. 19-26. Przed drugą wojną światową istniały jeszcze

mierze, zdjęć²⁴. W latach 1987–1997 zegar zrekonstruowano wraz z brakującymi partiami dekoracji figuralnej²⁵. Ze względu na znikomość przekazów ikonograficznych, uzupełnienia są dość swobodną interpretacją restauratorów.

Formalno-stylistyczne aspekty wystroju zegara można zatem poddać analizie w bardzo ograniczonym zakresie. Zachowane rzeźby odznaczają się nie najwyższym poziomem artystycznym, niemniej są bardzo interesujące w kontekście daty powstania zegara, a także dlatego, że stanowią jeden z bardzo nielicznych dokumentów rzucających światło na oblicze gdańskiej plastyki tuż po połowie XV w.²⁶

Cztery niemal pełnoplastyczne postacie umieszczone są w wąskich, płytkich wnękach po obu stronach kalendarium i nachylonej nad nim ścianki ozdobionej gwiazdami²⁷. Mężczyźni stoją lekko przygarbieni, tyłem przylegając do łukiem wygiętych ścian niszy i opierając stopy na pochyłym podłożu (il. 9). Osobliwe ustawienie postaci wprowadza element napięcia i dwuznaczności. Z jednej strony przypominają figuralne wsporniki, z drugiej jednak, pomimo ograniczonej przestrzeni i pewnego skrępowania, pozy ich są stabilne i dosyć swobodne: mężczyźni w górnej partii, dmąc w trąby, wystawiają ręce poza wnęki i jednocześnie bez wysiłku wspierają wyższą kondygnację zegara; poniżej chłopiec w koronie, z uśmiechem na twarzy, niewymuszonym gestem wskazuje tyczką miejsce na tarczy kalendarium.

Opracowanie rzeźb jest powściągliwe. Nieco dosadniej scharakteryzowane są twarze, natomiast pozostałe partie potraktowane są w sposób syntetyczny.

Biorąc pod uwagę czas powstania zegara, stwierdzić należy, iż formę oraz styl tych wizerunków cechuje anachronizm. Najbliższe analogie pochodzą

oryginalne figury dwóch aniołów oraz Adama i Ewy, obecnie zaginione, o których wspominają A. Schmidt, *Die astronomische Uhr...*, s. 390, il., oraz W. Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig...*, s. 142, il. 155.

²⁴ Stan zegara przed ewakuacją ukazuje dokumentacja sporządzona przez Jakoba Deurera, Archiwalne fotografie i rysunki zabytków architektury i dzieł sztuki Gdańsk wykonane w latach 1942–1944 (Archiwum Państwowe w Gdańsku, sygn. 1629/18), fot. 172–181.

²⁵ *Dokumentacja opisowa i fotograficzna z przebiegu prac konserwatorskich przy gotyckiej obudowie zegara astronomicznego z lat 1464–1470 w Bazylice Mariackiej w Gdańsku*, opr. A. Banach, cz. I: Gdańsk 1988, cz. II: Gdańsk 1990 (maszynopis w archiwum Bazyliki Mariackiej w Gdańsku); *Dokumentacja konserwatorska małej tarczy zewnętrznej zegara astronomicznego z Bazyliki mariackiej w Gdańsku*, opr. J. Korcz, Toruń 1991 (maszynopis w archiwum Bazyliki Mariackiej w Gdańsku); A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 5, 21 nn.

²⁶ Rozwijam tutaj spostrzeżenia zamieszczone w mojej nieopublikowanej w całości rozprawie doktorskiej: *Późnogotycka rzeźba drewniana na Pomorzu Wschodnim* (mps pracy dr, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu), Poznań 1996, s. 33–38 oraz w eseju: *Rzeźba XV–XVI wieku*, [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*. Katalog wystawy, red. T. Grzybkowska, Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj–sierpień 1997, t. 1, s. 103.

²⁷ Rzeźby dolnej kondygnacji wykonane są z drewna dębowego, natomiast znaki zodiaku z lipowego, o czym świadczy jedyny zachowany z oryginalnego zespołu znak Wagi; polichromia w technice tempery tłustej położona jest na zaprawie kredowo-klejowej, *Dokumentacja opisowa...*, cz. I, s. 8.

Il. 9. Zegar
astronomiczny, postać
z prawej strony u góry
dolnej kondygnacji,
1464-1470, kościół
Panny Marii, Gdańsk,
fot. A. Woziński



Wokół
zagadnień
formy...

z końca XIV i początku XV w. Pod względem funkcjonalno-typologicznym gdańskie rzeźby przypominają monumentalne figury we wspornikach z Sali Rady w ratuszu w Lubece (Lubeka, St.-Annen-Museum, il. 10) datowane na około 1390 lub 1400-1425 r.²⁸ W zabytku tym, podobnie jak w Gdańsku, postaci wkomponowane są w łukiem wygięte wąskie płaszczyzny. W sieni budynku przy Burgstarsse w Lubece znajdowały się również inne, prymitywniejsze, gotyckie wyobrażenia postaci dźwigających belki stropowe²⁹. W tym samym środowisku spotykamy najbliższe rzeźbom gdańskim analogie stylistyczne. W Lubece, jak się przypuszcza, powstał około 1430 r. kamienny relief

²⁸ H. Much, *Norddeutsche gotische Plastik*, Braunschweig, Hamburg 1920, il. nlb; M. Hasse, *Lübeck Sankt Annen-Museum. Bilder und Hausgerät*, Lübeck 1969, s. 78, nr kat. 292; *Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck. Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit. Die Sammlung im St.-Annen-Museum*, hrsg. J. Wittstock, Lübeck 1981, Kat. 298; *Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein*, hrsg. U. Albrecht, Bd 1: *Hansestadt Lübeck, St. Annen-Museum*, bearb. U. Albrecht, J. Rosenfeld, Ch. Saumweber, mit einem Beitrag von H. Vogeler, Kiel 2005, Kat. 23.

²⁹ K. Schaefer, *Führer durch das Museum für Kunst- und Kulturgeschichte zu Lübeck*, Lübeck 1915, s. 88, il. s. 17.



Il. 10. Postać
we wsporniku
z Sali Rady w ratuszu
w Lubece, około
1390 lub 1400-1425,
Lubeka, St.-Annen-
-Museum, wg *Corpus
der mittelalterlichen
Holzskulptur
und Tafelmalerei
in Schleswig-Holstein*,
hrsg. U. Albrecht, Bd 1:
Hansestadt Lübeck,
St. Annen-Museum,
Kiel 2005



Il. 11-12. Zegar
astronomiczny, postać
z prawej strony u dołu
dolnej kondygnacji,
1464-1470, kościół
Panny Marii, Gdańsk,
fot. A. Woziński;
Ukrzyżowanie –
fragment, około
1430 r., katedra,
Ratzeburg, wg
C.G. Heise, *Lübecker
Plastik*, Bonn 1926



Il. 13-14. Zegar astronomiczny, głowa postaci z prawej strony u dołu dolnej kondygnacji, 1464-1470, kościół Panny Marii, fot. A. Woźniński; Głowa św. Jana Chrzciciela, początek XV w., Hannover, Niedersächsischen Landesgalerie, wg G. von der Osten, *Katalog der Bildwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover*, München 1957

z Ukrzyżowaniem z katedry w Ratzeburgu³⁰. Postać mężczyzny w wykwintnym stroju, stojącego po lewej stronie krzyża i wskazującego na Chrystusa, jest bardzo zbliżona do wyobrażenia starca w lewej, dolnej niszy obramienia kalendariarium – podobne są twarze, układający się w spiralne zwoje zarost oraz oszczędne opracowanie partii nóg; podobny jest także strój – wysoki czepiec, krótki kubrak zapinany na guziki, obcisłe nogawice i buty o zaokrąglonych czubkach (il. 11-12). W kostiumie mężczyzny na reliefie z Ratzeburga dostrzegamy również podobieństwo do pozostałych figur w zegarze, zwłaszcza do trębacza w czapce, który również ma biodra opięte szerokim, ozdobnym pasem. Identyfikacja jak u najstarszego z mężczyzn w zegarze gdańskim sposób opracowania partii włosów i brody występuje w obliczu św. Jana Chrzciciela na misie (Hannover, Niedersächsischen Landesgalerie, il. 13-14). Rzeźba datowana jest na początek XV w. i określa się ją jako dzieło dolnoniemieckie³¹. Sposób ustawienia postaci

³⁰ C.G. Heise, *Lübecker Plastik*, Bonn 1926, s. 8, il. 24; Ch. Gephardt, *Die tierreiche Kalvarienberg. Ikonographische Untersuchungen zu den bemalten Kreuzigungsreliefs in Schwerin, Anklam, Ratzeburg und Lübeck*, [w:] „Waltende Spur”. *Festschrift für Ludwig Denecke zum 85. Geburtstag* (Schriften der Brüder Grimm-Gesellschaft, Bd. 25), Kassel 1991, s. 34-100.

³¹ G. von der Osten, *Katalog der Bildwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover*, München 1957, s. 70, nr kat. 59.



Il. 15-16. Zegar astronomiczny, postać z prawej strony u góry dolnej kondygnacji, 1464-1470, kościół Panny Marii, Gdańsk, fot. A. Woziński; Nagrobek Johanna von Holzhausen i jego żony, po 1391 r., katedra, Frankfurt nad Menem, fot. A. Woziński



Il. 17-18. Zegar astronomiczny, postać z prawej strony u góry dolnej kondygnacji, 1464-1470, kościół Panny Marii, Gdańsk, fot. A. Woziński; Graff Otto, koniec XIV w., kościół benedyktyńów, Kastl, wg *Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern*, II: *Oberpfalz und Regensburg*, z. XVII. *Stadt und Bezirksamt Neumarkt*, München 1909

na lekko rozstawionych i ugiętych w kolanach nogach oraz torebka zamocowana na pasku z przodu postaci znajdują analogię np. w wyobrażeniu Johanna von Holzhausen na jego nagrobku powstałym po 1391 r. w katedrze we Frankfurcie nad Menem (il. 15-16)³². Identyczny jak u jednego z trębaczy w Gdańsku motyw noża zatkniętego za torebkę na pasku spotykamy w wizerunku Graffa Ottona z końca XIV w. w kościele benedyktynów w Kastl w Bawarii (il. 17-18)³³. Wydaje się zatem, że rzeźby gdańskiego zegara tkwią głęboko w stylistyce, która w latach 1460-1470 należała już do przeszłości.

Powyższe spostrzeżenia rodzą wiele pytań. Dlaczego do tak prestiżowej realizacji, jaką był zegar astronomiczny, nie zaangażowano twórcy posługującego się bardziej aktualnym repertuarem stylistycznym? Czy możliwe, że twórca zachowanych rzeźb należał do tak odległej formacji stylowej? Może archaizm tych wizerunków był zamierzony i miał jakiś głębszy sens? Może budowę zegara planowano o wiele wcześniej, niż wynika to z dat przekazanych przez kronikarza, i wtedy przygotowano wystrój rzeźbiarski? Czy styl rzeźb na innych kondygnacjach zegara również opierał się na przebrzmiałych rozwiązaniach formalnych, czy różnił się od wyobrażeń z dolnej partii? Pytania te musimy pozostawić bez odpowiedzi.

Dotychczasowy dorobek interpretacyjny odnoszący się do programu ikonograficznego gdańskiego zabytku sprowadza się do kilku sugestii nieopartych poważniejszymi argumentami. Zróznicowany wiek czterech mężczyzn w dolnej kondygnacji skłaniał do przypuszczeń, iż mogą symbolizować upływ czasu, cztery pory roku³⁴ lub cztery okresy życia ludzkiego³⁵. Odmienne stroje odczytano jako znak, iż są to reprezentanci różnych grup społecznych, być może związanych z fundacją zegara³⁶; pojawiło się też stwierdzenie, że są to figury atlantów³⁷. Postać z lewej strony u dołu określono jako królewicza, starca po przeciwnej stronie jako personifikację czasu³⁸, mężczyzn nad nimi jako trębaczy³⁹. W masce liściastej na licu konsoli nad trębaczem w czapce niektórzy badacze usiłowali widzieć portret twórcy zegara – Hansa Düringera⁴⁰. W motywach florystycznych doszukiwano się symbolu odradzania się

³² A. Feulner, *Frankfurt/M. Aufgenommen von der staatl. Bildstelle*, Berlin 1938, s. 36-37.

³³ *Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern, II: Oberpfalz und Regensburg*, z. XVII: *Stadt und Bezirksamt Neumarkt*, München 1909, s. 171, il. 120.

³⁴ S. Bogdanowicz, *Dzieła sztuki...*, s. 308. Ku przypuszczeniu, że mogą to być cztery pory roku, skłaniał się również A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 58.

³⁵ A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 58. Autor zastrzega, że identyfikacja postaci jako personifikacji zarówno czterech okresów w życiu człowieka, jak i czterech pór roku budzi pewne wątpliwości.

³⁶ A. Wozniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 35.

³⁷ M. Schukowski, *Die Astronomische Uhr...*, s. 13.

³⁸ A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 57. Zdaniem autora czapka starszego mężczyzny może nawiązywać do papieskiej tiary i symbolizuje władzę duchową i wszechwładzę czasu.

³⁹ *Ibidem*, il. na wklejce, s. 43, il. 40-43, s. 57.

⁴⁰ S. Bogdanowicz, *Dzieła sztuki...*, s. 308; M. Schukowski, *Zwei Monumentaluhren...*, s. 53; A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 10.

przyrody⁴¹. Smok na tarczy nieba w planetarium miał reprezentować zło, być antytezą Marii apokaliptycznej i wyznaczać węzły orbity Księżyca, natomiast cztery duże gwiazdy przy smoku mogły być planetami⁴². W jedynej jak dotąd próbie odczytania wymowy całości wystroju sformułowano pogląd, że stanowi on alegorię przemijania i nadziei reprezentowanej przez apostołów, ewangelistów i Matkę Boską⁴³. Niektóre z przytoczonych opinii, zwłaszcza te Andrzeja Januszajtisa, zasługują na uwagę. Spróbujmy je rozwinąć, znaleźć dla nich uzasadnienie i dodać nowe ustalenia.

Osnowę naszej analizy programu ikonograficznego stanowi próba określenia, kogo przedstawiają czterej mężczyźni i czy prostokątne pola pod i nad nimi, wypełnione florystycznymi i antropomorficznymi motywami, mają jedynie ornamentalne znaczenie, czy może wyrażają jakieś treści? Wizerunki mężczyzn nie są pozbawione humoru i absurdalności, jednakże wyraźne zróżnicowanie wieku, strojów i zachowania, a także logika ich rozmieszczenia nakazują szukać w nich personifikacji pewnych pojęć czy poglądów. Porównanie z programami innych zegarów astronomicznych nie przynosi wielu wskazówek co do tożsamości gdańskich postaci, jakkolwiek znajdujemy pewną cechę wspólną. W zegarach astronomicznych w Doberanie, Lubece, Stralsundzie, Stendalu i Lundzie w narożnikach kwadratowych pól z cyferblatami pojawiają się wizerunki czterech astronomów. W Doberanie i Stralsundzie są oni określani inskrypcjami jako: Ptolemeusz, Haly Abenrudian, Albumasar i Alfons X⁴⁴. Wyobrażenia astronomów występują wyłącznie w zegarach nadbałtyckich⁴⁵. Nie wiadomo, co znajdowało się w narożnikach tablicy z cyferblatem w zegarze astronomicznym z 1408 r. w katedrze w Münster przed jego przebudową w 1534 r., kiedy to umieszczono w nich symbole ewangelistów⁴⁶. Ponadto warto zwrócić uwagę na fakt, że w dolnej kondygnacji zegara w Stralsundzie, pod tablicą z astronomami, znajdują się namalowane personifikacje Wschodu i Zachodu wychylające się zza drzwi⁴⁷. Figury w gdańskim zegarze z pewnością nie są wyobrażeniami astronomów, natomiast zdradzają pewną wspólną cechę z postaciami umieszczonymi w narożnikach kalendarium zegara z 1472 r. w Rostoku (il. 19). Jego monografista – Manfred Schukowski – przypuszcza, że również one przedstawiają czterech astronomów, argumentując, że we wszystkich nadbałtyckich zegarach astronomicznych, które powstały w latach około 1380-1420, ich

⁴¹ A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 58 nn.

⁴² *Ibidem*, s. 59.

⁴³ *Ibidem*, s. 57-60.

⁴⁴ M. Schukowski, *Die Astronomische Uhr...*, s. 10, il.; s. 20, il.; s. 38.

⁴⁵ *Ibidem*, il. s. 10-11, 20-21; *idem*, *Astronomische Monumentaluhren...*, s. 24-26.

⁴⁶ Th. Wieschebrink, *Die astronomische Uhr im Dom zu Münster*, hrsg. E. Hüttenhain. Mit einem Beitrag von P. Pieper und Bildern von W. Rösch, Münster/Westfalen 1968, s. 8-9, 12, il. 20-23; M. Schukowski, *Astronomische Monumentaluhren...*, s. 25, il. 3.

⁴⁷ S. Badstübner *et al.*, *Kunstdenkmäler der Bezirke Neubrandenburg, Rostock, Schwerin. Bildband*, Berlin 1975, s. 43, il. 199.



Il. 19. Postaci w narożnikach kalendarium zegara astronomicznego, 1472 r., kościół Panny Marii, Rostok, wg M. Schukowski, *Die Astronomische Uhr in St. Marien zu Rostock, Königstein im Taunus* 1992

wyobrażenia występują. Sądzi też, że wizerunki astronomów mogły znajdować się we wcześniejszym zegarze w Rostoku, który został zniszczony na skutek katastrofy budowlanej w 1398 r., i obecne powtarzają je, na co ma wskazywać ich archaizowany styl⁴⁸.

Hipotezy te budzą wątpliwości. Postacie w Rostoku mają wyraźnie zróżnicowany wiek, podczas gdy w innych zegarach astronomowie ukazani są w mniej więcej równym – jako starcy. Repertuar form, zwłaszcza ostro łamiące się draperie, których grzby kreślą zygzakowate linie, jak najbardziej przynależy do lat 1460-1470. Różny wiek mężczyzn w Gdańsku i Rostoku oraz kontekst, w którym się znajdują, związany z problematyką czasu, ruchu i przestrzeni,

⁴⁸ M. Schukowski, *Die Astronomische Uhr...*, s. 21, 36 nn., il. Na banderolach znajdują się barokowe inskrypcje z cytatami z Pisma Świętego (Ps 19, 3 i Syr 7, 36).

skłania do szukania rozwiązania zagadki tożsamości postaci w rozpowszechnionej w średniowieczu koncepcji ujmującej człowieka jako system zależności i odpowiedników łączących go z uniwersum.

Zagadnienie upływu czasu i zachodzących w człowieku zmian cielesnych, intelektualnych, moralnych i duchowych frapowało umysły wielu średniowiecznych myślicieli. Punktem wyjścia do rozważań nad tymi kwestiami bywała zazwyczaj próba określenia zasad fizycznego rozwoju człowieka. Najpopularniejsze podejście wyodrębniało cztery okresy w życiu ludzkim („pueritia”, „iuventus”, „adolescentia”, „senectus”). Wiązano je z kosmologicznym systemem, w którym ich odpowiednikami były cztery pory roku określone przez zjawiska astronomiczne⁴⁹. Ta korelacja miała korzenie w filozofii Pitagorasa. W dalszej ewolucji przyporządkowanie to zostało wzbogacone o elementy wywodzące się z teorii temperamentów⁵⁰. Wyróżniała ona cztery rodzaje płynów ustrojowych („humores”): krew, żółta i czarna żółć oraz flegmę, które powstają w ciele człowieka poprzez spożywanie pokarmu i wywierają na niego wpływ. Zaczątki jej pojawiły się u Empedoklesa (490–430 p.n.e.), który wyszczególnił rozmaite substancje znajdujące się we krwi ludzkiej i przypisał im określone jakości. Rozwinął ją natomiast Hipokrates około 400 r. p.n.e. w rozprawie *De natura hominis*, wyróżniając cztery płyny ustrojowe pozostające w ścisłym związku ze zdrowiem. Równomierne proporcje poszczególnych płynów miały zapewniać zdrowie, natomiast przewaga lub brak jednego z nich powodował chorobę. Dzieło Hipokratesa ma dla nas istotne znaczenie ze względu na połączenie czterech płynów ustrojowych z czterema żywiołami, czterema jakościami i czterema porami roku. W systemie tym krew powiązana była z powietrzem, ciepłem i wilgocią oraz wiosną; żółta żółć z ogniem, ciepłem i suchością oraz latem; czarna żółć z ziemią, zimnem i suchością oraz jesienią; flegma z wodą, zimnem i wilgocią oraz zimą. Określone pory roku sprawiały, że w ludzkim organizmie wzrastała ilość odpowiadającego im płynu. Konsekwencją tych przyporządkowań było związanie płynów z czterema okresami w życiu człowieka: krew łączono z dzieciństwem, żółtą żółć z młodością, czarną żółć z wiekiem dojrzałym, flegmę ze starością. System ten, wiążąc wzajemnie rozmaite elementy, stworzył w IV w p.n.e. podstawy pod teorię wyróżniającą cztery typy ludzkie i wraz z nimi cztery temperamenty: sangwiniczny, choleryczny, melancholiczny i flegmatyczny. W owym systemie czwórkowym doszukiwano się zasady, na której opiera się porządek świata.

⁴⁹ E. Sears, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton–New Jersey 1986, s. 9 nn.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 25–31; G. Lütke Notarp, *Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie: Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster 1998, s. 36 nn.; R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i Melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przek. A. Kryczyńska, Kraków 2009 (I wyd. 1964), s. 36–218.

Teorię temperamentów rozwinął Arystoteles w dziele *Problemata*, XXX, I, w którym co prawda zajął się jedynie temperamentem melancholicznym, lecz po raz pierwszy powiązał kwestię usposobienia z duszą. Autor traktatu podjął próbę wyjaśnienia stanu psychicznego człowieka przeobrażeniami składu czarnej żółci w płynach ustrojowych. Istota jego konstatacji nie polegała jednak na powiązaniu psychiki i fizjologii, lecz stwierdzeniu, że melancholia ma odmiany: jedne prowadzą do genialnych dokonań, inne są niebezpieczne i wiodą do szaleństwa. Klaudiusz Galenus (129–199 n.e.), opierając się na teorii Hipokratesa, ukuł własną, która zakładała zależność usposobienia od wzajemnego stosunku płynów ustrojowych. Jego zdaniem zaburzenia zachowania człowieka mogą być spowodowane klimatem, sposobem życia i indywidualnymi skłonnościami. Poszczególne płyny mają ściśle określone właściwości, np. krew sprawia, że człowiek jest przyjazny, łagodny, natomiast czarna żółć, że jest bojaźliwy. Galenus powiązał różne kombinacje płynów z różnorodnością ludzkich usposobień, nie wyróżniając osobnych temperamentów. U schyłku antyku, wraz z rozwojem zainteresowań antropologicznych, stworzono katalog typów ludzkich – temperamentów, w których fizjonomia i usposobienie uzależnione były od płynów ustrojowych. Krew dominowała w typie sangwinicznym, który charakteryzował się łagodnym, wesołym, beztróskim usposobieniem, przyjemną powierzchownością i różową cerą. Typ choleryczny miał w organizmie nadmiar żółtej żółci, był człowiekiem agresywnym, wojowniczym, wybuchowym, pochopnym i ruchliwym. Cechami zdominowanego przez czarną żółć typu melancholicznego były ciemna cera i czarne włosy, pod względem charakterologicznym zaś: stanowczość, wytrwałość, wyjątkowe zdolności, wnikliwość, skłonność do pogrążania się w smutku, podstępność, skąpstwo, ospałość i zawiść. Typ flegmatyczny zawdzięczał swe usposobienie i wygląd nadwyżce flegmy, która sprawiała, że był powolny, zobojętniały, ograniczony, popadał w letarg, miał siwe włosy i bladą cerę. Typom temperamentów odpowiadały różne „afekty”: instynkty i skłonności, określające postępowanie i myślenie. Afekty mogły powodować zarówno pozytywne, jak i negatywne uczucia (radość – smutek, miłość – nienawiść itp.). Działania afektywne stanowiły przeciwieństwo tych, o których decyduje rozsądek. Koncepcja zakładała zatem, że cechy fizyczne oraz psychiczne stanowią jedność. Pozostała ona obowiązująca w średniowieczu.

Rozdział XI traktatu *De natura rerum* z lat 612–620 Izydora z Sewilli poświęcił związkom pór roku, temperamentów i żywiołów. Przedstawiają się one następująco: czarna żółć (temperament melancholiczny – „melancholia”) łączy się z jesienią i ziemią; żółta żółć (temperament choleryczny – „colera”) z latem i ogniem; krew (temperament sangwiniczny – „sanguis”) z wiosną i powietrzem; flegma (temperament flegmatyczny – „humor”) z zimą i wodą⁵¹.

⁵¹ Sancti Isidori Hispalensis Episcopi, *De Natura Rerum, Ad Sisebestum Regem Liber*, [w:] *Patrologia Latina*, ed. J.P. Migne, Paris 1857–1866, Vol. 83, szp. 981–982; por. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i Melancholia...*, s. 80 nn.

O zależnościach tych pisał także w VIII w. Beda Czcigodny w *De Temporum Ratione*⁵². W IX w. utrwaliła się terminologia odnosząca się do temperamentów. Określeniami „Sanguinei”, „Cholerici”, „Phlegmatici”, „Melancholici” posługiwał się Honorius Augustodunensis w *Philosophia mundi* w 1. połowie XII w.⁵³ Według Hildegardy z Bingen człowiek tylko dzięki harmonii płynów ustrojowych mógł żyć bez grzechu i osiągnąć doskonałość, natomiast nadmiar lub niedostatek któregoś z nich prowadził do zguby. Głównym źródłem defektów psychofizycznych był dla niej grzech pierworodny⁵⁴.

Duże znaczenie w rozpowszechnieniu się koncepcji czterech temperamentów w XV i XVI w. miał utwór *Regimen sanitatis* z 1429 r. przypisywany Heinrichowi von Laufenberg i wiązany ze szkołą lekarską w Salerno. W traktacie tym pojawiają się m.in. opisy chorób, metod ich leczenia oraz przyporządkowań temperamentów. Nowym elementem było ukazanie melancholii jako nie całkiem negatywnego usposobienia: melancholik co prawda jest zawistny i chciwy, lecz jednocześnie strzeże swoich ksiąg⁵⁵.

U schyłku średniowiecza nauka o temperamentach docierała do coraz szerszych kręgów poprzez tłumaczenia łacińskich tekstów na języki narodowe i rozpowszechnianie w postaci druków. Wykład o temperamentach bardzo często wiązano z treściami astrologicznymi, z opisami siedmiu planet i dwunastu znaków zodiaków, o czym jeszcze wspomnimy. Temperamenty ukazywano w postaci personifikacji lub alegorii⁵⁶.

Najwcześniejsze średniowieczne ich wyobrażenia znajdują się na dwóch rysunkach w astrologicznym rękopisie *Tractatus de Quaternario* z około 1100 r. przechowywanym w Cambridge (Gonville and Caius College)⁵⁷. Ukazują one dwa koła podzielone na cztery równe części, w których widnieją pojedyncze postaci opatrzone podpisami. Na jednym wylewają z naczyń ciecz ku postaci umieszczonej w centrum koła – to personifikacje temperamentów z płynami ustrojowymi,

⁵² Beda Venerabilis, *De Temporum Ratione*, XXXV, [w:] *Patrologia Latina*, ed. J.P. Migne, Paris 1857-1866, Vol. 90, szp. 457-458; por. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i Melancholia...*, s. 80 nn.

⁵³ Honorius Augustodunensis, *De Philosophia Mundi Libri Quatuor*, [w:] *Patrologia Latina*, ed. J.P. Migne, Paris 1857-1866, Vol. 172, szp. 55, 93; G. Lütke Notarp, *Von Heiterkeit...*, s. 42; R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i Melancholia...*, s. 124 nn.

⁵⁴ Hildegardis (Hildegarda von Bingen) [1098-1179], *Liber Divinorum Operum Semplicis Hominis*, [w:] *Patrologia Latina*, ed. J.P. Migne, Paris 1857-1866, Vol. 197, sz. 789-794; G. Lütke Notarp, *Von Heiterkeit...*, s. 42 nn.; R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i Melancholia...*, s. 130 nn.; M. Kowalewska, *Bóg – Kosmos – Człowiek w twórczości Hildegardy z Bingen*, Lublin 2007, s. 163 nn.; R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i Melancholia...*, s. 130 nn.

⁵⁵ G. Lütke Notarp, *Von Heiterkeit...*, s. 43.

⁵⁶ F. Gettings, *The Hidden Art. A Study of Occult Symbolism in Art*, London 1978, s. 96 nn.; G. Lütke Notarp, *Von Heiterkeit...*, s. 47 nn.; U. Reißer, *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts* (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 69), München 1997, s. 199 nn.; R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i Melancholia...*, *passim*.

⁵⁷ Ms. 428, za: G. Lütke Notarp, *Von Heiterkeit...*, s. 47, il. 1-2.

Il. 20. Personifikacje czterech etapów życia i temperamentów, *Tractatus de Quaternario*, około 1100 r., Cambridge, Gonville and Caius College, wg G. Lütke Notarp, *Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie: Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster 1998

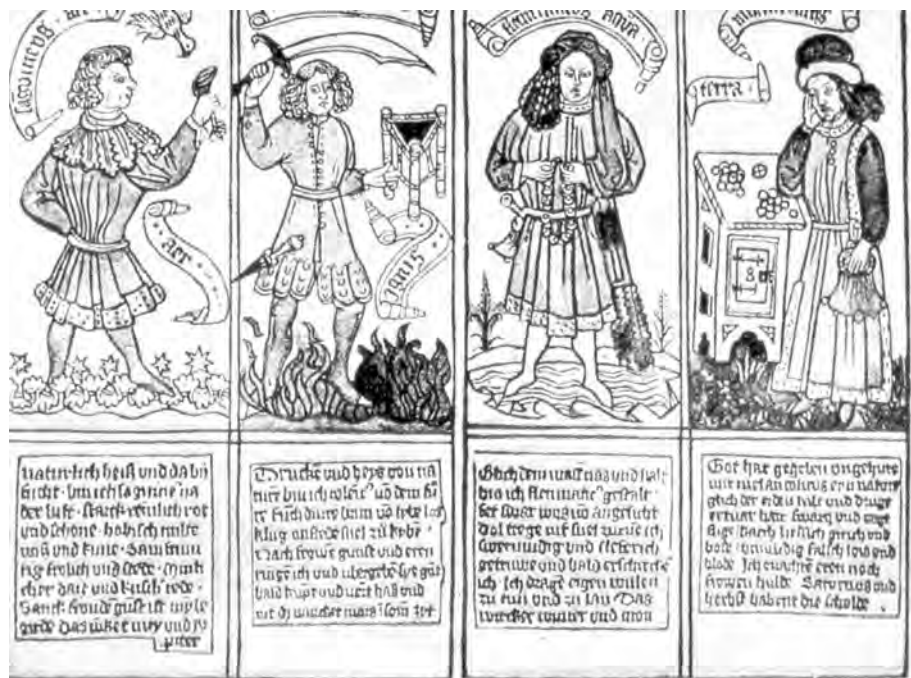


Wokół zagadnień formy...

na drugim zaś (il. 20) mają zróżnicowane pozy, zajęte są różnymi czynnościami – są to wyobrażenia jednocześnie czterech etapów życia ludzkiego i czterech temperamentów. Interesujący jest dla nas zwłaszcza drugi rysunek, na nim bowiem powiązано fazy życia, jakości i płyny ustrojowe: dzieciństwu odpowiadały zimno, wilgoć oraz flegma; młodości ciepło, wilgoć i krew; wiekowi dojrzałemu ciepło, suchość i żółta żółć, natomiast starości zimno, suchość oraz czarna żółć.

Z XIII w. pochodzą najstarsze wyobrażenia temperamentów, które w przeciwieństwie do tych z Cambridge ukazane są nie jako pojedyncze postaci, lecz w formie „udramatyzowanej”, w działaniu, w obecności dodatkowych osób. Takie alegoryczne ujęcia temperamentów znajdują się w rękopisie, prawdopodobnie włoskiego pochodzenia, ze zbiorów berlińskich⁵⁸. Sangwiniak przedstawiony jest jako osoba przyjazna, ofiarująca klęczącej przed nim żonie sakiewkę; cholerykiem powoduje złość, okłada bowiem kijem swoją żonę; flegmatyka pogrążonego we śnie próbuje budzić żona; zazdrosny,

⁵⁸ *Codex Hamilton 360* (Berlin, Staatliche Bibliothek), za: *ibidem*, s. 49, il. 3.



Il. 21. Personifikacje czterech temperamentów, rękopis Gallusa Kemli, połowa XV w., Zurych, Zentralbibliothek, wg E. Panofsky, *Trzy ryciny Albrechta Dürera. „Rycerz, Śmierć i Diabeł”, „Św. Hieronim w pracowni”, „Melancholia I”, [w:] idem, Studia z historii sztuki, Warszawa 1971*

przybity smutkiem melancholik odwraca głowę od pary kochanków. W późniejszych realizacjach temperamenty ukazywano na dwa przytoczone tutaj sposoby: jako pojedyncze postaci z atrybutami lub jako sceny, w których biorą udział najczęściej dwie osoby⁵⁹.

W niektórych wyobrażeniach ukazywano związek temperamentu z żywiołem, np. na ilustracjach przedstawiających temperamenty w rękopisie Gallusa Kemli z około połowy XV w. (Zurych, Zentralbibliothek, il. 21) sangwinika skojarzono z powietrzem (stąpa po gwiazdach, nad nim frunie ptak, banderola z napisem „Aer”), choleryka z ogniem (stąpa po płomieniach, banderola z napisem „Ignis”), flegmatyka z wodą (stoi w wodzie, napis „Aqua” na banderoli) oraz melancholika z ziemią (stoi na ziemi, napis „Terra” na banderoli). W innych, np. w paryskim *Calendrier des Bergers* z 1493 r. (il. 22), personifikacje temperamentów otrzymały zwierzęce atrybuty: choleryk – lwa, sangwinik – ptaka i małpę, flegmatyk – barana, melancholik – świnie. Zwierzęta te odnosiły się po części do negatywnych cech określonego temperamentu: lew symbolizował gniew, małpa – głupotę i skłonność do błazenady, baran – prostactwo, świnia – nieumiarkowanie w jedzeniu i piciu.

⁵⁹ Późniejsze, piętnastowieczne przykłady omawia G. Lütke Notarp, *Von Heiterkeit...*, il. 4 nn.



Il. 22. Personifikacje czterech temperamentów, *Calendrier des Bergers*, Paryż, 1493 r., wg G. Lütke Notarp, *Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie: Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster 1998

Przyporządkowania te znalazły wyjątki – rysem charakterystycznym ikonografii temperamentów są przemieszczenia pewnych elementów i cech, np. jako najstarszy bywał ukazywany niekiedy melancholik, niekiedy flegmatyk; świnia towarzyszyła niekiedy melancholikowi, niekiedy flegmatykowi; nie zawsze też przestrzegano kolejności w ukazywaniu temperamentów – niekiedy jako pierwszego ukazywano choleryka, który był młodzieńcem, a nie sangwinika, który odpowiadał dzieciństwu. Ciekawym przykładem takich przesunięć są wyobrażenia temperamentów na rysunku znajdującym się w księdze cechu cyrulików z York z końca XV w. (Londyn, British Library, il. 23)⁶⁰. W tym wypadku dzieciństwo połączono z temperamentem melancholicznym, młodość z sangwinicznym, wiek dojrzały z cholerycznym, starość z flegmatycznym. Postaci te trzymają w dłoniach banderole z napisami mówiącymi o wpływie Boga na poszczególne typy osobowości. Rysunek ten poprzez rozmieszczenie personifikacji temperamentów-faz ludzkiego życia oraz ich świeckie stroje budzi pewne skojarzenia z postaciami z dolnej kondygnacji gdańskiego zegara.

Zróżnicowanie nie tylko wieku i strojów, lecz również mimiki, stanu emocjonalnego i zachowania postaci flankujących kalendarium gdańskiego zegara

⁶⁰ *Ibidem*, s. 59 nn., il. 14; R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i Melancholia...*, il. 81.



Il. 23. Personifikacje czterech temperamentów, księga cechu cyrulików z York, koniec XV w., Londyn, British Library, wg R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i Melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, Kraków 2009

skłania do przypuszczenia, że są to właśnie personifikacje czterech temperamentów. Odnosząc gdańskie figury do najbardziej rozpowszechnionych schematów ikonograficznych, wydaje się, że chłopiec w koronie na głowie uosabia sangwinika, młodzieniec nad nim, wydymający silnie policzki, dmący z impetem w trąbkę to choleryk, natomiast pozostałe dwie postacie po drugiej stronie kalendarium: dojrzały mężczyzna grający na trąbce jak gdyby od niechcenia oraz posepny starzec reprezentują pozostałe dwa temperamenty – flegmatyczny i melancholiczny. Przy czym ze względu na wspomniane wyżej przemieszczenia cech w obrębie ikonografii tematu, trudno jednoznacznie orzec, jakiemu temperamentowi przypisać starca, a jakiemu dojrzałego mężczyznę. Być może torebkę na pasku u mężczyzny grającego na trąbce należałoby interpretować jako sakiewkę – motyw stanowiący aluzję do skąpstwa melancholika. Wyobrażenia mężczyzn w zegarze w Rostoku różnią się jedynie wiekiem i strojami, ich zachowanie zaś i wyraz twarzy są u wszystkich podobne. W tym zatem wypadku należałoby raczej widzieć w nich personifikacje czterech okresów ludzkiego życia.



Wokół zagadnień formy...

Il. 24. Zegar astronomiczny, postać oraz kwatery nad i pod nią z lewej strony u dołu dolnej kondygnacji, 1464-1470, kościół Panny Marii, Gdańsk, fot. A. Woziński

Jak już wspominaliśmy, pod i nad postaciami w obramieniu kalendarium gdańskiego zegara znajdują się kwatery wypełnione płaskorzeźbionymi motywami florystycznymi i maskami liściastymi. W ich rozmieszczeniu doszukać się można pewnej reguły. W kwaterze pod postacią chłopca w koronie ukazane są formy roślinne w formie zalążkowej, jako masa zbitych, nie do końca ukształtowanych liści, natomiast w kwaterze nad nim widzimy liście układające się w kształt rozety – coś, co kojarzy się z formą rozwiniętą (il. 24). Relief pod znajdującym się powyżej młodzieńcem w czapce grającym na trąbce przedstawia splecione, zbite liście; natomiast górna płaskorzeźba ukazuje twarz mężczyzny porośniętą listowiem (il. 25). Po przeciwnej stronie kalendarium układ motywów w kwaterach jest odmienny. Nad mężczyznami widnieją formy roślinne w początkowej fazie rozwoju, natomiast pod nimi formy dojrzałe. Ukazane zostały jako rozłożyste liście, ni to wyrastające z ust postaci, którą spowijają, ni to przez nią pożerane (pod figurą u góry, il. 26), lub jako w pełni rozwinięty kwiat (pod figurą u dołu, il. 27). Rozwój tych form ma zatem charakter cykliczny i odbywa się zgodnie z ruchem wskazówek zegara, zgodnie z postępującym wiekiem postaci. Sądzić należy, że symbolizują one rządzący przyrodą



Il. 25. Zegar astronomiczny, postać oraz kwatery nad i pod nią z lewej strony u góry dolnej kondygnacji, 1464-1470, kościół Panny Marii, Gdańsk, fot. A. Wozniński

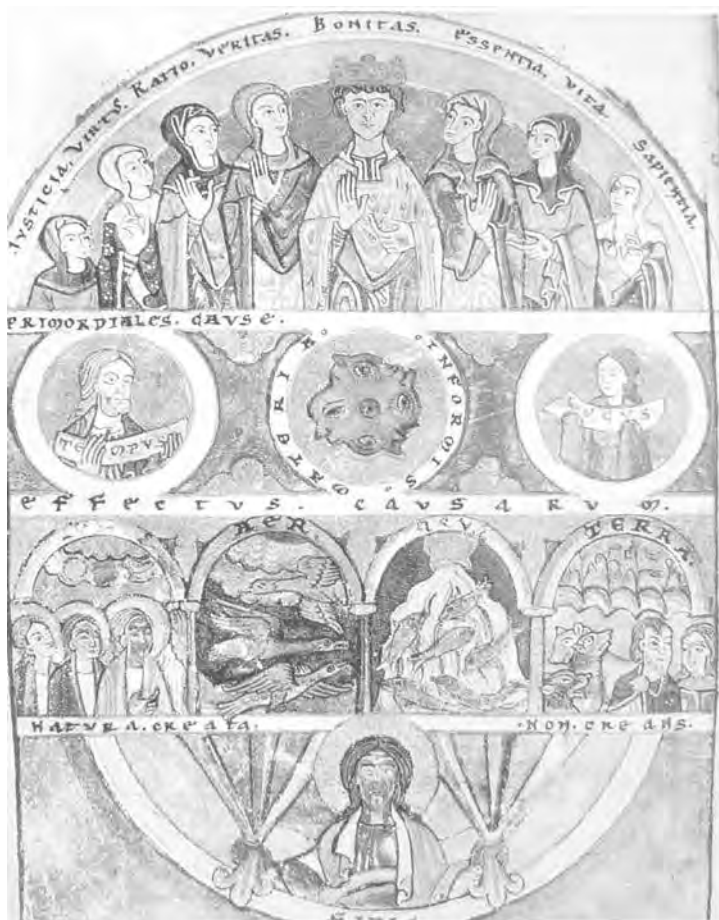
Il. 26. Zegar astronomiczny, postać oraz kwatery nad i pod nią z prawej strony u góry dolnej kondygnacji, 1464-1470, kościół Panny Marii, Gdańsk, fot. A. Wozniński



Il. 27. Zegar astronomiczny, postać
 oraz kwatery nad i pod nią z prawej
 strony u dołu dolnej kondygnacji,
 1464-1470, kościół Panny Marii,
 Gdańsk, fot. A. Woziński



Il. 28. Alegoria świata,
 ilustracja w *Honoriusz
 Augustodunensis, Clavis
 physice*, około 1130 r.,
 Paryż, Bibliotheque
 Nationale de France, wg
 V. Pirker-Aurenhammer,
*Modelle der Zeit
 in symbolischen
 Darstellungen des
 Mittelalter*, „Das Münster”
 2000, nr 53



cykl wegetacyjny. Nieukształtowane, skłębione formy w gdańskich reliefach przywodzą na myśl wyobrażenia materii przed stworzeniem w scenach *Creatio mundi*, np. na miniaturze ukazującej Boga mierzącego świat w *Bible moralisé* z około 1250 r. (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek)⁶¹ lub na ilustracji z około 1130 r. do dzieła Honoriusza Augustodunensis *Clavis physice* stanowiącej alegorię świata (Paryż, Bibliothéque Nationale de France, il. 28)⁶². Zwłaszcza ta druga miniatura jest dla nas interesująca, gdyż ukazuje materię w kontekście czasu. W centrum drugiego od góry pasa kompozycji, w medalionie wyobrażona została „materia informis” jako niekształtna bryła stanowiąca zlepek czterech twarzy. Obok niej, w medalionach znajdują się personifikacje czasu i miejsca („tempus”, „locus”), które sprawiają, że materia ta przeobraża się („effectus causarum”) w ukazane poniżej cztery żywioły („ignis”, „aer”, „aqua”, „terra”). W górnym pasie widnieją „justitia”, „virtus”, „ratio”, „veritas”, „bonitas”, „esperantia”, „vita” i „sapientia” – podstawowe przyczyny („primordiales cause”), natomiast w dolnym pasie Bóg, określony jako „finis”, który zawiąduje naturą stworzoną i niestworzoną („natura creata” i „non creans”). Wątki zobrazowane w tej miniaturze są obecne także w gdańskim zegarze. Wyobrażone na nim maski liściaste to również symbol odnoszący się do czasu, okresowego zaniku i odradzania przyrody; ponadto zwrócono uwagę na możliwość związku ze średniowiecznym ludowym zwyczajem przyozdabiania się liśćmi 1 maja, który wyznaczał początek lata celtyckiego i moment zwrotny w cyklu wegetacyjnym⁶³.

Argumentem przemawiającym za identyfikacją gdańskich postaci jako personifikacji temperamentów jest fakt, że temat ten łączono ze znakami zodiaku oraz planetami⁶⁴. Krąg zodiakalny znajduje się, jak już wspominaliśmy, w środkowej kondygnacji mariackiego zegara. Tradycja tego związku sięga wczesnego średniowiecza. W anglosaksońskich rękopisach komputystycznej rozprawy inspirowanej dziełem Bedy *De Temporibus*, napisanej prawdopodobnie przez Byrhtfertha z Ramsey na początku XI w., znajdują się opisy tych zależności, którym towarzyszą diagramy. W tzw. *Byrhtferth's Manuel* (Oxford, Bodleian

⁶¹ MS 1179, fol. 1v., J. Zahlten, *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter* (Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik, hrsg. M. Greiffenhagen, E. Jäckel, A. Nitschke und E. Olhausen, Bd. 13), Stuttgart 1979, il. 269; por. też inne wyobrażenia nieuformowanej materii, *ibidem*, il. 272-276.

⁶² MS. fr. 3734, fol. 3v., V. Pirker-Aurenhammer, *Modelle der Zeit in symbolischen Darstellungen des Mittelalter*, „Das Münster” 2000, nr 53, s. 108, il. 15; A. Olszewska, *Symphonia Mundi. Notatki na temat XII-wiecznego rękopisu Clavis Physicae Honoriusza z Autun*, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, t. 1, Kraków 2007, s. 73-85.

⁶³ C. Gaignebet, J-D. Lajoux, *Art Profane et religion populaire au Moyen Age*, Paris 1985, s. 70 nn.; W. Anderson, *Der grüne Mann. Ein Archetyp der Erdverbundenheit*, Düsseldorf 1993, *passim*.

⁶⁴ E. Jeanselme, L. Oeconomus, *Des signes de du zodiaque et de leur influence sur les quatre humeurs de l'organisme*, „Aesculape” 1926, nr 16, s. 108-110; I.M. Veldman, *Seasons, planets and temperaments in the work of Maarten van Heemskerck. Cosmo-astrological allegory in sixteenth-century Netherlandish prints*, „Simiolus” 1980, nr 3/4, s. 169 nn.

Library) cztery temperamenty jako płyny ustrojowe powiązane są z czterema okresami życia, czterema porami roku, czterema żywiołami, dwoma przesileniami i dwoma zrównaniami dnia i nocy, czterema triadami miesięcy, czterema triadami znaków zodiaku oraz czterema literami słowa „DEUS” i czterema literami imienia „ADAM”. Krew połączono tutaj z dzieciństwem, miesiącami: styczniem, lutym, marcem oraz znakami: Koziorożcem, Wodnikiem i Rybami; czerwoną żółć z okresem dorastania, miesiącami: kwietniem, majem, czerwcem, znakami: Baranem, Bykiem, Bliźniętami; flegmę ze starością, miesiącami: październikiem, listopadem, grudniem, znakami: Wagą, Skorpionem, Strzelcem; czarną żółć z młodością, miesiącami: lipcem, sierpniem, wrześniem, znakami: Rakiem, Lwem, Panną. Ponadto autor dodaje, że czterem porom roku odpowiadają cztery żywioły oraz cztery cnoty kardynalne⁶⁵. Inny rękopis dzieła Byrthfertha z Ramsey, tzw. *Ramsey Computus* (Oxford, St. John's College), zaopatrzone jest w skomplikowany wykres ujmujący te zależności i uwzględniający dodatkowe, takie jak punkty kardynalne i dwanaście wiatrów (il. 29)⁶⁶.

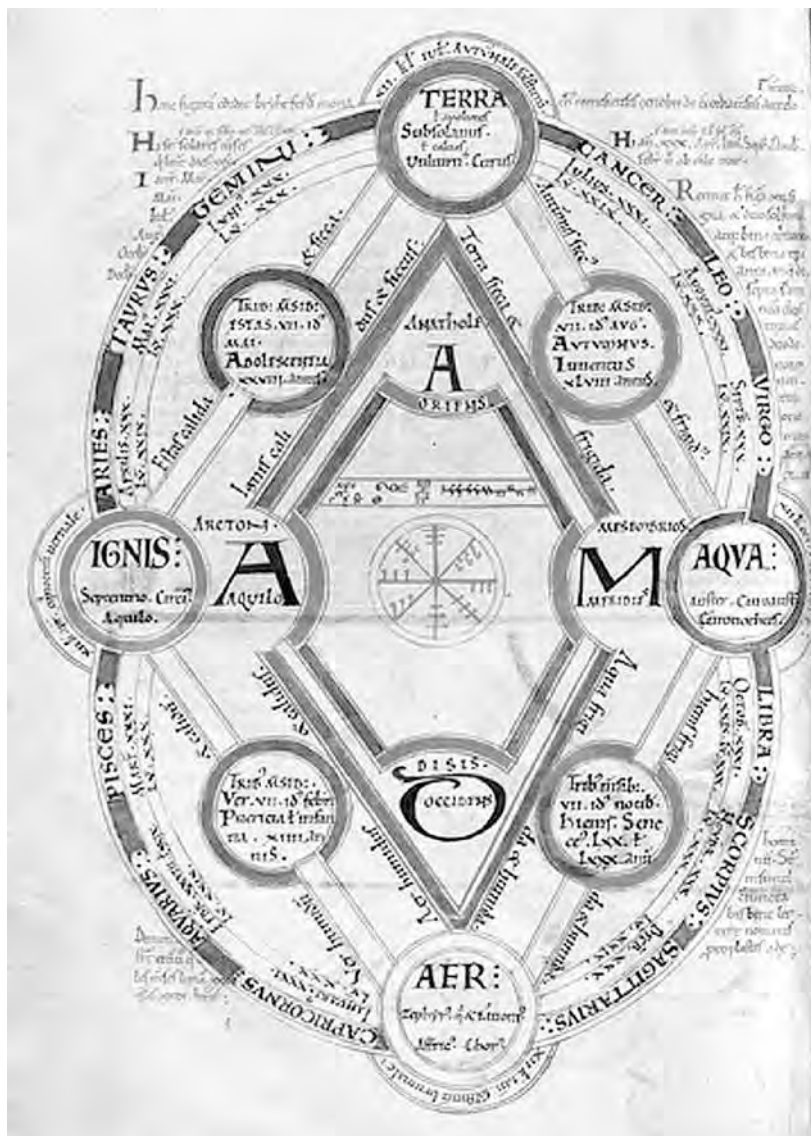
Przyporządkowania obejmujące triady zodiakalne, temperamenty, płyny ustrojowe, pory roku, okresy życia, żywioły, wiatry, jakości, stany skupienia i kolory, które występują średniowiecznym piśmiennictwie, zebrał Jean Sez nec⁶⁷. Jednakże w ich obrębie istnieje szereg wyjątków i przesunięć. W ikonografii powiązanie temperamentów ze znakami zodiaku pojawiało się w niektórych wyobrażeniach człowieka zodiakalnego, m.in. na słynnej miniaturze w *Très Riches Heures* księcia Jeana de Berry wykonanej przez Jeana i Paula Limbourg po 1417 r. (Chantilly, Musée Condé, il. 30). Ukazuje ona ujętą w krąg zodiakalny w kształcie mandorli podwójną postać nagiego człowieka, na którego ciele widnieją znaki zodiaku, odpowiadające za funkcjonowanie poszczególnych części i organów. W czterech narożnikach kompozycji umieszczone są napisy przyporządkowujące triadom znaków zodiaku określone jakości, temperamenty, płcie i kierunki: „Aries, leo, sagittarius, sunt calida et sicca collerica masculina, orientalia” (lewy górny narożnik), „Taurus, virgo, capricornus, sunt frigida et sicca melancolica feminina, occidentalia” (prawy górny narożnik), „Gemini, aquarius, libra, sunt calida et humida masculina sanguinica, meridionalia” (lewy dolny narożnik), „Cancer, scorpius, pisces, sunt frigida et humida flegmatica feminina, Septentrionalia” (prawy dolny narożnik)⁶⁸.

⁶⁵ Ms. Ashmole 328, s. 85; E. Sears, *The Ages of Man...*, s. 31 nn., il. 9.

⁶⁶ MS 17, fol. 7v; M.H. Caviness, *Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing*, „Gesta” 1983, Vol. 22, nr 2, s. 107, il. 19; E. Sears, *The Ages of Man...*, s. 31 nn., il. 10.

⁶⁷ J. Sez nec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la renaissance*, Paris 1980 (I wyd. 1940), s. 48.

⁶⁸ Fol. 14 v; H. Bober, *The Zodiacal Miniature of the Très Riches Heures of the Duke of Berry: Its Sources and Meaning*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1948, nr 11, s. 1 nn, il. 1; D. Blume, *Regenten des Himmels. Astrologisches Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000, s. 151 n., il. 163; K. Kärcher, *Der „Dunkle Zwiling” im Stundenbuch des Duc de Berry. Überlegungen zu einer Körperdoppelung*, [w:] *Bild und Körper im Mittelalter*, hrsg. K. Marek et al., München 2008 (wyd. 2), s. 165-183.

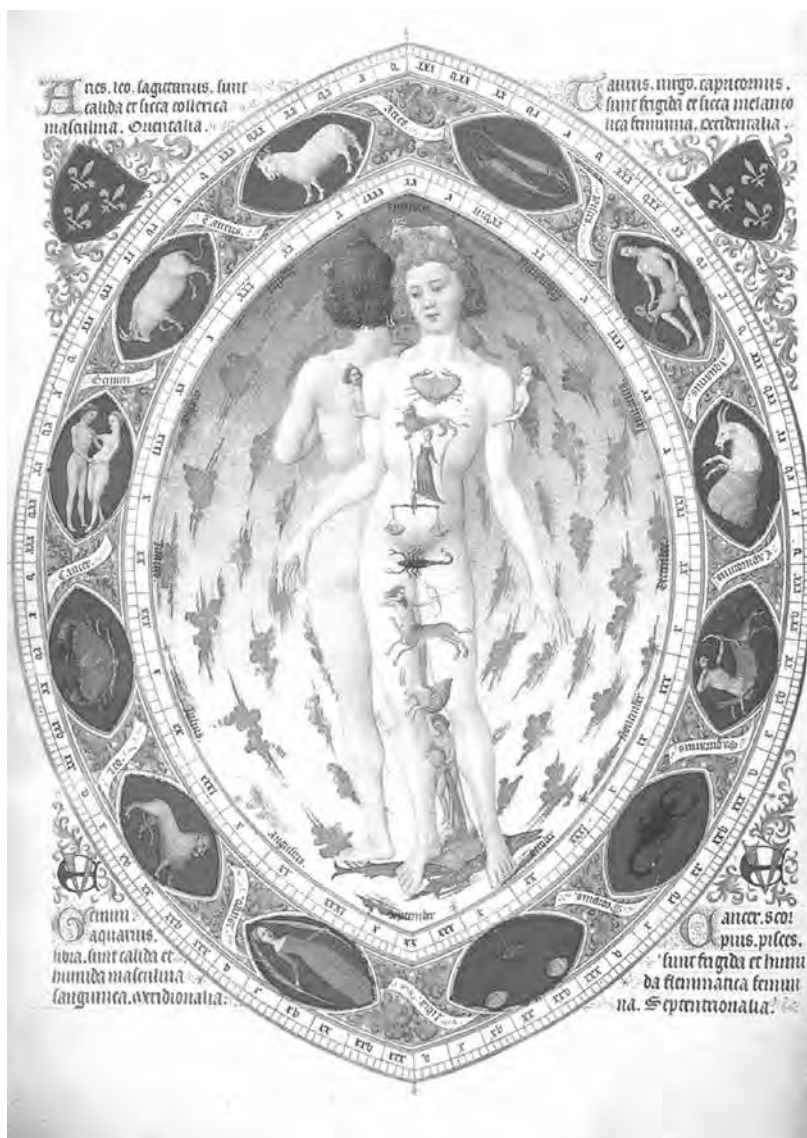


Il. 29. Mikro- i makrokosmos w tzw. *Ramsey Computus*, początek XI w., Oxford, St. John's College, wg http://www.babelstone.co.uk/Blog/Images/St.Johns_17_007v.jpg

Równie interesujące wyobrażenie demonstrujące zależność funkcji organów od ciał niebieskich znajduje się na drzeworycie z *Horae* Philippe'a Pigoucheta z końca XV w.: pośrodku stoi nagi mężczyzna z odkrytymi wnętrznościami, które połączone są podwójnymi liniami z symbolicznie wyobrażonymi planetami, natomiast w narożnikach ukazano personifikacje czterech temperamentów (il. 31)⁶⁹.

⁶⁹ H. Bober, *The Zodiacal Miniature...*, s. 15, 20, il. 5e.

Wokół
zagadnień
formy...



Il. 30. Człowiek zodiakalny w *Très Riches Heures* księcia Jeana de Berry, Jean i Paul Limbourg, po 1417 r., Chantilly, Musée Condé, wg <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/limbourg/index.html>

Wspomnieć należy też późniejsze dzieło – cykl grafik wykonanych przez Hermana Mullera według Maartena van Heemskercka, wydanych w 1566 r. – w którym temperamenty powiązane są nie tylko ze znakami zodiaku i planetami, lecz również z różnymi rodzajami zajęć i profesji. W tym wypadku temperament sangwiczny połączony jest z Wenus i Jupiterem, Wagą, Bliźniętami i Wodnikiem oraz rozbudzonym życiem erotycznym; choleryczny z Marsem,



Il. 31. Człowiek planetarny i personifikacje temperamentów w Horae Philippæa Pigoucheta, koniec XV w., wg H. Bober, *The Zodiacal Miniature of the Très Riches Heures of the Duke of Berry: Its Sources and Meaning*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, Vol. 11, nr 194

Baranem, Lwem i Strzelcem oraz rzemiosłem wojennym; melancholiczny z Saturnem, Bykiem, Panną i Koziorożcem oraz zamiłowaniem do geometrii, astronomii i instynktem samobójczym; flegmatyczny z Księżycem,

Rakiem, Rybami i Skorpionem oraz pracami wodnymi jak rybołówstwo czy młynarstwo⁷⁰.

Wokół zagadnień formy...

W innych zegarach astronomicznych aniżeli gdański temat temperamentów nie występuje, natomiast pojawiał się on, choć bardzo rzadko, w wystrojach świątyń. W zespole kapiteli z około 1095 r. z obejścia chóru kościoła opackiego w Cluny (Cluny, Musée du Farinier) doszukano się wyobrażeń temperamentów, które wraz z personifikacjami rzek rajskich, żywiołów, pór roku, cnót kardynalnych i tonów miałyby ukazywać trzy wyróżnione przez Boecjusza w *De institutione musica* rodzaje muzyki: „musica mundana”, „musica humana” i „musica instrumentalis”⁷¹. Interesujący nas temat pojawił się w odkrytej w 1974 r. mozaice posadzkowej z około 1220-1230 r. w zachodniej części nawy głównej w kościele św. Pankracego w Oberpleis koło Siegburga. Mozaika ma kształt kwadratu, w który wpisane są duże koło podzielone na kręgi oraz w narożnikach cztery mniejsze kręgi z rozetami wewnątrz. W kręgach dużego koła zachowały się fragmenty inskrypcji („C”, „...TAM ET CAPVT RO.../...EQ. IR...”). Większe fragmenty, pozwalające na rekonstrukcję tekstów, przetrwały w narożnych rozetach i w otaczających je kręgach. Ich brzmienie i układ są następujące: „AER, VER, SANGVIS” w partii środkowej i „HVMI(DVS E)T C(A)LIDVS” w otoku w północno-wschodnim narożniku, „IGNIS, ESTAS, COLERA” w partii środkowej i „(CA)LIDA E(T) SICCA” w otoku w południowo-wschodnim narożniku, „(AQVA, HIEMS,) FLEG(MA)” w partii środkowej i „(FRIGIDA ET HVM) ID(A)” w otoku północno-zachodnim narożniku; południowo-zachodnia rozeta i jej otok nie zachowały się, lecz można przypuszczać, że znajdowały się w nich słowa: „(TERRA, AVTVMNVS, MELANCOLIA)”, „(SICCA ET FRIGIDA)”⁷². Mozaika w Oberpleis łączy w system czwórkowy żywioły, temperamenty, pory roku, jakości. Nie zachowały się na niej inskrypcje w centrum wielkiej rozety, lecz można domniemywać, że widniały tam: „Mundus”, „annus” lub „homo”⁷³.

Temat temperamentów pojawił się we fresku z około 1250 r. w krypcie katedry w Anagni (il. 32). W środku koncentrycznej kompozycji na sklepieniu

⁷⁰ M. Veldman, *Seasons, planets...*, s. 169, il. 35-38. Skojarzenie temperamentów z planetami, znakami zodiaku i rodzajami aktywności wywodzi się niewątpliwie z popularnego w późnym średniowieczu i renesansie tematu Dzieci planet, D. Blume, *Regenten des Himmels...*, s. 158-90; *idem*, *Children of the Planets: The Popularisation of Astrology in the 15th Century*, „Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali. Nature, Sciences and Medieval Societies. XII: Il sole e la luna. The Sun and the Moon” 2004, s. 549-564.

⁷¹ Ch.E. Scillia, *Meaning and the Cluny Capitals: Music as Metaphor*, „Gesta” 1988, Vol. 27, nr 1-2, Current Studies on Cluny, s. 133 nn., il. 2-5, 7-10. Nieco inną interpretację proponuje: P. Diemer, *What Does Prudentia Advise? On the Subject of the Cluny Choir Capitals*, „Gesta” 1988, 27, nr 1-2, Current Studies on Cluny, s. 149-173.

⁷² R. Schmitz-Ehmke, *Das Kosmosbild von Oberpleis*, [w:] *Monumenta Annonis. Köln und Siegburg Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter*, hrsg. A. Legner, Köln 1975, s. 120-121, Kat. A 50.

⁷³ *Ibidem*, s. 121.



Il. 32. Mikrokosmos, personifikacje temperamentów, Hippokrates i Galenus, około 1250 r., krypta katedry w Anagni, wg V. Secules, *Medieval Art*, Oxford-New York 2001

znajduje się wyobrażenie małego chłopca podpisanego „HOMO”. Tę partię otacza inskrypcja „mikrokosmos, id est minor mundus”. Obok wyobrażono podpisane personifikacje temperamentów oraz okresów życia człowieka, natomiast na obrzeżach pór roku i żywiołów. Na ścianie tego samego przęsła ukazano diagram zależności pomiędzy poszczególnymi elementami oraz wizerunki Hippokratesa i Galenus – twórców czwórkowego systemu. Sklepienie przęsła poprzedzającego główną część krypty ozdobione jest schematem zodiakalnym, natomiast ściany wyobrażeniami starożytnych mędrców. Freski w pozostałych partiach tego wnętrza ukazują Marię z Dzieciątkiem, ewangelistów, Sąd Ostateczny, a także historię Arki Przymierza, czterech aniołów niosących krucyfiks oraz żywot św. Magnusa⁷⁴. Nawiązań do koncepcji temperamentów próbowano również szukać w rzeźbach Jacopo della Querci w katedrze w Luce⁷⁵.

⁷⁴ L. Pressouyre, *Le cosmos platonicien de la cathédrale d'Anagni*, „Mélanges d'archéologie et d'histoire” 1966, nr 2, 78, s. 551-593; E. Sears, *The Ages of Man...*, s. 20, il. 5; V. Secules, *Medieval Art*, Oxford-New York 2001, s. 121, il. 80; M. Bagnoli, *The Syzygy at Anagni. Measuring the Gap between Concept and Execution in Medieval Wall Painting*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2009, 72, nr 3, s. 313-328.

⁷⁵ H. Klotz, *Jacopo della Quercias Zyclus der „Vier Temperamente” am Dom zu Lucca*, „Jahrbuch der Berliner Museen” 1967, nr 9, s. 81-99.

Wyobrażenia czterech temperamentów bardzo często stanowiły składnik programów ukazujących zgodność makro- i mikrokosmosu⁷⁶. Kosmos, jego struktura, elementy składowe, ich wzajemne powiązania i oddziaływanie na świat ziemski zajmowały średniowiecznych intelektualistów, którzy w poważnej mierze opierali się na poglądach greckich filozofów: Empedoklesa, Hippokratesa, Platona i Arystotelesa. Koncepcje te znane były Ojcom Kościoła w IV w., trafiły również do utworów Makrobiusza (*Komentarz do Snu Scypiona Cycerona*), Boecjsza (*De consolatione philosophiae*) i Marcjanusa Capelli (*De nuptiis philologiae et Mercurii*). Syntezy poglądów starożytnych uczonych dokonał Izydor z Sewilli⁷⁷. W przywoływanym wyżej traktacie *De natura rerum* podaje definicje kosmosu, określa jego elementy składowe i informuje, że jego struktura odzwierciedla się w człowieku⁷⁸. Koncepcja ta okazała się niezwykle trwała. Demonstrowały ją ilustracje do *De natura rerum* Bedy Czcigodnego⁷⁹ czy *Liber Floridus* Lamberta z Saint-Omer⁸⁰. Pojawiała się też w wystroju świątyń, jak choćby wspomnianych Oberpleis czy Anagni.

Wydaje się, że gdański zegar ukazywał w skrótowej formie ideę jedności mikro- i makrokosmosu. „Mundus minor” reprezentują związane ze światem ziemskim personifikacje temperamentów, mające odniesienia do żywiołów, jakości, okresów w ludzkim życiu, pór roku oraz symboliczne wyobrażenia cykli wegetacyjnych. Jednocześnie wiążą się one z makrokosmosem reprezentowanym przez gwiazdozbiory stałe – znaki zodiaku, rozgwieżdżone niebo z konstelacją smoka oraz Słońce i Księżyc – dwie z siedmiu znanych wówczas planet. Łączność pomiędzy mikro- i makrokosmosem podkreślona została poprzez kolorystykę. Tło, na którym widnieją znaki zodiaku, odpowiada żywiołom: czerwień tła znaków Barana, Lwa i Strzelca symbolizuje żywioł

⁷⁶ Bibliografia tematu jest obszerna, podaję tutaj jedynie wybrane pozycje: F. Saxl, *Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures*, [w:] *idem, Lectures*, I, London 1957, s. 58-72; H. Holmländer, *Weltall, Weltbild*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. E. Kirschbaum, Rom, Bd. 4: 1972, szp. 498-509; A. von Euw, *Imago mundi*, [w:] *Monumenta Annonis...*, s. 89-97; P. Springer, *Trinitas – Creator – Annus. Beiträge zur mittelalterlichen Trinitätsikonographie*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 1976, nr 38, s. 17-46; M.H. Caviness, *Images of Divine Order...*, s. 107 nn.; Ch.E. Nicklies, E. Charles, *Cosmology and the Labors of the Months at Piacenza: The Crypt Mosaic at San Savino*, „Gesta” 1995, nr 2, 34, s. 120 nn.; J. Zahlten, *Weltbild und Sicht der Natur um 1200*, [w:] *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235*, hrsg. J. Luckhardt und F. Niehoff, München 1995, Bd. 2, s. 26-34; V. Secules, *Medieval Art...*, rozdz.: „The cosmic body”, s. 120 nn.; E. Edson, E. Savage-Smith, *Medieval Views of the Cosmos [Picturing the Universe in the Christian and Islamic Middle Ages]*, Oxford 2004, s. 46 nn.; B. Obrist, *La cosmologie médiévale. Textes et images. I: Les fondement antiques*, Firenze 2004, *passim*; D. Blume, *Körper und Kosmos im Mittelalter*, [w:] *Bild und Körper...*, s. 225-241; M. Bagnoli, *The Syzygy at Anagni...*, s. 319 nn.

⁷⁷ A. von Euw, *Imago mundi...*, s. 90 nn.; B. Obrist, *La cosmologie médiévale...*, *passim*.

⁷⁸ Sancti Isidori Hispalensis Episcopi, *De natura rerum...*, Vol. 83, szp. 977 n.

⁷⁹ H. Bober, *An illustrated medieval School-Book of Bede's „De Natura Rerum”*, „Journal of the Walters Art Gallery” 1956-1957, s. 65-97.

⁸⁰ A. von Euw, *Imago mundi...*, Kat. A 37-38.

ognia; ciemny błękit tła znaków Byka, Panny i Koziorożca – żywioł ziemi; błękit tła znaków Bliźniąt, Wagi i Wodnik – żywioł powietrza; zieleń tła znaków Raka, Skorpionia i Ryb – żywioł wody. W takiej kolorystyce utrzymane są stroje postaci po bokach kalendarium oraz towarzyszące im motywy florystyczno-antropomorficzne. W ten program kosmologiczny włączono na zasadzie swego rodzaju typologii wątki grzechu, odkupienia i końca świata. We wczesnochrześcijańskiej literaturze teologicznej apostołowie porównywani byli do miesięcy, godzin, eonów (jednostek czasu), znaków zodiaku (Klemens z Aleksandrii); uważano ich za reprezentantów 30 mocy odpowiadających 30 dniom składającym się na miesiąc; 12 apostołów tworzyło doskonały rok, Chrystus zaś określany był jako „anniculus” (Gaudenty z Bresci). W wywodzącej się ze źródeł żydowskich symbolice 12 kamieni, które zdobiły pectorał kapłana, symbolizowały zodiak. 12 znakom zodiaku odpowiadało 12 patriarchów, którzy stawali się ciałami niebieskimi (Filon)⁸¹. Również w ikonografii zestawiano Chrystusa i apostołów ze znakami zodiaku, o czym świadczą dwie prawdopodobnie relikwiarzowe skrzyneczki z kości słońskiej z X w. z Quedlinburga i Bambergu (Monachium, Bayerisches Nationalmuseum)⁸². Czterej ewangelisci według niektórych interpretacji mieli reprezentować cztery temperamenty⁸³. Na małej, zewnętrznej tarczy kalendarium widnieje w dwóch miejscach imię Dawida, co zapewne spowodowane było dwoma względami. W Apokalipsie wymienia się go w kontekście astralnym⁸⁴, był on ponadto przedstawiany jako astronom. Na przykład we francuskiej Biblii z około 1070-1185 r. (Paryż, Bibliotheque National de France) w inicjale Księgi Eklezjastesa ukazany jest z astrolabium, gdy spogląda ku gwiazdzie⁸⁵. Postać autora psalmów pojawiła się tutaj być może z powodu muzyki, która towarzyszyła działaniu zegara – pierwsi rodzice uderzali w dzwonki, dźwięki wydawali prawdopodobnie mężczyźni z trąbkami w górnej partii kalendarium, o czym świadczą otwory w ustach i uszczelnienia figur⁸⁶. W świetle antycznych i średniowiecznych koncepcji

⁸¹ J. Daniélou, *Les douze Apôtres, et le zodiaque*, „Vigiliae Christianae” 1959, nr 1, 13, Apr., s. 14-21; W. Hübner, *Zodiacus Christianus. Judisch-christliche Adaptation des Tierkreises von Antike bis zur Gegenwart* (Beiträge zur klassischen Philologie, H. 144), Königstein/Ts. 1983, *passim*.

⁸² *Ibidem*, s. 39-43; H.G. Gundel, *Zodiacos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben*, Mainz 1992, s. 152, nr 374; M. Peter, D. Kötzsche, A. Krug, *Servatiusreliquiar, sog. Reliquienkasten Ottos. I*, [w:] *Der Quedlinburger Schatz*, hrsg. D. Kötzsche, Berlin 1994, kat. 5; S. Wittekind, *Servatius-Reliquiar*, [w:] *Geschichte der bildende Kunst in Deutschland*, Bd. 2: *Romanik*, hrsg. S. Wittekind, München etc. 2009, Kat. 151.

⁸³ Poszczególne temperamenty mieli uosabiać ewangelisci namalowani w 1526 r. przez Albrechta Dürera (Monachium, Stara Pinakoteka), por. K. Andres, *Antike Physiognomie in Renaissanceporträts* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 341), Frankfurt am Main 1999, s. 53 nn., il. 1; R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i Melancholia...*, s. 343 nn., il. 116.

⁸⁴ „Ego Iesus misi angelorum meum testificari vobis haec in ecclesiis ego sum radix et genus David stella splendida et matutina”, Ap 22, 16.

⁸⁵ Ms lat 16745 fol. 108; N. Stratford, *Chronos et cosmos. Le pilier roman de Souvigny*, Souvigny 2005, il. 38.

⁸⁶ A. Januszajtis, *Zegar astronomiczny...*, s. 57.

muzyka akompaniowała ruchom ciał niebieskich, a także jednoczyła świat – jej zespalającą rolę ukazuje rysunek w *Psalterzu* z Metz z początku XII w. (Metz, Bibliotheque Municipal), przedstawiający grającego na cytrze Dawida siedzącego na tronie w centrum potrójnego kręgu. Prorokowi towarzyszą personifikacje wiosny i lata, żywiołów oraz temperamentu sangwicznego⁸⁷. Obecność nazwiska Platona na małej tarczy kalendarium odzwierciedlała znaczenie jego koncepcji dla średniowiecznej kosmologii⁸⁸.

Gdański zegar stanowił zatem metaforę kosmosu. Informował o jego strukturze, składnikach, o miejscu człowieka w uniwersum. Niósł też przesłanie głoszące, że kosmos i ziemia są dziełem boskim; boskim darem jest czas, którego biegiem kieruje Stwórca, stojący ponad nim i ponad ruchem wszechświata⁸⁹.

Andrzej Wozniński

On Problems of the Form, Iconographic Programme and Content of the Astronomical Clock in Our Lady's Church in Gdańsk

In 1464-1470, the astronomical clock in Our Lady's Church in Gdańsk was constructed. A number of characteristics such as a construction, size, components, emplacement in the church connect the Gdańsk work to other clocks of this type which emerged on the Baltic coast at the turn of the 14th century (Rostock, Doberan, Stralsund, Stendal, Lübeck, Lund i Wismar). But it has several features – like the archaic style and iconographic programme of the lower part – which distinguish this work from the rest of them.

Formal and stylistic analyses are possible in limited range because only sculptures from both sides of the lower part and sign of Libra from the zodiacal circle are the original ones; the rest was reconstructed in 1987-1997. Taking into account the date of the clock's construction it should be noted that the form and style of the preserved sculptures is anachronistic. The closest analogies to them can be found in the sculpture at the turn of the 14th century. This fact is difficult to explain.

The goal of the iconographic programme analysis is an attempt to determine who the four men on both sides of the calendar in the clock's lower part are. Their age, dress and behaviour considerable variation, emplacement logic, and context connected to problems of time, space and movement, make us look for solving the mystery of their identity in the widespread medieval theory which saw the man as a system of factors and relations linking him with the universe.

⁸⁷ MS 14, fol 1; Ch.E. Scillia, *Meaning and the Cluny Capitals...*, s. 133 nn., il. 1.

⁸⁸ B. Obrist, *La cosmologie médiévale...*, *passim*; L. Pressouyre, *Le cosmos platonicien...*, s. 551-593.

⁸⁹ Przedstawiona próba odczytania programu ikonograficznego i treści zegara ma charakter syntetyczny. Pełniejsze omówienie tych kwestii znajdzie się w szerszym opracowaniu przygotowanym przez autora.

Middle Ages belief following the Antiquity distinguished several periods in human life, very often – four. They corresponded to the four seasons defined by astronomical phenomenon, four elements and four temperaments: sanguinic, choleric, melancholic and phlegmatic. This four-system was one of the principles on which universe's order was based in medieval belief.

In early medieval period Isidore of Seville and Beda Venerabilis wrote about these relationships. In the late Middle Ages, this theory was widely spread through translations of Latin texts into national languages and printed publications. Temperaments theory was often tied to astrological content, descriptions of seven planets and zodiac signs. Personifications and allegory of the four temperaments were popular in late medieval art.

Differentiating not only age and costumes, but also facial expressions, emotional state and behaviour tends to the assumption that figures on both calendar's sides in Gdańsk are just personifications of the four temperaments. This can be seen in the panels decorated with floral motifs in different state of biological development below and above the figures. They can symbolise eternal cycle of the dying and rebirth of nature.

The fact that the subject was assimilated with signs of zodiac and planets is an argument in favour of identifying these figures as four temperaments' personifications. The tradition of this relationship dates back to the early Middle Ages. The drawing in so-called *Ramsey Computus* from early 11th century presents among other things four temperaments connected with four periods in human life, four elements, four triads of months, and four triads of zodiac's signs. Connection between temperaments and zodiac's signs have been shown in some of zodiac man representations e.g. in famous miniature of the *Très Riches Heures of the Duke of Berry*, after 1417.

The topic of temperaments does not exist in other than the Gdańsk astronomical clocks; it appeared, although rarely in decorations of churches e.g. on the capitals of the Cluny hemicycle from about 1095; on the pavement mosaic from about 1220-1230 in St. Pankratius Church in Oberpleis near Siegburg; and in the fresco from about 1250 in the crypt of the Duomo in Anagni.

Four temperaments' representations constituted a component of iconographic program showing macrocosm and microcosm. The subject of the universe, its structure, components, relationships, and impact on the earthly world appeared in the medieval thinkers' treatises, inter alia Boethius and Isidore of Seville who followed ancient Greek philosophers. It seems that the Gdańsk astronomical clock showed in summary the form the macrocosm and microcosm unity idea. 'Mundus minor' is represented by temperaments' personifications with their connections to four elements, periods in human life, seasons and by symbolic images of vegetatives cycles. Simultaneously, they are combined with macrocosm represented by zodiac constelations, starlit sky, the Sun and Moon in the middle part of the clock. On the base a specific typology of the themes of sin, redemption and end of the world have been included into this cosmological program. The Gdańsk clock was the metaphor of the universe. It carried the message that the cosmos and the Earth are the work of God; time is divine gift, it is managed by the Creator standing over it and over the universe's movement.

Import kamieni i dzieł rzeźby z Gotlandii i Olandii do Rzeczypospolitej (od XIII do 2. połowy XVIII w.)

Badania naukowe nad lokalizacją złóż skał, ich eksploatacją i zastosowaniem w architekturze i plastyce mają już w Polsce ponad stuletnią metrykę, niemniej do niedawna koncentrowały się one niemal wyłącznie na materiałach eksploatowanych w kraju, głównie wapieniach chęcińskich i dębnickich oraz tzw. alabastrach ruskich¹. Dopiero w ostatnich latach szerszego opracowania doczekały się powszechnie spotykane w środowisku artystycznym Gdańska, Elbląga, Torunia, całych Prus Królewskich i Książęcych oraz Księstwa Warmińskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego, importowane tam na masową skalę z Niderlandów Południowych marmury i wapienie mozańskie oraz różne odmiany alabastrów angielskich². Podobnie ogólnikowo w polskiej historii

¹ Z najważniejszych prac zob.: H. Łopaciński, *Wiadomości o marmurach w Polsce z rękopisów oraz dzieł dawnych i nowszych*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności” 1892, nr 2, s. 581-596; W. Tatarkiewicz, *Czarny marmur w Krakowie*, Kraków 1953, s. 81-84; J. Czarnocki, *Marmury świętokrzyskie*, [w:] *idem, Prace geologiczne*, 5(3), Warszawa 1958, s. 100-116; S. Kowalczewski, *Marmury kieleckie*, Warszawa 1972; H. Sygietyńska, *Kamień w architekturze i rzeźbie Warszawy*, Warszawa 1978; J. Pałubicki, *Rzeźba kamienna w Gdańsku w latach 1517-1585*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1981, nr 3, s. 179; H. Walendowski, *Kamienne posadzki katedry gnieźnieńskiej*, „Ochrona Zabytków” 1997, nr 45, s. 380-385; W. Procyk, *Marmury królewskie, zjawisko wietrzenia i problemy konserwacji*, t. 1, Warszawa 1998, s. 11-27; J. Bromowicz, J. Magiera, *Materiał kamienny wnętrza Kaplicy Zygmuntowskiej*, [w:] *Materiały Konferencji Naukowej »Kamień architektoniczny i dekoracyjny«*, Kraków 2003, s. 5-12; I. Płuska, M. Rembiś, A. Smoleńska, *Kamień w architekturze i dekoracji Kaplicy Zygmuntowskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” (dalej: „BHS”) 2005, nr 67, s. 147-161.

² R. Szmydki, *Niderlandzcy kamieniarze angażowani przez Zygmunta III (w pierwszej ćwierci XVII w.)*, „Kronika Zamkowa” 1999, nr 38, s. 45-65; *idem*, *Południowoniderlandzkie marmury w Zamku Królewskim w Warszawie za Zygmunta III*, „Kronika Zamkowa” 2000, nr 40, s. 5-13; *idem*, *Marbres mosans dans les demeures royales en Pologne sous Sigismond III Vasa*, [w:] *Pouvoir(s) de marbres, Dossier de la Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles* 11, Liège 2004, s. 77-84; M. Wardzyński, *Zwischen Niederlanden und Polen-Lithauen: Danzig als Mittler niederländischer Kunst und Musterbücher*, [w:] *Land und Meer. Kultureller Austausch zwischen Westeuropa und dem Ostseeraum in der Frühen Neuzeit*, hrsg. M. Krieger, M. North, Köln-Weimar-Wien 2004, s. 28-39, mapy I-IV; *idem*, *Foreign Marble and other Building Material in Polish Renaissance and Baroque Sculpture during the Sixteenth and Seventeenth Century*, [w:] *Actes du XIVe Colloque International de Glyptographie de Chambord, 19-23 juillet 2004*,



Il. 1. Mapa dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów z miejscami występowania najważniejszych dzieł małej architektury i rzeźby, wykonanych z wapieni olandzkich i piaskowca gotlandzkiego Burgsvik w XVI-XVIII w., oraz zasięgiem frachtu wodnego w dorzeczu Wisły i Niemna. Rysunek i opracowanie: M. Wardzyński, 2010

sztuki nazywane i identyfikowane były „kamienie szwedzkie”, stosowane w tych samych nadbałtyckich ośrodkach rzeźbiarskich. Wyjątek stanowiły natomiast publikacje historyczne, dokumentacje konserwatorskie oraz pojedyncze teksty historyków sztuki, w których zwracano uwagę na powszechne występowanie piaskowca gotlandzkiego w końcu XVI i w XVII-XVIII w. w Gdańsku i innych miastach pruskich, na jego własności fizyczne oraz wynikające z nich problemy restauratorskie³. Do rozpropagowania wszystkich tych zagadnień wśród historyków sztuki przyczyniły się dopiero artykuły Henryka Walendowskiego⁴ oraz popularnonaukowe katalogi dwóch wystaw zorganizowanych w 2002 i 2004 r., kolejno przez Muzeum Narodowe w Szczecinie i Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, poświęcone średniowiecznym importom skandynawskim na terenie Pomorza Zachodniego oraz obecności tych materiałów kamieniarskich w sztuce Gdańska i Prus Królewskich⁵.

dir. J.-L. Van Belle, Braine-le-Château 2005, s. 527-533; P. Jamski, *The Building Stones of Zygmunt III Vasa in the Grand Duchy of Lithuania*, [w:] *ibidem*, s. 503-522; M. Wardzyński, *The Import and Use of Belgian Marble and Limestone in Small Architecture and Stone Sculpture on Polish Territory from the Middle Ages to the Second Half of the Eighteenth Century*, [w:] *Actes du XVe Colloque International de Glyptographie de Cordue, 17-21 juillet 2006*, dir. J.-L. Van Belle, Braine-le-Château 2007, s. 377-421 (polskojęzyczna, zmodyfikowana i nieznacznie rozszerzona wersja tekstu: *idem*, *Marmury i wapień południowoniderlandzkie na ziemiach polskich od średniowiecza do 2. połowy XVIII w. Import i zastosowanie w małej architekturze i rzeźbie*, „BHS” 2008, nr 3-4, 70, s. 307-358).

³ Zob. m.in.: T. Guć-Jednaszewska, *Dokumentacja i konserwacja zabytkowych dzieł sztuki gdańskiej*, [w:] *Studia z historii sztuki Gdańska i Pomorza*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 19-22, 60, 73-74, 88, 90; M. Klingspor, D. Kwiatkowski, *Konserwacja zabytków z piaskowca gotlandzkiego w Szwecji*, [w:] *Konserwacja kamiennych obiektów zabytkowych*, red. J.W. Łukasiewicz, Toruń 1999, s. 39-45; F. Krzysiak, *Supliki Hansa Kramera i Willema van den Blocke do Rady Miejskiej w Gdańsku*, „Porta Aurea” 1999, nr 6, s. 67-75; A. Bartetzky, *Das Große Zeughaus in Danzig. Baugeschichte – Architekturgeschichtliche Stellung – Repräsentative Funktion*, t. 1-2, Stuttgart 2000, s. 28, 80-81, 85-96, 228-251 (aneksy z 1600, 1602, 1605, 1606, 1607 r.); J.W. Łukasiewicz, *Badania i zastosowanie związków krzemooorganicznych w konserwacji zabytków kamiennych*, Toruń 2002, s. 51, 70, 188.

⁴ H. Walendowski, *Posadzki szwedzkie w architekturze Poznania (XVI-XVIII w.)*, „Przegląd Geologiczny” 1996, nr 44, s. 668-673; *idem*, *Kamienne posadzki katedry gnieźnieńskiej*, „Ochrona Zabytków” 1997, nr 45, s. 380-385; *idem*, *Ordowickie wapień Szwecji w architekturze Poznania*, „Streszczenia Referatów Towarzystwa Naukowego Geologicznego, Oddział Poznań za rok 1996” 1997, nr 6, s. 23-25; J. Skoczylas, H. Walendowski, *Rola kamienia w architekturze Ostrowa Tumskiego*, „Kronika Miasta Poznania” 1999 (*Jan Lubrański i jego dzieło*), s. 349, 350, 352; H. Walendowski, *Posadzki wazowskie. Wapień ordowickie ze Szwecji w architekturze Polski*, „Świat Kamienia” 2000, nr 2, s. 22-25; *idem*, *Szwedzkie wapień z Olandii w Wielkopolsce*, „Nowy Kamieniarz” 2004, s. 46-50.

⁵ Z. Krzymuska-Fafius, M. Ober, *Średniowieczna sztuka skandynawska na Pomorzu Zachodnim*, kat. wyst., Szczecin 2002 s. 6-7, poz. kat. 13-15; D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie w kulturze i sztuce Pomorza*, Gdańsk 2004 (za polecenie tej publikacji dziękuję pani dr Renacie Sulewskiej). Z najnowszych prac zob. ponadto A. Kriegseisen, *Konstrukcja i techniki montażu ołtarzy i epitafiów powstałych w gdańskich warsztatach kamieniarskich w XVII wieku*, [w:] *Rzeźba w Prusach Królewskich. Materiały III Sesji z cyklu Sztuka i kultura w Prusach Królewskich, Gdańsk 18-19.09.2009*, red. J. Kriegseisen, Gdańsk 2010 (w druku).

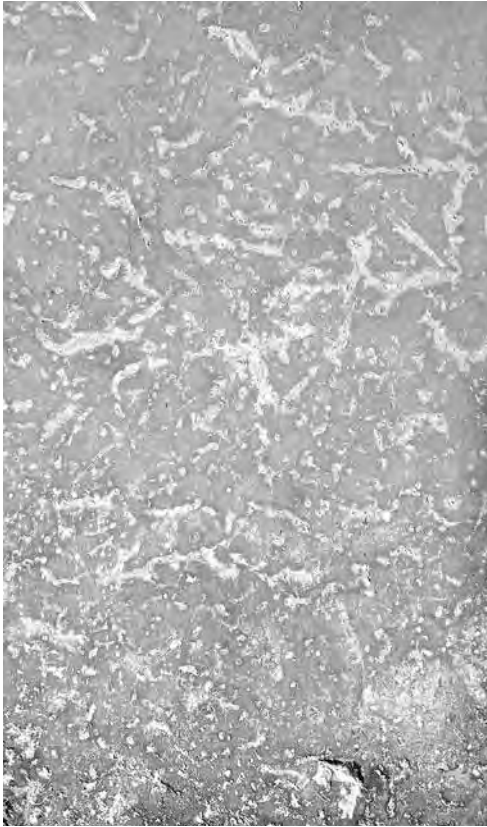
Ze względu na tak dużą różnorodność opublikowanych dotąd prac naukowych i popularyzatorskich konieczne wydaje się gruntowne uporządkowanie wiedzy o identyfikacji, imporcie i zastosowaniu „kamieni szwedzkich” w małej architekturze i rzeźbie Gdańska i Elbląga, Prus Królewskich i Warmii oraz sąsiednich ziem Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Tekst ten pretenduje wyłącznie do miana pierwszej próby całościowego przedstawienia tego tematu. Zachęty do jego podjęcia dostarczyły ponadto wyniki poszukiwań zabytków nowożytnych, wykonanych ze sprowadzonych z Gotlandii i Olandii materiałów, których autorami byli niemal bez wyjątku artyści niderlandzcy i niemieccy związani z największym międzynarodowym ośrodkiem artystycznym dawnej Rzeczypospolitej – Gdańskiem (il. 1). Dołączona do tekstu mapa zawierająca ponad 200 najważniejszych dzieł sztuki dobitnie ilustruje i dowodzi w ujęciu geograficznym i statystycznym rozmiarów i znaczenia tego zjawiska dla dziejów sztuki nowożytnej w tej części Europy Środkowej.

„Kamienie szwedzkie”: wapienie olandzkie

Wyspa Olandia, leżąca na Morzu Bałtyckim przy wschodnim wybrzeżu Szwecji, obfituje w liczne skały nadające się do obróbki kamieniarskiej i rzeźbiarskiej, w tym czerwonawe i szare odmiany wapieni ortocerasowych, które pochodzą z okresu ordowiku (około 488-445 mln lat temu). Charakteryzują się one niejednorodną teksturą, urozmaiconą licznymi spetryfikowanymi koralowcami, z których największymi są dwa gatunki paleolitycznych zwierząt morskich, głowonogów-łodziaków *Orthoceras* i *Endoceras*⁶ (il. 2-4). Wapień ten występuje w licznych złożach w postaci czterech grubych nawet na kilkadziesiąt centymetrów warstw ułożonych naprzemiennie – o barwie szarej (szarozielonkawej) oraz czerwonawej (brunatnobrązowoczerwonawej), znanych dziś pod towarowymi nazwami: szare – Oeland Gra G1, Oeland Gra G2, Oeland Gra G2H, Oeland Horns i Oeland Graflammig, oraz czerwone – Oeland Roed B 1, Oeland Roed B 2 (odpowiadająca szlachetnej warstwie *Dälite*) i Oeland Roedflammig⁷. Największe grupy skał tych wapieni, wykorzystywane do dziś jako kamieniołomy, znajdują się w północno-zachodniej i wschodniej części wyspy, bezpośrednio na wybrzeżu, wokół miejscowości Sandvik, Djuvpik, Äleklinta, Borgholm, Mörbylånga i Jordhamm, dziś

⁶ Największe znane okazy obu gatunków liczą nawet do 9 m długości. Zob. D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie...*, s. 15. Zob. ponadto: H. Walendowski, *Ordowickie wapienie...*, s. 23-25; *idem*, *Kamiennie posadzki katedry...*, s. 381, 383; J. Skoczylas, H. Walendowski, *Rola kamienia...*, s. 349-352.

⁷ Źródła informacji towarowej oraz miejsca prezentacji próbek: <http://www.natural-stone-databases.com/> (dostęp 2.01.2010); <http://www.naturstenskompaniet.se/material/oelandssten/> (dostęp 2.01.2010).

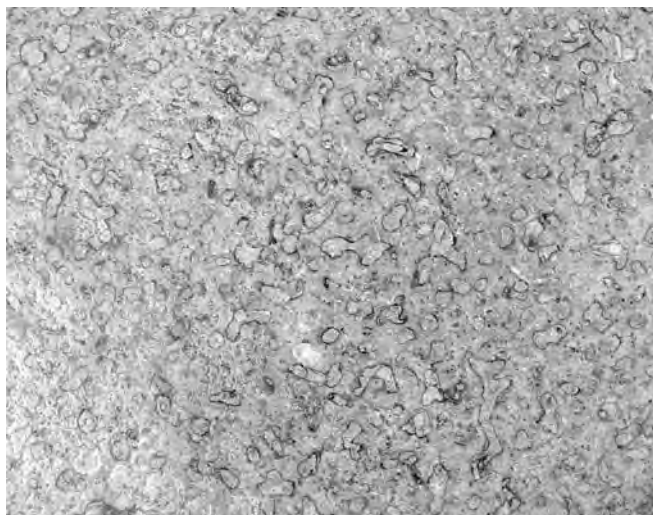


Il. 2. Ordowicki wapień olandzki (warstwa czerwona), próbka kamieniarska



Il. 3. Ordowicki wapień olandzki (warstwa czerwona), próbka kamieniarska z widocznymi skamieniałościami ordowickich głowonogów-łodziaków z gatunku *Orthoceras*

Il. 4. Ordowicki wapień olandzki (warstwa szarozielonkawa), próbka kamieniarska



w dwóch łomach o nazwach Gillberga i Horns udde⁸. Były one eksploatowane przez miejscową ludność przynajmniej od VIII–X w.⁹ Wapienie obu odmian kolorystycznych z łatwością poddają się obróbce szlifierskiej, utrzymując na gładkiej powierzchni trwałe polory. W złożach występują zarówno warstwy drobno-, jak i gruboławicowe. Pierwsze wykorzystuje się do obróbki rzeźbiarskiej, w tym figuralnej – za najcenniejszą odmianę uznawano czerwoną warstwę *Dälie*¹⁰, utworzoną z najdrobniejszego, miążskiego gruzu wapiennego, pozbawionego osłabiających strukturę skały większych skamieniałości. Natomiast odmiany szare, które odznaczają się bardziej niejednorodnością, niekiedy wręcz lekko porowatą strukturą, ze względu na mniejszą trwałość przeznaczone były do kamieniarki budowlanej. Wapienie obu odmian z zasady nie nadają się do ekspozycji zewnętrznej – wskutek gwałtownych zmian wilgotności i temperatury oraz postępującego zasolenia skały współtworzące ją większe i twardsze skamieniałości odspajają się i wypryskują, przy jednoczesnym wypłukiwaniu okalającego je lepiszcza. Tak zdegradowana struktura przybiera na powierzchni charakterystyczny „robaczkowy” wzór, widoczny szczególnie w najniższych, mających kontakt z podłożem partiach zabytków¹¹.

Pozyskane z kamieniołomów bloki segregowano, a te z nich, które przeznaczono na płyty posadzkowe, przycinano do odpowiednich rozmiarów (przeważnie kwadraty o boku od 20 do 55 cm, najczęściej 35 lub 44 cm) i powierzano kobietom do szlifowania, do czego używano kieratów poruszanych przez woły lub konie¹². Załadunek na statki morskie ułatwiało położenie łomów w Zatoce Kalmarskiej. Stąd wapienie olandzkie docierały już od XII w., zarówno w postaci popularnych polerowanych płyt posadzkowych, jak i większych bloków lub prefabrykatów budowlanych, do wielu odbiorców w całym basenie Morza Bałtyckiego (np. Kopenhaga, Lubeka, Rostock, Stralsund, Szczecin, Królewiec czy Ryga), w tym w znacznych ilościach także *via* Gdańsk i Elbląg do Rzeczypospolitej¹³. Ze względu na głęboki i długo utrzymujący się polory wapienie olandzkie obu odmian barwnych były w epoce nowożytnej w północnej i środkowej części Europy powszechnie znane pod nazwą *lapis sueticus* i traktowane jak marmury¹⁴. Głównym portem przeładunkowym był

⁸ Wiadomości te dostępne w: <http://www.naturstenskompagniet.se/material/oelandssten/> (dostęp 2.01.2010).

⁹ H. Walendowski, *Ordowickie wapienie...*, s. 23; D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie...*, s. 15, 51.

¹⁰ H. Walendowski, *Kamienne posadzki...*, s. 381.

¹¹ M. Klingspor, D. Kwiatkowski, *Konserwacja zabytków...*, s. 39, 40; J.W. Łukaszewicz, *Badania i zastosowanie związków...*, s. 51, 188.

¹² H. Walendowski, *Szwedzkie wapienie...*, s. 48–49; D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie...*, s. 15, 50–51.

¹³ H. Walendowski, *Posadzki wazowskie...*, s. 22–23.

¹⁴ H. Walendowski, *Kamienne posadzki...*, s. 380, 381–382; D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie...*, s. 51.

w średniowieczu kolejno Kōpingsvik i Sikehamn (Sikavarp), natomiast przed połową XVII w. funkcję tę przejął szwedzki Kalmar¹⁵.

*Import kamieni
i dzieł rzeźby...*

Piaskowiec gotlandzki *Burgsvik*

Materiałem, który w epoce średniowiecznej i nowożytnej stał się równie często wykorzystywanym budulcem i medium rzeźbiarskim w basenie Morza Bałtyckiego, był pochodzący z młodszego o jeden system w tabeli chronostratygraficznej górnego syluru (epoka *ludlow*, około 423–421 mln lat temu) kwarcowy piaskowiec o nazwie *Burgsvik*, występujący na położonej u wschodnich wybrzeży Szwecji wyspy Gotlandii¹⁶. Należała ona od IX w. do 1361 r. do Szwecji, następnie przejściowo do Królestwa Danii, zakonu krzyżackiego (1398–1408) i książąt zachodniopomorskich (1438–1449), a następnie do 1645 r. ponownie do Danii¹⁷. Skałę tę charakteryzuje szarozielonkawa barwa, wynikająca z obecności glaukonitu, oraz drobnoziarnista, porowata, acz stosunkowo jednolita powierzchnia (il. 5). Złoża, których miąższość sięga nawet 47 m i których wychodnie znajdują się bezpośrednio na brzegu morza, występują w południowej części wyspy¹⁸, m.in. wokół miejscowości Valar, Kvarne, Kättelvik, Udvide i Snäckbusård. Ich wydobycie trwało przynajmniej od XII w., obecnie czynny jest tylko jeden kamieniołom w Norrvange. Dzięki miękkości i podatności na obróbkę rzeźbiarską materiał ten doczekał się uznania wśród kamieniarzy i rzeźbiarzy. Ze względu na występujące w jego strukturze wapienno-ilaste lepiszcze, które łatwo eroduje, nie jest on zbyt trwały. Podobnie jak w innych piaskowcach, występuje tutaj zjawisko powolnego pęknięcia narażonego na wilgoć, mróz i zanieczyszczenie powietrza materiału skalnego wzdłuż poszczególnych warstw sedymentacyjnych. Nasila się ono w przypadkach ekspozycji zewnętrznej figur lub elementów odkutych nieprawidłowo z bloków, w których warstwy te przebiegają pionowo¹⁹.

Najstarsze importy rzeźby z Gotlandii i Olandii na tereny państwa krzyżackiego i ziem polskich

Na Gotlandii już po połowie XII w. powstał największy w północnej części Europy ośrodek kamieniarsko-rzeźbiarski, specjalizujący się w wykonywaniu

¹⁵ *Ibidem*, s. 15.

¹⁶ A. Munnecke, *Bildung mikritischer Kalke im Silur auf Gotland*, „Courier Forschungsinstitut Senckenberg” 1997, nr 198, s. 9, 13–15; D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie...*, s. 12–13, 17–18.

¹⁷ Szwecja odzyskała Gotlandię i Olandię dopiero w 1645 r., po zakończeniu wojny z Danią, na mocy układu pokojowego z Brömsebro.

¹⁸ A. Munnecke, *Bildung mikritischer...*, s. 9, 13.

¹⁹ D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie...*, s. 17–18, 39.



Il. 5. Kartusz fundatora Michała Działyńskiego, nieustalony warsztat gdański, 1592 r., piaskowiec gotlandzki *Burgsvik*, kościół św. Jadwigi, Nieszawa, fot. M. Wardzyński

z miejscowych materiałów: piaskowca *Burgsvik* i obu odmian wapieni olandzkich, zarówno kamienia budowlanego, jak też elementów architektonicznych (kolumny i inne typy podpór, dekoracje fryzów itp.) i figuralnych (sceny w tympanonach) oraz m.in. chrzcielnic, które odznaczają się bardzo rozbudowaną formą i programami dekoracji²⁰. W dziedzinie tych ostatnich warsztaty gotlandzkie dorównały skalą produkcji i zasięgiem geograficznym eksportu, obejmującym cały basen Morza Bałtyckiego od Rewala (Tallina) i Rygi aż po Kopenhagę i miasta księstwa Szlezwik-Holsztyn, wielkim ośrodkiem południowo-niderlandzkim w Tournai nad Skaldą i położonych nad Mozą Namur, Dinant i Theux nieopodal Liège, których produkty docierały aż do Szkocji, Danii, a nawet do Meklemburgii²¹. Rolę pośrednika w handlu

²⁰ A. Tuulse, *Skandynawia romańska. Zabytki architektury i sztuki Danii, Norwegii i Szwecji*, wstęp S. Piekarczyk, Warszawa 1970, s. 19, 22, 31, poz. 124-126, 131, 137-142; J. Kuczyńska, *Średniowieczne chrzcielnice kamienne w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 1984, nr 14, s. 8-10. Tamże wybór szwedzkiej literatury przedmiotu, m.in.: J. Roosval, *Die Steinmeister Gotlands*, Stockholm 1918; *idem*, *Swedish and English Fonts*, „The Burlington Magazine” 1918, nr 32, s. 85f; O. Reutersvärd, *Paradisets källa och de gotländska „paradisfontarna”/ The Fountain of Paradise and the „Paradise Fonts” of Gotland*, [Lund] 1967. Por. ostatnio Z. Krzymuska-Fafius, M. Ober, *Średniowieczna sztuka...*, s. 6-7.

²¹ J. Kuczyńska, *Średniowieczne chrzcielnice...*, s. 6-8. Tamże literatura przedmiotu. Por. ponadto: P. Rolland, *L'expansion tournaisienne aux XIe et XIIIe siècles. Art et commerce de la Pierre*, „Annales de l'Academie Royale d'Archéologie de Belgique” 1924, nr 72, 7. serie, vol. II, part 1-2, s. 175-219; *idem*, *L'expansion de l'art tournaisien. Les fonts baptismaux romans*, „Savoir et beauté” 1924, nr 12, s. 373-376; *idem*, *La sculpture tournaisienne*, Tournai 1944, s. 15-18,

międzynarodowym pełniło miasto Visby, najmożniejsze w regionie i odgrywające ważną rolę w niemieckiej Hanzie²².

Pierwsze importy gotlandzkie, przede wszystkim odkute w wapieniu z Olandii romańskie chrzcielnice kielichowe, dotarły na teren Pomorza Zachodniego i Gdańskiego w 1308-1309 r. włączonego zbrojnie do państwa krzyżackiego odpowiednio około połowy XIII w. i około 1300-1350 r.²³ W tym samym okresie na tych terenach działały też gotlandzkie warsztaty kamieniarskie, które już z miejscowych materiałów: granitu i martwicy wapiennej wykonały kilka znakomych chrzcielnic na terenie dawnej ziemi chełmińskiej i sieradzkiej oraz Kujaw²⁴. Od około połowy XIV w. na Pomorze zaczęły też docierać chrzcielnice stylu przejściowego (il. 6)²⁵.

Równocześnie od początku XIV stulecia importowano do Chełmży i Malborka odkute w czerwonej i szarej odmianie wapienia olandzkiego gotyckie płyty nagrobne wielkich mistrzów. Za najstarszą wypada uznać anonimową, zachowaną w farze w Chełmnie, płytę osoby duchownej lub urzędnika zakonu krzyżackiego zmarłego w 1301 r.²⁶ W nieco późniejszym czasie Zakon ufundował płyty: Siegfrieda von Feuchtwangen (zm. 1311 r.), Dietricha von Altenburg (zm. 1341 r.), Heinricha Dusemera (zm. 1353 r.) i Heinricha von Plauen (zm. 1429 r., wyk. 1430 r.)²⁷. Z XIV i XV w. pochodzą też najstarsze posadzkowe

23-25; L. Tollenaere, *La Sculpture sur Pierre de l'ancien diocese de Liège à l'époque romane*, Namur 1957, s. 52-54; P. Den Dooven, *Histoire de la marbrerie antique de Theux et des tombeaux de la famille de la Marck dans L'Eifel*, „Bulletin de la Société Verviétoise d'Archéologie et d'Histoire” 1966, nr 53, s. 117-158; A. De Valkeneer, *Évolution stylistique des tombeaux et dalles à gisants de pierre en relief. Moyen Âge roman et gothique en Belgique*, „Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain” 1973, nr 6, s. 75-97; J.J.M. Timmers, *Grafkunst*, [w:] *idem, De kunst van het Maasland 2. De gotick en de renaissance*, Assen 1980, s. 240-242, 246-249; E. Van Caster, R. Op de Beck, *De Grafkunst in Belgisch Limburg. Vloerzerken en platen met persoonsvoorstellungen (13e tot 17e eeuw)*, Assen 1981, s. 14-20; E. Groessens, *L'exploitation et l'emploi du marbre noir de Dinant sous l'Ancien Régime*, [w:] *Actes du 119e Congrès national des Sociétés historiques et scientifiques. 3e Colloque «Carrières et constructions»*, Amiens 1994, s. 71-77, 82; H. Janse, D.J. de Vries, *Werk en Merk van de Steenhouwer. Het steenhouwerambacht in de Nederlanden voor 1800*, Zwolle 1991, s. 33-37.

²² G. Svahnström, *Das mittelalterliche Visby*, [w:] *Hanse in Europa. Brücke zwischen den Märkten 12.-17. Jahrhundert*, Köln 1973, s. 209-218.

²³ J. Kuczyńska, *Średniowieczne chrzcielnice...*, s. 25-26; Z. Krzymuska-Fafius, M. Ober, *Średniowieczna sztuka...*, s. 6, poz. kat. 13, 14.

²⁴ G. Chmarzyński, *Sztuka pomorska*, [w:] *Słownik Geograficzny Państwa Polskiego*, t. 1, Warszawa 1937, s. 357, 358; J. Kuczyńska, *Średniowieczne chrzcielnice...*, s. 26-28; D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie...*, s. 37. Tamże literatura przedmiotu.

²⁵ J. Kuczyńska, *Średniowieczne chrzcielnice...*, s. 31, 33; T. Mroczko, *Sztuka Chełmna do końca XVIII w.*, [w:] *Dzieje Chełmna. Zarys monograficzny*, red. M. Biskup, Warszawa-Poznań-Toruń 1987, s. 169. Tamże wykaz literatury. Na temat chrzcielnic importowanych z Gotlandii zob. także J. Kuczyńska, *Średniowieczne chrzcielnice...*, s. 49-54.

²⁶ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce (dalej KZSP)*, t. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 4: *Powiat chełmiński*, opr. T. Mroczko, Warszawa 1976, s. 19; L. Krantz-Domasłowska, J. Domasłowski, *Kościół farny w Chełmie*, Toruń 1991, s. 46.

²⁷ *KZSP*, t. 11: *Województwo bydgoskie*, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 16: *Powiat toruński*, s. 16; P. Birecki, *Dzieje sztuki w Chełmży*, Chełmża 2001, s. 94; ostatnio A. Dobry,



Il. 6. Chrzcielnica, nieustalony warsztat z Gotlandii, około 1350-1375, wapień olandzki (warstwa czerwonawa), kościół Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny, Chełmno, fot. M. Wardzyński

rytowane płyty nagrobne, ozdobione niekiedy brązowymi aplikacjami, zachowane w kościołach Gdańska, Chełmna, Elbląga i Torunia oraz w katedrach lokalnych diecezji w Chełmży, Kwidzynie i Fromborku²⁸. Do najciekawszych

Płyty i pomniki nagrobne w zbiorach Muzeum Zamkowego w Malborku. Katalog, Malbork 2005, s. 12-15, 22-25. Tamże literatura przedmiotu. Dariusz Zagórski w 1989 r. na podstawie analizy petrograficznej wykonanej w laboratorium konserwacji kamienia Pracowni Konserwacji Zabytków w Toruniu określił wapień użyty w chełmżyńskiej płycie wielkiego mistrza von Feuchtwangena za marmur wydobywany w Zalasie pod Krzeszowicami. Wokół tej miejscowości znajdują się eksploatowane od XVIII w. złoża lakkolitu zwanego „porfirem”, natomiast dopiero w tym samym stuleciu rozpoczęto na ograniczoną skalę wydobywanie żółtawego wapienia jurajskiego z pobliskiej Liguniowej Góry. Zob. D. Zagórski, *Średniowieczne inskrypcje katedry św. Trójcy w Chełmży*, „Studia Pelplińskie” 1989, nr 20, s. 242, 248. Odnośnie do złóż w Zalasie zob.: R. Gradziński, *Przewodnik geologiczny po okolicach Krakowa*, Warszawa 1972, s. 150-154; J. Rajchel, *Kamienny Kraków. Spojrzenie geologa*, wyd. 2 popr., Kraków 2005, s. 92-93. Należy zaznaczyć, że płytę Feuchtwangena odkuto z tego samego wapienia co omówiona płyta z 1301 r. w Chełmie. Analogie kompozycji i typ użytkowego kroju pisma w inskrypcji pozwalają uznać oba te zabytki za wyroby tego samego warsztatu kamieniarskiego.

²⁸ J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, Bd. VI und VII: *Der Kreis Thorn*, Danzig 1889, s. 262 (płyta Bertolda Segebortha, mieszczanina z Lubeki [zm. 1467 r.] w kościele farnym św. św. Janów w Toruniu); B. Engel, R. von Hanstein, *Danzigs mittelalterliche Grabsteine*, [w:] *Abhandlungen zur Landeskunde der Provinz Westpreussen*, H. IV, Danzig 1893; KZSP, t. 11, z. 16, s. 16 (Chełmża); KZSP. *Seria Nowa*, t. 2: *Województwo elbląskie*, z. 1: *Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, opr. M. Arszyński, M. Kutzner, Warszawa 1980, s. 71-72, 74-80; J. Obłąk, *Katedra we Fromborku*, Olsztyn 1980, s. 23; K. Cieślak, *Kościół – cmentarz. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV-XVIII w.)*. »Długie trwanie« *epitafium*, Gdańsk 1992, szczególnie s. 107-111; ostatnio T. Piaskowski,

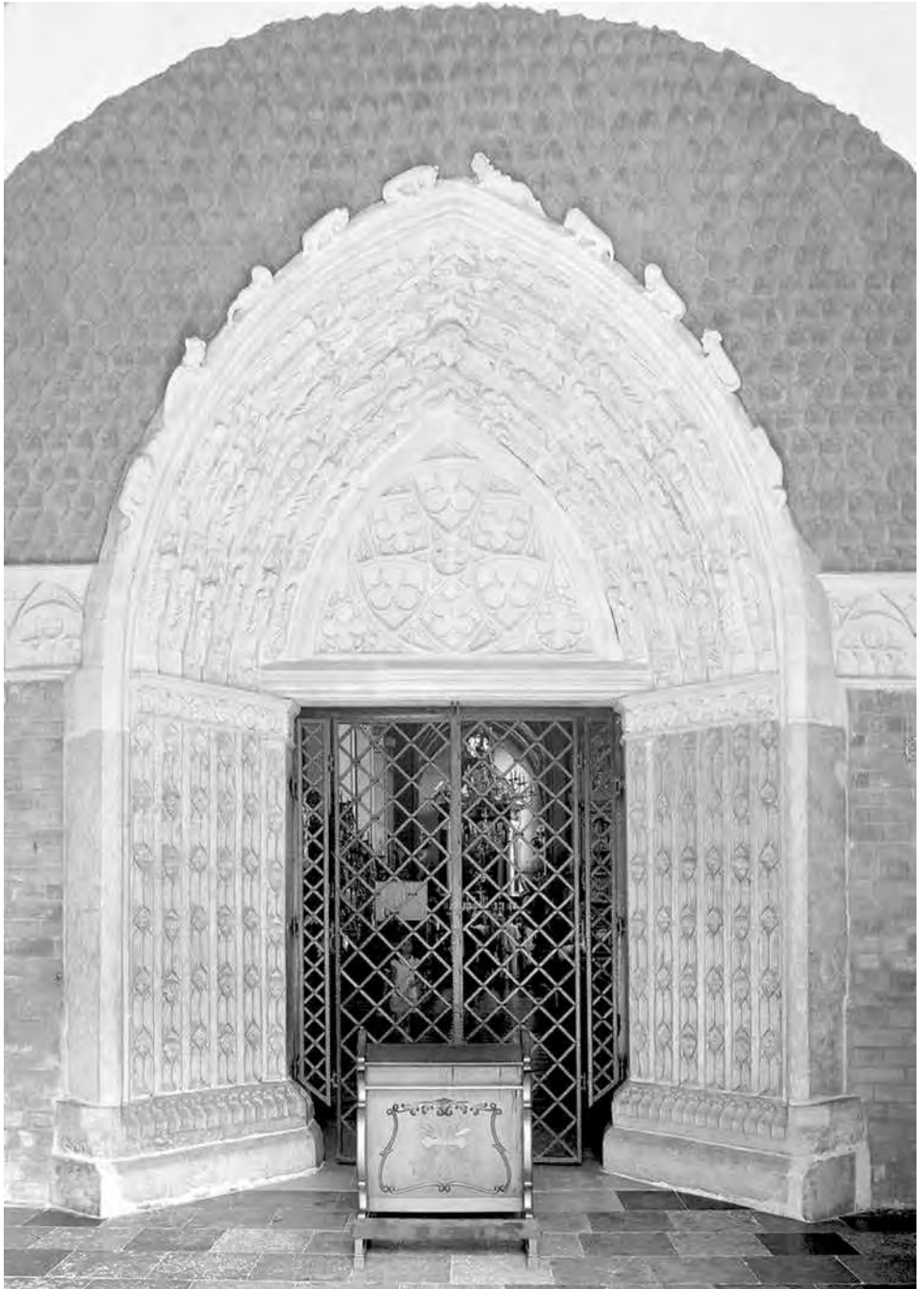
Il. 7. Posadzkowa płyta
nagrobna biskupa
Heidenreicha (zm. 1263),
XIII/XIV w., nieustalony
warsztat z Gotlandii lub
Lubeki, wapień olandzki
(warstwa szarozielonkawa),
kościół dominikanów
św. Piotra i Pawła, Chełmno,
fot. M. Wardzyński



z nich należą chełmińskie płyty pierwszego biskupa miejscowej diecezji – dominikanina Heidenryka (zm. 1263, wyk. w końcu XIII lub na początku XIV w.) (il. 7) i kapłana Lamberta Longusa (zm. 1319), obie odkute zapewne w warsztatach rzeźbiarskich w Lubece²⁹.

H. Szkop, *Zabytki Fromborka*, Frombork 2003, s. 68-69; *KZSP. Seria Nowa*, t. 8: *Miasto Gdańsk, cz. 1: Główne Miasto*, red. B. Rol, I. Strzelecka, Warszawa 2006, s. 117-122, 141-142. Tamże literatura przedmiotu.

²⁹ *KZSP*, t. 11, z. 4, s. 19, 30; D.A. Swinarska, *Płyta nagrobna Lamberta Longusa w kolegiacie chełmińskiej*, „BHS” 1983, nr 2, 45, s. 183-188; T. Mroczko, *Sztuka Chełmna do końca XVIII wieku*, [w:] *Dzieje Chełmna. Zarys monograficzny*, wyd. II zm., red. M. Biskup, Warszawa-Poznań-Toruń 1987, s. 168; L. Krantz-Domasłowska, J. Domasłowski, *Kościół farny w Chełmnie*, Toruń 1991, s. 44, 46; M.G. Zieliński, A. Soborska-Zielińska, *Kościół świętych Piotra i Pawła w Chełmnie*, Pelplin 2005, s. 13-16.



Il. 8. Portal główny, nieustalony warsztat z Gotlandii, 3. ćwierć XIV w., wapień olandzki (warstwa szarozielonkawa), piaskowiec gotlandzki *Burgsvik*, katedra, Frombork, fot. M. Wardzyński

Wapienie olandzkie i piaskowiec gotlandzki były w tym okresie podstawowymi materiałami kamieniarskimi w budownictwie państwa krzyżackiego i miejscowych biskupstw³⁰, gdzie, jak wykazał Tadeusz Jurkowlanec, służył głównie w okładzinach ścian i drzwi (kruchta północna katedry w Kwidzynie, 3. tercja XIII w., przebudowana w XVI w.; portal zachodni kościoła farnego św.św. Janów w Toruniu, przed 1473 r.)³¹ lub do rzeźbiarskiej dekoracji architektonicznej. Największy zespół wsporników, baz i kapiteli kolumnienek oraz profili znajduje się w portalach kaplicy św. Anny i budynkach klasztornych Zamku Wysokiego i Średniego w Malborku (około 1340-3. ćwierć XIV w.) oraz w zamku kapituły pomezkańskiej w Kwidzynie (około 1320 r.)³². We Fromborku przed 1388 r. kamieniarze gotlandzcy sprowadzeni najprawdopodobniej z Elbląga odkuli ponadto w szarozielonkawej odmianie wapienia olandzkiego elementy okazałego portalu głównego (il. 8)³³. Z tego samego okresu pochodzą też odkopane lub zinwentaryzowane w XIX i XX w. na terenie całego Starego i Głównego Miasta Gdańska liczne fragmenty architektoniczne i rzeźbiarskie z obu odmian wapieni i piaskowca z Gotlandii, m.in. fragmenty dekoracji heraldycznej Bram Mariackiej, Chlebnickiej i Straganiarskiej oraz liczne płyty przedproży kamienic, które zdeponowano w tamtejszych muzeach Narodowym i Archeologicznym³⁴.

Import i wykorzystanie „kamieni szwedzkich” w plastyce Prus Królewskich i Rzeczypospolitej

W omawianym okresie najważniejszymi produktami importowanymi na masową skalę z Olandii i Gotlandii do Gdańska i dalej w głąb Rzeczypospolitej były płyty posadzkowe oraz przeznaczone do umieszczenia tamże rytowane lub opracowane reliefowo płyty nagrobne. Taki asortyment wynikał przede wszystkim z własności fizycznych wapieni olandzkich, których drobnoziarniste odmiany pozyskiwano najczęściej nie w formie większych bloków (te często miały tendencję do rozspajania się na kilka warstw), ale właśnie płyt o grubości

³⁰ Th. Hirsch, *Handels- und Gewerbesgeschichte Danzigs unter der Herrschaft des Deutschen Ordens*, b.m.wyd. 1855, s. 150, 153, 258; A. Arszynski, *Technika i organizacja budownictwa ceglano-głaznego w Prusach w końcu XIV w i pierwszej połowie XV wieku*, „Studia z Dziejów Rzemiosła i Przemysłu. Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej” 1970, nr 9, s. 70-71; T. Jurkowlanec, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław 1989, s. 26.

³¹ T. Jurkowlanec, *Gotycka rzeźba...*, s. 38, 168, poz. kat. 72.I; L. Krantz-Domasłowska, *Katedra w Kwidzynie*, Toruń 1999, s. 12, 81.

³² T. Jurkowlanec, *Gotycka rzeźba...*, s. 166, 175-183, poz. kat. 72.I., 89.B.III, 89.C.II, 91.I, 92.II, 93.A.I., 93.B.I., 94.I, 96.A.I., 96.B.I, 96.B.II., 98.I.-98.III.

³³ A. Bötticher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler in Ermland*, Königsberg 1894, s. 86; KZSP. *Seria Nowa*, t. 2, z. 1, s. XXIII, 53-54; T. Jurkowlanec, *Gotycka rzeźba...*, s. 38-39, 147, poz. kat. 27.I-III. Tamże wykaz literatury.

³⁴ T. Jurkowlanec, *Gotycka rzeźba...*, s. 36-37, poz. kat. 40.I-40.VIII, 42.I, 43.I, 44.I; D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie...*, s. 35-36.

dochodzącej do około 20 cm³⁵. Z tej samej przyczyny pełnoplastyczne figury niemal nie występują wśród dzieł wykonanych z wapieni obu odmian barwnych.

Posadzki *ex lapide suetico*

Zajmujący się od kilkunastu lat tym tematem Henryk Walendowski zebrał łącznie ponad 100 przykładów posadzek ułożonych z naprzemianległych płyt z szarej i czerwonej odmiany wapienia olandzkiego, w tym przynajmniej kilkanaście zakomponowanych w ozdobnym klasycznym *opus alexandrinum* (il. 9). Zdecydowana większość z nich występuje w Prusach Królewskich (na terenie wchodzących w ich skład dawnych województw: pomorskiego, malborskiego i chełmińskiego) i Księstwa Warmińskiego, począwszy od wszystkich bez wyjątku świątyń w Gdańsku, Elblągu, Toruniu i w pozostałych miastach w dolinie Wisły, poprzez wszystkie katedry oraz najważniejsze opactwa cysterskie i klasztory innych zakonów, a skończywszy na kilkudziesięciu mniejszych kościołach parafialnych i filialnych. Posadzki „szwedzkie” zdominowały też w XVI, XVII i 1. połowie XVIII w. budownictwo sakralne i rezydencjonalne Kujaw i Wielkopolski³⁶, następnie na całym terenie dawnych ziem: dobrzyńskiej, łęczyckiej, sieradzkiej i wieluńskiej. Posadzki takie zachowały się również w wielu miejscach na Mazowszu (np. w ważnych kolegiatach: prymasowskiej w Łowiczu i biskupich w Warszawie i Pułtusku) i na sąsiednim Podlasiu³⁷. Odnotowaną już obecność identycznych posadzek m.in. w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą, Leżajsku nad Sanem i w archikatedrze łacińskiej we Lwowie (ponad 700 km od Gdańska) można uzupełnić o przynajmniej sto nowych lokalizacji na całym obszarze dawnego województwa lubelskiego i sandomierskiego oraz na całym olbrzymim terenie dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego (m.in. wszystkie kościoły z oryginalnymi posadzkami w najważniejszych miastach: Wilnie, Kownie, Grodnie i Mińsku), a także w kilku nowych miejscach na obszarze ziem ruskich Korony, np. w katedrze i pozostałych świątyniach Przemyśla i Jarosławia czy w ordynackiej kolegiacie w Ołyce na Wołyniu (prawie 1000 km od wybrzeża Bałtyku). Za najbardziej oddalone na południowy zachód od wysp szwedzkich miejsca na terenie ziem polskich i Śląska, dokąd dotarły wykonane tam posadzki, można uznać katedry i kościoły miejskie Głogowa, Żagania, Legnicy, Wrocławia i Opola oraz świątynie wielkich opactw cysterskich w Lubiążu i Trzebnicy. Jak już wcześniej wspomniano, identyczne oszlifowane płyty posadzkowe trafiały z Olandii kilkaset kilometrów dalej, na tereny sąsiadujących z Prusami Królewskimi Prus Książęcych, głównie do Królewca, i Pomorza Zachodniego,

³⁵ W dotychczasowych badaniach polskich nie zwrócono w ogóle uwagi na tak ważne dla dalszej obróbki kamieniarskiej własności fizyczne wapieni olandzkich. Por. H. Walendowski, *Kamienne posadzki...*, s. 381.

³⁶ H. Walendowski, *Ordowickie wapienie...*, s. 24; *idem*, *Szwedzkie wapienie z Holandii...*, s. 50.

³⁷ Por. H. Walendowski, *Ordowickie wapienie...*, s. 24.



Il. 9. Posadzka z obu warstw kolorystycznych ordowickiego wapienia olandzkiego, kościół opacki cysterek/benedyktynek, Żarnowiec, fot. M. Wardzyński

aż do miast hanzeatyckich Meklemburgii, Dolnej Saksonii, Księstwa Szlezwiku i Holsztynu i Królestwa Danii. Tak duży zasięg terytorialny eksportu wiązał się z zadzierzgniętymi jeszcze w XII-XIII w. szerokimi kontaktami handlowymi bogatych miast kupieckich Gotlandii i Olandii, przede wszystkim stołecznego Visby, w ramach niemieckiej Hanzy, zarządzanej w tym okresie przez gildie kupieckie Lubeki³⁸. Nie bez znaczenia dla masowej obecności właśnie tych kamieni na Półwyspie Jutlandzkim była oczywiście podniesiona już polityczna zależność wysp od Korony Duńskiej, trwająca do 1645 r.

Z powodu braku jakichkolwiek cech formalno-stylistycznych posadzek „szwedzkich” niemożliwe jest ustalenie ich najwcześniejszych przykładów. Należy zaznaczyć, iż podobnie jak miało to miejsce np. w archikatedrze gnieźnieńskiej czy katedrze w Poznaniu, w ciągu setek lat ich „eksploatacji” w wielu miejscach nie tylko wielokrotnie wymieniano poszczególne uszkodzone płyty, ale też przekładano wyłożone nimi wnętrza.

Rekonstrukcję procesu importu i dalszej obróbki „szwedzkich” płyt posadzkowych w Gdańsku umożliwia opublikowana ostatnio *in extenso* suplika Willema van den Blocke, przedłożona Radzie Miejskiej Głównego Miasta Gdańska w dniu 17 sierpnia 1590 r. Wynika z niej jasno, iż zrzeszeni w gdańskim cechu kamieniarze, m.in. mistrz Willem van der Meer zw. Barth de Ghent i sam Willem van den Blocke, kupowali bloki i płyty wprost z zawijających do portu

³⁸ G. Svahnström, *Das mittelalterliche Visby*; P. Smolarek, *Gdańsk, sein Handel und seine Schifffahrt vom 14. bis 17. Jahrhundert*, [w:] *Hanse in Europa...*, s. 233-250; M. Tauch, *Hanse und Kunst*, [w:] *Hanse in Europa...*, s. 295-300.

statków handlowych, by po przeniesieniu ich do własnych *Bildhauerbuden* szlifować je na żarnach młynów wodnych położonych nad Motławą i innymi kanałami. Opracowywanie i sprzedaż posadzek z wapieni olandzkich klientom z głębi Prus Królewskich i Rzeczypospolitej było podówczas jednym z głównych zajęć gildii kamieniarskiej, przeciwko czemu protestował przymuszany przez nią do tego zyskowego procederu szczytający się swoim rzeźbiarskim wykształceniem van den Blocke³⁹. Gdańsk był więc nie tylko miejscem importu i redystrybucji tych materiałów, ale w XVII i XVIII w. pełnił rolę głównego w tej części Bałtyku miejsca produkcji posadzek z wapieni olandzkich. W świetle cytowanych wcześniej relacji źródłowych można też przyjąć, iż tą samą profesją mogli trudnić się także kamieniarze w Toruniu oraz Elblągu.

Tak duży zasięg geograficzny występowania posadзки „szwedzkie” zawdzięczają odpowiednio sprawnej organizacji sprzedaży i transportu, który na obszarze całej Rzeczypospolitej, podobnie zresztą jak w innych krajach europejskich, zapewniała sieć rzeczna: w Koronie Wisła wraz z jej największymi dopływami: Narwią, Bugiem, Bzurą, Pilicą i Sanem, następnie Warta, Prosna i Noteć w ich środkowym i dolnym biegu, a w Wielkim Księstwie Litewskim przede wszystkim Niemen i Wilia⁴⁰. Wyładunek szkut umożliwiały gęsta sieć portów rzecznych usytuowanych w górę biegu Wisły, kolejno m.in. w Tczewie, Gniewie, Malborku, Grudziądzu, Bydgoszczy, Solcu Kujawskim, Toruniu, biskupim Włocławku, a następnie w Płocku, Pułtusku, Warszawie, Stężycy, Kazimierzu Dolnym, Solcu Iłżeckim, Sandomierzu, Nowym Korczyniu, Ujściu Jezuickim czy Jarosławiu, gdzie skoncentrowano obrót towarowy z ziem ruskich Korony, w tym Lwowa⁴¹. Analiza dołączonej do tekstu mapy wyraźnie dowodzi, iż zdecydowana większość spośród zachowanych dziś dzieł małej architektury i rzeźby kamiennej w Rzeczypospolitej, jakie wykonano właśnie z wapieni olandzkich i piaskowca *Burgsvik*, zlokalizowana jest w miejscach położonych w bezpośrednim sąsiedztwie tych rzek. Potwierdza to raz jeszcze, iż głównym miejscem importu i redystrybucji tych materiałów kamieniarskich w Rzeczypospolitej był Gdańsk, natomiast rolę taką pełniły dla Warmii i dla Wielkiego Księstwa Litewskiego odpowiednio porty i ośrodki handlowo-artystyczne w Elblągu, Braniewie i pobliskim Królewcu⁴². Warto

³⁹ F. Krzysiak, *Supliki Hansa Kamera...*, s. 72-75, aneks 5.

⁴⁰ P. Jamski, *The Building Stones...*, s. 33-34, aneks; M. Wardzyński, *Analiza materiałowa...*, s. 207-208.

⁴¹ Zob. m.in.: S. Kutrzeba, *Żeglarstwo wiślane*, [w:] *Monografiaja Wisły*, t. 11, Warszawa 1920, s. 1-9; *Die Weichsel. Ihre Bedeutung als Strom und Schifffahrtsstrasse und ihre Kulturanfagen*, hrsg. R. Winkel, Deutschland und der Osten 13, Leipzig 1939; D. Krannhals, *Danzig und der Weichselhandel in seiner Blütezeit vom 16. zum 17. Jahrhundert*, Deutschland und der Osten 19, Leipzig 1942; W. Husarski, *Kazimierz Dolny*, Warszawa 1957, szczególnie s. 24-29; J.W. Gan, *Z dziejów żeglugi śródlądowej w Polsce*, Warszawa 1978; K. Kurzyp, *Informacje o dawnym porcie w Stężycy i jego roli w spławie wiślanym*, Stężyca 1988.

⁴² S. Gierszewski, *Port w Królewcu – z dziejów jego zaplecza w XVII-XVIII w.*, [w:] *Królewiec a Polska*, red. M. Biskup, W. Wrzesiński, Olsztyn 1993, s. 45-52; Z. Guldon, J. Wijaczka, *Związki*

w tym miejscu przypomnieć, że to właśnie historyczna stolica Prus Książęcych była przynajmniej od połowy XVI w. miejscem przeładunku dużych ilości obu omawianych odmian kamieni, m.in. zamówionych między 1619 i 1631 r. na potrzeby okładziny zewnętrznej i detali dekoracji wnętrza wznoszonej podówczas wileńskiej kaplicy św. Kazimierza⁴³. Tą samą drogą większe dostawy „kamieni szwedzkich” dotarły w 2. połowie XVII w. do obu prestiżowych fundacji pacowskich w Pożajściu i na podwileński Antokol⁴⁴. Z kolei punktem redystrybucji tych materiałów na całym obszarze Dolnego i Górnego Śląska był leżący u ujścia Odry port w Szczecinie.

Płyty nagrobne

Drugim z ważnych zjawisk artystycznych, które związane jest z obiema omówionymi odmianami barwnymi wapieni olandzkich, a które przybrało na terenie Prus Królewskich w epoce nowożytniej charakter masowy, był import oraz produkcja w miejscowych warsztatach kamieniarskich rytowanych lub rzadziej płaskorzeźbionych płyt nagrobnych. Najstarsze z nich, pochodzące z XIV w., poza wymienionymi pomnikami wielkich mistrzów zakonu krzyżackiego, w największych ilościach występują w najstarszych świątyniach miejskich Gdańska, Chełmna i Torunia oraz w dawnych katedrach w Chełmży i Kwidzynie oraz w warmińskim Fromborku. W samej Bazylice Mariackiej w Gdańsku płyt takich jeszcze w XIX w. było około 500⁴⁵, poza Prusami Królewskimi najliczniejsze zespoły takich płyt znajdują się w większości okalających cały basen Morza Bałtyckiego kościołów najważniejszych miast niemieckiej Hanzy, od Kopenhagi, Flensburga i Szlezewiku na zachodzie po Rygę i Rewal (Tallin) na wschodzie.

W dotychczasowych badaniach niemieckich i polskich ten liczący ogółem kilkaset płyt nagrobnych zespół nie został dostatecznie przebadany ani pod kątem analizy materiałowej, ani typologii. Należy przy tym zaznaczyć, iż dotąd dzieła te poza niewieloma wspomnianymi wyjątkami nie doczekały się

handlowe ziem litewskich i białoruskich z Królewcem w świetle rejestrów celnych komory grodzieńskiej z lat 1600 i 1605, [w:] ibidem, s. 53–64; A. Groth, Port królewiecki i jego funkcje do roku 1914, [w:] ibidem, s. 65–67. Na temat wpływu ośrodka królewieckiego na wzajemne kontakty kulturalne i artystyczne Rzeczypospolitej i Gdańska zob. A. Rzempełuch, Niderlandyzm w sztuce Prus Książęcych. Twórcy – dzieła – następstwa, [w:] Niderlandyzm w sztuce polskiej, red. T. Hranowska, Warszawa 1995, s. 113–138. Tamże niemieckojęzyczna literatura przedmiotu.

⁴³ P. Jamski, *The Building Stones...*, s. 33–34, aneks.

⁴⁴ Odnośnie do literatury dotyczącej tych zabytków zob. m.in.: S. Lorentz, *O architekcie Janie Zaorze i dekoratorach kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie*, „Dawna Sztuka” 1938, nr 1, s. 58; M. Karpowicz, *Artisti valsoldesi in Polonia nell’600 e ’700*, Menaggio 1996, s. 35–36, 43–44, 48, 50–51; I. Rolska-Boruch, *Kościół i mauzoleum Paców w Pożajściu w świetle nieznanych archiwaliów (1675–1709)*, „Barok” 2008, nr 15, s. 139–144.

⁴⁵ Informację tę zawdzięczam p. Renacie Sulewskiej. Por. omówienie tradycji wykupu i „użytkowania” płyt nagrobnych w Gdańsku w XVI–XVIII w.: K. Cieślak, *Kościół – cmentarzem...*, s. 107–109.

monograficznego opracowania; teren Prus Królewskich, wchodzący do 1466 r. w skład państwa krzyżackiego, był dotąd często pomijany w badaniach nad gotycką rzeźbą nagrobną w Polsce⁴⁶. Pierwsze próby skatalogowania większych zespołów zabytków tego typu podjęli dopiero ostatnio ks. Zygmunt Iwicki (Oliwa) i Artur Dobry (Muzeum Zamkowe w Malborku)⁴⁷.

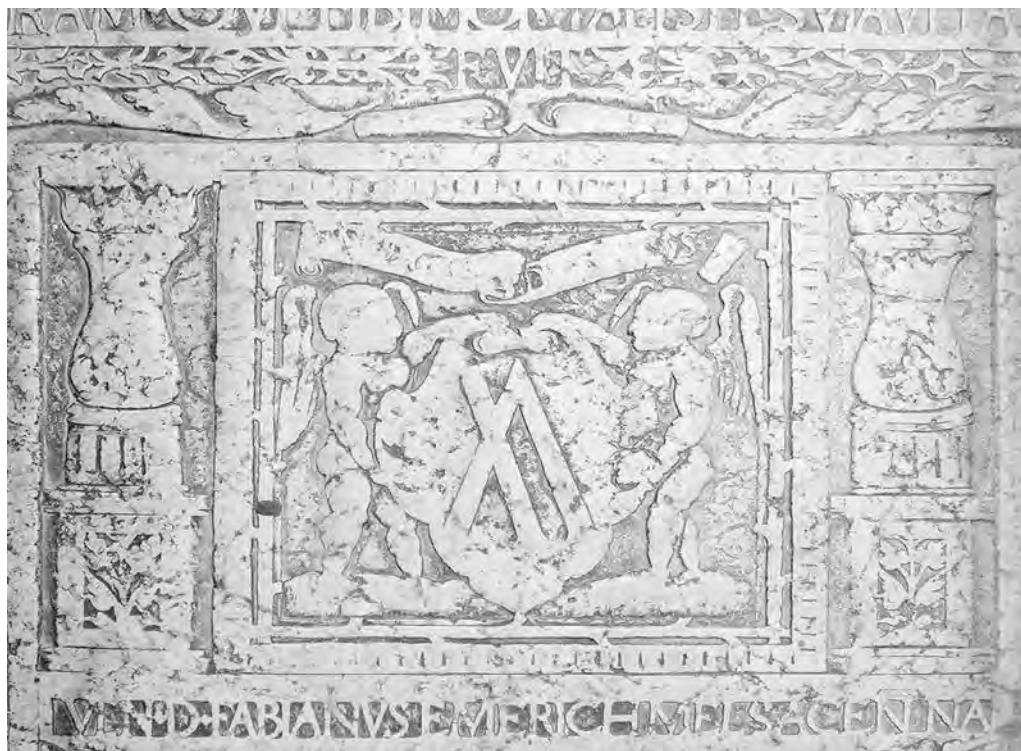
Tymczasem już pobieżna analiza materiałowa przynajmniej kilku spośród zamieszczonych w katalogu tej pracy dzieł, zachowanych na terenie Kujaw i Wielkopolski, wskazuje, iż odkuto je ewidentnie z wapieni olandzkich, najprawdopodobniej w Gdańsku lub w jakimś innym ośrodku kamieniarskim w Prusach Królewskich⁴⁸. Płyty takie wykonywano z mierzących około 3–3,5 × 1,5–2 m bloków, których grubość nie przekraczała najczęściej 20 cm. Dająca się zauważyć i w tym „asortymencie” importu wapienia olandzkiego standaryzacja wymiarów wskazuje, iż podobnie jak płyty posadzkowe docierały one w wielkich ilościach do Gdańska i innych miast nadbałtyckich w postaci prefabrykatów – „surowych” nieobrobionych płyt, które po odspojeniu w kamieniołomie i wstępnej obróbce ładowano bezpośrednio na statki jako tzw. pod balast. Finalna obróbka płyt w miejscowych warsztatach kamieniarsko-rzeźbiarskich przybrała wszelkie znamiona ich masowej produkcji. Dla ułatwienia i przyspieszenia pracy szlifowano tylko jej wierzch, rytując lub płaskorzeźbiąc napisy i motywy heraldyczne. Boki i spodnia strona płyty pozostawały nieobrobione – najlepszym dowodem jest liczący kilkanaście dzieł zespół podniesionych z posadzki i przytwierdzonych do ściany szesnasto- i siedemnastowiecznych płyt nagrobnych opatów i przedstawicieli lokalnych rodzin szlacheckich w południowej nawie kościoła cystersów w Oliwie⁴⁹. Dla wymagających głębszego reliefu i cyzlerskiego opracowania zróżnicowanych fakturalnie powierzchni płyt figuralnych tradycyjnie rezerwowano czerwoną odmianę *Dälle*. Jak już wykazano, specyficzne własności fizyczne obu odmian wapieni olandzkich decydują o ich podatności na ścieranie. Odmiana szara jest generalnie bardziej miękka, a współtworzące ją liczne skamieniałości czynią ją podatną na uszkodzenia i pęknięcia całych bloków. Datowanie

⁴⁶ Podobnie stało się także w najnowszej syntezie pióra Przemysława Mrozowskiego. Analizując zachowane na terenie historycznych ziem polskich zabytki sepulkralne, badacz ten wyczerpująco opracował proces importów brązowych i kamiennych płyt nagrobnych z obszaru Flandrii i północnych krajów Rzeszy Niemieckiej – docierały one przecież np. do Gniezna, Poznania czy Włocławka tą samą drogą morską *via* Gdańsk jak omawiane płyty z materiałów z Olandii. Por. P. Mrozowski, *Polskie nagrobki gotyckie*, Warszawa 1994, szczególnie s. 5–6, 23, 32, 44–50.

⁴⁷ Z. Iwicki, *Nekropolia oliwska*, Gdańsk 2004; A. Dobry, *Płyty i pomniki...*, tamże zestawienia literatury niemiecko- i polskojęzycznej. Z najnowszych prac zob. ponadto J. Bielak, *Nieznana płyta nagrobna Paula Jaschke z kościoła Mariackiego w Gdańsku. Przyczynek do praktyki funeralnej w nowożytnym Gdańsku*, [w:] *Rzeźba w Prusach* (w druku).

⁴⁸ Por. np. płytę nagrobną Wawrzyńca Grodzickiego (zm. 1512), kanonika gnieźnieńskiego i poznańskiego w katedrze w Poznaniu. Zob. P. Mrozowski, *Polskie nagrobki...*, s. 45, 221–222, poz. kat. I 101 (tu identyfikacja materiału jako marmuru śląskiego).

⁴⁹ Z. Iwicki, *Oliwa wczoraj i dziś. Przewodnik po zabytkach katedry i byłego klasztoru*, Gdańsk 2001, s. 146–149.



Il. 10. Fragment posadzkowej płyty nagrobnej kanonika Fabiana Emmericha (zm. 1559), Anton Herbart z Gdańska, 1560 r., wapien olandzki (warstwa szarozielonkawa), katedra, Frombork, fot. M. Wardzyński

i badania porównawcze uniemożliwia często właśnie zatarcie inskrypcji i detali ornamentalnych zabytków.

Wśród zachowanych na terenie Rzeczypospolitej posadzkowych płyt nagrobnych z XVI i XVII w. można wyróżnić przynajmniej pięć typów kompozycyjnych.

Typ najbardziej zachowawczy, wykształcony w całej Europie Zachodniej w ciągu 2. połowy XIV w., przewidywał rozbudowaną dekorację płyty z szeroką bordiurą mieszczącą tekst inskrypcji, zredagowanej z użyciem charakterystycznej dla okresu gotyku niemieckiej minuskuły, często udekorowanej w narożnikach medalionami z przedstawieniami symboli czterech ewangelistów, z umieszczonym w pustym polu rozbudowanym przedstawieniem heraldycznym⁵⁰. Taki układ mają np. płyty kanoników warmińskich: Marcina Achtsnicht (zm. 1504), Jana von Worau [Worańskiego] (zm. 1606) oraz pochowanego także we Fromborku dyplomaty Bernarda von Warendorf (zm. 1573) (il. 10)⁵¹. W ciągu XVI w. uległ on modernizacji, w bordiurze miejsce napisu, przeniesionego na pole, zajęła bogata dekoracja floralna, natomiast w stylizacji

⁵⁰ P. Mrozowski, *Polskie nagrobki...*, szczególnie s. 44, 63–69. Tamże literatura przedmiotu.

⁵¹ KZSP. *Seria Nowa*, t. 2, z. 1, s. 74–76.



Il. 11. Nagrobna płyta nieustalonego szlachcica herbu Nieczuja, 2. ćwierć XVII w., nieustalony warsztat gdański, wapień olandzki (warstwa czerwonawa), z kościoła parafialnego w Chłaniowie, obecnie w zbiorach Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie, fot. D. Wasilczyk, 2000

liter zaczęła dominować klasyczna kapitała (m.in. płyta ks. Jana Koścień Bryckiego, kantora fary w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą, zm. 1618)⁵². Unikatowym przykładem zastosowania w tej grupie bordiury z panopliami jest płyta nieustalonego szlachcica pieczętującego się herbami: Nieczuja, Dębno, Gozdawa i Łabędź (2. ćwierć XVII w.), pierwotnie umieszczona w prezbiterium kościoła parafialnego w Chłaniowie pod Zamościem (il. 11) (translokowana do Muzeum Archidiecezjalnego w Lublinie, obecnie w zbiorach Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie)⁵³. Jej zamówienie w Gdańsku było prawdopodobnie pokłosiem wcześniejszej fundacji podobnie dekorowanej gdańskiej płyty kanclerza i hetmana wielkiego koronnego Jana Saryusza Zamoyskiego⁵⁴.

⁵² W. Husarski, *Kazimierz Dolny...*, s. 136, aneks 11.

⁵³ KZSP, t. 8: *Wojewódzkie lubelskie, z. 8: Powiat krasnostawski*, opr. T. Suleryska, F. Uniechowska, E. Rowińska, Warszawa 1964, s. 6; K. Malinowski, *Drewniany kościół z epoki baroku w Chłaniowie. Monografia*, Chełm 2006, s. 42.

⁵⁴ Na temat płyty Zamoyskiego zob. J. Kowalczyk, *Płyta nagrobna i stiuki w kaplicy hetmana Jana Zamoyskiego przy kolegiacie w Zamościu*, „BHS” 1962, nr 2, 24, s. 230-234.

Bez wątpienia tą odmianą płyty nagrobnej, która zdominowała w Prusach Królewskich całą twórczość kamieniarską, był typ o zredukowanej do minimum kompozycji, pozbawiony bordiury, z wyciętym herbem (lub gmerkiem) i inskrypcją kommemoratywną (np. Katarzyny z Rokszyc Warszuckiej, zm. 1631, w kościele dominikanek w Piotrkowie Trybunalskim)⁵⁵. Cechą charakterystyczną właśnie dla ośrodków w Gdańsku, Elblągu i Toruniu, niespotykaną w innych, np. małopolskich centrach kamieniarsko-rzeźbiarskich, było stosowane już od XIV aż do końca XVIII w. specyficzne opracowanie tychże inskrypcji, które polegało na wycinaniu nie samych liter, ale na wybraniu tła wokół nich, w poszczególnych liniach tekstu. Najdalsze na południe przykłady takich napisów zawierają: wystawiona za życia w 1598 r. tablica epitafijna burmistrza Mikołaja Przybyły, fundatora rozbudowy fary w Kazimierzu Dolnym⁵⁶, oraz nosząca datę 1661 dawna płyta kommemoratywna rodziny Wierzbowskich z ich krypty w kościele parafialnym w Szadku pod Sieradzem⁵⁷. Wrażenie głębszej przestrzeni płyty potęgowało identyczne opracowanie kartuszy herbowych, których formy i dekoracja zmieniały się wraz z rozwojem ornamentyki, od form renesansowych po rokokowe (por. np. płyty nagrobne biskupów: Wincentego Przerębskiego (zm. 1513, wyk. 1517?) we Włocławku⁵⁸, Szymona Rudnickiego (zm. 1621) i Mikołaja Szyszkowskiego (zm. 1643) w katedrze fromborskiej⁵⁹ oraz prymasa Teodora Potockiego (zm. 1738, wyk. 1730) w jego własnej kaplicy grobowej przy archikatedrze w Gnieźnie)⁶⁰. W najbardziej prestiżowych fundacjach, podobnie jak w docierających w późnym średniowieczu na teren Królestwa Polskiego nielicznych wyrobach pracowni zachodnioeuropejskich⁶¹, płyty kamienne ozdabiano odlanymi w brązie aplikacjami. Ich przykładami są umieszczone w posadzce kościoła Mariackiego w Gdańsku płyty: rajcy Matthiasa i Dorothei Zimmermann (1513), Johanna i Jacoba von Werden (2. połowa XVI w.?), burmistrza Johannes (zm. 1577) i Dorothei Brandesów (zm. 1577 i 1587, atrybuowany Willemowi van den Blocke) oraz Sebalda Schittera (1592) i burmistrza Johanna Schachmanna (zm. 1606)⁶², czy kilku

⁵⁵ S. Chodyński, *Klasztor panien dominikanek w Piotrkowie z kroniki klasztornej opisał...*, Włocławek 1914, s. 17.

⁵⁶ W. Husarski, *Kazimierz Dolny...*, s. 66, 67, 135, aneks 10.

⁵⁷ KZSP, t. 2: *Województwo łódzkie*, z. 10: *Powiat sieradzki*, opr. K. Szczepkowska, Warszawa 1953, s. 27-28 (tu materiał określony mylnie jako piaskowiec).

⁵⁸ KZSP, t. 11, z. 18: *Włocławek i okolice*, opr. T. Chrzanowski i M. Kornecki, Warszawa 1988, s. 25.

⁵⁹ KZSP. *Seria Nowa*, t. 2, z. 1, s. 71; J. Obłąk, *Katedra we Fromborku...*, s. 23-24.

⁶⁰ Z. Świechowski, L. Krzyżanowski, *Nagrobki i epitafia*, [w:] *Katedra gnieźnieńska*, red. A. Świechowska, Poznań-Warszawa-Lublin 1970, s. 241-242, tabl. C A, CI A, CI B (tu materiał określony błędnie jako granit); A. Dobry, *Płyty i pomniki...*, s. 7-8, poz. kat. II/2-II/14.

⁶¹ P. Mrozowski, *Polskie nagrobki...*, s. 65, 82, 186, 227, poz. kat. I 37, I 95, I 111. Tamże literatura przedmiotu.

⁶² KZSP. *Seria Nowa*, t. 8, z. 1: *Powiat bełżycki*, opr. zbiorowe, Warszawa 1960, s. 118-121. Tamże wykaz literatury.



Il. 12. Płyta nagrobna biskupa Hansa Braska, około 1539 r., ordowicki wapień olandzki (warstwa szarozielonkawa), dawny klasztor opacki cystersów, Łąd, fot. M. Wardzyński

opatów cysterskich z XVII w.: Feliksa Kosa, Michała i Dawida Konarskich, Kazimierza Benedykta Dąbrowskiego i Józefa Jacka Rybińskiego (Oliwa) oraz Leonarda Rembowskiego (Pelplin)⁶³. Innym, chociaż rzadko spotykanym rozwiązaniem było komponowanie płyt heraldycznych z myślą o ich docelowym umieszczeniu pionowo na ścianie. Jego odosobniony przykład to tablica epitafijna Przeclawa Monwida Irzykowicza (zm. 1615), wykonana w 1617 r. w Gdańsku z fundacji wdowy Kathariny Bodecker (il. 13)⁶⁴.

W omawianej grupie kompozycji szczególnie miejsce zajmuje nieznaną dotąd bliżej historycy sztuki, odkuta z szarozielonkawej odmiany wapienia olandzkiego płyta Hansa Braska (ur. 1464, zm. 1538), biskupa diecezji Linköping w Szwecji (il. 12), wygnanego z kraju po sekularyzacji dóbr kościoła katolickiego w 1527 r. przez pierwszego luterńskiego króla Gustawa I Wazę. Zmarł w Łądzie w drodze na sobór w Mantui⁶⁵. Zważywszy na wczesny czas

⁶³ J. Ciemnołoński, J. Pasierb, *Pelplin*, Wrocław 1978, s. 206–208; Z. Iwicki, *Nekropolia oliwska...*, s. 59–60, 65–74, nr 72, 80, 82, 86, 88.

⁶⁴ Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, Dokumentacja Zabytków Rucho-myh, karta nr BKX 800001792, oprac. J. Hościłowicz, 10.11.1992.

⁶⁵ KZSP, t. 5: *Województwo poznańskie*, z. 22: *Powiat stupecki*, opr. J. Eckhardtówna, J. Orańska, M. Kwiczala, Warszawa 1960, s. 11; J. Domaśłowski, *Kościół i klasztor w Łądzie*, Warszawa-Poznań 1981, s. 120.



Il. 13. Płyta epitafijna Przeclawa Irzykowicza (zm. 1615), nieustalony warsztat gdański, 1617 r., wapień olandzki (warstwa czerwonawa), kościół parafialny, Turośń Kościelna, fot. M. Wardzyński

jej powstania i materiał, z jakiego ją wykonano, posiada ona unikalne na tle współczesnej produkcji warsztatów pomorskich italianizujące formy: tarcza herbowa powtarza z uproszczeniem stosowany powszechnie w renesansie tokańskim XV i XVI w. inspirowany tradycją antyczną model wydłużonej sześciobocznej tarczy, natomiast wydobyta z tła prostokątną tablicę inskrypcyjną ujęto charakterystycznymi właśnie dla wczesnonowożytnej tradycji włoskiej, tu równie uproszczonymi zdwojonymi liścieniami akantu. Wydaje się, że specyficzna kompozycja łódzkiej płyty biskupa Braska wywodzi się wprost z grupy sześciu wczesnorenesansowych płyt nagrobnych fundacji prymasa Jana Łaskiego w Gnieźnie i Krakowie, dłuta Giovanni Fiorentino z węgierskiej Budy (zamówienie 1516 r., realizacja 1517–1518 do 1523)⁶⁶ – np. bezpośredniego wzorca dla tarczy herbowej Braska dostarczyła płyta arcybiskupa Jana Gruszczyńskiego w Gnieźnie oraz, w mniejszym stopniu, Krzesława z Kurozwek we Włocławku. Widoczna w dziele łódzkim wyraźna nieporadność dłuta jej autora, którą ilustruje np. krzywe przycięcie dolnego brzegu tablicy inskrypcyjnej i dziwne przedstawienie infuły w $\frac{3}{4}$ w lewo, a spotęgowana jeszcze przez zatarcie pierwotnego detalu, każe identyfikować go jako kamieniarza niezaznajomionego z nowożytną formułą artystyczną,

⁶⁶ H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984, s. 20–21.

ale powtarzającego ją pod dyktando zleceńodawców⁶⁷. Najwięcej wspólnych elementów, od detali kompozycji poczynając, a na wspomnianym kształcie i ornamentyce tablicy, ujęciu infuly i pastorału oraz wcale eleganckim kroju wycinanej antyki kończąc, praca ta ma z dwoma wcześniejszymi o ponad dziesięciolecie płytami prymasa Macieja Drzewieckiego (zm. 1535) w Gnieźnie oraz biskupa kujawskiego Jana Karnkowskiego we Włocławku (fundacja za życia, po 1536). Wykonali je odpowiednio w czerwonym wapieniu „marmurowym” i odlewie brązowym prezentujący wysoki poziom biegłości dłuta mistrzowie ze Śląska oraz z Gdańska lub Torunia⁶⁸. Konkludując, cystersi łądźcy chcąc upamiętnić osobę szwedzkiego biskupa, zwrócili się o pomoc w zamówieniu odpowiedniej płyty prawdopodobnie do swoich współbraci z jednego z opactw pomorskich, być może do Oliwy, przedkładając im propozycję projektu opartą właśnie na znanych z autopsji płytach włoskich z serii Łaskiego oraz pierwszych nowożytnych dziełach gdańskich (lub pomorskich) z pobliskiego Gniezna i Włocławka. Ten ostatni z racji granic diecezji sięgających Bałtyku pozostawał w ścisłych kontaktach handlowych i kulturalnych z Gdańskiem i pozostałymi miastami Prus Królewskich. Datowana na okres po 1539 r. płyta w Łądzie – unikat w Wielkopolsce – jest jednym z niewielu zabytków pomorskich wzorowanych na sztuce włoskiego renesansu.

Na terenie Prus Królewskich i Warmii około połowy XVI w. pod wpływem ówczesnych tendencji w rzeźbie zachodnioeuropejskiej wykształcił się w lokalnych ośrodkach rzeźbiarskich typ płyty z przedstawieniem półpostaciowym w arkadzie, popularny szczególnie wśród aspirujących do rangi regionalnej elity humanistycznej kanoników i prałatów obu pomorskich kapituł katedralnych w Chełmży i Fromborku. Do najlepszych zaliczają się utrzymane jeszcze w stylistyce form ornamentalnych renesansu południowoniemieckiego płyty kanoników: Johanna Timmermanna (zm. 1563), atrybuowana Antonowi Herbartowi z Gdańska, i ozdobiona już ornamentem okuciowo-zwijanym płyta Alberta Lichtenheina (zm. 1593), obie we Fromborku⁶⁹. Omówiona grupa nie stała się dotąd przedmiotem badań porównawczych, a jej związki z rzeźbą gdańską 2. połowy XVI w. mogą stanowić ważny przyczynek do badań nad mniej znanym rozdziałem z historii tego ośrodka artystycznego. Tej samej proweniencji, na co zwróciła uwagę Zofia Kossakowska-Szanajca, jest zlokalizowana daleko na południe reprezentacyjna płyta nobilitowanego w 1564 r.

⁶⁷ Podobne wrażenie sprawia sporo wcześniejsza, równie oszczędna płyta kanonika warmińskiego Johannes Craptiusa (zm. 1525 r.) w katedrze fromborskiej, której anonimowy autor miał kłopoty z pogodzeniem zasad renesansowej kompozycji i wykroju kartusza z tradycyjną redakcją inskrypcji. Zob. E. Brachvogel, *Die Grabdenkmäler im Dom zu Frauenburg*, „Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde Ermlands” 1929, nr 23, s. 750; *KZSP. Seria Nowa*, t. 2, z. 1, s. 75.

⁶⁸ H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba XVI wieku...*, s. 21.

⁶⁹ *Pastorblatt für Diocese Ermland*, 1881, s. 53, 55; E. Brachvogel, *Die Grabdenkmäler...*, s. 758, 764; *KZSP. Seria Nowa*, t. 2, z. 1, s. 75, 78; ostatnio T. Piaskowski, H. Szkop, *Zabytki Fromborka...*, s. 68-69.

kupca warszawskiego Melchiora Walbacha (zm. 1602), wystawiona w 1595 r. w kościele parafialnym w pobliskim Karczewie⁷⁰.

Z obu odmian wapieni olandzkich odkuwano w Gdańsku również jeszcze okazalsze płyty z przedstawieniami pełnopostaciowymi. W przeciwieństwie do poprzednich odmian kompozycyjnych były one pozbawione elementów architektonicznych, natomiast często ich krawędzie podkreślano bordiurą z inskrypcją. Typ ten, wywodzący się jeszcze ze średniowiecznej tradycji europejskiej, najbliższe analogie znajduje na terenie Rzeczypospolitej do licznej grupy wypukłorzeźbionych płyt z rycerskimi lub niewieściami figurami stojącymi, wykonywanymi w wielkiej liczbie przez liczne warsztaty śląskie operujące w 2. połowie XVI i 1. tercji XVII w. w południowej i centralnej Wielkopolsce⁷¹. W wyrobach z Prus Królewskich zasadniczo odmienne było ujęcie postaci w swobodniejszych, bardziej naturalnych pozach, a w przypadku zestawiania par małżeńskich zwrócenie figur ku sobie. Specyficzne własności fizyczne wapienia olandzkiego zaważyły też na płytkości reliefu i w głębszym opracowaniu tła – w ten sam sposób kamieniarze pomorscy postępowali przecież w wypadku wszystkich innych odmian płyt. Typ ten, jak wykazał ostatnio Mariusz Smoliński, zyskał szczególne uznanie wśród lokalnej szlachty województw pomorskiego, chełmińskiego i malborskiego, która podobnie jak w sąsiedniej Wielkopolsce i na Kujawach zaczęła około 1600 r. realizować pierwsze poważniejsze fundacje kommemoratywne⁷². W liczącym łącznie kilkanaście wysokiej klasy płyt zespole pomników, bez wątpienia najwybitniejszymi ze wszystkich są: Jerzego i Zofii Oleskich w Pieniążkowie pod Nowem (około 1598, atrybuowane Abrahamowi van den Blocke)⁷³, szwedzkiego posła Hansa Grossa w dawnym kościele poddominikańskim w Elblągu (około 1603) (il. 14)⁷⁴, Feliksa i Eufrozyny Konarskich w kościele pocysterskim w Oliwie (około 1609)⁷⁵ czy Ture Nilssona Bielke i jego żony Margarety Svantesdotter Sture w katedrze w Linköping (1615, Abraham van den Blocke), pierwszorzędne miejsce zajmują najwcześniejsze ze wszystkich płyty Jana Plemięckiego

⁷⁰ A. Keckowa, *Melchior Walbach. Z dziejów kupiectwa warszawskiego*, Warszawa 1955, s. 92-94; Z. Kossakowska-Szanajca, *Warszawskie nagrobki z XVI i XVII w.*, [w:] *Szkice nowomiejskie*, red. O. Puciata, Warszawa 1961, s. 173.

⁷¹ Z. Dolczewski, *Geneza i rozwój renesansowego nagrobka z figurą stojącą w Wielkopolsce*, [w:] *Studia nad renesansem w Wielkopolsce*, Poznań 1970, s. 131-145; J. Harasimowicz, *Związki artystyczne Wielkopolski i Śląska w zakresie rzeźby kamiennej w XVI i 1. połowie XVII wieku*, „BHS” 1991, nr 53, s. 210-215.

⁷² M. Smoliński, *Willem i Abraham van den Blocke a zagadnienie autorstwa nagrobków Kono-packich*, „Ikonotheka” 2004, nr 17, s. 102, 103. Tamże wykaz literatury.

⁷³ KZSP, t. 11, z. 15: *Powiat świecki*, opr. T. Chrzanowski, T. Żurkowska, Warszawa 1970, s. 34; ostatnio M. Smoliński, *Willem i Abraham...*, s. 97-98, 100.

⁷⁴ L. Abramowicz, B. Jesionowski, *Od dominikańskiego kościoła do galerii sztuki. Epitafia i płyty nagrobne. Przewodnik*, Elbląg 1986, s. 15; W. Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo, architektura i kultura artystyczna*, [w:] *Historia Elbląga*, t. 2(1): 1466-1626, red. A. Groth, Gdańsk 1996, s. 266-267.

⁷⁵ Z. Iwicki, *Oliwa...*, s. 40, il. na s. 146-147; *idem*, *Nekropolia oliwska...*, s. 28-29, nr 19.



Il. 14. Płyta nagrobna Hansa Grossa, nieustalony warsztat pomorski, około 1603 r., wapień olandzki (warstwa szarozielonkawa), krużganki dawnego klasztoru dominikanów, Elbląg, fot. M. Wardzyński

(zm. 1541) w kościele farnym w Radziniu Chełmińskim⁷⁶ oraz kanonika Geor-
ga Weidenera (zm. 1559) w katedrze w Chełmży⁷⁷. Frontalnym ujęciem i pewną
sztywnością ukazanych postaci oraz zastosowaniem w drugim dziele ostrołu-
kowej arkady wyraźnie nawiązują one jeszcze do tradycji średniowiecznej.

Podsumowując, należy zaznaczyć, iż płyty z postaciami stojącymi były
zarezerwowane dla upamiętniania osób nobilitowanych lub rzadziej wyższych
duchownych⁷⁸. Jako obce średniowiecznej, zachodnioeuropejskiej tradycji
pochówków mieszczańskich nie występują one w żadnym z wielkich zespołów

⁷⁶ KZSP, t. 11, z. 19: *Powiat wąbrzeski*, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1967, s. 26.

⁷⁷ KZSP, t. 11, z. 16, s. 16; P. Birecki, *Dzieje sztuki...*, s. 96-97; M. Dorawa, *Chełmżyńska katedra św. Trójcy*, Kraków 2003, s. 96.

⁷⁸ Jedynymi wyjątkami dotyczącymi stanu duchownego są powstałe najpóźniej, w 1684 r., zamówione w tym samym nieustalonym warsztacie bliźniacze płyty nagrobne kanoników war-
mińskich Jana Zachariasza Szolca i Stanisława Bużeńskiego (obaj zm. 1692), których kompo-
zycja wiernie odwzorowuje wanitatywną rycinę Stefana z Kalkaru z traktatu anatomicznego
Andreasa Vesaliusa (wyd. 1543). Zob. KZSP. *Seria Nowa*, t. 2, z. 1, s. 80.

płyt patrycjatu i mieszkańców niemieckich miast hanzeatyckich, w tym oczywiście w należących do tego związku miastach Prus Królewskich. Ich pojawienie się w „ofercie” gdańskich warsztatów kamieniarskich było wynikiem dostosowania się miejscowego środowiska do odmiennej, związanej z rozwijającą się w ciągu XVI w. wśród elity społecznej Rzeczypospolitej recepcją znaną z kultury artystycznej renesansowej Italii, formuły upamiętniania zmarłych pomnikami z figurą leżącą. W tym kontekście umieszczane już nie tylko w posadzce, ale wmurowywane pionowo w ściany reliefowe płyty z figurami leżącymi/stojącymi były twórczą odpowiedzią ośrodka rzeźbiarskiego w Gdańsku na zmieniające się w tym czasie prądy stylowe, kreowane w zitalianizowanej Europie Zachodniej i w zdominowanym przez Florentczyków, Wenecjan i Tessyńczyków stołecznym Krakowie.

Wydaje się zatem, że ich kompozycja była próbą pogodzenia dwóch wielkich tradycji rzeźby europejskiej. Ten sam proces zaobserwowano już w twórczości czołowego przedstawiciela ośrodka gdańskiego Willema van den Blocke'a, który wkrótce po opuszczeniu Królewca i odbytej w 1583 r. podróży przez Rzeczpospolitą do Siedmiogrodu w związku z zamówieniem królewskim Stefana Batorego⁷⁹, już jako obywatel Gdańska od około 1587–1591 r. zaczął wykonywać na zlecenie dysponentów szlacheckich z głębi terytorium polskiego pierwsze nagrobki w pozach postsansowinowskich: Jędrzeja Noskowskiego w Makowie Mazowieckim (około 1587–1591) i Marcina de Berzewicze w Lisnowie (1596). Italianizującą kompozycję figury leżącej zyskał też zrealizowany w latach 1594–1596 prestiżowy nagrobek króla Szwecji Jana III (zm. 1592), a po nim kolejne znakomite dzieła tego artysty: Baltazara Batorego w Barczewie (1598), Piotra Tarnowskiego w prymasowskim Łowiczu (około 1603–1607) oraz Stanisława Radziwiłła w wileńskim kościele bernardynów (około 1618–1621)⁸⁰. Innymi oryginalnymi, choć nie zawsze szczęśliwymi formalnie przykładami takich prób połączenia obu tradycji: północnoeuropejskiej reliefowej płyty kommemoracyjnej i renesansowego nagrobka sansowinowskiego, są odkute w płytkim reliefie płyty: Jana Konopackiego (zm. 1594 r.), sztucznie wykadrowana i optycznie „wciśnięta” w pole zwieńczenia niewielkiego nagrobka w kościele św. Mikołaja w Gdańsku⁸¹ oraz Mikołaja i Zofii Oleśnickich (z niepowtarzalnym w Rzeczypospolitej zabiegiem polegającym na odkuciu kobiecej twarzy i dłoni z wstawek z alabastru angielskiego) w ich nagrobku w kaplicy św. Krzyża w dawnym opactwie benedyktynów na Świętym Krzyżu, oba wykonane odpowiednio przed 1605 i w 1620 r. najprawdopodobniej przez Abrahama

⁷⁹ K. Mikocka-Rachubowa, *Block (Blocke) van den Willem*, [w:] SAUR *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 11, München-Leipzig 1995, s. 535.

⁸⁰ L. Krzyżanowski, *Plastyka nagrobka Willema van den Blocke*, „BHS” 1958, nr 20, s. 281–282, 289–294; R. Gołąb, *Nagrobek Jędrzeja Noskowskiego w Makowie Mazowieckim*, „Ikonotheka” 1995, nr 9, s. 103, 108–109.

⁸¹ K. Cieślak, *Kościół-cmentarzem...*, s. 37–38; M. Smoliński, *Willem i Abraham...*, s. 96–97. Tamże literatura przedmiotu.



Il. 15. Nagrobek Mikołaja i Zofii Oleśnickich, płyta Zofii, atrybuowany Abrahamowi van den Blocke, 1620 r., wapień olandzki (warstwa czerwona) i alabaster angielski, opactwo benedyktynów, Święty Krzyż, fot. M. Wardzyński

van den Blocke⁸² (il. 15), a następnie Teodora (zm. 1625) i Samuela Ogińskich wmurowane w ściany kościoła farnego w równie odległych Kroniach pod Kownem⁸³. W Kroniach nie przewidziano obudów architektonicznych. W pierwszej nachylone ku widzowi *effigium* zmarłego umieszczono na ujętym w perspektywie wysokim cokole, który to układ można uznać za próbę nawiązania do formuły nagrobków przyściennych typu pulpitowego, natomiast w drugiej, okolonej bordiurą, oś poziomą kompozycji wyznacza – tak jak w tradycyjnym nagrobku renesansowym – ułożona na materacu i poduszce w swobodnej pozie postać.

Wykorzystanie piaskowca *Burgsvik* w dekoracji architektury w Gdańsku i na terenie Rzeczypospolitej

Dotychczasowe badania dowiodły, że piaskowiec gotlandzki *Burgsvik* był znany na terenie dawnej Rzeczypospolitej, głównie na Pomorzu, już w średniowieczu (XIV-XV w.), natomiast od 2. połowy XVI do końca XVIII w. szeroko stosowany przede wszystkim w centrum artystycznym w Gdańsku

⁸² M. Karpowicz, *Rzeźba około roku 1600–1630*, [w:] *Sztuka około 1600*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1974, s. 68; *idem*, *Chronologia i geografia niderlandyzmu w rzeźbie 1. połowy XVII w.*, [w:] *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. M. Kapustka, A. Kozieł, P. Oszczanowski, Wrocław 2003, s. 43, mapa 1; por. ostatnio M. Wardzyński, *Analiza materiałowa...*, s. 199.

⁸³ M. Matušakaitė, *Skulptūrniai Oginskiu antkapiai Kruonyje*, Vilnius 1967, s. 22–27; I. Vaišvilaitė, *Baroko pradžia Lietuvoje*, Vilnius 1995, s. 43, 48, 93.

i w zależnych od niego pozostałych ośrodkach Prus Królewskich: Elblągu i Toruniu⁸⁴. Należy podkreślić, iż „kamień szwedzki” stanowił podstawowy materiał budowlany używany w Gdańsku w kamieniarce architektonicznej, wykorzystywano go również na wielką skalę w kreacji rzeźby figuralnej i detali dekoracji ornamentalnej, czy to reliefowej, czy – przede wszystkim – pełnoplastycznej⁸⁵. Nie udało się dotąd ustalić dzieła ozdobionego najwcześniejszą dekoracją architektoniczno-rzeźbiarską odkutą w piaskowcu *Burgsvik*⁸⁶. Nie przeprowadzono dotąd analizy petrograficznej fundamentalnych dla rozwoju nowożytniej architektury gdańskiej realizacji, np.: uchodzącego za najstarszy portalu z domu Ferberów (1517–1519?, około 1559? lub około 1570), detali dekoracji fasady sierocińca przy kościele św. Elżbiety, fundacji Hansa Konnerta (1547–1549), zniszczonej w 1945 r. kamiennej obudowy chrzcielnicy świątyni Mariackiej (1552–1553, wykonanej przez mistrza gdańskiego Cornelisa Hohe oraz rzeźbiarzy niderlandzkich Hinricha Nieborcha i Barthela Pastyeyda), czy fragmentów bogatej dekoracji Domu Angielskiego (1569–1570, wykonanych przez warsztat kamieniarski z Saksonii według projektu architektonicznego Hansa Kramera z Drezna)⁸⁷. Wciąż nierozpoznany pozostaje materiał, z którego wykuto większość z najwcześniejszych dzieł gdańskiej plastyki nagrobnej: nagrobek Żalińskich w farze w Lubawie (około 1570?) czy rozbudowane epitafium Kostków w Lisewie pod Chełmżą (1571)⁸⁸. Najnowsze badania Janusza Pałubickiego dowiodły, iż pierwotny wystrój kamieniarski Zielonej Bramy (1564–1568, zapewne według projektu Hansa Kramera i Regniera z Amsterdamu) wykonany został z nieustalonego gatunku kamienia, natomiast piaskowca gotlandzkiego użyto dopiero przy przebudowie około 1600 r.⁸⁹ Nie ulega za to wątpliwości, iż jednym z wcześniejszych dzieł architektury gdańskiej wzniesionym m.in. z piaskowca *Burgsvik* była zaprojektowana i udekorowana przez Willema van den Blocke monumentalna Brama Wyżynna (1586–1588)⁹⁰. Kolejnymi czołowymi

⁸⁴ J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów stosunków artystycznych Torunia i Gdańska w XVI i XVII w.*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 1959, nr 1, s. 150, 154–156, 220; D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie...*, s. 34–50; M. Wardzyński, *Analiza materiałowa...*, s. 198, 200, 211–212.

⁸⁵ D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie...*, s. 39–50. Por. ostatnio M. Wardzyński, *Analiza materiałowa...*, s. 200, 211–212.

⁸⁶ D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie...*, s. 36, 39–46, 50. Tamże syntetyczne zestawienie dzieł z Gdańska wykonanych z tego materiału.

⁸⁷ J. Pałubicki, *Rzeźba kamienna...*, s. 180–190. Tamże pozostałe powstałe między 1560 i 1585 r. dzieła rzeźbiarskie w Gdańsku, jednak bez identyfikacji materiałów.

⁸⁸ G. Liek, *Die Stadt Löbau in Westpreussen*, Marienwerder 1892, s. 373; *KZSP*, t. 11, z. 4, s. 106. Tamże literatura przedmiotu.

⁸⁹ B. Godycki-Ćwirko, *Architektoniczny płaszcz Zielonej Bramy*, [w:] *Zielona Brama w Gdańsku. Materiały z sesji z 12 maja 2003 w Muzeum Archeologicznym w Gdańsku*, red. J. Pałubicki, Gdańsk 2004, s. 135–139; J. Pałubicki, *Rzeźba Zielonej Bramy w Gdańsku i jej program*, [w:] *ibidem*, s. 157, 161, 165, 182–183.

⁹⁰ F. Krzysiak, *Supliki Hansa Kamera...*, s. 61, 67–69 (aneks 4). Za najwcześniejszą realizację uznawano dotąd, czy słusznie?, ozdobną ażurową balustradę wieńczącą wschodnią elewację



Il. 16. Wspornik sklepienny w kapitularni z gmerkiem mistrza Bartholomaeusa Pipera, po 1580 r., piaskowiec gotlandzki *Burgsvik*, klasztor cystersów, Oliwa, fot. M. Wardzyński

działami gdańskiej rzeźby architektonicznej wykonanymi wyłącznie z tego właśnie materiału są m.in. dekoracja architektoniczna i rzeźbiarska ratusza Starego Miasta (zapewne zaprojektowana przez Antona van Opbergen, wykonana przez Nickella Jacobssena, 1587-1589)⁹¹, kominek i zespół wsporników sklepiennych w sławnej Sali Czerwonej tamtejszego ratusza Głównego Miasta (Willem van der Meer mł., 1592-1593)⁹² (il. 16), wykonane przez tegoż ozdoby

ratusza Głównego Miasta Gdańska, dzieło niderlandzkich kamieniarzy Hinricha van Linta z Antwerpii i Cornelisa Bruna z Brukseli z 1562 r. Por. D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie...*, s. 42.

⁹¹ J. Habela, *Ratusz staromiejski w Gdańsku*, Wrocław 1975, s. 32, 52, 56-57, 81-82; J. Pałubicki, *Rzeźba kamienna...*, s. 175.

⁹² Zbliżone pod względem formalnym, wzorowane na popularnych rycinach Hansa Vredemana de Vriesa i Cornelisa Florisa de Vriendt zespoły kamiennych wsporników sklepiennych zachowały się jeszcze w kościele farnym w Nowym Stawie na Żuławach (1573-1574, przypisywane Biberowi), kościele opackim cystersów w Oliwie (1582), gdzie od 1580 r. budowę sklepień kierował najpewniej identyczny z poprzednio wymienionym gdański mistrz Bartholomaeus Piper, i niewielkiej świątyni farniej w Tychnowach pod Kwidzynem (około 1600). Te ostatnie wzbogacono o postacie św.św.

szczytu i elewacji Katowni (1597-1599) oraz zrealizowana wspólnie przez tegoż i Abrahama van den Blocke monumentalna dekoracja Wielkiej Zbrojowni (1605-1609). Okładzinę z tego materiału mają wszystkie czołowe dzieła rzeźby gdańskiej tego okresu, na czele z fasadą Żłotej Kamienicy (1609, 1616-1618, Abraham van den Blocke wspólnie z Hansem Voigtem), Bramą Żłotą (proj. Abraham van den Blocke i Hans Strakowsky, 1612-1614) i Dworem Artusa (1616-1618)⁹³, gdzie okazały portal wejściowy wzbogacono jeszcze, dodając liczne wstawki z południowoniderlandzkiego marmuru *Noir de Namur*⁹⁴ oraz, co jest wyjątkowe, z nienadającej się do ekspozycji zewnętrznej czerwonej odmiany wapienia olandzkiego. W późniejszym okresie piaskowca *Burgsvik* użyto m.in. w dekoracji trzech zaprojektowanych przez Hansa Strakowsky'ego bram Głównego Miasta: Nizinnej, Żuławskiej i Św. Jakuba (1626-1635), następnie w Małej Zbrojowni (1643-1645)⁹⁵, fasady i kopuły Kaplicy Królewskiej (1677-1682)⁹⁶ oraz blisko stu najokazalszych kamienic mieszczańskich wzniesionych lub przebudowanych w XVII i XVIII stuleciu⁹⁷. Poza Gdańskiem lokalne warsztaty kamieniarskie wykorzystywały stale piaskowiec *Burgsvik* przy realizacjach budowlanych w Elblągu (związana ostatnio z Willemem van den Blocke okładzina fasady kamienicy przy ul. Wigilijnej nr 18 oraz kominiek – obecnie w Muzeum w Elblągu, 1598 r.)⁹⁸, Grudziądzu, Chełmnie i Toruniu, m.in. w kamieniarskich detalach tamtejszego Ratusza Starego Miasta (1602-1603 do 1605, projektu Antona van Opbergen i Willema Maertens)⁹⁹, domu Eskenów zwanego Czerwonym Spichlerzem (około 1600, przypisywana

Piotra i Pawła, apostołów i aniołów-trzymaczy herbowych. Zob. J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Kreises Marienwerder*, Danzig 1898, s. 104; B. Schmid, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Marienburg*, Danzig 1919, s. 217; ostatnio Z. Iwicki, *Oliwa...*, s. 8.

⁹³ K. Mikocka-Rachubowa, *Block (Blocke) van den Abraham*, [w:] *SAUR Allgemeines Künstlerlexikon...*, Bd. 11, s. 534.

⁹⁴ Odnośnie do opisu stratygraficznego i historii wydobycia tego marmuru zob. E. Groesens, *L'industrie du marbre en Belgique*, „Mémoires de l'Institut géologique de l'Université de Louvain” 1981, nr 31, s. 221-222, 228; F. Tourneur, *Marbres wallons: Esquisse d'un repertoire*, [w:] *Pouvoir(s) de marbres*, Liège 2004, s. 29-31; G. van Tussenbroek, *Belgisch marmer in de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden (1500-1700)*, „Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige” 2001, s. 54-56; R. Szmydki, *Niderlandzcy kamieniarze...*, s. 47-48; M. Wardzyński, *Analiza materiałowa...*, s. 203-204, 212.

⁹⁵ J. Friedrich, *Gdańskie zabytki architektury do końca XVIII w.*, Gdańsk 1995, s. 55-59, 70. Tamże literatura przedmiotu.

⁹⁶ G. Cuny, *Danziger Kunst und Kultur*, Frankfurt am Main 1910, s. 113-117; W. Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig 3. St. Nikolai, St. Joseph, Königl. Kapelle, Hl. Leichnam, St. Salvator*, Stuttgart 1959, s. 182, 186. Tamże komentarz do literatury przedmiotu.

⁹⁷ R.Ch. Kuhn, *Charakteristische Giebelbauten und Portale in Danzig aus der Zeit vom 14. bis 18. Jahrhundert*, Danzig 1901; J. Friedrich, *Gdańskie zabytki...*, s. 230-274; KZSP. *Seria Nowa*, t. 8, z. 1, szczególnie s. 162-433, fig. 189, 191-216, 223-252, 263-289, 299-335, 352-355.

⁹⁸ W. Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo, architektura...*, s. 267-268.

⁹⁹ J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów stosunków...*, s. 150, 154; E. Gąsiorowski, *L'Hôtel de ville de Toruń. Histoire et adaptation en musée*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1967, nr 12, s. 31, 34; ostatnio R. Szmydki, *Niderlandzcy kamieniarze...*, s. 49-50. Tamże literatura przedmiotu.

Willemowi van den Blocke)¹⁰⁰ oraz kilkunastu kamienic patrycjuszowskich usytuowanych w rynkach i przy głównym ulicach tych miast¹⁰¹. Z piaskowca gotlandzkiego wzniesiono też cztery najstarsze kaplice w zespole kalwaryjskim w Wejherowie (1649-1654)¹⁰².

Poza obszarem Prus Królewskich odkute w identycznym materiale dzieła gdańskich, toruńskich i elbląskich warsztatów kamieniarskich dotarły do północno-zachodniej Wielkopolski (m.in. w wybudowanych w 1. ćwierci XVII w. kościołach w Byszewie (początek XVII w.), Runowie Krajeńskim (1606-1607), Smogulcu (1617-1619) i Wałdowie (1621) oraz w kaplicy św.św. Fabiana i Sebastiana (obecnie św. Krzyża) przy tamtejszej farze w Bydgoszczy, 1617)¹⁰³. Wyjątkowe miejsce w tym zestawieniu zajmuje jedyny w całej Wielkopolsce ujęty wolutami manierystyczny szczyt archikatedry w Gnieźnie, sfinansowany nakładem prymasa Macieja Łubieńskiego w 1652 r. (il. 17)¹⁰⁴, którego kompozycja zależy ściśle od współczesnych realizacji gdańskich¹⁰⁵ i toruńskich¹⁰⁶.

Piaskowiec *Burgsvik* spotyka się też w wyróżniających się na tle lokalnej twórczości wysokim poziomem wykonania produktach gdańskich na Podlasiu (np. portal i zespół tablic kommemoracyjnych kościoła parafialnego w Białymstoku, fundacji Piotra Wiesiołowskiego, około 1618-1621)¹⁰⁷ i w Wielkim Księstwie Litewskim (m.in. para portali w świątyni brygidek w Grodnie, również fundacji Wiesiołowskich z 1642 r., oraz portal główny

¹⁰⁰ L. Krzyżanowski, *Plastyka nagrobka...*, s. 296-297; J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów stosunków...*, s. 220; K. Mikocka-Rachubowa, *Block (Blocke) van den Willem...*, s. 534.

¹⁰¹ J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów stosunków...*, s. 221-222.

¹⁰² J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, Bd. 1: *Die Kreise: Carthaus, Berent, Neustadt*, Danzig 1884, s. 52, 53; *Diecezja chełmińska*, Pelplin 1928, s. 745; B. Makowski, *Sztuka na Pomorzu*, Toruń 1932, s. 134, 135; J. Więckowiak, *Kalwaria Wejherowska. Dzieje, sztuka i architektura*, Wejherowo 1982, s. 96-97, 124, 126-127, 168-174, 186-191. Por. Warszawa, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, *Dział Zabytków Rucho-myh* (dalej: DZR), karty nr: GDX 4810-4814, opr. K. Mellin, przed 1970 r.

¹⁰³ KZSP, t. 5, z. 27: *Powiat wągrowiecki*, opr. I. Galicka, I. Kaczorowska, H. Sygietyńska, Warszawa 1964, s. 24-25 (Smogulec); KZSP, t. 11, z. 13: *Powiat sempoleński*, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1970, s. 12, 15, 23-24 (Runowo Krajeńskie i Wałdowo); KZSP, t. 11, z. 3: *Bydgoszcz i okolice*, opr. T. Chrzanowski, M., Kornecki, Warszawa 1977, s. 5, 8, 36 (Bydgoszcz i Byszewo).

¹⁰⁴ J. Zachwatowicz, *Przemiany architektoniczne w okresie od 1500 do 1760 roku*, [w:] *Katedra gnieźnieńska*, t. 1, red. A. Świechowska, Poznań-Warszawa-Lublin 1970, s. 156, tabl. LVII A.

¹⁰⁵ Por. np. kamienice przy ul. Chlebnickiej nr 15 (1644), Długi Targ nr 10 (około połowy XVII w.), Targ Rybny nr 9 oraz Św. Ducha nr 111 zwany Domem pod Żółwiem (około 1650). Zob. R.Ch. Kuhn, *Charakteristische Giebelbauten...* (kamienice pod adresem: Hundegasse/Ogarna nr 99, Fischmarkt/Targ Rybny nr 9 i 10 (daty odpowiednio 1652 i 1654 r.) oraz Heiligegeistgasse/Św. Ducha nr 81 (Pod Żółwiem, z datą 1650 r.) i 85); J. Friedrich, *Gdańskie zabytki...*, s. 278-279; KZSP. *Seria Nowa*, t. 8, z. 1, s. 229, 271, 418, 429. Por. ponadto P. Korduba, *Patrycjuszowski dom gdański w czasach nowożytnych*, Warszawa 2005, s. 108-111.

¹⁰⁶ J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów stosunków...*, s. 222.

¹⁰⁷ A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 282.



Il. 17. Szczyt fasady zachodniej katedry gnieźnieńskiej, nieustalony warsztat kamieniarski z Gdańska, 1652 r., piaskowiec gotlandzki Burgsvik, fot. M. Wardzyński

wzniesionego przez Kazimierza Lwa Sapiechę kościoła parafialnym w Zdzięciole, 1646)¹⁰⁸. Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż o nieporównanie większej skali importu piaskowca gotlandzkiego i wapieni olandzkich na obszar Wielkiego Księstwa Litewskiego zdecydowała nie tylko sięgająca jeszcze późnego średniowiecza infiltracja miejscowego środowiska przez artystów

¹⁰⁸ M. Kałamajska-Saeed, *Kościół brygidek w Grodnie*, [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI-XVIII w.*, red. J. Lileyko, Lublin 2000, s. 353; ostatnio M. Karpowicz, *Portal kościoła w Zdzięciole*, [w:] *Świat pogranicza. Księga pamiątkowa ku czci Tadeusza Wasilewskiego*, red. M. Nagielski, A. Rachuba, S. Górzyński, Warszawa 2003, s. 199-204 (tu atrybucja, czy słuszna?, anonimowemu *Mistrzowi Nagrobka Biskupa Adama Nowodworskiego*). Tamże literatura przedmiotu.

z Prus Królewskich i Książęcych oraz Niderlandów, ale także brak na tym obszarze lokalnych złóż skał zdalnych do obróbki rzeźbiarskiej¹⁰⁹. Nie dziwi zatem fakt realizacji na tym terenie największych poza Gdańskiem dzieł architektury z użyciem importowanego *via* Królewiec piaskowca *Burgsvik*: okładziny elewacji i detali wnętrza kaplic królewskiej św. Kazimierza i grobowej biskupa Eustachego Wołłowicza (zm. 1630) przy katedrze wileńskiej (obie z około 1627–1631), wykonanych zapewne według projektu Costante Tencalli przez warsztat pod kierunkiem tegoż i jego brata, rzeźbiarza Giacoma, zrealizowanej przez ten sam zespół dekoracji fasady miejscowego kościoła karmelitów bosych p.w. św. Teresy (przed 1646)¹¹⁰ oraz nieznaną analogii w całej architekturze barokowej dawnej Rzeczypospolitej monumentalnego zespołu okładzin i detali architektonicznych kościoła i zabudowań eremu kamedułów w Pożajściu pod Kownem (przed 1674–1684, wyk. Carlo i Pietro Putini), ufundowanych przez kanclerza wielkiego litewskiego Krzysztofa Zygmunta Paca¹¹¹.

Należy zaznaczyć, iż wszystkie te dzieła przewyższają rozmachem i starannością rzeźbiarskiego opracowania dekoracji wszystkie analogiczne, pochodzące jednak bez wyjątku z następnego stulecia realizacje z obszaru Małopolski, ziem ruskich Korony i stołecznej Warszawy¹¹². W tym kontekście tak wczesne i powszechne występowanie monumentalnych okładzin kamiennych budynków municypalnych i mieszkalnych w Gdańsku zasługuje na szczególnie podkreślenie. Przedstawione zestawienie po części tłumaczy znacznie mniejszą obecność sprowadzanego z Gdańska piaskowca *Burgsvik* na centralnych i południowych obszarach Korony, dokąd w dużych ilościach docierały analogiczne materiały eksploatowane w lokalnych złóżach usytuowanych w pobliżu rzek, m.in. w Brzeźniu pod Koninem nad Wartą, Skowronnie Dolnym i Pińczowie nad

¹⁰⁹ M. Wardzyński, *Analiza materiałowa...*, s. 188, 211, 213–214.

¹¹⁰ P. Jamski, *The Building Stones...*, s. 27–32; P. Jamski, M. Wardzyński, *Kaplica biskupa Eustachego Wołłowicza* (w druku). Odnośnie do historii budowy tej świątyni zob. M. Morelowski, *Zagadnienie twórcy kaplicy św. Kazimierza i kościoła św. Teresy w Wilnie a Constantino Tencalla, projektodawca kolumny Zygmunta III w Warszawie*, „Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie” 1935, nr 4, s. 302–303; M. Brykowska, *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 1991, s. 140–141.

¹¹¹ Odnośnie do budowy tego kompleksu klasztorowego zob. ostatnio M. Karpowicz, *Artisti valsoldes...*, s. 35–43.

¹¹² Por. m.in. fasady późnobarokowych kościołów małopolskich: misjonarzy w Krakowie (projekt Kacper Bażanka, wykonanie przed 1728–1748), fary w Młodzawach i Chmielniku pod Pińczowem oraz cystersów w Jędrzejowie (wszystkie projekt Antonia Solari, wykonanie odpowiednio około 1740 r., po 1730 i 1751–1754), a także karmelitów bosych w Warszawie (proj. Efraim Schröger, 1762–1780) i benedyktynów na Świętym Krzyżu (proj. Stefan Werncer?, 1781–1789 do około 1800). Zob. m.in.: KZSP, t. 3, z. 4: *Powiat kielecki* (Warszawa 1957), s. 60; S. Lorentz, *O architekcie Janie Zaorze...*, s. 94, 96–100; M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '700*, Ticino 1999, s. 126–127, 130–132. Nawet na tak obfitujących w różnorodne materiały kamieniarskie terenach jak centralna Małopolska i dawne województwo sandomierskie, poza kilkoma niewielkimi kaplicami kopułowymi wzniesionymi w ciągu XVII w. przez muratorów z ośrodka w Pińczowie, do 1. ćwierci XVIII w. okładanie całych elewacji budynków było rzadkością. Na tym tle tak wczesne i powszechne ich występowanie w Gdańsku zasługuje na szczególnie podniesienie.

Nidą, w Myślenicach i Dobczycach pod Krakowem oraz w Kunowie i Szydłowcu w dolinie Kamiennej, dopływu Wisły¹¹³.

Import kamieni
i dzieł rzeźby...

Wykorzystanie i rola piaskowca *Burgsvik* oraz czerwonej odmiany wapienia olandzkiego w małej architekturze i rzeźbie gdańskiej w XVI–XVIII w.

„Kamienie szwedzkie” wypada zatem uważać za podstawowe materiały kamieniarskie, których używano w Gdańsku w zdobnictwie architektonicznym, kreacji rzeźby figuralnej i detali dekoracji ornamentalnej, głównie w reliefie, a w przypadku piaskowca gotlandzkiego również pełnoplastycznej¹¹⁴. Kamienia *Burgsvik* nie odnajdujemy w żadnym z pozostałych czynnych w tym okresie na terenie Małopolski centrów rzeźbiarskich – korzystano w nich z obficie tu występujących lokalnych złóż piaskowców i wapieni. Spotykane dziś na tym terenie dzieła rzeźby kamiennej odkute z tegoż kamienia z Gotlandii są niemal bez wyjątku importami gdańskimi lub szerzej, pomorskimi¹¹⁵.

Obok omówionych już, zrealizowanych w ciągu 1. połowy lat dziewięćdziesiątych XVI w. prac rzeźbiarskich Willema van der Meera mł. w Sali Czerwonej ratusza gdańskiego i Katowni, głównym rzeźbiarzem pracującym w Gdańsku w tym materiale był Willem van den Blocke. Poza importowanymi z Niderlandów marmurami i wapieniami *Noir Belge*, *Noir de Dinant*, *Bleu Belge* i *Vieux Rance* oraz alabastrem angielskim, których używał on stale od czasów królewieckich przy wszystkich bardziej prestiżowych zleceniach, poczynawszy od znakomych nagrobków członków rodzin koronowanych: arcyksiężnej Elżbiety (1578–1582), hospodara siedmiogrodzkiego Krzysztofa Batorego (1582–1584), króla szwedzkiego Jana III Wazy (1594–1596) czy Andrzeja i Baltazara Batorych (1598), a skończywszy na licznych zamówieniach patrycjatu miast pruskich i polskiej magnaterii¹¹⁶, od początku swojej aktywności w Gdańsku z powodzeniem wykorzystywał również piaskowiec *Burgsvik* w kreacji całych struktur nagrobków i epitafiów: Christoph'a von Dohny w Odense (1586), rodziny Bodecker w Elblągu (1587), Piotra Konopackiego (zm. 1589) w farze w Malborku, Jędrzeja Noskowskiego w Makowie Mazowieckim (po 1587–1591), Christiana i Hansa Stroband w Toruniu (około 1590) i Edwarda Blemke w Gdańsku (1591,

¹¹³ H. Sygietyńska, *Kamień w architekturze...*, s. 12–16, 19, 29, 41–42, 45, 47, 49, 52; A. Jarmontowicz, R. Krzywobłocka-Laurów, J. Lehmann, *Piaskowiec w zabytkowej architekturze Warszawy*, Warszawa 1994, s. 22–25; J. Skoczylas, *Użytkowanie surowców skalnych u progu powstania państwa polskiego*, [w:] *Przewodnik 62. Zjazdu Polskiego Towarzystwa Geologicznego*, red. S. Lorenc i J. Wojewoda, Poznań 1991, s. 73–75.

¹¹⁴ D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie...*, s. 39, 42–50; ostatnio M. Wardzyński, *Foreign Marble...*, s. 527; *idem*, *Analiza materiałowa...*, s. 198.

¹¹⁵ M. Karpowicz, *Chronologia i geografia...*, s. 43, mapa 1; M. Wardzyński, *Zwischen den Niederlanden...*, s. 32–33, mapy 3, 4.

¹¹⁶ M. Wardzyński, *Foreign Marble...*, s. 529–530; *idem*, *Analiza materiałowa...*, s. 204–205, 211–212. Tamże wykaz źródeł i literatury.

w obu wyłącznie detale figuralne), księcia Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki” i jego syna Mikołaja (zm. 1588) w Nieświeżu (około 1588-1593) oraz rodziny Kosów w Oliwie (około 1599, uzup. 1620)¹¹⁷.

Szczególne natężenie zastosowania tego materiału w Gdańsku nastąpiło w okresie od 2. połowy lat osiemdziesiątych XVI do końca lat dwudziestych XVII w. – wtedy powstało najwięcej wykonanych z niego prac rzeźbiarskich, m.in. znakomita grupa epitafiów z fary Mariackiej w Gdańsku¹¹⁸ oraz niewiązane dotąd z tym ośrodkiem epitafium Katarzyny Krosnowskiej (zm. 1598) w katedrze we Włocławku (il. 18)¹¹⁹, które wiernie powtarza z niewielkimi zmianami trzeciorzędnych detali znakomite epitafium Herlufa Trolle (zm. 1565) i Brigitte Goye (zm. 1574) w kościele klasztorным św. Olafa w duńskim Helsingorze (1568), dłuta samego Cornelisa Florisa de Vriendt¹²⁰. Piaskowcem *Burgsvik* posługiwał się bardzo często również Abraham van den Blocke, dla którego, jeśli można na obecnym etapie badań zaryzykować takie stwierdzenie, ten właśnie materiał stał się podstawowym medium w kreacji rzeźby figuralnej, od wielkich zespołów płaskorzeźb i wolnostojących figur w dekoracji gdańskiej Wielkiej Zbrojowni (1605-1609) i realizowanego równoległe monumentalnego ołtarza kościoła św. Jana (1599-1611)¹²¹, po pojedyncze zamówienia na nagrobki z pełnoplastycznymi lub wypukłorzeźbionymi figurami leżącymi, kierowane od szlachty pomorskiej: Konopackich, Kostków, Niemojewskich i Działyńskich¹²² oraz od litewskiej rodziny książęcej Radziwiłłów¹²³.

¹¹⁷ L. Krzyżanowski, *Plastyka nagrobka...*, s. 283-296; *idem*, *Gdańskie nagrobki Kosów i Baharów*, „BHS” 1968, nr 30, s. 445, 450; R. Gołąb, *Nagrobek Jędrzeja Noskowskiego...*, s. 103-109; H. Johanssen, *Willem van den Blocke i wykonany przez niego pomnik nagrobny (1585-86) Christoph von Dohny w katedrze w Odense. Przykład rozprzestrzeniania się stylu Cornelisa Florisa na wybrzeżach Morza Bałtyckiego*, [w:] *Niderlandzcy artyści w Gdańsku w czasach Hansa Vredemana de Vriesa. Materiały konferencji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska i Wesserrenaissance-Museum Schloss Brake Lemgo, Gdańsk, 20-21 listopada 2003 r.*, Gdańsk-Brake-Lemgo 2006, s. 102; Z. Iwicki, *Nekropolia oliwska...*, s. 123, il. 28; por. ostatnio M. Wardzyński, *Analiza materiałowa...*, s. 198, przyp. 51.

¹¹⁸ Chodzi o epitafia: nieustalonego duchownego (około 1560?), Heinricha Giese (zm. 1599), rodziny von Kempen (1601-1606) i Georga Posse (przed 1628). Zob. J. Pałubicki, *Rzeźba kamienna...*, s. 188; K. Cieślak, *Kościół – cmentarzem...*, il. 20-22; *KZSP. Seria Nowa*, t. 8, z. 1, s. 111-113.

¹¹⁹ *KZSP*, t. 11, z. 18: *Włocławek i okolice*, opr. W. Puget, T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1988, s. 32.

¹²⁰ A. Huysmans *et al.*, *Cornelis Floris 1514-1575: beeldhouwer – architect – ontwerper*, Brusel 1996, s. 87-88.

¹²¹ K. Mikocka-Rachubowa, *Block (Blocke) van den Abraham...*, s. 534. Zob. ponadto A. Bartetzky, *Das Große Zeughaus...*, s. 28, 85, 94; M. Smoliński, *Willem i Abraham...*, s. 99-100.

¹²² *KZSP*, t. 11, z. 6: *Powiat golubsko-dobrzyński*, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1973, s. 18; *KZSP*, t. 11, z. 4, s. 19; *KZSP*, t. 11, z. 16, s. 40; W. Tatarkiewicz, *Nagrobki z figurami klęczącymi*, [w:] *idem*, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura, rzeźba*, Warszawa 1966, s. 405, 410-412; K. Mikocka-Rachubowa, *Block (Blocke) van den Abraham...*, s. 534; ostatnio M. Smoliński, *Willem i Abraham...*, s. 91-103.

¹²³ L. Krzyżanowski, *Plastyka nagrobka...*, s. 293; M. Matušakaitė, *Stanislovo Radvilos antkapis Vilniaus Bernardinų bažnyčioje*, [w:] *Muziejai ir paminklai*, Vilnius 1968, s. 69-75.



Il. 18. Epitafium Katarzyny z Błędowskich Krosnowskiej (zm. 1598), nieustalony warsztat gdański, piaskowiec gotlandzki *Burgsvik*, katedra, Włocławek, fot. M. Wardzyński

Najpóźniejszymi przykładami tej wprowadzonej w Gdańsku jeszcze pod koniec XVI w. oryginalnej formuły szlacheckiego nagrobka z figurą post-sansownowską, *nota bene* wiernie powtarzającymi jej detaliczne rozwiązania wprowadzone tylko w warsztacie Willema i Abrahama van den Blocków, są trzy znacznie słabsze artystycznie pomniki: Stanisława, Małgorzaty i Piotra Kryskich w Drobinie (1609–1613)¹²⁴ oraz późniejsze aż o cztery dziesięciolecia, pozbawione obudów architektonicznych: Waleriana Olszowskiego (zm. 1651, wyk. po 1661) w Stolcu pod Sieradzem (il. 19)¹²⁵ i Wojciecha Konarzewskiego (zm. 1668) w kościele karmelitów bosych w Poznaniu¹²⁶. Równie daleki zasięg geograficzny miały powierzone van den Blockowi zlecenia na epitafia: bliźniacze Kacpra Lindenera i Andrzeja Czackiego (obaj zm. 1612), kanoników kapituł kujawskiej i gnieźnieńskiej (pierwszy wyk. około 1612, drugi – 1615)¹²⁷.

Mając na względzie przykłady licznych odkryć konserwatorskich, należy też pamiętać, iż podobnie jak miało to miejsce w kilkunastu omówionych realizacjach dekoracji rzeźbiarskiej fasad i elewacji najważniejszych gmachów i kamienic gdańskich, użyty do budowy nagrobków i epitafiów piaskowiec *Burgsvik* pokrywano wzbogacającą jego nieatrakcyjną powierzchnię wielobarwną polichromią i złoceniami¹²⁸.

Cechą charakterystyczną wyłącznie dla gdańskiego ośrodka rzeźbiarskiego było łączenie tego kamienia z pozostałymi znanymi tam szlachetniejszymi materiałami rzeźbiarskimi: czarnymi i brązowo-czerwonymi marmurami i wapieniami mozańskimi, alabastrem angielskim oraz z czerwoną odmianą wapienia olandzkiego¹²⁹. Owo surowe, acz odznaczające się elegancją, kontrastowe połączenie trzech barw: czarnej, czerwonej (brązowo-czerwonej) i białej wynikało z użycia najpopularniejszych skał dostępnych rzeźbiarzom i kamieniarzom w południowych Niderlandach. Rozprzestrzeleni je oni następnie w ciągu 2. połowy XVI i XVII w. na terenie całej zachodniej i północnej Europy oraz w basenie Morza Bałtyckiego¹³⁰. Niemałą zasługę w ich rozpropagowaniu na Pomorzu i w Rzeczypospolitej poczynił od 2. połowy lat osiemdziesiątych

¹²⁴ KZSP, t. 10, z. 15: *Okolice Płocka*, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1992, s. XVII, 28.

¹²⁵ KZSP, t. 2, z. 10: *Powiat sieradzki*, opr. K. Szczepkowska, Warszawa 1953, s. 25.

¹²⁶ KZSP. *Seria Nowa*, t. 7: *Miasto Poznań*, z. 2 (1): *Śródmieście, kościoły i klasztory*, red. Z. Kurzawa, A. Kuztelski, Warszawa 1998, s. 118.

¹²⁷ L. Krzyżanowski, *Grupa kamiennych epitafiów katedry gnieźnieńskiej z lat 1557–1630*, [w:] *Studia nad renesansem w Wielkopolsce*, red. T. Rudkowski, Poznań 1970, s. 124; K. Mikocka-Rachubowa, *Block (Bloke) van den Abraham*..., s. 534.

¹²⁸ Por. D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie*..., s. 39–46.

¹²⁹ M. Wardzyński, *Foreign Marble*..., s. 529–530; *idem*, *Analiza materiałowa*..., s. 204–212.

¹³⁰ Zob. W. Tatarkiewicz, *Nagrobki z figurami klęczącymi*..., s. 410, 436; L. Krzyżanowski, *Gdańskie nagrobki*..., s. 454, 456; A. Huysmans *et al.*, *Cornelis Floris*..., s. 81, 91; R. Szmydki, *Niderlandzcy kamieniarze*..., s. 49. Por. ostatnio M. Wardzyński, *Między Italią i Niderlandami. Środkowoeuropejskie ośrodki kamieniarsko-rzeźbiarskie wobec tradycji nowożytniej. Uwagi z dziedziny materiałoznawstwa*, [w:] *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej w dniach 4–6 października 2007 w Wojnowicach*, red. A. Lipińska, Wrocław 2009, s. 432–440, 444–447.



Il. 19. Nagrobek Waleriana Olszowskiego (zm. 1650), nieustalony warsztat gdański, po 1661 r., piaskowiec gotlandzki *Burgsvik*, wapień olandzki (warstwa czerwonawa), kościół parafialny, Stolec, fot. M. Wardzyński

XVI w. miał Willem van den Blocke, który jako uczeń i współpracownik Cornelisa Florisa de Vriendt przejął od niego identyczne trójbarwne zestawienie materiałów kamieniarskich¹³¹. Około 1600 r. obserwujemy je w Rzeczypospolitej wyłącznie w kamieniarce gdańskiej i pomorskiej, ponieważ dopiero

¹³¹ Wapienie *Noir Belge*, *Marbre Noir de Dinant*, *Vieux Rance* (*Marbre rouge griotte*) oraz alabaster angielski, użyte wcześniej w grupie nagrobków i epitafiów rodziny Hohenzollernów w katedrze w Królewcu (1549–1576), spotykamy ponownie już w najwcześniejszych dziełach tego artysty w Gdańsku: epitafiach małżeństwa Brandesów (1587) i Edwarda Blemke (1591). Zob. M. Wardzyński, *Analiza materiałowa...*, s. 204, 211–212; *idem*, *Marmury i wapień południowoniderlandzkie na ziemiach polskich...*, s. 315–317.

w pierwszych latach XVII w., wraz ze znacznymi dostawami wapieni mozańskich na dwór Zygmunta III Wazy, pojawiły się one w dekoracjach zamków królewskich w Wilnie i Warszawie, kaplicy św. Kazimierza oraz w innych realizacjach monarszych, powstających już z udziałem kamieniarzy nadwornych spoza Gdańska¹³². Unikatem – dziełem zaprojektowanym według wzorów rzymskiego *Il transizione* przez Włocha z Warszawy, ale wykonanym przed 1633 r. przez gdańskiego kamieniarza – jest wapienno-marmurowy portal zakrystii w kościele opackim kanoników regularnych laterańskich w Czerwińsku, fundacji komendariusza Mikołaja Szyszkowskiego (il. 20)¹³³.

Często figury, niekiedy też dekoracje ornamentalne ze skromnego piaskowca gotlandzkiego, np. jak w nagrobku Kosów w Oliwie (1599), znakomitej dekoracji belkowania wnętrza kaplicy św. Kazimierza i w sąsiednim nagrobku Stefana Paca (około 1627-1631)¹³⁴ oraz w monumentalnym ołtarzu głównym (1629) kościoła bernardynek św. Michała w Wilnie, malowano albo białą farbą, albo mączką gipsową; tak „uszlachetnione” posągi miały imitować nieosiągalny nad Motławą z przyczyn finansowych śnieżnobiały marmur kararyjski.

Odmienne własności fizyczne obu odmian wapieni olandzkich przesądziły o zupełnie innym ich przeznaczeniu. Rzadką i cenioną przez twórców czerwoną odmianę *Dälle*, która z powodzeniem poddawała się nawet cyzelerskiej obróbce rzeźbiarskiej, jak już wykazano, sporadycznie stosowano w reliefach figuralnych¹³⁵, natomiast gorsze technicznie czerwone wapienie olandzkie (szare ze względu na dużą gruzłowatość detrytycznej struktury) nadawały się wyłącznie do produkcji płyt posadzkowych i nagrobnych) przeznaczano głównie do odkuwania dużych, płaskich i najczęściej pozbawionych skomplikowanych form detali architektonicznych: pól obramień i zwieńczeń, konsoli, rzadziej gzymsów albo trzonów kolumn. Taką funkcję wapień olandzki spełniał

¹³² Najwcześniejszym znanym przykładem zastosowania marmuru *Noir Belge* w małej architekturze i rzeźbie wczesnobarokowej w Koronie jest epitafium Zofii z Ujejskich Szyszkowskiej (zm. 1614, wyk. po 1622) w kolegiacie w Pułtusk. Zob.: KZSP, t. 10: *Dawne województwo warszawskie*, red. M. Omilanowska, J. Sito, z. 20: *Pułtusk i okolice*, opr. zbiorowe, Warszawa 1999, s. XXXVI, 48; M. Karpowicz, *Matteo Castello l'architetto del primo barocco a Roma e in Polonia*, Ticino 2003, s. 84-85. Por. też R. Szmydki, *Południowoniderlandzkie marmury...*, s. 10-11; *idem*, *Marbres mosans...*, s. 80; M. Wardzyński, *Analiza materiałowa...*, s. 203, przyp. 85; P. Jamski, *The Building Stones...*, s. 33-34, aneks.

¹³³ KZSP, t. 10: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 16. *Płońsk i okolice*, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska, T. Mroczo oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1979, s. 13; M. Karpowicz, *Matteo Castello...*, s. 85-86.

¹³⁴ Odnośnie do tego zabytku zob. M. Karpowicz, *Artyści włoscy w Wilnie w XVII wieku*, [w:] *Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku*, red. J. Kowalczyk, Warszawa 1995, s. 64, 66. Por. ostatnio P. Jamski, *The Building Stone...*, s. 30-31.

¹³⁵ Próba osiągnięcia w tym materiale głębszego reliefu jest wycięta przez anonimowego rzeźbiarza scena Wskrzeszenia Łazarza, umieszczona w zbiorowym epitafium sióstr benedyktynek w Chełmnie (1599). Zob. KZSP, t. 11, z. 4, s. 43; J. Domaśłowski, *Kościół i dawny klasztor cysterek w Chełmnie*, Warszawa-Poznań-Toruń 1983, s. 56; T. Mroczo, *Sztuka Chełmna...*, s. 189, przyp. 59.



Il. 20. Portal zakrystii w kościele kanoników w Czerwińsku, projekt nieustalonego włoskiego architekta z dworu Zygmunta III Wazy, nieustalony warsztat pomorski, około 1630-1633, wapień olandzki (warstwa czerwona), homogeniczny czarny wapień mozański *Noir Belge*, fot. M. Wardzyński

w twórczości Willema van den Blocke'a już od najwcześniejszych prac, jako budulec struktur nagrobków i epitafiów: Edwarda Blemke w Gdańsku (1591) i Marcina de Berzewice w Lisnowie (1596)¹³⁶, ale przede wszystkim w nieznanym dotąd znakomitym epitafium jego dłuta, wystawionym w 1587 r. kościele parafialnym osady Św. Wojciech pod Gdańskiem braciom Feliksowi i Piotrowi Damerau z Wojanowa (zm. 1572) przez żonę pierwszego z nich, Elżbietę Lokkana (il. 21). W identyczny sposób w swoich dziełach postępował Abraham van den Blocke, np. w gdańskich nagrobkach Jana Konopackiego (1594-1605) i Bahrów (1615-1620), epitafiach rodziny Schachmannów (1607, uzup. 1625) oraz Daniela i Anny Zierenberg (po 1616)¹³⁷, a także w związanych ostatnio z tym twórcą: ołtarzu, nagrobku i portalu wejściowym kaplicy św. Krzyża Oleśnickich w opactwie na Świętym Krzyżu (1620) (il. 22)¹³⁸. Analizując współczesne im inne, nieatrybuowane dzieła kamieniarki gdańskiej, można przyjąć, iż od lat dziewięćdziesiątych XVI do końca XVII w. czerwony wapień olandzki był powszechnie wykorzystywany właśnie do wykonywania prostych elementów struktur, ozdabianych niekiedy odkutymi w płaskorzeźbie równie prostymi detalami zdobniczymi (il. 23)¹³⁹.

Po śmierci Abrahama van den Blocka w 1628 r. identyczne zestawienie materiałowe i barwne przejęli wszyscy przedstawiciele następnego pokolenia rzeźbiarzy gdańskich, kolejno – ich spadkobierca, Wilhelm Richter (m.in. w nagrobku prymasa Henryka Firleja w Łowiczu, 1626-1629 i w zespole portali w prezbiterium i ambicie archikatedry gnieźnieńskiej, 1653-1654)¹⁴⁰, anonimowy *Mistrz Nagrobka Biskupa Adama Nowodworskiego* (aktywny około 1634 – przed 1647 w Poznaniu, Płocku, Warszawie i w Wilnie)¹⁴¹, niezidentyfikowany autor wysokiej klasy nagrobków Jana Stanisława Sapiehy (zm. 1635) w Wilnie oraz królowy Anny Wazówny (zm. 1625) w Toruniu (1636-1638)¹⁴² czy niewyróżniony dotąd warsztat rzeźbiarski, który działając

¹³⁶ Odnośnie do informacji o obu zabytkach zob. L. Krzyżanowski, *Plastyka nagrobka...*, s. 287-290; K. Mikocka-Rachubowa, *Block (Blocke) van den Willem...*, s. 535.

¹³⁷ K. Mikocka-Rachubowa, *Block (Blocke) van den Abraham...*, s. 534; K. Cieślak, *Kościół-cmentarzem...*, il. 18, 23a-b, 25a-b; ostatnio M. Smoliński, *Willem i Abraham...*, s. 96-97.

¹³⁸ *KZSP*, t. 3, z. 4, s. 65; M. Karpowicz, *Rzeźba około roku...*, s. 68; J.Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520-1620*, Warszawa 1973, s. 182-183; M. Karpowicz, *Chronologia i geografia...*, s. 43, mapa 1; por. ostatnio M. Wardzyński, *Analiza materiałowa...*, s. 199.

¹³⁹ Zob. K. Cieślak, *Kościół-cmentarzem...*, il. 20, 21, 26, 28a, 29-32, 34, 35a, 37, 39; *KZSP. Seria Nowa*, t. 8, z. 1, s. 111-113.

¹⁴⁰ J. Pałubicki, *Richter Wilhelm*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 31, Warszawa 1988, s. 284-285.

¹⁴¹ M. Karpowicz, *Chronologia i geografia...*, s. 49-50.

¹⁴² A. Saar-Kozłowska, *Geneza fundacji pomnika grobowego Anny Wazówny w kościele NMP w Toruniu*, [w:] *Sztuka Torunia i ziemi chełmińskiej 1233-1815. Materiały sesji naukowej zorganizowanej dla uczczenia jubileuszu 750-lecia Torunia w dniach 18-20 IV 1983 r.*, red. J. Poklewski, „Teki Komisji Historii Sztuki” 1986, nr 7, s. 159-173; *eadem*, *Infantka Szwecji i Polski Anna Wazówna 1568-1625. Legenda i rzeczywistość*, Toruń 1995, s. 101, 109-111, 126-127; M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del'600*, Ticino 2002,



Il. 21. Epitańium Feliksa i Piotra Damerau, atrybuowane Willemowi van den Blocke, 1587 r., wapień olandzki (warstwa czerwonawa), homogeniczny czarny wapień mozański *Noir Belge* i alabaster angielski, kościół parafialny, Gdańsk-Święty Wojciech, fot. M. Wardzyński



Il. 22. Ołtarz w kaplicy Krzyża Św., atrybuowany Abrahamowi van den Blocke, 1620 r., wapienie olandzkie (warstwy: czerwona i szaro-zielona), homogeniczne czarne wapienie mozańskie *Noir Belge* i *Noir de Dinant*, wapień koralowoscy *Vieux Rance (Rouge griotte)* oraz alabaster angielski, opactwo benedyktynów, Święty Krzyż, fot. M. Wardzyński



Il. 23. Podwójne epitafium Maryny z Łaszczowa Leśniewskiej (zm. 1613) i syna Andrzeja Boremelskiego (zm. 1610), atrybuowane warsztatowi Abrahama van den Blocke'a, około 1613 r., piaskowiec gotlandzki *Burgsvik*, homogeniczny czarny wapień mozański *Noir Belge* i alabaster angielski, kolegiata, Zamość, fot. M. Wardzyński

z Elbląga we Fromborku, Braniewie i Lidzbarku Warmińskim, wykonał od 1637 r. do 2. połowy lat czterdziestych XVII w., m.in. na zlecenie biskupa warmińskiego Mikołaja Szyszkowskiego i kapituły fromborskiej, kilkanaście oryginalnych ołtarzy, nagrobków i epitafiów¹⁴³, dekorując je odkutymi właśnie w tym kamieniu uszakami z oddanymi w płaskorzeźbie stylizowanymi motywami małżowinopodobnymi (il. 24). Wapień olandzki dominował w tej roli aż do lat sześćdziesiątych XVII w., dekorując m.in. wielkie zespoły ołtarzy

s. 198-199 (tutaj atrybucja obu prac znanemu sztukatorowi z pogranicza szwajcarsko-lombardzkiego, Giovanni Battista Falconi). Por. ponadto M. Wardzyński, *Marmury i wapienie...*, s. 327.

¹⁴³ J. Obłąk, *Działalność biskupów warmińskich w zakresie sztuki w połowie XVII w.*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1964, nr 11, s. 63-65, 69-70, 77; KZSP. *Seria Nowa*, t. 2, z. 1, s. 60-65, 80, 82, 85, 152; W. Rynkiewicz-Domino, *Sztuka, literatura, muzyka, teatr*, [w:] *Dzieje Elbląga*, t. 2(2): 1625-1772, Gdańsk 1997, s. 188. Zob. ponadto Warszawa, KOBiDZ, DZR, karta nr WRM 4856, opr. M. Lubocka, 1973 (Lidzbark Warmiński).



Il. 24. Ołtarz boczny Najśw. Marii Panny z kościoła jezuitów w Braniewie, warsztat elbląski, 1646 r., wapienie olandzkie (warstwa czerwona), homogeniczny czarny wapienie mozański *Noir Belge*, wapienie koralowcowe *Vieux Rance (Rouge griotte)* i alabaster angielski, kościół parafialny, Orneta, fot. M. Wardzyński

i innych elementów wyposażenia kościołów m.in. u cystersów w Oliwie (od 1617 [?], 1630–1663, 1683–1695)¹⁴⁴ i Pelplinie (1644–1645, 1675)¹⁴⁵ oraz wystawione tuż przez najazdem szwedzkim 1655 r. wyróżniające się nagrobki Warszyckich w Dankowie pod Częstochową (około 1650) i Krasieńskich w Krasnem (1653)¹⁴⁶, a także niewielkie zespoły różniących się formalnie bocznych ołtarzy i epitafiów biskupów i kanoników w Gnieźnie, Poznaniu i Łowiczu¹⁴⁷.

W ciągu lat sześćdziesiątych XVII w. moda na stosowanie piaskowca *Burgsvik* i wapieni olandzkich stopniowo słabnie. Potwierdza to chociażby analiza twórczości czołowych ówczesnych rzeźbiarzy gdańskich, Hansa Caspara i Hansa Michaela Gockhellerów, którym jako Wirtemberczykom, podobnie jak większości ówczesnych mistrzów gdańskich pochodzących z północnych krajów Rzeszy niemieckiej¹⁴⁸, bliższa była późnomanierystyczna i barokowa tradycja północnoniemiecka i flamandzka, gdzie od 2. ćwierci XVII w. zaczęło dominować kontrastowe czarno-białe zestawienie *Noir Belge* i marmuru karyjskiego (lub jako tańszego zamiennika alabastru angielskiego)¹⁴⁹. Detale z „kamieni szwedzkich” mają jedynie prace H.C. Gockhellera powstałe tuż po potopie szwedzkim: linearnie odkute z piaskowca gotlandzkiego uszankowane obramienie nagrobka biskupa Adama Kosa w katedrze w Chełmży (1661 – przed 1675) (il. 25) czy wykonane z czerwonego wapienia olandzkiego drobne detale struktur ołtarzy w kościele dominikanów w Gdańsku (1671) i Pelplinie (1675)¹⁵⁰. W pewnych sytuacjach ów drugi kamień był jednak niezastąpiony – ponieważ rzeźbiąc w płytach *Noir Belge* lub *Noir de Dinant*, bardzo trudno uzyskać nieregularnie pofałdowaną powierzchnię mającą imitować np. tkaninę, ten właśnie element nagrobka prymasa Andrzeja Olszowskiego (1677–1678) Hans Michael Gockheller¹⁵¹ odkuł,

¹⁴⁴ J. Pałubicki, *Rzeźbiarz gdański Hans Caspar Gockheller*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1978, nr 2, s. 125–135; Z. Iwicki, *Oliwa...*, s. 36–48, 66–102, 226–227.

¹⁴⁵ J. Pałubicki, *Rzeźbiarz gdański...*, s. 131; J. Ciemnołoński, J.S. Pasierb, *Pelplin*, Wrocław 1978, s. 137, 143; R. Ciecholewski, *Skarby Pelplina*, Pelplin 1997, s. 46–47, 51.

¹⁴⁶ KZSP, t. 6: *Województwo katowickie*, z. 7: *Powiat kłobucki*, opr. T. Małkowska-Holcerowa, J. Mańkowska-Jurczakowa, Warszawa 1963, s. 6 (Danków); KZSP, t. 10, z. 1, s. XV, 28 (Krasne); ostatnio M. Wardzyński, *Marmury i wapienie...*, s. 331.

¹⁴⁷ Z. Świechowski, L. Krzyżanowski, *Nagrobki i epitafia...*, s. 254–255, tabl. CIV D; KZSP. *Seria Nowa*, t. 7: *Miasto Poznań*, red. E. Linette, Z. Kurzawa, z. 1. *Ostrów Tumski i Śródka z Komandorią*, Warszawa 1983, s. 20, 24–25, 38–39; por. ostatnio W. Gałka, *O architekturze i plastyce dawnego Poznania do końca epoki baroku*, Poznań 2001, s. 240–245.

¹⁴⁸ J. Pałubicki, *Die Danziger Bildhauer im 17. und 18. Jahrhundert. Herkunft, Wanderschaft, Wirkung*, [w:] *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*, hrsg. K. Kalinowski, Poznań 1981, s. 162–165.

¹⁴⁹ M. Wardzyński, *Marmury i wapienie...*, s. 330–331.

¹⁵⁰ KZSP, t. 11, z. 16, s. 17 (Chełmża); J. Pałubicki, *Rzeźbiarz gdański...*, s. 128–131; KZSP. *Seria Nowa*, t. 8, z. 1, s. 137 (Gdańsk).

¹⁵¹ K. Kandt, *A Recently Discovered Archival Source for the Epitaph of Sambor II and Mestwin II at Pelplin Cathedral and Some Unknown Biographical Notes on Andreas Schlüter the Elder*, „Barok” 2001, nr 8, s. 52, 56.



Il. 25. Nagrobek biskupa Adama Kossa, atrybuowany Hansowi Casparowi Gockhellerowi, 1661–przed 1675 r., piaskowiec gotlandzki *Burgsvik*, homogeniczny czarny wapień mozański *Noir Belge* i alabaster angielski, katedra, Chełmża, fot. M. Wardzyński



Il. 26. Nagrobek prymasa Andrzeja Olszowskiego, 1677-1678, Hans Michael Gockheller, wapień olandzki (warstwa czerwonawa), homogeniczny czarny wapień mozański *Noir Belge* i alabaster angielski, archikatedra, Gniezno, fot. M. Wardzyński



Il. 27. Portal południowy kościoła bernardynów w Leżajsku, warsztat elbląski (?), około 1670 r., piaskowiec gotlandzki *Burgsvik*, wapień olandzki (warstwa czerwona), fot. M. Wardzyński

jak można sądzić z braku innego bardziej odpowiedniego materiału, właśnie w czerwonym wapieniu olandzkim, który by uzyskać ostateczny efekt, „zasłonięto” lśniąca czarna polichromią (il. 26). W 3. tercji XVII w. materiały z Olandii i Gotlandii stosowały w szerszym zakresie głównie późniejsze pracownie gdańskie, których tańsze, często wykonywane w seriach wyroby dekorowane ornamentami czerpanymi ze współczesnych wzorników chrząstkowo-maźwiniowych i akantowych zadowalały gusta mniej wyrobionych odbiorców kościelnych. Przykładem ilustrującym ten proces jest grupa sześciu pochodzących z lat siedemdziesiątych XVII w., wykonanych w tym samym warsztacie portali oraz epitafiów biskupich i kanonickich w Leżajsku (il. 27), Poznaniu i Włocławku.

Ostatnim, za to dobitnym akcentem w „karierze” obu typów „kamieni szwedzkich” w XVII w. jest ich pierwszorzędna rola w twórczości rzeźbiarskiej gdańszczanina Andreasa Schlütera mł. (około 1660-1714), który od samego początku wybrał piaskowiec *Burgsvik* na podstawowe medium nie tylko w kreacji rzeźby figuralnej, ale też struktur architektonicznych i detali ornamentalnych. Powierzenie przypisywanej mu dotąd, odkutej z tego kamienia okładziny kamiennej i rozbudowanej dekoracji fasady i kopuł gdańskiej Kaplicy Królewskiej (około 1680-1681), sfinansowanej przez króla Jana III Sobieskiego pod nadzorem Joachima Pastoriusa Hirdenberga (zm. 1682)¹⁵², już wkrótce zaowocowało zamówieniem do katedry we Fromborku dwóch znakomitych epitafiów: tegoż Pastoriusa i kanonika Adama Zygmunta Konarskiego (zm. 1685)¹⁵³. Jeszcze przed opuszczeniem macierzystego miasta Schlüter zrealizował według projektu nieustalonego autorstwa monumentalny ołtarz główny kościoła cystersów w Oliwie (1688-1693)¹⁵⁴, którego kolumnowa eksedra została odkuta z bloków piaskowca *Burgsvik* i czerwonego wapienia olandzkiego, następnie polichromowanych na „czarny marmur” (il. 28)¹⁵⁵. W 1688 r. powstał jeszcze okazały piaskowcowy portal główny świątyni oliwskiej, niesłusznie zresztą wiązany z tym samym artystą¹⁵⁶. Wśród innych dzieł nurtu flamandzkiego w sztuce Warszawy przełomu XVII i XVIII w. piaskowiec *Burgsvik* posłużył do wykonania tablicy erekcyjnej (1707) i herm ujmujących bramkę południową

¹⁵² Ostatnio zob. M. Karpowicz, *Kto jest autorem...*, s. 133, 136. Tamże wykaz literatury. Z najnowszych studiów na temat genezy i autorstwa dekoracji tej fasady zob. K. Wardzyńska, M. Wardzyński, *Plastyka flamandzka a rzeźba kamienna 2. połowy XVII w. w Rzeczypospolitej*, „Barok”, numer specjalny – niderlandzki 2011 (w druku).

¹⁵³ M. Karpowicz, *Andrzej Schlüter w Polsce. Dzieła i inspiracje*, [w:] *Rokoko. Studia nad sztuką 1 połowy XVIII w.*, Warszawa 1970, s. 185, 187, 192; *idem*, *Sztuka Warszawy czasów Jana III*, Warszawa 1987, s. 47-48, 50-52.

¹⁵⁴ T. Guć-Jednaszewska, *Dokumentacja i konserwacja...*, s. 88; Z. Iwicki, *Oliwa...*, s. 130.

¹⁵⁵ Z. Iwicki, *Der Hochaltar der Kathedrale in Oliva. Ein Werk von Andreas Schlüter*, diss., Freiburg 1980, s. 48-49, 82-103.

¹⁵⁶ T. Guć-Jednaszewska, *Dokumentacja i konserwacja...*, s. 88, 90; Z. Iwicki, *Oliwa...*, s. 17-18.



Il. 28. Ołtarz główny, Andreas Schlüter mł. (atryb.), 1688–1693, piaskowiec gotlandzki *Burgsvik*, wapień olandzki (warstwa czerwona), stiuk i alabaster angielski, kościół opacki cystersów, Oliwa, fot. M. Wardzyński



Il. 29. Nagrobek kanonika Jana Nyczkowskiego, atrybuowany Johannesowi Söffrenswi z Elbląga, przed 1708 r., wapień olandzki (warstwa czerwona), homogeniczny czarny wapień mozański *Noir Belge* i alabaster angielski, katedra, Chełmża, fot. M. Wardzyński



Il. 30. Fragment
epitafium biskupów
Andrzeja Chryzostoma
i Marcina Załuskich,
nieustalony warsztat
gdański, 1719-1721,
wapień olandzki
(warstwa czerwona)
i alabaster angielski,
kolegiata, Pułtusk,
fot. M. Wardzyński

w murze okalającym kościół parafialny w Węgrowie¹⁵⁷, wykorzystali go także Artus II i Thomas Quellinusowie, pracując w 1687 r. w Kopenhadze nad zespołem figur muz i personifikacji willi pałacu Jana III Sobieskiego w Wilanowie¹⁵⁸. Natomiast dalszych badań petrograficznych wymaga np. dekorująca ryzalITY tej rezydencji grupa figur dłuta Szwanera (lata osiemdziesiąte XVII w.)¹⁵⁹.

Poza Schlüterem i Szwanerem w końcu XVII w. obu gatunków „kamieni szwedzkich” używał na terenie Prus Królewskich i Warmii jeszcze tylko jeden zamieszkały w Elblągu, a pracujący m.in. w Chełmnie i stołecznej Warszawie potomek niderlandzkich imigrantów – rzeźbiarz i snycerz Johannes Söffrens (notowany 1690-1721), którego wysokiej klasy marmurowo-alabastrowe ołtarze boczne oraz ozdobione portretami i bujną flamandzką ornamentyką,

¹⁵⁷ KZSP, t. 10, z. 26: Powiat węgrowski, opr. I. Galicka, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1964, s. 25, 30; W. Karpowicz, *Sztuka Warszawy...*, s. 66.

¹⁵⁸ S.O. Androssow, *Werke von Thomas Quellinus in Russland und Polen*, [w:] *Studien zur Gartenskulptur*, hrsg. K. Kalinowski, Poznań 1999, s. 107-116. Tamże literatura przedmiotu.

¹⁵⁹ M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy...*, s. 60-62.

oryginalnie skomponowane nagrobki i epitafia, zamówione m.in. dla upamiętnienia biskupów Kazimierza Jana Opalińskiego (zm. 1693) i Kazimierza Jana Szczuki (zm. 1694)¹⁶⁰, zdominowały na przełomie XVII i XVIII w. wnętrza katedr w Chełmży i Fromborku (il. 29).

Ten kolejny okres prosperity ośrodka gdańskiego, połączony ze skokiem jakościowym i ilościowym wykonywanych tam dzieł kamiennej małej architektury i rzeźby, raptownie przerwała katastrofa wojny północnej (1702-1709). Po jej zakończeniu kryzys ekonomiczny i przedłużający się proces odbudowy całego państwa spowodował do około 1720 r. drastyczne ograniczenie zamówień ze strony polskiego duchowieństwa i magnaterii, którzy byli dotąd w głębi Rzeczypospolitej głównymi odbiorcami rzeźby gdańskiej. Z całej 1. połowy XVIII w. poza Gdańskiem¹⁶¹ zachowało się zaledwie kilkanaście wyróżniających się dzieł anonimowych tutejszych rzeźbiarzy-kamieniarzy, z których na uwagę zasługuje przede wszystkim liczący aż osiem epitafiów zbliżonych do siebie kompozycją i programem ideowym zespół upamiętniający członków rodziny Załuskich i skoligaconych z nimi rodzin senatorskich w kolegiacie w Pułtusk (1719-1721), które zamówił ówczesny biskup płocki Ludwik Bartłomiej Załuski (il. 30)¹⁶², oraz zaprojektowany przez zamieszkałego w Toruniu innego architekta z Valsoldy, Giovanniego Battistę Cocchi, monumentalny ołtarz boczny Krzyża Św. (1744) w katedrze w Chełmży¹⁶³. Z projektem tego twórcy należałoby też związać zespół ośmiu wykazujących daleko idące podobieństwo do omówionej powyżej nastawy z Chełmży późnobarokowych ołtarzy bocznych w kościele jezuickim na Starych Szkotach pod Gdańskiem (1762-1764). Dwa z nich, św. Krzyża i Matki Bożej, nieznanymi kamieniarzami odkuli w 1762 r. z marmuru sprowadzonego z Holandii¹⁶⁴ i czerwonego wapienia olandzkiego.

¹⁶⁰ KZSP, t. 11, z. 16, s. 17, 18 (Chełmża); KZSP. Seria Nowa, t. 2, z. 1, s. 64 (Frombork). Odnośnie do osoby i dorobku Johanna Söffrensa zob. K. Jarościńska, *Prace snycerskie Jana Söffrensa z Elbląga dla misjonarzy w Chełmnie i w Warszawie*, [w:] *Artyści włoscy w Polsce XV-XVIII wiek*, red. J.A. Chrościcki, R. Sulewska, Warszawa 2004, szczególnie s. 640, przyp. 68; K. Wardzyńska, *Johannes Söffrens – rzeźbiarz elbląski przełomu XVII i XVIII wieku*, [w:] *Rzeźba w Prusach* (w druku).

¹⁶¹ Obok przynajmniej kilkudziesięciu zachowanych lub znanych z ikonografii sprzed 1945 r. zespołów dekoracji elewacji barokowych kamienic mieszczańskich, z piaskowca gotlandzkiego oraz czerwonego wapienia olandzkiego zrealizowano w Gdańsku w 1. połowie XVIII w. już tylko kilka epitafiów: Piotra Wyhowskiego w kościele dominikanów (1705-1713), Samuela Schlegwiga (po 1715, zniszczone 1945) i Christiana Abichta (1724-1730, wymienione około 1900) u franciszkanów, inskrypcyjne Adama Waya w kościele św. Elżbiety (po 1719) oraz Jana Jakuba Potulickiego (?) u karmelitów bosych (około 1730, silnie uszkodzone 1945) i Franciszka Szembeka w świątyni św. Brygidy (1738). Zob. K. Cieślak, *Kościół-cmentarzem...*, il. 58-64.

¹⁶² E. Rowińska, *Z mecenatu Ludwika Załuskiego biskupa płockiego. Epitafia rodzinne w Pułtusk*, „BHS” 1963, nr 25, s. 145-152; KZSP, t. 10, z. 20, s. 50-52.

¹⁶³ M. Karpowicz, *Giovanni Battista Cocchi*, [w:] *Artisti valsoldesi...*, s. 134-137.

¹⁶⁴ T. Guć-Jednaszewska, *Dokumentacja i konserwacja...*, s. 73-74; J. Paszenda, *Zabudowania jezuickie na przedmieściu Gdańskie Stare Szkoty*, [w:] *idem, Budowle jezuickie w Polsce XVI-XVIII w.*, t. 2, Warszawa 2000, s. 16; ostatnio S. Kościelniak, *Jezuici w Gdańsku od drugiej połowy XVI do końca XVIII w.*, Kraków 2003, s. 124.



Il. 31. Epitafium biskupa sufragana kujawskiego Franciszka Kanigowskiego (zm. 1759), Johann Heinrich Meissner (?), piaskowiec gotlandzki *Burgsvik* i wapień mozański *Noir Belge*, katedra, Włocławek, fot. M. Wardzyński

Il. 32. Figura Izaaka, Christoph Perwanger z Tolkmicka, 1744-1748, piaskowiec gotlandzki *Burgsvik*, dziedziniec kościoła jezuitów, Święta Lipka, fot. J. Sito



*Import kamieni
i dzieł rzeźby...*

Piaskowiec *Burgsvik* był w tym okresie nadal podstawowym medium rzeźby figuralnej m.in. dla działających w Gdańsku Johanna Heinricha Meissnera, Johanna Stendera i Daniela Eggerta, którzy od lat czterdziestych do lat siedemdziesiątych XVIII w. odkuli kilkadziesiąt portali, płyt licowych i balustradowych oraz figur ogrodowych dla patrycjuszy miejskich¹⁶⁵. Znakomitymi przykładami pracy dłuta pierwszego z wymienionych jest okazały pomnik podkomorzego królewskiego Geoga Constantina Hülsena de Eckeln w Oliwie

¹⁶⁵ Z. Prószyńska, *Eggert Daniel*, [w:] *Słownik artystów polskich*, t. 2, Wrocław 1975, s. 157; B. Jakubowska, *Meissner Johann Heinrich*, [w:] *Słownik artystów polskich*, t. 5, Warszawa 1993, s. 477. Tamże wykaz literatury. Obszerne opracowanie inwentaryzacyjne kamieniarskich detali domów zawarto w tomie *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce* poświęconym Głównemu Miastu Gdańska. Zob. KZSP. *Seria Nowa*, t. 8, cz. 1, s. 36, 60, 162-433.

(1760)¹⁶⁶ oraz dwa niewiązane z nim dotąd nagrobki biskupów: Franciszka Kanigowskiego (zm. 1759) (il. 31) oraz Franciszka i Antoniego Wysockich (zm. 1749 i 1762) w katedrze we Włocławku¹⁶⁷.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w Królewcu i na Warmii, gdzie przez całą 1. połowę XVIII w. realizowane były przez miejscowych kamieniarzy-rzeźbiarzy liczne zamówienia figuralne. Ostatnim wielkim zespołem figuralnym odkutym w piaskowcu *Burgsvik* była licząca kilkadziesiąt posągów dekoracja fasady i obwiedzonego krążkami dziedzińca kościoła odpustowego jezuitów w Świętej Lipce, gdzie działali kolejno pochodzący z Królewca bracia Johann Georg i Matthias Pörtzel, Johann Christian Schmidt z Reszla (1727?, 1731–2734)¹⁶⁸, wreszcie zamieszkały w Tolkmicku Christoph Perwanger, którego warsztatu dziełem jest zespół 44 postaci pokoleń rodu Dawidowego Chrystusa, odkutych w latach 1744–1748 (il. 32). Kamień do tego przedsięwzięcia sprowadzono specjalnie ze Szwecji *via* Królewiec¹⁶⁹.

Import i wykorzystywanie w Gdańsku i w pozostałych, zmarginalizowanych już w tym okresie ośrodkach artystycznych Prus Królewskich i Warmii importowanych materiałów kamieniarskich, w tym również piaskowca *Burgsvik* i wapieni olandzkich, stopniowo wygasał w ciągu lat sześćdziesiątych XVIII w. Równocześnie postępowała w tym okresie monopolizacja całego rynku polskiej rzeźby kamiennej przez małopolski ośrodek rzeźbiarski w Dębniku / Czernej pod Krakowem; produkty tam wykonane zaczęły od połowy XVIII w. docierać nawet na obszar Pomorza (Chełmno, Chełmża, Toruń)¹⁷⁰, Warmii (Frombork, Lidzbark Warmiński) i do samego Gdańska (ołtarz boczny św. Jana Chrzyciela w kościele dominikanów, wykonany przez Martina Böttgera, 1757)¹⁷¹, wypierając obecne tutaj nieprzerwanie od 4. ćwierci XVI w. materiały z Europy Zachodniej oraz z Gotlandii i Olandii.

¹⁶⁶ Z. Iwicki, *Oliwa...*, s. 93–94; *idem*, *Nekropolia oliwska...*, s. 127–130.

¹⁶⁷ KZSP, t. 11, z. 18, s. 29.

¹⁶⁸ M. Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chrystian Schmidt. Rola Warmii jako prowincji artystycznej w XVIII wieku*, Olsztyn 2006, s. 41–42, 54–56, 77–78; A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski Chrystiana Bernarda Schmidta na Warmii*, Olsztyn 2007, s. 41–42. Tamże zestawienie źródeł i literatury.

¹⁶⁹ Z najnowszych prac zob.: A. Rzempoluch, *Prace rzeźbiarza Krzysztofa Perwangerera dla kościoła w Świętej Lipce 1744–1748*, „BHS” 1993, nr 55, s. 49–55; J. Paszenda, *Dzieje Świętej Lipki*, [w:] *idem*, *Budowle jezuickie w Polsce*, t. 2, s. 380–381; ostatnio A. Wagner, *Rzeźbiarska grupa Zwiastowania ze Świętej Lipki. Z badań nad działalnością warsztatu Krzysztofa Perwangerera*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 2005, nr 10, s. 205–210.

¹⁷⁰ KZSP, t. 11, z. 4, s. 20; *ibidem*, t. 11, z. 16, Warszawa 1972, s. 13–14, 15; M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII w.*, Warszawa 1985, s. 127; M. Banacka, *Ołtarz błogosławionej Juty w dawnej katedrze w Chełmży – Placidi i Kuntze*, „BHS” 1994, nr 56, s. 394, 397; ostatnio P. Birecki, *Dzieje sztuki...*, s. 88–89.

¹⁷¹ KZSP. *Seria Nowa*, t. 8, z. 1, Warszawa 2006, s. 136.

Lista najważniejszych dzieł wielkiej i małej architektury
oraz rzeźby kamiennej wykonanych z „kamieni szwedzkich”
na terenie dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów
i w krajach ościennych

*Import kamieni
i dzieł rzeźby...*

KRÓLESTWO POLSKIE, ZIEMIE I WOJEWÓDZTWA:

PRUSY KRÓLEWSKIE

WOJEWÓDZTWO POMORSKIE

Chmielno

Kościół par.: elementy struktury południowego ołtarza bocznego (dawniej w kościele kartuzów w Kartuzach), około 1690-1700, przekształcony 1. połowa XX w.

Chojnice

Kościół par.: płyta nagrobna Jana Dorengowskiego (zm. 1625).

Gdańsk

Dawny kościół luteranski Najśw. Maryi Panny (obecnie kościół par.): zespół 168 płyt nagrobnych, niektóre z aplikacjami z brązu, XIV-XIX w., m.in. płyty Matthiasa i Dorothei Zimmermann oraz Thomasa Tymphiusa, 1513 i 1675; Jacoba Werdena, 2. połowa XVI w.; epitafia: Anny Loitz, 1563-74, częściowo zniszczone 1945; epitafium Heiricha Giese, po 1599, nieznanego duchownego, 1. ćwierć XVII w.; rodziny Michaela Tönningesa, przed 1647; elementy epitafiów: Hansa i Dorothei Brandesów, 1586; Edwarda Blemke, 1591, Willem van den Blocke (atryb.); rodziny Kempen, 1601-1606; rodziny Schachmannów, 1607, uzupełniony 1625, Abraham van den Blocke (atryb.); Daniela i Anny Zierenberg, po 1616; Sophie Kleweld (zm. 1624); Paula Chöne-Jaskiego, 1628; Georga Posse, przed 1631; Martina Rama (zm. 1631); rodziny Guldensternów, 1651, Gabriela i Gabriela Schumannów, po 1654; rodziny Ferberów, 1656; Hansa Jacoba Cramera, 1663-1673 (przeniesiony z dawnego zboru protestanckiego Św. Jana); Hansa Shrödera, około 1665-1675; Klemensa i Gabriela Cölmerów, po 1668; Walentina von Wintera, 1671, Hansa Botsacka, 1674-77; elementy nagrobka Simona i Judith Bahr, 1614-1620.

Dawny kościół luteranski Św. Jana (obecnie kościół par.): elementy ołtarza głównego, 1599-1611, Abraham van den Blocke z warsztatem; elementy nagrobka Nataniela Schrödera (zm. 1674), 1668 Hans Michael Gockheller, (atryb.).

Kościół dominikanów Św. Mikołaja: epitafia: Jana Konopackiego, 1594-1605, Abraham van den Blocke (atryb.); Feliksa Dąbrowskiego z Wojanowa, po 1624; Hansa Joachima Posseliusa, przed 1625; anonimowej rodziny, około 1650; Piotra Wyhowskiego, 1705-1713; elementy dwóch ołtarzy bocznych: Piety, 1662; Św. Antoniego Padewskiego, około 1700; boczne portale wejściowe kościoła, 2. połowa XVII i 2. połowa XVIII w.

Kościół franciszkanów Św. Trójcy: elementy epitafiów: Giovanni Bernardino Bonifacio markiza d'Oria, 1597, Abraham van den Blocke (atryb.); Bartholomaeusa Keckermana (zm. 1609), lata 10. XVII w.; Jeana de la Blaque'a, lata dwudzieste XVII w., zniszczony 1945; Lorenza Gablera, po 1665; Hermana Bordewisha, po 1761, zniszczony 1945.

Kościół Św. Brygidy (obecnie par.): elementy epitafium Beaty and Brigitty Posse, 1627-1631, częściowo zniszczony 1945.

Kościół Św. Katarzyny (obecnie karmelitów): elementy epitafiów: rodziny Henning, 1629-1636; Bartholomaeusa i Davida Döbecków, po 1641, zniszczony 1945; Johanna Mochingera, 1663; Jana Heweliusza, 1780, rzeźbiarz Meyer z Berlina.

Kościół karmelitów Św. Józefa: epitafium Jana Jakuba Potulickiego (?), około 1730, częściowo zniszczone 1945.

Kaplica Królewska: dekoracja rzeźbiarska i figuralna elewacji, 1678-1681.

Ratusz Starego Miasta: elementy struktury kominka w Sali Burmistrza, około 1620.

Ratusz Głównego Miasta: portal wejściowy w sieni, około 1570; kominek w Sali Czerwonej posiedzeń rady miejskiej, 1593, Willem van der Meer mł. zw. Barth de Gent oraz zespół konsoli-wsporników sklepiennych, koniec XVI w.; elementy struktury kominka w Sali zimowej posiedzeń rady miejskiej, druga lub trzecia dekada XVII w.

Dawny dom Ławy Miejskiej: elementy portalu wejściowego, około 1620.

Brama Zielona: dekoracja architektoniczna i rzeźbiarska, 1567-1568, proj. Hans Kramer.

Brama Wyżynna: dekoracja rzeźbiarska elewacji zachodniej, 1588, Willem van den Blocke.

Brama Złota: okładzina elewacji i dekoracja rzeźbiarska, 1612, Abraham van den Blocke.

Katownia: dekoracja architektoniczna i rzeźbiarska, 1597-1599, Willem van den Meer mł. zw. Barth de Gent, uzupełniona 1635.

Wielki Arsenal: dekoracja architektoniczna i rzeźbiarska, 1600-1606, Abraham van den Blocke z warsztatem.

Dwór Artusa: okładzina fasady, dekoracja rzeźbiarska i portal wejściowy, 1616-1617, Abraham van den Blocke z warsztatem.

Dom Angielski: okładzina fasady, dekoracja architektoniczna i rzeźbiarska oraz portal wejściowy, 1569-1570, proj. Hans Kramer.

Kamienica Złota: okładzina fasady, dekoracja architektoniczna i rzeźbiarska, 1609-1617, Abraham van den Blocke i Hans Voigt.

Kamienice mieszkańskie i inne budynki Starego i Głównego Miasta: kilkadziesiąt zespołów dekoracji architektonicznej i rzeźbiarskiej fasad i szczytów oraz portali wejściowych, 2. połowa XVII-XVIII w.

Dom Opatów Pelplińskich: portal wejściowy, 1617.

Gdańsk-Orunia

Dawny kościół jezuitów (obecnie par.): zespół 3 ołtarzy bocznych, 1762.

Gdańsk-Święty Wojciech

Kościół par.: elementy epitafium Feliksa i Piotra Damerau, 1587, Willem van den Blocke (atryb.), płyta nagrobna Leonarda Damerau (zm. 1533), obramienie z popieraniem Chrystusa, 2. ćw. XVII w.

Gniew

Kościół par.: płyta nagrobna nieznanego rycerza, XV lub XVI w.

Godziszewo Tczewskie

Kościół par.: nagrobek Jana i Justyny (zm. 1623) Wiesiołowskich, po 1623; płyta nagrobna Konstancji Sartawskiej (zm. 1781).

Kartuzy

Kościół konwentu kartuzów: epitafium Zygmunta Ferdynanda Szczepańskiego (zm. 1650) i jego rodziny, płyta nagrobna rodziny Szczepańskich.

Krokowa

Kościół par.: płyta nagrobna Gniewomira Reinholda i Brygidy von Crocaw, 1641.

Nowe

Dawny kościół franciszkanów (obecnie filialny): płyta nagrobna Jerzego Konopackiego (zm. 1608), przed 1613; 2 płyty nagrobne, 1693 (?) i 1749.

Oliwa

Dawny zespół klasztorny cystersów: kościół (obecnie katedralny): zespół wsporników sklepiennych z dekoracją ornamentalną i kartuszami herbowymi: króla Stefana Batorego, biskupów, opatów i pomorskich rodzin szlacheckich, 1582, Bartholomaeus Piper (atryb.); zespół 90 płyt nagrobnych opatów i zakonników oraz pomorskich rodzin szlacheckich, niektóre z aplikacjami brązowymi, XVI-XVIII w.; elementy nagrobka rodziny Kosów, około 1600, rozbudowany 1620, Willem i Abraham van den Blocke (atryb.); Georga von Hülsena (zm. 1734), 1760, Johann Heinrich Meissner; elementy struktur ołtarzy: głównego, 1688-1693, Andreas Schlüter mł. (atryb.); zespołu 21 bocznych w nawie północnej, transepcie, ambicie i dawnej kaplicy konwentualnej Najśw. Maryi Panny, 1638-1695, m.in. Hans Gaspar Gockheller (atryb.); zespół 4 portali w ambicie, transepcie i wirydarzu klasztornym, 1635, 1636, 1646 (?), 1660; struktura lavabo, 1635; wejściowy portal zachodni, 1688.

Pelplin

Dawny zespół klasztorny cystersów: kościół (obecnie katedralny): elementy struktur zespołu 3 bocznych ołtarzy Zwiastowania Najśw. Maryi Panny (1645), św. Piotra i Pawła oraz Św. Rodziny (oba 1675); elementy epitafium Jana Kosa (zm. 1662); elementy dawnej balustrady w prezbiterium, lata dwudzieste XVII w.

Pieniążkowo

Kościół par.: płyta nagrobna Jerzego i Zofii Oleskich, 1598, Abraham van den Blocke (atryb.).

Starogard Gdański

Kościół par.: zespół 6 płyt nagrobnych, XV-XVIII w.; nagrobek Jerzego Niemojewskiego (zm. 1615), warsztat Abrahama van den Blocke (atryb.).

Swarzewo

Kościół par.: ołtarz boczny Św. Anny, około 1640.

Topolno

Kościół parafialny (dawniej paulinów): elementy architektoniczne szczytów, 1681-1683.

Wejherowo

Kościół reformatów: płyta nagrobna, XVIII w. (?).

Zespół kalwaryjski: okładzina ścian i dekoracja architektoniczna oraz figuralna kaplic: Chrystusa biorącego krzyż, Cyrenejczyka, Pierwszego upadku Chrystusa pod krzyżem, Św. Weroniki, wszystkie 2. ćwierć XVII w.

Wielki Garc

Kościół par.: płyty nagrobne Michała i Anny z Bażyńskich Żelisławskich, około 1595.

Żarnowiec

Kościół cysterek / benedyktynek: zespół kilkunastu inskrypcyjnych płyt nagrobnych ksieni opactwa, XVI-XVIII w.

WOJEWÓDZTWO MALBORSKIE

Elbląg

Dawny kościół Św. Mikołaja (obecnie katedralny): elementy epitafium rodziny Bodecker, 1587, Willem van den Blocke (atryb.).

Dawny kościół dominikanów (obecnie galeria sztuki współczesnej): płyty nagrobne Hansa Grossa, około 1603; rodziny Springów, około połowa XVII w.; tablica ku czci króla Władysława IV Wazy fundacji Isaaka Springa, 1647; elementy struktur kilkunastu epitafiów, m.in.: Martina Michaela, 1623; Johana Jungschultza, 1631; Isaaka Springa, 1647; Georga Haertela, lata czterdzieste XVII w.; Samuela Barnera, 1682; Johanna Kristena (zm. 1718).

Malbork

Kościół par.: epitafia: Piotra Konopackiego (zm. 1589), Willem van den Blocke (atryb.); pastora Paulusa Horna (zm. 1651), po 1651; płyty nagrobne: burmistrza Hansa Blivernitza (zm. 1620); Henniga i Hansa Adama von Götz, około 1632.

Dawny zbór luteranski (obecnie kościół par.): zespół 14 płyt nagrobnych, XVII-pocz. XIX w.

Zamek: zespół 18 płyt nagrobnych wielkich mistrzów krzyżackich oraz szlachty i mieszczanstwa z okolic Malborka, XIV-XVIII w.; dwa kominki, przeł. XVI-XVII w., zamontowane wtórnie we wnętrzu budynku dawnej kuźni (obecnie sklep muzealny).

Nowy Staw

Kościół par. (obecnie kolegiacki): zespół wsporników sklepiennych z dekoracjami ornamentálnymi i kartuszami herbowymi: miasta Nowy Staw, rodzin mieszczanńskich i okolicznych rodów szlacheckich, 1573-1574, Bartholomaeus Piper (atryb.); zespół 3 płyt nagrobnych, 2. tercja XVII w.

Sztum

Kościół par.: płyta nagrobna Schatiusa von Zehmen (zm. 1565); burmistrza Petera Mogge (zm. 1716).

Tychnowy

Kościół par.: zespół wsporników sklepiennych z półfigurami apostołów i aniołów-trzymaczy herbowych, z herbami okolicznych rodzin szlacheckich, 1600, Bartholomaeus Piper (?); płyta nagrobna nieustalonej osoby, 1736.

WOJEWÓDZTWO CHEŁMIŃSKIE

Chełmno

Dawny kościół konkatedralny (obecnie par.): płyty nagrobne nieustalonej osoby (zm. 1301); ks. Lamberta Longusa (zm. 1319), nieustalonego duchownego, XV w.,

nieustalonego szlachcica, 2. poł. XVI w.; płyty figuralne z nagrobka Jana i Katarzyny Niemojewskich, po 1618; tablica epitafium Jana Smitha (zm. 1721).

Dawny kościół dominikanów (obecnie filialny): płyty nagrobne: biskupa chełmińskiego, dominikanina Heidenryka (zm. 1263), XIII/XIV w.; Macieja Kosa (zm. 1628), przed 1631; Heleny Czapskiej, 4. ćwierć XVII w.

Dawny kościół benedyktynek (obecnie sióstr miłosierdzia): epitafium zmarłych sióstr, 1599; południowy portal wejściowy kościoła, 1619; epitafium kapelanów klasztornych, 1657.

Ratusz: epitafium Melchiora Wejhera, 1635; tablica inskrypcyjna upamiętniająca wyniesienie bpa chełmińskiego Andrzeja Olszowskiego do godności prymasa i arcybiskupa gnieźnieńskiego, 1674.

Kamienica Cywińskich: płaskorzeźby Zwiastowania i Pokłonu Trzech Króli z napisem fundacyjnym, 1570.

Chełmża

Dawny kościół katedralny (obecnie par.): płyty nagrobne: wielkiego mistrza zakonu krzyżackiego Siegfrieda von Feuchtwangen (zm. 1311); kanoników m.in.: Grzegorza Weidenera (zm. 1550); Gabriela Praevantiusa vel Władysławskiego (zm. 1631); dwóch nieznanymi (zm. 1636, 1. połowa XVII w.); 4 niezidentyfikowanych osób: 2 biskupów i 2 kanoników, połowa XVI-XVII w.; Katarzyny Bagniewskiej (zm. 1696); Marcina Bagniewskiego (zm. 1718); dziekana Augustyna Klińskiego (zm. 1751); tablica grobowa krypty biskupów i kanoników, 1751; elementy epitafiów biskupów i kanoników: Kacpra Działyńskiego, 1645; Krzysztofa Bąkowskiego (zm. 1653); Adama Kosa (zm. 1658), 1661-przed 1675, Hans Gaspar Gockheller (atryb.); Wojciecha Krzywkowskiego (zm. 1662); elementy struktur nagrobków i epitafiów biskupów: Macieja Bystama (zm. 1679), Jana Strzesza (zm. 1678); Jana Opalińskiego (zm. 1693); Jana Kazimierza Szczuki, 1696, Johannes Söffrens (atryb.); Franciszka Ignacego Wysockiego (zm. 1728); Tomasza Franciszka Czapskiego (zm. 1733); Iwo Onufrego Rogowskiego (zm. 1806); kanoników: Sebastiana Jana Nyczkowskiego, przed 1708, Johannes Söffrens (atryb.); Floriana Waliszewskiego (zm. 1732); Wojciecha Mikołajewskiego (zm. 1799); elementy bocznego ołtarza Św. Krzyża, 1744, proj. Giovanni Battista Cocchi.

Golub

Kościół par.: figura nagrobna Krzysztofa Kostki (zm. 1594), częściowo zniszczona, zrekonstruowana 2005.

Grabowo

Kościół par.: dwie uskrzydłone główki anielskie (umieszczone wtórnie w zwieńczeniu głównego portalu wejściowego), lata 30.-40. XVII w.

Grudziądz

Kościół par.: elementy zniszczonych nagrobków nieustalonych osób z rodzin Działyńskich i Jana Zygmunta Kostki (zm. 1623); portal kruchty południowej z h. Ogończyk Działyńskich, 1632.

Kościół jezuitów: elementy dekoracji fasady: figury śś Ignacego Loyoli, Franciszka Ksawerego oraz Stanisława Kostki, godło zakonu w glorii, 1715.

Grzywna

Kościół par.: nagrobek Achacego Konopackiego (zm. 1599), około 1600, Abraham van den Blocke (atryb.).

Lisnowo

Dawny kościół luterański (obecnie kościół par.): nagrobek Marcina de Berzewice, 1596, zniszczony 1939, Willem van den Blocke (atryb.).

Lubawa

Kościół par.: płyty nagrobne: nieznanego duchownego, 3. tercja XVI; burmistrza Jana Christiana Fabritiusa, 1678; epitafium Samuela i Zofii z Mortęskich Żalińskich, 1571 (?); tablica konsekracyjna kaplicy Mortęskich, 1582; fragment niezidentyfikowanego epitafium z figurą żołnierza i detalem kartusza okuciowo-zwijanego (obecnie w Muzeum Ziemi Lubawskiej przy plebanii), około 1580–1600 (?).

Dawny kościół bernardynów (obecnie par.): epitafium nieznanego szlachcica, lata 10. XVII w., częściowo zniszczone; tablica nagrobna Stanisława Skarbka (zm. 1720).

Nowe Miasto Lubawskie

Kościół par.: nagrobek Mikołaja Działyńskiego (zm. 1604), lata 20. XVII w.; trzy zatarte płyty nagrobne XV–XVIII w.; figura Matki Boskiej Loretańskiej, 1758.

Radzyń Chełmiński

Kościół par.: płyta nagrobna Jana Plemięckiego (zm. 1541).

Ryńsk

Kościół par.: tablica pamiątkowa fundacji i kartusz herbowy Fabiana Plemięckiego, 1608; boczny ołtarz nagrobny Jana Zawadzkiego (przeniesiony z kościoła franciszkanów w Chełmnie), 1645, Hans Gaspar Gockheller (atryb.).

Szynwałd

Kościół par.: chrzcielnica, lata 10. XVII w.

Toruń

Dawny kościół par. ŚŚ Janów (obecnie katedralny): elementy nagrobków: Elżbiety Joanny Rakowskiej (zm. 1663) oraz Aleksandra i Katarzyny Bąkowskich (zm. 1663); destrukty i elementy dawnych epitafiów i tablic na elewacjach i w ogrodzeniu, k. XVI–1. połowa XVII w.

Dawny kościół franciszkanów Najśw. Maryi Panny (obecnie par.): elementy epitafium rodziny Strobandów, około 1590, Willem van den Blocke (atryb.); detale dekoracji kaplicy i nagrobka królowej Anna Wazówny (zm. 1625), 1636–37; dekoracja architektoniczna kaplic mieszczkańskich na dziedzińcu przed wejściem do kościoła, około 1650, uszkodzone 1939.

Kościół benedyktynek św. Jakuba: zespół kilkudziesięciu inskrypcyjnych i heraldycznych płyt nagrobnych wokół kościoła, XV–XVIII w.

Ratusz Starego Miasta: dekoracje architektoniczne wieżyczek narożnych 1602–1605; portal wejściowy do Sali Królewskiej, 1605, oba Anton van Opbergen i Willem Maertens, przebudowany 1738; dwa portale sal magistratu na 1. piętrze, 1735; zespół kilku inskrypcyjnych płyt nagrobnych na dziedzińcu, XVII–XVIII w.

Czerwony Spichlerz: portal wejściowy i detale dekoracji obramień okiennych, 1600, Willem van den Blocke (atryb.).

Domy i kamienice: dekoracje kamieniarskie szczytów i portale wejściowe kamienic przy Rynku Staromiejskim nr 13, lata 10. XVII w., nr 29, 1699, nr 31, 1653, nr 35, 1697; ul. Chełmińskiej nr 7, około 1650, nr 28, 1697; ul. Ducha Św. nr 14/16, koniec XVI w., silnie zredukowany; ul. Żeglarskiej nr 15, pocz. XVII w., zniszczony.

*Import kamieni
i dzieł rzeźby...*

KSIĘSTWO WARMIŃSKIE

Barczewo

Kościół bernardynów: elementy nagrobka kardynała Andrzeja i Baltazara Batorych, 1598, Willem i Abraham van den Blocke (atryb.).

Dobre Miasto

Dawny kościół kolegiacki (obecnie par.): boczny ołtarz Św. Sebastiana, lata 40. XVII w.

Frombork

Dawny kościół katedralny (obecnie kolegiacki): zespół 129 płyt nagrobnych, m.in. kanoników: Hansa van Essen (zm. 1416); Jana Chrapickiego 1525; Fabiana Emmericha (zm. 1559), Anton Herbart; Hansa Timmermanna, 1564, Anton Herbart (atryb.); Albrechta Lichtenheina, 1593; Wojciecha Działyńskiego (zm. 1680); para identycznych: Jana Zachariasza Szolca (zm. 1692) i Stanisława Bużeńskiego (zm. 1692), oba 1684; biskupów: Szymona Rudnickiego (zm. 1621) i Mikołaja Szyszkowskiego (zm. 1643); portale: do zakrystii, 1618; wejściowy w kruchcie południowej, 1644-1659; elementy epitafiów kanoników: Pawła Górnickiego (zm. 1632) i Andrzeja Łysakowskiego (zm. 1635); elementy nagrobka biskupa Szymona Rudnickiego, 1637; elementy epitafium kanonika Stefana Sadorskiego (zm. 1641); elementy struktur zespołu 6 bocznych ołtarzy: Michała Archanioła, Św. Mikołaja, Św. Augustyna, Św. Rozalii, Najśw. Maryi Panny i Św. Jana Chrzciciela, 1640-1650, około 1680; elementy epitafiów kanoników: Joachima Pastoriusa Hirdenberga (zm. 1682) i Adama Zygmunta Konarskiego (zm. 1685), oba Andreas Schlüter mł. (atryb.), Andrzeja Zagórnego (zm. 1690), Johannes Söffrens (atryb.); elementy struktur bocznych ołtarzy Św. Jerzego w tzw. Kaplicy polskiej, 1693, oraz śś Szymona i Judy Tadeusza, 1694 lub przed 1697, oba Johannes Söffrens (atryb.); elementy epitafium kanonika Jana Wołowskiego (zm. 1697); elementy bocznego ołtarza Św. Józefa, 1713, Michał Bröse.

Budynki kurii: kustodia, kominek, po 1630; św. Michała Archanioła, figura świętego na fasadzie, pocz. XVIII w.; Najśw. Marii Panny Wniebowziętej, figura teże i tablica fundacyjna na elewacjach, 1667.

Kościół par.: figura św. Jana Nepomucena w ogrodzeniu, około 1750, wyk. Christoph Perwanger z Tolkmicka (atryb.).

Lidzbark Warmiński

Kościół par.: elementy epitafium Jerzego Szyszkowskiego (zm. 1641); zespół kilkunastu płyt nagrobnych, XV-XVIII w.

Olsztyn

Kościół par.: trzy płyty nagrobne, XVI-XVIII w.

Zamek: płyta nagrobna w przelocie bramnym, XVII w.

Orneta

Kościół par.: boczny ołtarz Najśw. Maryi Panny (przeniesiony z dawnego kościoła jezuitów w Braniewie), lata 40. XVII w.

Stoczek

Kościół bernardynów: elementy 3 portali wejściowych, 1641; tablica z herbem Ostoya fundatora biskupa Mikołaja Szyszkowskiego, około 1641.

Święta Lipka (eksterytorialnie, na terytorium Prus Książęcych)

Zespół klasztorny jezuitów: dekoracja architektoniczna i rzeźbiarska fasady kościoła, dziedzińca i ogrodu, krużganka i budynku klasztornego, 1727(?), 1731-1734, 1744-1748, wyk. Johann Georg i Matthias Pörtzel (?) i warsztaty Johanna Christiana Schmidta z Reszla i Christoha Perwangera z Tolkmicka.

KUJAWY

Bydgoszcz

Kościół par. (obecnie katedralny): dekoracja rzeźbiarska latarni północnej kaplicy bocznej, 1617; płyta nagrobna Wojciecha Łochowskiego (zm. 1651); płyta zakrywająca wejście do krypty Łochowskich, ok. 1651.

Byszewo

Kościół pocysterski (obecnie par.): detale portalu wejściowego do zakrystii, po 1600-10; epitafium Anny Elzanowskiej (zm. 1649).

Kłótno

Kościół par.: epitafium Józefa i Marianny Myszkowskich, 1778.

Koronowo

Dawny kościół cystersów (obecnie par.): płyta nagrobna opata Ignacego Bernarda Trach Gnińskiego (zm. 1693), 1698; elementy epitafiów: rodziny Chrzęstkowskich i Wałdowskich, 1774; Wojciecha Chrzęstkowskiego (zm. 1774); Joanny Chrzęstkowskiej (zm. 1777).

Nieszawa

Kościół par.: tablica inskrypcyjna fundacji Wawrzyńca RzUCA z kartuszem i gmerkiem, 1592; tablica z h. Ogończyk Mikołaja Działyńskiego, 1592.

Pakość

Zespół kalwaryjski, kaplica Herod: epitafium ks. Wicza, 1678.

Wałdowo

Kościół par.: obramienie tablicy inskrypcyjnej, np. konsekracyjnej (?), 4. ćwierć XVI w.; portal wejściowy, 1621; płyta nagrobna z h. Topór (umieszczona wtórnie przed progiem świątyni).

Włocławek

Kościół katedralny: epitafia: Katarzyny Krosnowskiej (zm. 1598); kanoników: Kaspra Lindenera (zm. 1611), Abraham van den Blocke (atryb.); Łukasza Bratkowskiego (zm. 1629); Szymona Naruszowicza (zm. 1648); płyty nagrobne biskupów: Wincentego Przerębskiego (zm. 1513), 1517, i Pawła Wołuckiego (zm. 1622); Aleksandra Madalińskiego (zm. 1692); zespół 3 płyt heraldycznych biskupa Hieronima Rozdrażewskiego, lata 80. XVI w.; kanoników: Franciszka Magnuskiego

(zm. 1711); Aleksandra Magnuskiego; Jana Stanisława Borzysławskiego (zm. 1718); elementy epitafiów: kanonika Stanisława Ziąbinskiego, pocz. XVII w.; biskupa Hieronima Rozdrażewskiego, 1619; kanonika Macieja Sisiniusza (Zyznowicza) (zm. 1625); kanonika Stanisława Orłowskiego (zm. 1650); biskupa Stanisława Sarnowskiego (zm. 1680); kanonika Macieja Protwicza (zm. 1700); biskupa Walentego Czapskiego (zm. 1751); biskupa Franciszka Kanigowskiego (zm. 1759); biskupa Antoniego Sebastiana Dębowskiego (zm. 1763); kanoników: Franciszka (zm. 1749) i Antoniego (zm. 1762) Wysockich; tablica inskrypcyjna ze zniszczonego epitafium Tomasza Niemierzy (zm. 1687).

ZIEMIA DOBRZYŃSKA (CZĘŚĆ WOJEWÓDZTWA INOWROCŁAWSKIEGO)

Działyń

Kościół par.: zespół 4 tablic inskrypcyjnych na fasadzie, jedna z kartuszem herbowym Ogończyk Działyńskich i dekoracją ornamentalną, częściowo uszkodzone.

Karnkowo

Kościół par.: tablica z kartuszem herbowym Junosza Karnkowskich i sigłami Stanisława, prymasa i arcybiskupa gnieźnieńskiego, fundatora kościoła, przeł. XVI-XVII w.; płyta nagrobna Jana (zm. 1620) i Jadwigi Karnkowskich; epitafium prymasa Stanisława Czarnkowskiego (zm. 1603), z datą 1600, 3. ćwierć XVIII w.

WIELKOPOLSKA

Gniezno

Kościół archikatedralny: zespół 11 portali wejściowych do prezbiterium i do kaplic w ambicje, około 1646-1647, 1650, 1653-1654, m.in. Wilhelm Richter, 1690, Hans Caspar Aelschmann, 1726; płyty nagrobne: kanonika Szymona Kołodzkiego, około 1647; epitafium kanonika Andrzeja Czackiego (zm. 1612), 1615; elementy struktur epitafiów kanoników: Andrzeja Wasickiego (zm. 1646), Piotra Odorowskiego (zm. 1651), Aleksandra Głębocznego (zm. 1660), Stanisława Grabińskiego (zm. 1684), 1685; elementy struktur nagrobków: biskupa chełmińskiego Jana Rózyckiego (zm. 1669), Hans Michael Gockheller (atryb.); prymasa i arcybiskupa gnieźnieńskiego Andrzeja Olszowskiego, 1677-1678, Hans Michael Gockheller.

Górka Klasztorna

Kościół karmelitów: płyty nagrobne rodziny Wojciecha z Bnina Bnińskiego, około 1755: wspólne; Wojciecha (zm. 1755); 1. żony Katarzyny Cecylii z Cieńskich (zm. 1725); 2. żony Wiktorii ze Świącickich; córki Estery Magdaleny (zm. 1749).

Kalisz

Kościół par. kanoników regularnych laterański (obecnie katedralny): tablica epitafijna rodziny Molskich, 1731.

Ląd

Dawny klasztor cystersów (obecnie salezjanów): płyta nagrobna biskupa Hansa Braska, około 1539.

Międzychód

Kościół par. (dawniej luterański): płyta nagrobna Krzysztofa Unruga (zm. 1689).

Poznań

Kościół katedralny: elementy struktur nagrobków: biskupa Adama Nowodworskiego (zm. 1634), anonimowy *Mistrz Nagrobka Biskupa Adama Nowodworskiego* (atryb.); Zygmunta Raczyńskiego i Jana Wąglikowskiego (przeniesiony z dawnego kościoła bernardynów w Bydgoszczy), po 1652; kanonika Zygmunta Cieleckiego (zm. 1652); biskupa Andrzeja Szoldrskiego, około 1663; epitafiów: Wojciecha Trach Gnińskiego, 1662; biskupa Wojciecha Tolibowskiego, po 1679; kanonika Ludwika Tolibowskiego, po 1679; elementy struktur bocznych ołtarzy: Św. Cecylii, około 1652, (przeniesiony z dawnego kościoła bernardynów w Bydgoszczy) oraz Najśw. Maryi Panny i ŚŚ Aniołów, po 1663.

Kościół św. Wojciecha: płyta nagrobna nieustalonej osoby o inicjałach L.K. z herbem Herburt, 2. połowa XVII w.

Kościół karmelitów: nagrobek Wojciecha Konarzewskiego (zm. 1668).

Runowo Krajeńskie

Kościół par.: elementy struktury epitafium Jana Orzelskiego (zm. 1617); obramienia kluczowych okienek klatki schodowej w wieży, 1617.

Sadki

Kościół par.: płyty nagrobne: nieznanego szlachcica, 1. tercja XVII w.; Wojciecha z Bnina Bnińskiego (zm. 1755).

Smogulec

Kościół par.: portal wejściowy, 1617; tablica konsekracyjna, 1642.

Strzelce Wielkie

Kościół par.: epitafium Kacpra Miaskowskiego (zm. 1622).

Swarzędz

Kościół par.: epitafium kanonika Łukasza Zgierskiego (zm. 1653), zniszczone.

Trzemeszno

Dawny kościół kanoników regularnych laterańskich (obecnie par.): nagrobek opata Michała Kościeszki Kosmowskiego (zm. 1807), 1814, Michał Cielicki.

MAZOWSZE

Bogate

Kościół par.: płyta nagrobna biskupa Andrzeja Tadeusza Narzymskiego (zm. 1799).

Brochów

Kościół par.: płyta nagrobna Konstantego Gołyńskiego (zm. 1674).

Czerwińsk

Kościół kanoników regularnych laterańskich (obecnie par.): dwa identyczne epitafia opatów: Jakuba Kuli z Soboli (zm. 1538) i Jana Lewickiego (zm. 1555), około 1621-1633; portal do zakrystii, około 1630-1633.

Drobin

Kościół par.: nagrobek Stanisława, Małgorzaty i Piotra Kryskich, około 1605–1613.

Karczew

Kościół par.: płyta nagrobna Melchiora Walbacha, 1597.

Krasne

Kościół par.: elementy struktur dwóch podobnych nagrobków Joanny Marii z Noskowskich Krasieńskiej (zm. 1654) oraz Stanisława i Jana Krasieńskich, 1657.

Lekowo

Kościół par.: płyta nagrobna Hieronima Wolskiego (zm. 1603).

Lutkówka

Kościół par.: ołtarz główny (dawniej boczny Krzyża Św. w kościele Jezuitów w Warszawie), lata 20. XVII w., warsztat Abrahama van den Blocke (atryb.).

Łęg-Probostwo

Kościół par.: epitafium Krzysztofa Ubysza z Mogielnicy (zm. 1626).

Łowicz

Dawny kościół kolegiacki (obecnie katedralny): elementy struktur nagrobków: Piotra Tarnowskiego, 1603, Willem i Abraham van den Blocke (atryb.); prymasa i arcybiskupa gnieźnieńskiego Henryka Firleja (zm. 1626), 1627–1629, Abraham van den Blocke i Wilhelm Richter; elementy bocznego ołtarza w kaplicy Św. Wiktorii, około 1651; epitafium biskupa Kacpra Trzemeskiego (zm. 1665); płyty nagrobne: archidiacona Andrzeja Karola Szałowskiego (zm. 1686), 1697; Adama Zajączkowskiego (zm. 1760).

Maków Mazowiecki

Kościół par.: nagrobek Andrzeja Noskowskiego (zm. 1587), 1591.

Pęcice

Kościół par.: elementy nagrobka Andrzeja Chądzyńskiego (zm. 1632), zniszczony 1914, anonimowy *Mistrz Nagrobka Biskupa Adama Nowodworskiego*.

Płock

Kościół katedralny: epitafium kanoników Mikołaja i Jana Cząbskich, 1613; elementy ołtarzy bocznych: Najśw. Maryi Panny, około 1640, anonimowy *Mistrz Nagrobka Biskupa Adama Nowodworskiego*; Św. Kazimierza, 2. ćwierć XVII w., częściowo przekształcony na pocz. XX w.; płyta nagrobna biskupa Teodora Machczyńskiego (zm. 1737).

Kościół farny: płyta nagrobna Michała Karnkowskiego (zm. 1660).

Przasnysz

Kościół bernardynów: nagrobek Adriana Szumskiego (zm. 1632).

Pułtusk

Kościół kolegiacki: elementy zespołu 8 nagrobków osób z rodziny Załuskich: prymasa i arcybiskupa gnieźnieńskiego Andrzeja Olszowskiego (zm. 1673), Aleksandra (zm. 1720), biskupów: Andrzeja Chryzostoma, Marcina Ludwika i Pawła Antoniego, Katarzyny, Hieronima i Franciszka, około 1719–1721.

Warszawa

Dawny kościół archikolegiacki (obecnie archikatedralny): epitafium Stanisława Drewny, 1621; elementy nagrobka Zygmunta Kazanowskiego (zm. 1634, pierwotnie

*Michał
Wardzyński*

w kościele bernardynek w Warszawie, przeniesiony 1843), zniszczony 1944; elementy struktury ołtarza bocznego w nawie południowej, 1620-1626 (pierwotnie jako główny w dawnym kościele jezuitów, przeniesiony w 1822 r.), zniszczony 1944, Abraham van den Blocke 1629 (atryb.); płyta fundacyjna kaplicy Baryczków, 1629.

Tarczyn

Kościół par.: epitafium kanonika Janusza Potrykowskiego (zm. 1639).

Zakroczym

Kościół par.: tła tablic podwójnego epitafium Macieja i Piotra Chądzyńskich, po 1608.

Zambrów

Kościół par.: płyta nagrobna Bartłomieja Laskowskiego (zm. 1652).

PODLASIE

Białystok

Kościół par.: portal główny; tablica nagrobna z herbem fundatora Piotra Wiesiołowskiego; elementy tablicy fundacyjnej Piotra Wiesiołowskiego, wszystkie około 1617-1621.

Boćki

Kościół reformatów: płyta nagrobna Józefa Franciszka Sapiehy i Krystyny z Branicz, lata 40. XVIII w.; tablica konsekracyjna na fasadzie, 1744.

Siemiatycze

Kościół par.: elementy tablicy fundacyjnej Kazimierza Leona Sapiehy, 1637.

Turośń Kościelna

Kościół par.: epitafium Przeclawa Irzykowicza (zm. 1616), 1617.

Tykocin

Kościół par.: tablica fundacyjna na fasadzie, 1745.

Węgrów

Kościół par.: bramka południowa w murze cmentarnym, skomponowana z dwiema wtórnie tu umieszczonymi hermami, około 1700; tablica konsekracyjna na fasadzie, 1707.

WOJEWÓDZTWO SIERADZKIE

Piotrków Trybunalski

Kościół dominikanek: płyta nagrobna Katarzyny z Rokszyc Warszzyckiej (zm. 1631).

Stolec

Kościół par.: elementy nagrobka Waleriana Olszowskiego (zm. 1650), po 1661, zachowany częściowo.

Szadek

Kościół par.: płyta nagrobna krypty rodziny Wierzbowskich, 1661.

Widawa

Dawny kościół bernardyńców (obecnie par.): 2 tablice inskrypcyjne upamiętniające budowę kościoła przez Franciszka Walewskiego, około połowa XVII w.

Danków

Kościół par.: elementy nagrobka Andrzeja (zm. 1615) i Katarzyny Warszyckich, po 1641–około 1650.

Kazimierz Dolny

Kościół par.: płyty nagrobne: Mikołaja Przybyły st., 1598; ks. kantora Jana Koścień Bryckiego (zm. 1618).

Kościół reformatów: epitafia: Mikołaja Przybyły mł. (zm. 1627); przed 1627; Matysa Przybyły (zm. 1637), częściowo zniszczone.

Święty Krzyż

Dawny kościół benedyktynów (obecnie misjonarzy oblatów): elementy ołtarza, nagrobka Mikołaja i Zofii Oleśnickich oraz portalu wejściowego do kaplicy Św. Krzyża, 1620, Abraham van den Blocke (atryb.).

WIELKIE KSIĘSTWO LITEWSKIE

Cytowiany

Dawny kościół bernardynów (obecnie par.): elementy struktury nagrobka Andrzeja Wiesiołowskiego, lata 20. XVII w., częściowo zniszczony.

Dubinki

Dawny zbór luterański: nagrobki książąt Janusza i Krzysztofa II Radziwiłłów, 1621–po 1632, zniszczone 1655, Wilhelm Pohl i Jehan Phillipijn Wallon.

Gojcienniszki

Dawna kaplica luterańska: epitafium Anny Steckiewiczówny (zm. 1630 lub 1639).

Grodno

Dawny kościół jezuitów (obecnie katedralny): zespół płyt nagrobnych nieustalonych osób, XVII–XVIII w.

Dawny kościół brygidek (obecnie niepokalanek): zespół portali wejściowych: główny oraz boczny w elewacji północnej, oba 1642.

Iwie

Dawny kościół bernardynów (obecnie par.): nagrobek Mikołaja Kiszki, 1632, zniszczony 1655 (?), Wilhelm Pohl.

Kiejdany

Kościół luterański: epitafium matematyka i inżyniera wojskowego Adama Freytaga (zm. 1650).

Kowno

Cerkiew św.św. Borysa i Gleba: płyta pamiątkowa członków rodziny Chreptowiczów, 1641.

Kroże

Kościół par.: nagrobki Ogińskich: Teodora (zm. 1625) i Samuela.

Mir

Kościół par.: epitafium Katarzyny i Apolonii Cacanek (zm. 1625).

Nieśwież

Dawny kościół jezuitów (obecnie par.): nagrobki rodziny księcia Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki”: syna Mikołaja (zm. 1588), około 1590; własny, około 1590, oba Willem lub Abraham van den Blocke (atryb.); elementy struktur pomników żony Elżbiety Eufemii (zm. 1596), około 1596–1608; syna Krzysztofa Mikołaja (d. 1607), 1608; zespół tablic komemoratywnych członków rodziny Radziwiłłów w krypcie.

Nowogródek

Kościół par.: elementy struktury nagrobka Jerzego Rudominy oraz jego 8 towarzyszy broni (zm. 1621), po 1621; tablica epitafijna Jana Kiersnowskiego (zm. 1632).

Nowy Świerżeń

Kościół par.: płyta nagrobna nieustalonej osoby, przełom XVI i XVII w. (?).

Pawłowice

Pałac Pawła Wołłowicza, tablica fundacyjna, 1610.

Pożajście

Dawny kościół konwentu kartuzów: okładzina oraz dekoracja ścian fasady i wież zachodnich, elementy okładziny wnętrza kościoła, zespół portali i obramień okiennych budynków kartuzji, 1683–90, proj. Isidoro Affaitati oraz Carlo i Pietro Puttini.

Simno

Kościół par.: epitafium Doroty z Massalskich Kielczewskiej (zm. 1672).

Widzieniszki

Kościół par.: epitafia: Marcina Giedrojcia, 1639; Hipolita Żepnickiego, po 1639.

Wielona

Kościół par.: elementy struktury epitafium ks. Kazimierza Brzostowskiego, 1650–1655.

Wilno

Kościół katedralny: okładzina elewacji, tablica konsekracyjna oraz dekoracja ornamentalna fryzu i obramień okien wnętrza kaplicy Św. Kazimierza, około 1627–1631, Costante i Giacomo Tencalla oraz Wilhelm Pohl i Jehan Phillipijn Wallon (?); nagrobek i tablica komemoratywna biskupa Eustachego Wołłowicza (zm. 1630); elementy struktury nagrobka Stefana Paca (zm. 1627), 1627–1632, wszystkie Costante i Giacomo Tencalla (artyb.); zespół kilkunastu płyt komemoratywnych, XVII–XVIII w., m.in. rodziny Kieżgajłów, 1709.

Kościół jezuitów św. Jana: elementy struktury epitafium Hieronima Piaseckiego (zm. 1691); epitafium Chreptowiczów, 1759.

Kościół bernardynów: elementy struktur nagrobków: Stanisława Radziwiłła (zm. 1598), około 1618–1621, częściowo zniszczony, warsztat Willema i Abrahama van den Blocke (atryb.); Krzysztofa Wiesiołowskiego (zm. 1554), 1634, częściowo zniszczony, anonimowy *Mistrz Nagrobka Biskupa Adama Nowodworskiego* (atryb.); płyta epitafijna Pawła Noskiewicza (zm. 1625); płyta nagrobna Władysława i Antoniego Jana Tyszkiewiczów (zm. 1684).

Kościół bazylianów: płyta nagrobna Anastazego i Antoniego Bragów; elementy struktury nagrobka Barbary Tyszkiewiczowej (zm. 1627), częściowo zniszczony, Costante i Giacomo Tencalla (atryb.).

Kościół dominikanów: epitafium Andrzeja Galwela, przełom XVI i XVII w.; płyta pamiątkowa Bazylego Barszczewskiego i Andrzeja Orłowskiego, 1635.

Dawny kościół bernardynek Michała Archaniola: elementy ołtarza głównego, 1629, Jehan Phillipijn Wallon (atryb.); elementy struktur nagrobków rodziny Sapiechów: Krzysztofa Mikołaja Sapiehy (zm. 1630), Costante i Giacomo Tencalla (atryb.); Jana Stanisława (zm. 1635); Teodory Krystyny Sapieżyny (zm. 1652), 1652-1653, proj. Giovanni Battista Gisleni.

Kościół karmelitów Św. Teresy: elementy struktury głównego portalu wejściowego oraz okładziny i dekoracji architektonicznej fasady; wsporniki balkonu muzycznego, lata 40. XVII w.

Zdzięcioł

Kościół par.: portal główny z tablicą fundacyjną Kazimierza Leona Sapiehy, 1646.

ZIEMIE RUSKIE KORONY

Chłaniów

Kościół par. (obecnie w Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie): płyta nagrobna nieustalonego szlachcica, z herbami: Nieczuja, Dębno, Gozdawa i Łabędź oraz panopliami, 2. ćwierć XVII w., uszkodzona.

Leżajsk

Kościół odpustowy bernardynów: zespół trzech portal wejściowych, około 1670.

Zamość

Kościół kolegiacki: elementy epitafiów: Maryny Leśniewskiej (zm. 1612) i jej syna Andrzeja z Boremla (zm. 1610), 1612-1620 (il. 32); Pawła Piaskowskiego (zm. 1613), około 1620, oba Abraham van den Blocke (atryb.).

KRÓLESTWO SZWECJI

Linköping

Katedra luterańska: elementy struktury nagrobka Ture Nilssona Bielke i jego żony Margarety Svantesdotter Sture, 1599, ukończony 1615, Willem i Abraham van den Blocke.

Uppsala

Katedra luterańska: elementy struktury nagrobka króla Jana III Wazy, 1594-1596, Willem van den Blocke, ustawiony 1817-1818.

KRÓLESTWO DANII

Bodensee

Zbór luterański św. Knuta: elementy struktury nagrobka Christopha von Dohna, 1586, Willem van den Blocke.

Kwidzyn

Dawny kościół katedralny (obecnie kościół par.): zespół 4 płyt nagrobnych, XIV w.; płyty nagrobne: Simona Schwartz (zm. 1588); braci Stephana i Hansa Loytzów (zm. 1629); Johanna i Anny Leonory Lonsert (zm. 1775 i 1777); elementy struktury epitafium archikanonika Eilharda Menke (zm. 1675), zapewne 1683; epitafium Adama Blackhalla i żony, 2. ćwierć XVIII w.; dekoracja elewacji i wnętrza oraz figury w kaplicy grobowej rodziny Otto Friedricha von Gröben, 1705-1728 do 1731, Joseph Krause (?).

Lębork

Kościół par.: płyta nagrobna z figurą stojącą Joachima Sycewica [von Zitzwitz], 3. ćwierć XVI w.; Doroty Sycewic [Zitzewitz] (zm. 1566); epitafium rodziny Natzmierów, 1629; płyta nagrobna Jana Widermanna (zm. 1640).

Słupsk

Dawny kościół dominikanów (obecnie par.): elementy nagrobków książąt Anna i Ernsta Bogusława de Croy (zm. 1684), Hans Gaspar Gockheller (atryb.).

KSIĘSTWO SIEDMIOGRODU

Alba Julia / Gyulafehérvár (obecnie w Rumunii)

Kościół katedralny: elementy struktury nagrobka księcia Krzysztofa Batorego, 1582-1584, Willem van den Blocke, zniszczony 1652.

Michał Wardzyński

Import of Stone and Objects of Art from Gotland and Öland to the Commonwealth of Two Nations (XIII–2nd Half of the XVIII C.)

The goal of the present paper is to thoroughly systematize the state of knowledge of the identification, import, and use of 'Swedish stone' in small architecture and sculpture in Royal Prussia and Warmia, as well as in the neighbouring lands of the Polish-Lithuanian Commonwealth. The paper was elaborated on the grounds of a newly isolated group of modern monuments made from material imported from Gotland and Öland, almost exclusively executed by Netherlandish and German artists affiliated mainly with Gdansk. In the geographical and statistical perspective this phenomenon had a fundamental impact on the development of small architecture and stone sculpture in this part of Central Europe in the 12th-18th c.

All the reddish and greyish Ordovik orthoceras limestone from the Baltic Sea island of Öland and the greyish-greenish quartz Late Silurian Burgsvik sandstone from nearby Gotland meant for use in architectural decoration and figural sculptures reached the Polish-

Lithuanian Commonwealth, just like all the other countries of the Baltic Sea region, as raw material, prefabricates, or ready items. Due to its deep and long-lasting shine, in Northern and Central Europe of the modern times it was called lapis sueticus and treated like marble.

'Swedish stone', first of all Oland limestone, was used in the late Middle Ages to make relief tombstones. Starting from the 16th c., there began a mass import of unworked floor and tombstone slabs from Oland; those were polished and sculpted in by almost all the Gdansk stonemasons and sculptors. From Gdansk and Elbląg via Königsberg they reached the far destinations inland the Commonwealth, as far as Ruthenia and Cracow in the south.

Significantly less far reaching were the tombstones which in the case of those founded by the Church or knights gradually evolved throughout the 2nd half of the 16th c. to resemble contemporary Renaissance Italian tombstones: vertical on-wall half- or full-figure representations: either standing or lying down. In the 16th-17th c. these were commissioned almost exclusively by town patricians and clergy from the Prussian chapters. Similar representations were much scarcer among the gentry in the region and were executed merely for the Konopackis and their related families.

Starting from the 1580s., in the workshops of Gdansk, Elbląg, Königsberg, as well as other centres around the Baltic coast, the red varieties of Oland limestone and Burgsvik sandstone became the basic media in small architecture and sculpture. The unique feature of those artistic circles could be found in the creative incorporating of the 'Swedish stone' into a contrasting tricolour range of marble, Moza limestone, and English alabaster transplanted there in the 3rd quarter of the 16th c. by the disciples of Cornelis Floris de Vriendt, who headed by Willem van den Blocke had not so long arrived from southern Netherlands. Lapidés sueticus were regarded by sculptors and stonemasons of the time as a much cheaper material and a more readily available surrogate of other materials imported from Western Europe at a much higher cost. The majority of works of the van der Blocke family were precisely made in 'Swedish stone', while the precious alabaster or white Carrara marble were reserved strictly for prestigious royal or magnate commissions. The same material happened to serve as the main medium for, inter alia, Italian sculptors: Costante and Giacomo Tencallon, employed to execute the court foundations of King Sigismund III Vasa in Vilnius, Warsaw, and Mazovia. Moreover, Gotland Burgsvik sandstone was used on a mass scale for ornamental and figural decoration in big architecture, as it is to be found in all the buildings in Gdansk, Elbląg, and Toruń, some other minor works of the workshops in Great Poland and Kujawy, as well as in Podlasie and the Grand Duchy of Lithuania.

In the Gdansk and Elbląg centres the same tendency prevailed in the artistic output of subsequent generations of artists until the 2nd half of the 18th c. when the material imported from Sweden finally supplanted the until then used ashen-greyish Devon limestone excavated in Dębniak/Czerna.

Od Alegorii poddania się Antwerpii do Apoteozy Gdańska. O wpływie Hansa Vredemana de Vriesa na Izaaka van den Blocke

Apoteoza Gdańska, owalny obraz Izaaka van den Blocke stanowiący centralny element wykonanej w 1607 i 1608 r. dekoracji stropu Wielkiej Sali Rady (Sali Czerwonej) w Ratuszu Głównego Miasta w Gdańsku (il. 1), po 1945 r. stał się obiektem zadziwiająco wielu, niekiedy kontrowersyjnych interpretacji historyczno-artystycznych. Imponująco przedstawia się też powszechne zainteresowanie tym wcześniej niezwracającym na siebie zbyt uwagi dziełem. Pod wpływem cokolwiek wątpliwych przesłanek – np. postawienia absolutnego znaku równości pomiędzy widocznym nad modelem miasta białym orłem a białym orłem Rzeczypospolitej – obraz ten awansował wręcz na jeden z najważniejszych wizualnych symboli dawnego Gdańska i jego dążeń do unaocznienia i pielęgnowania związków z Rzeczpospolitą. Polskie badania historyczno-artystyczne lat pięćdziesiątych miały przy tym niejakie trudności z manierystyczną, alegoryczną formą obrazu, do której odniesiono mało trafne terminy realizmu i „północnego wenechanizmu” – jak próbował to uczynić w swym tekście Władysław Tomkiewicz; w następnych latach ukazało się wiele solidnych publikacji opartych szczególnie na badaniach ikonograficznych – Halina Sikorska, Eugeniusz Iwanoyko, Susan Tipton – które jednak nie doprowadziły do całkowicie zadowolającego rozpoznania zarówno formy obrazu, jak i jego treści¹. Próbę takiego rozpoznania chciałbym podjąć w niniejszym tekście, wykorzystując badania podjęte przeze mnie już wiele lat temu.

¹ H. Meyer, *Die Danziger Stadtvedute in ihrer künstlerischen Würdigung. Ein Beitrag zur Geschichte der Vedute*. Dysert. dokt., Königsberg 1934, s. 43-45; W. Tomkiewicz, *Alegoria Handlu Gdańskiego Isaaka van den Blocke*, „Biuletyn Historii Sztuki” (dalej: „BHS”) 1954, nr 16, s. 404-419; J. Stankiewicz, *Kilka uwag do artykułu „Alegoria Handlu Gdańskiego”*, „BHS” 1955, nr 17, s. 267-270; H.B. Meyer, *Das erhöhte Danzig, eine Allegorie*, „Unser Danzig” 1966, nr 23, 18, s. 5-7; H. Sikorska, *Apoteoza łączności Gdańska z Polską*, „BHS” 1968, nr 30, s. 228-230; H. Penner, *Kunst und Religion bei Wilhelm und Isaac von dem Block*, „Mennonitische Geschichtsblätter” 1970, nr 27, s. 48-50; E. Iwanoyko, *Apoteoza Gdańska. Program ideowy malowideł stropu Wielkiej Sali Rady w gdańskim Ratuszu Głównego Miasta*, Gdańsk 1976, zwłaszcza s. 84; S. Michalski, *Gdańsk als auserwählte Christengemeinschaft*, [w:] *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Bialostocki Sexagenario Dicata*, Warszawa 1981, s. 509-514; *idem*, *Protestancka symbolika tęczy*, „Rocznik Historii Sztuki” 1985, nr 15, s. 287-293; E. Iwanoyko, *Sala Czerwona ratusza gdańskiego*, Wrocław 1986, zwłaszcza s. 111-121; S. Tipton, *Res Publica Bene Ordinata. Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment*, Hildesheim 1996, s. 248-250; T. Grzybkowska, *Między sztuką a polityką: Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku*, Warszawa 2003, s. 48-54.



Il. 1. Apoteoza Gdańska, Izaak van den Blocke, 1607/1608, Ratusz Głównego Miasta, Gdańsk, Muzeum Historyczne Miasta Gdańska

Apoteoza Gdańska stanowi centralny obraz dekoracji stropu wykonanej około 1607/1608 r., której autorami byli Izaak van den Blocke oraz snycerz i cieśla (*Kistler*) Simon Hoerle. Poprzednio na tym miejscu znajdowało się późnogotyckie belkowanie, którego dekoracja pochodziła z połowy lat dziewięćdziesiątych XVI w. i była dziełem malarza niderlandzkiego Hansa Vredemana de Vriesa. Nie udało się dotychczas określić w sposób zadowalający wyglądu stropu w latach dziewięćdziesiątych XVI w.² Jedyne źródło odnoszące się do dekoracji stropowej Vredemana relacjonuje, że malarz na potrzeby tego zamówienia kupił 65 łokci płótna, co biorąc pod uwagę rozmiary stropu, stanowiło relatywnie małą część zapotrzebowania. Van Mander, dobrze zorientowany w kwestii siedmiu obrazów alegorycznych zdobiących ściany Sali Rady, nie wspomina ani słowem o temacie ewentualnego obrazu stropowego. Być może więc istniejąca wówczas późnogotycka struktura belkowania pozwalała jedynie na przymocowanie ornamentalnej dekoracji pasowej. Niemniej van Manderowi zawdzięczamy wiadomość o kolejnym, przeznaczonym do Sali Rady obrazie Vredemana, który zapewne wystawiany był w miesiącach letnich przed okazałym kominkiem. Został on opisany przez van Mandera jako: „Arkada, przez którą widać siedzący na stopniach schodów Rozsądek z namalowanym z natury psem”³. Nierozstrzygniętą pozostanie kwestia, czy wspomniana arkada przypominała późniejszy motyw łuku triumfalnego na obrazie van den Blocka. Niniejszy tekst ograniczony zostanie zatem do analizy innego, za to uchwytne konkretnie wpływu Hansa Vredemana de Vriesa na *Apoteozę Gdańską*.

W latach gdy powstawała dekoracja stropu van den Blocka, miasto nad Motławą przeżywało punkt zwrotny w swojej historii. W ostatnich dwóch dziesięcioleciach przed końcem XVI stulecia osiągnęło absolutny szczyt swego politycznego, gospodarczego i – *last but not least* – kulturalnego znaczenia. Wojna w Niderlandach i hiszpańskie zdobycie Antwerpii w 1585 r. usunęły ważnego rywala, z którym stosunki polityczne Gdańska zawsze pozostawały bardzo chłodne. W efekcie podjęto nawet niezwykle w swej determinacji bezpośrednią próbę natychmiastowego zawłaszczenia ważnego antwerpskiego symbolu: w niecały rok po zajęciu Antwerpii przez Hiszpanów i związanym z tym upadku znaczenia niderlandzkiej metropolii ojciec Izaaka, architekt i rzeźbiarz Wilhelm van den Blocke zapożyczył formy jednej z ważniejszych bram antwerpskich, mianowicie Bramy św. Jerzego (znanej też jako *Keyserspoort*) dla przebudowywanej przez siebie gdańskiej Bramy Wyrzennej. Warto by się kiedyś zastanowić nad tym, na ile gdańszczanie zamierzali wówczas nawiązać *per implicatio* do cesarskiej symboliki bramy antwerpskiej.

² E. Iwanoyko, *Apoteoza Gdańska...*, s. 76-78.

³ C. van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler* (w tłumaczeniu H. Floerke, 1905), tu z wydania Wiesbaden 2000, s. 278. Patrz też E. Iwanoyko, *Apoteoza Gdańska...*, s. 74-76.

W tym to właśnie okresie Gdańsk starał się zacieśnić związki z Anglią i z Wenecją, nie ustając w tych wysiłkach mimo wielu problemów politycznych i gospodarczych. Od początku lat siedemdziesiątych XVI w. w Gdańsku ugrupowania reformowane zyskiwały coraz większe wpływy we władzach miasta. Na temat ofensywy kalwinizmu, prób przejścia przez kalwinów kościołów luterzańskich, wzbierającej luterńskiej irytacji i wielu związanych z tym konfliktów ukazały się w ostatnich latach dwie fundamentalne prace pióra Michaela G. Müllera oraz tragicznie zmarłej Katarzyny Cieślak⁴. Dla celów niniejszego artykułu warto odnotować, że w powstałych w pierwszym etapie w latach 1594–1595 obrazach w gdańskim Ratuszu Głównomiejskim, które jak wiadomo wykonał Vredeman de Vries, wyraźnie zauważalny jest ich kalwiński charakter. W obrazach powstałych w drugim etapie ozdabiania ratusza, tj. w dekoracji obrazowej Izaaka van den Blocka w Sali Wielkiej Rady/Sali Czerwonej (1607–1608), treści odnoszące się do kwestii religijnych nie są już tak jednoznacznie uchwytnie, choć van den Blocke był chyba kalwinem, jeśli nie wręcz menonitą, wszyscy zaś trzej rajcy wchodzący w rachubę jako zleceniodawcy i autorzy konceptu ikonograficznego (Bartholomäus Schachmann, Johannes Speymann i Arnold von Holten) należeli do Kościoła reformowanego. Jednak właśnie w latach powstania dekoracji stropu, czyli w latach 1607–1608, doszło w mieście nad Motławą do decydującego zwrotu: w 1607 r. nastąpiło zahamowanie ekspansji kalwinów w wyniku podjęcia przez większość grupę kalwińskich rajców decyzji politycznego samograniczenia się, a w 1612 r. rozpoczął się wraz z antykalwińską interwencją króla Zygmunta III Wazy szybki polityczny upadek znaczenia wyznania reformowanego, co pociągnęło wkrótce za sobą także utratę pozycji kulturalnej gdańskich kalwinów.

W centrum *Apoteozy Gdańska* van den Blocka na tle ciągnących się po horyzont regularnej alei i wód wznosi się wielki łuk triumfalny, na którym wspiera się nieco cofnięty w głąb, przypominający model widok Gdańska. Na archiwolcie łuku umieszczono inskrypcję *His Fulcris*, na obu kolumnach zaś napisy *Cordata Consilio* oraz *Aequo Iure*. Za łukiem widoczna jest tęczą z towarzyszącym napisem *Coelesti Iungimur Arcu*. Poniżej Tetragramu pomiędzy obłoków wyłania się *Manus Dei* albo Ręka Opatrzności ujmująca szczyt wieży gdańskiego ratusza, za którą unosi się biały orzeł otoczony napisem *Ista servat sub his alis*.

⁴ M.G. Müller, *Zweite Reformation und städtische Autonomie in Königlich Preussen. Danzig, Elbing und Thorn in der Epoche der Konfessionalisierung (1557–1660)*, Berlin 1997; K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000. Por. też moją krótką analizę: S. Michalski, *Rywalizacja luterkańsko-katolicko-kalwińska na przykładzie sztuk plastycznych w Gdańsku około roku 1600*, [w:] Herman Han, *Mistrz światła i nokturnu. Narodziny baroku w malarstwie dawnej Rzeczypospolitej*. Kat. wyst., Pelplin 2008, s. 33–54.



Il. 2. *Apoteoza Gdańska*, Izaak van den Blocke, fragment z widokiem Wisły

W dolnej strefie obrazu widoczne są schematyczne przedstawienie Wisły (il. 2) wraz z ujściem i malownicze scenki rodzajowe ukazujące wiślane statki i ich żeglarzy. Przednią strefę obrazu zajmuje wizerunek Dworu Artusa wraz z dwoma przylegającymi doń domami. Na placu przed budynkami ukazane są grupy postaci z wyróżniającym się wizerunkiem uścisku dłoni pomiędzy polskim szlachcicem i gdańskim patrycjuszem oraz postacią spieszącego Merkurego przy dolnej krawędzi obrazu.

Zarówno forma, jak i ikonografia centralnego obrazu stropowego, widoczne tu specyficzne połączenie elementów alegorycznych i symbolicznych z realizmem strojów i widoków budowli oraz wycinkowe, a jednak na pozór realistyczne przedstawienia topograficzne są jedyne w swoim rodzaju i wydają się na pierwszy rzut oka nie posiadać odpowiedników wśród nowożytnych dekoracji stropowych i wyposażenia ratuszy w Europie.

Antwerpia, od ćwierć wieku ostoja niderlandzkiej reformacji, zdobyta została po długim oblężeniu 27 sierpnia 1585 r. przez oddziały hiszpańskie pod wodzą Alessandra Farnese. Upadek wielkiego miasta, którego sytuacja wykazywała pewne analogie z Gdańskiem, wywarł potężne wrażenie w całej Europie. Pierwsze posunięcia Hiszpanów zdawały się budzić pewne nadzieje u antweperskich protestantów: otrzymali oni całe cztery lata na podjęcie decyzji co do ewentualnej konwersji na katolicyzm lub – w przeciwnym razie – na opuszczenie miasta. W porównaniu z zazwyczaj stosowanymi przez Filipa II represjami rozwiązanie to zdawało się dość umiarkowane, a przede wszystkim budziło nadzieję co do ewentualnych dalszych koncyliacyjnych kroków – niektórzy członkowie dotychczasowej elity innowierczej mogli w tej pierwszej fazie wierzyć jeszcze w możliwość zaistnienia długotrwałej, choć ograniczonej tolerancji w stosunku do protestantów. Namalowany w 1586 r.



Od Alegorii
poddania się
Antwerpii
do Apoteozy
Gdańska...

Il. 3. *Alegoria poddania się Antwerpii królowi Filipowi II*, Hans Vredeman de Vries, 1586 r., Stadsarchief, Antwerpia

obraz Vredemana de Vriesa *Alegoria poddania się Antwerpii królowi Filipowi II* wyraża w dobitny sposób pełną iluzji atmosferę okresu przejściowego i sam stanowił niewątpliwie próbę skłonienia Hiszpanów do przyjęcia kursu tolerancji i wybaczenia (il. 3)⁵. Tematem obrazu jest przekazanie przez zdobywcę miasta, Farnese'go, królowi Filipowi herbu Antwerpii jako symbolicznego aktu wizualizującego zdobycie i uległość miasta, ale też jako ceremonii, której towarzyszą akty powszechnego wybaczenia i ogólnej koncyliacji. Alessandro Farnese i hiszpański król ukazani zostali w otoczeniu personifikacji. Są to Temperantii, Ratio, Humilitas, Sapientia, Providentia oraz z punktu widzenia zwyciężonych protestantów zapewne dwie najważniejsze cnoty, czyli Clementia oraz Mansuetudo. Przed grupą klęczą Virtus i Fidelitas i na znak szczerości niosą serca, a męska personifikacja Temperantii z włócznią, szablą i cyrklelem podchodzi do króla i Farnese'go (il. 4). W wypadku tej ostatniej postaci niektóre elementy, takie jak nietypowe ujęcie jej jako męskiej personifikacji, a także zazwyczaj

⁵ Zob. m.in.: *Splendeurs d'Espagne et les Villes Belges 1500–1700*, Kat. wyst., Bruxelles 1985, t. II, nr B15 (P. Huvenne); *Antwerp. Story of a Metropolis, 16th & 17th Century*, ed. J. van der Storck, Antwerp 1993, nr 135 (Carl van de Velde); 1648. *Krieg und Frieden in Europa*. Kat. wyst., ed. K. Bussmann, H. Schilling, t. I, Münster-Osnabrück 1998, s. 29–30; *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, ed. H. Borggrete et al., München 2002, nr 147 (hasło: T. Fusenig).



Il. 4. Alegoria
poddania się Antwerpii
królowi Filipowi II,
Hans Vredeman
de Vries, fragment
z autoportretem artysty

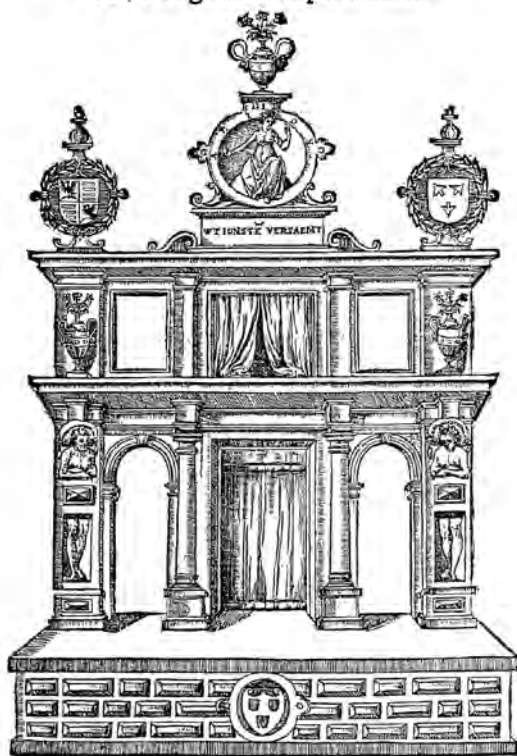
nienależący do atrybutów Temperantii cyrkiel – który, jak tego dowodzi portret Vredemana stworzony przez Hondiusa, był jedynym osobistym atrybutem Vredemana de Vriesa – i wreszcie klasyczne, charakterystyczne dla autoportretów malarzy spojrzenie przez ramię poza obraz skłaniają mnie do przekonania, że można mówić tu o autoportrecie samego Vredemana, co nadałoby obrazowi charakter deklaracji politycznej artysty⁶.

Co się tyczy licznych zwyciężonych wad – Latens Odium, Discordia, Proprium Commodum itd. – oraz sensu sceny w tle, chciałbym dla skrócenia wyводу odsłać do znakomitej interpretacji Thomasa Fuseniga w katalogu wystawy *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*⁷. Wszędzie, także w realistycznych scenach sztafazu na dalszym planie, wymieniane są braterskie uściski dłoni jako symbol powszechnej rekonyliacji. W tle ukazany został schematyczny przebieg Skaldy aż po ujście rzeki; liczne statki są nawiązaniem do oczekiwanego z nadzieją

⁶ W kwestii cyrkla por. hasło katalogowe Heinera Borggrefe w: *Hans Vredeman...*, nr 1, il. na s. 14.

⁷ Zob. *Hans Vredeman...*, nr 147 (Fusenig). Jednakowoż Fusenig przeoczył okoliczność, że męskie (!) personifikacje Fortitudo i Perseverantii przedstawiają jednocześnie Herkulesa i Aleksandra Wielkiego, odnosząc się tym samym do Filipa II jako Herkulesa i Alessandra Farnese jako imiennika wielkiego Macedończyka.

De figure van tSpeeltanneel.



Od Alegorii
poddania się
Antwerpii
do Apoteozy
Gdańska...

Il. 5. Tzw. Speeltanneel izby retorycznej w Antwerpii, Cornelis Floris, 1561 r., wg *De Spelen van Sinne...*, Antwerpia 1562

odrodzenia antwerskiego handlu morskiego, do czego jednak z uwagi na holenderską blokadę ostatecznie nie doszło. Jednak już w tym samym roku Vredeman de Vries, w kwestiach religijnych raczej oportunistyczny, niewątpliwie jednak bliższy reformacji, musiał zwątpić w przesłanie własnego dzieła, albowiem jesienią 1586 r. opuścił był miasto nad Skaldą. Dla artysty rozpoczął się czas wędrówki, która na początku lat dziewięćdziesiątych przywiodła go do Gdańska⁸.

Wydaje się, że w obrazie antwerskim Vredeman de Vries po raz pierwszy zastosował alegoryczny język używany w dekoracjach miast przygotowywanych z okazji uroczystości wielkich wjazdów hołdowniczych oraz pojawiających się w nich przedstawieniach retorów (tzw. *Rederijker*) na specjalnych scenach, tzw. *stellagen* czy też *speeltanneelen* (il. 5). W 1549 r. Vredeman brał udział jako rzemieślnik w przygotowaniu dekoracji na uroczysty wjazd Karola V do Antwerpii, w 1582 r. pracował już jako dojrzały artysta przy dekoracjach

⁸ O pobycie Vredemana w Gdańsku por. też ostatnią publikację: J. Pałubicki, *Hans Vredeman de Vries w Gdańsku w latach 1591-1596*, [w:] *Album Amicorum. Między Wilnem a Toruniem. Księga pamiątkowa dedykowana Józefowi Poklewskiemu*, Toruń 2008, s. 231-256.

z okazji wjazdu księcia Andegawenii, a po zajęciu Antwerpii jesienią 1585 r. najprawdopodobniej osobiście zaprojektował całą oprawę wjazdu Farneseo do miasta⁹. Obraz *Przekazania* namalowany w rok później był niewątpliwie przeznaczony do ratusza, nawiązując przy tym do tradycji tzw. „tablic sprawiedliwości”. Wprawdzie na dekoracjach współprojektowanych przez Vredemana z okazji wjazdu Andegawena także pojawiają się personifikacje cnót podających sobie ręce, jednak bliski odpowiednik tej sceny alegorycznej można znaleźć prawem paradoksu w opisie uroczystości wjazdu do Gandawy w 1578 r. Wilhelma Orańskiego, głównego przeciwnika władz hiszpańskich. W Gandawie najznamienitsza ze wszystkich izb retorycznych (*Rederijerskamer*) Jezus z kwiatem balsamowym wystawiła sztukę o Judzie Machabeuszu. Główne sceny tego przedstawienia chciałbym przywołać w dosadnym, choć także jednocześnie nieco ironicznym cytacie ze streszczenia Johna Motleya, który z kolei oparł się na ilustrowanym współczesnym opisie *Inkomste van des Prinzen van Orangien binnen der stad van Ghendt*: „Pośrodku sceny pojawia się hebrajski patriota – typ dostojnego gościa – w pełnym uzbrojeniu, koło niego sługa, którego postać charakteryzująca się bogactwem znaczeń symbolizuje wszystkie trzy stany kraju, ponieważ nosi czapkę z aksamitu szlachcica, suknię duchownego i spodnie mieszczanina. Po prawej i lewej stały w szeregu grupy figur alegorycznych. Odwaga, Umiłowanie Ojczyzny, Wolność, Łaska i inne szacowne osoby stały po jednej stronie, a naprzeciwko znajdowały się Rabunek, Morderstwo i Zdrada wraz z innymi uosobieniami grzechów. Inkwizycja pojawia się jako wysuszona, głodna wiedźma, Gandawska Pacyfikacja ukazana jest w aksamitnych, czerwonych szatach. Taśm jej szat czepiają się personifikacje katolicyzmu i protestantyzmu, obie przedstawione w miłosnym uścisku jako powiązane łańcuchem siedemnastu ogniw, uprzednio wykutym przez *Pacification* na kowadle, pod którą leżał osobnik w zbroi zajęty pożeraniem własnego serca. Ta ostatnia postać to Niezgoda. Z przodu na scenie stały Historia i Retoryka, wystrojone na triumfujące panny w białych szatach, każda w wieńcu laurowym i z pochodnią. Te dwie postacie najpierw prowadziły rymowany dialog pełen wspaniałych zagadek i gier słownych, zarzucając księcia orańskiego i Judę Machabeusza ogromną liczbą słabych wersów. Po wielokrotnej zmianie scen [...] pozwolono księciu, któremu na koniec jeszcze postać *Pokoju Gandawskiego* trzymająca lwa na powrozie przekazała złote serce z napisem *Sinceritas*, udać się do swoich komnat”¹⁰.

Namalowana przez Vredemana *Alegoria poddania się Antwerpii królowi Filipowi II*, przechowywana w antwerpskim Archiwum Miejskim i trudno dostępna, stała się dopiero w ostatnich latach szerzej znana dzięki kilku wystawom.

⁹ Por. C. van de Velde, *Hans Vredeman de Vries und die triumphalen Einzüge in Antwerpen*, [w:] *Hans Vredeman...*, s. 81–90.

¹⁰ Cyt. za: J.L. Motley, *Der Abfall der Niederlande*, t. 3, Dresden 1860, s. 227. Motley streszczył tu dłuższe sprawozdanie z *Beschryvinghe van het gene dat vertoocht wierd ter inkomste van der Excellentie des Prinzen van Orangien binnen der stad van Ghendt*, Gent 1578.

Ta okoliczność wyjaśnia zapewne zdumiewający fakt, że liczne analizy obrazu gdańskiego – w tym także artykuł (1981) piszącego teraz te słowa – przeczyły, iż dolna partia obrazu gdańskiego została zainspirowana w decydujący sposób właśnie tym obrazem Vredemana. Wprawdzie niewątpliwie sam obraz pozostał w Antwerpii, jednak Vredeman musiał przywieźć z sobą do Gdańska jego rysunkowe odwzorowania. Fakt, że w dekadę później trafiły one w ręce Izaaka van den Blocke – w tym momencie Vredemana nie było już dawno w Gdańsku – nie może zdziwić, biorąc pod uwagę bliskie związki łączące niderlandzkich artystów wygnańców.

W dolnej partii obrazu gdańskiego widzimy wiele grup przed fasadą Dworu Artusa. Budynek ten, wraz z otoczoną ogrodzeniem platformą przed nim, tworzy rodzaj estrady, która w najbardziej ogólnym, bo właściwie funkcjonalnym sensie przypomina wspomniane powyżej sceniczne konstrukcje budowane na potrzeby uroczystych wjazdów. Jeszcze wyraźniej odniesienie do spektakli scenicznych retoryków widoczne jest na obrazie Vredemana de Vriesa, który na estradzie pokazuje nic innego jak alegoryczno-parateatralne przedstawienie. Także łuk triumfalny mógł w pewnym sensie być zainspirowany obrazem antwerskim: tak właśnie można by interpretować – w przeciwieństwie do normalnych konstrukcji perspektywicznych Vredemana – ujętą na nim cokolwiek płasko część środkową (jeśli nie brać pod uwagę małej loggii). W sposobie przedstawiania architektury na obu obrazach dadzą się wyraźnie zauważyć pewne cechy abstrakcyjne, wyodrębniające ją z przestrzeni obrazowej, zwłaszcza jeżeli pomyślimy o szczególnej, wręcz dominującej roli gdańskiego łuku jako ogniskującego wzrok widza centralnego punktu dekoracji stropu. U van den Blocka przed Dworem Artusa przechadzają się gdańscy mieszczanie i polscy szlachcice. Szczególnie wyróżniona scena symbolicznego uścisku dłoni gdańskiego kupca i polskiego szlachcica oraz obecność boga Merkurego (il. 6) przypominają podobne motywy w alegorycznej strefie obrazu antwerskiego, a także mające silnie rodzajowy charakter sceny z jego drugiego planu (il. 7).

Oczywiście w obrazie gdańskim silniej wyczuwalny jest lokalny koloryt, ponieważ van den Blocke w ukazywaniu postaci bezpośrednio posłużył się realistycznymi w szczegółach przedstawieniami strojów i ilustracjami ze sztambuchów, częstych w sztuce Gdańska, by wskazać tu zwłaszcza na twórczość malarza Antona Möllera¹¹. Pomimo to ogólna wymowa partii figuralnej obrazu gdańskiego odpowiada idei pojednania dzieła antwerskiego (por. il. 2, 3). Jednak decydujący jest fakt, że malarz gdański pozostawał niewątpliwie bezpośrednio pod wpływem Vredemana, zwłaszcza jeżeli chodzi o specyficzny sposób przedstawienia Wisły. Stwierdzenie, że wizerunek jej biegu, mimo pojawiających się realistycznych szczegółów, bardziej przynależy

¹¹ Por. A. Gosieniecka, *Sztambuch Michała Heidenreicha*, [w:] *Sarmatia Artistica. Księga Pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 73-81.



Il. 6. *Apoteoza Gdańska*, Izaak van den Blokke, fragment z dolną częścią ukazującą figury przed Dworem Artusa

do symbolicznego świata znaków kartograficznych, można odnieść także do obrazu antwerpskiego, gdzie Skalda ukazana została w sposób sumaryczny i przeglądowy, widoczna aż po bardzo w rzeczywistości oddalone ujście do morza (por. il. 2 i 3). Jednak gdański obraz charakteryzuje się bardziej niejednoznaczną symboliką: słowa o niebiańskim łuku, który nas łączy, odnoszą się do dwóch wielkich „łuków” na obrazie, czyli łuku tęczy i łuku architektonicznego. Mogą jednak stanowić też aluzję do widocznej w dolnej części łuku głównej arterii rzecznej, czyli Wisły. Nasuwają się tu dwie możliwości interpretacyjne: z jednej strony Wisła – w ramach tej swoistej symbolicznej trójcy – miała być tu ukazana dosłownie jako element łączący Polskę i Gdańsk. Mielibyśmy wówczas tu do czynienia ze schematycznym przedstawieniem całego biegu rzeki mającej źródła w południowej Polsce, a zamek po prawej mógłby być figuracją zamku wawelskiego. Równie możliwy wydaje mi się jednak wniosek, iż z drugiej strony mamy tu do czynienia ze schematycznym widokiem lewej odnogi delty Wisły.

To jednak, co oba obrazy przede wszystkim z sobą łączy, to detaliczne, niemal realistyczne podkreślenie żeglugi rzecznej i morskiej oraz związanego z nimi handlu, jako centralnego zajęcia obu społeczności. Rozpoczęta w 1585 r. blokada antwerpskiej Skaldy została zaniechana dopiero na początku XIX w. Także Gdańsk musiał podczas konfliktu z Rzeczpospolitą w latach 1577-1578 i po 1626 r., w trakcie wojen szwedzkich, ścierpieć wiele blokad Wisły.

Il. 7. *Alegoria poddania się Antwerpii królowi Filipowi II*, Hans Vredeman de Vries, fragment ze scenami rodzajowymi w tle

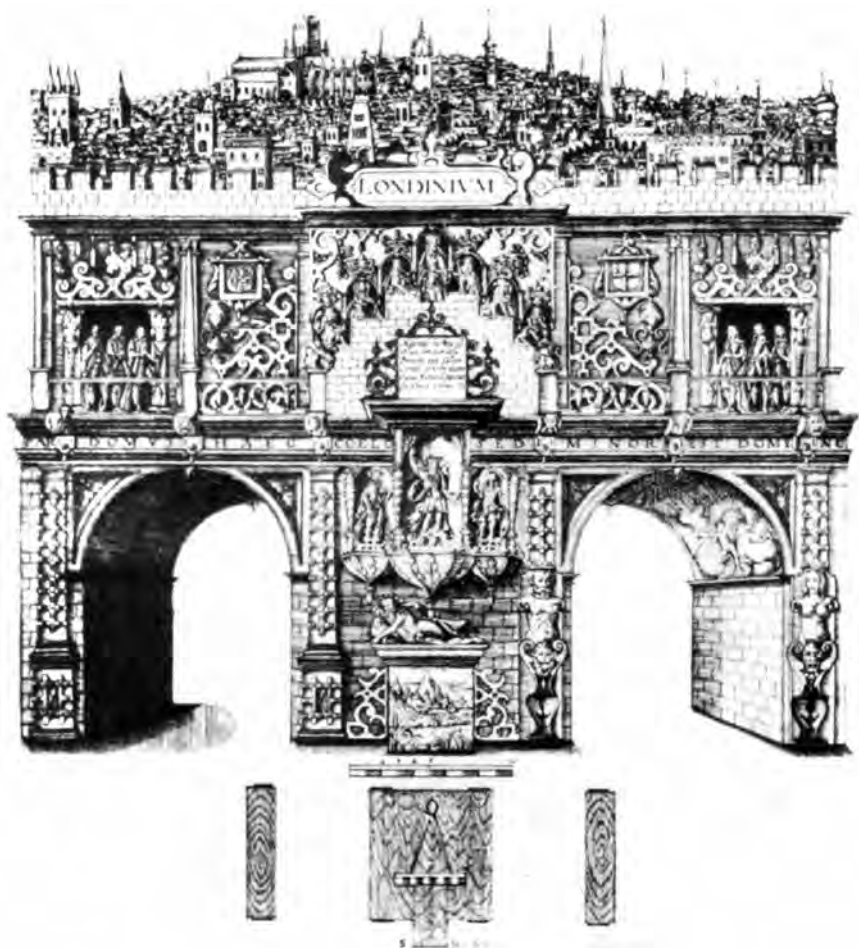


Od Alegorii poddania się Antwerpii do Apoteozy Gdańska...

Drugim decydującym pierwowzorem dla owalnego obrazu van den Blocka był londyński łuk triumfalny z 1603 r.¹² Na okoliczność triumfalnego wjazdu nowego władcy, króla Jakuba I Stuarta, do jego nowej stolicy wzniesiono kilka łuków triumfalnych według spójnego programu opracowanego przez wielkiego poetę Bena Jonsona. Rok później w Londynie ukazała się seria miedziorytów Williama Kipa z widokami dekoracji przygotowanych z okazji tego wjazdu¹³. Na łuku triumfalnym przy Fenchurch Street odnaleźć można podobnie ulokowany model miasta, określonego jako „Londinium” (il. 8). Żaden z popularnych łuków triumfalnych XVI w. nie dźwigał podobnego modelu miasta. Okoliczność ta oraz niewielki odstęp czasowy zaledwie czterech lat między dekoracją londyńską a obrazem gdańskim

¹² Na związek ryciny z przedstawieniem londyńskiej bramy triumfalnej i *Apoteozy Gdańska* zwróciłem już uwagę w artykule: *Gdańsk als auserwählte...*, nie uwzględniając jednak wówczas głębszego znaczenia gestu rozdarcia chmur, co niniejszym winno być uzupełnione.

¹³ Program uroczystości wjazdu opracował poeta Ben Jonson. Zob. *idem*, *His Part of King James Royall and Magnificent Entertainment through his Honorable Cittie of London, Thursday the 15, of March 1603*, London 1604. Przedrukowane w: *Ben Jonson*, ed. C.H. Percy, E. Simpson, t. VII, Oxford 1941, s. 83-94. Seria miedziorytów, w tym także interesujące nas tutaj przedstawienie łuku triumfalnego z „Londinium” przy Fenchurch Street, opublikowana została przez Stephena Harrisona: *idem*, *The Arches of Triumph erected In Honour of the High and Mighty Prince James...*, London 1604. Por też D.M. Bergeron, *English Civic Paeganry 1558-1642*, London 1971, s. 75-77.



Il. 8. Brama Triumfalna przy Fenchurch Street, Wiliam Kip, 1604 r., miedzioryt

czyni tego rodzaju przejęcie motywu wielce prawdopodobnym. W uroczystościach londyńskich brało wówczas udział oficjalne gdańskie poselstwo. Poza jednym nazwiskiem (Mittendorf) nie znamy innych uczestników z Gdańska. Natomiast w delegacji gdańskiej, która odwiedziła Londyn w rok później (1604) i która niewątpliwie przywiozła nad Motławę świeżo opublikowaną książkę miedziorytniczą Stephena Harrisona i Williama Kipa z motywem modelu miasta na łuku, uczestniczył Walter von Holten, brat przypuszczalnego twórcy programu gdańskiej dekoracji stropowej Arnolda von Holtena¹⁴.

¹⁴ P. Simson, *Geschichte der Stadt Danzig*, t. II, Danzig 1917, s. 476. Także i ta informacja nie była mi znana podczas pisania artykułu z 1981 r.

Gdańskim obserwatorom nie mógł umknąć przy tym decydujący z punktu widzenia teatralno-ikonograficznego akcent – którego naturalnie rycina Kipa nie mogła oddać – a mianowicie fakt, iż górną część łuku przy Fenchurch Street zakrywały zasłony, na których namalowano obłoki. W chwili, gdy żyjące słońce królestwa, tj. król Jakub I, zbliżyło się do łuku, zasłony nagle opadły, a przed oczami tłumu ukazywał się model Londynu jako królewskiej stolicy: tym samym królewskie słońce rozpędziło było obłoki¹⁵. Przedzierającej się przez chmury, otoczonej promieniami słońca Ręce Opatrzności, ujmującej szczyt wieży ratusza gdańskiego w *Apoteozie Gdańska*, można by więc *per analogiam* przyznać podobną symboliczną funkcję „rozdarcia” chmury, przede wszystkim jeśli weźmiemy pod uwagę szczególną symboliczną pozycję króla Anglii jako zwierzchnika Kościoła państwowego, czy też imaginowaną przez gdańszczan bezpośrednią relację wybranej gminy protestanckiej z Opatrznością.

Biały Orzeł szybujący nad wieżą ratusza gdańskiego na obrazie van den Blocka stanowił na pierwszy – ale tylko na pierwszy – rzut oka swoistą aluzję do orła polskiego, jednakże w aspekcie fundamentalnym był przede wszystkim orłem Jehowy, jak wskazują na to i inne ówczesne obrazowe połączenia motywu orła z przytoczonym przez van den Blocka cytatem biblijnym mówiącym o ochronie i opiece pod Jego skrzydłami („Ista servat sub his alis”).

W 1607 r. – a więc właśnie w trakcie prac nad centralnym obrazem stropowym – wspomniany już kilkakrotnie Arnold von Holten odwiedził Wenecję, gdzie został oprowadzony po salach paradnych Pałacu Dożów. Pałac ten znali także Bartholomäus Schachmann i Johannes Speymann. Nie budzi wątpliwości fakt, iż gdańska elita podziwiała samoświadomość i polityczną pozycję elity weneckiej oraz fascynujący proces wprzęgnięcia sztuki w służbę chwały Serenissimy¹⁶. Pomimo to gdańszczanie nie byli w stanie naśladować militarno-politycznego triumfalizmu Pałacu Dożów. W Gdańsku nie została podjęta droga tak charakterystyczna dla Wenecji, wiodąca od początkowo hieratycznie ujętej personifikacji miasta do zmysłowej i przemawiającej emocjonalnie *Venezii* ukazanej w wielofigurowych alegoriach. Tak charakterystyczne dla dekoracji stropowych Veronesego i Palmy młodszego połączenie elementów realnych i nierealnych oraz ich szczególna, wstępująca organicznie do góry kompozycja, przystosowana perspektywicznie do oglądania pod kątem, nie mogły zostać zaadaptowane nad Motławą, gdyż wymagały szczególnej biegłości artystycznej, a tej ani van den Blocke, ani nikt z innych malarzy gdańskich nie posiadał. Porównanie pomiędzy znanym bardzo motywem łuku triumfalnego w *Apoteozie Wenecji* Veronesego w Pałacu Dożów i motywem łuku w późniejszej o ponad dwie dekady *Apoteozie Gdańska* van den Blocka ma tu swoją oczywistą wymowę. Tak dalece, że jedyną logiczną decyzją artysty i jego doradców

¹⁵ Por. C.H. Percy, E. Simpson, *Ben Jonson...*, s. 90.

¹⁶ Por. S. Michalski, *Der Dogenpalast und die Rathäuser in Augsburg und Mitteleuropa um 1600*, [w:] *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert, Venedig und Augsburg im Vergleich*, ed. K. Bergdolt, J. Brüning, Berlin 1997, s. 83–95.

w dziedzinie ikonografii i formy obrazu było sięgnięcie po motywy dekoracji uroczystych wjazdów i ich pochodnych – takich właśnie jak *Poddanie Antwerpii* Vredemana – i doprowadzenie przez to do owej szczególnej gdańskiej syntezy realizmu i elementów alegoryczno-emblematycznych tworzącej coś, co ówczesne źródła nazywały „*pictura emblematica et symbolica*”¹⁷.

Sergiusz Michalski

**From the *Allegory of the Surrender of Antwerp to King Philip II of Spain* to the
Apotheosis of Danzig. On the Influence of Hans Vredeman de
Vries on Izaak van den Blocke**

The oval painting of the *Apotheosis of Danzig/Gdańsk* constitutes the central picture of the ceiling decoration of the main Council Hall (also known as *Red Hall*) in the Old City Hall in the Pomeranian city of Gdańsk/Danzig executed in the years 1607/1608 by the Netherlandish painter Isaac van den Blocke. The central painting has been analyzed after 1945 in almost a dozen of studies which tried to explain its stylistic and iconographical structure. It is an emblematic image as regards the ideology of the – mostly Calvinist – Danzig ruling patrician elite around 1600. Its main theme is the benevolence of the Almighty accorded to the city of Danzig, the latter being shown as a model Christian community. In an earlier article (1981) I showed that the motif of the central arch with a city model – naturally that of Danzig – placed on it is derived from a decorative city arch erected in London in 1603 in honour of the new King James I and engraved one year later in the illustrated book by Stephen Harrison and William Kip *The Arches of Triumph Erected in Honour of the High and Mighty Prince James* (London 1604). Much later I succeeded in finding a model for the seemingly realistic depiction of the encounter of Danzig patricians and Polish nobles in the lower half of the picture, especially as regards the motif of the cartographic rendering of the river Vistula.

The main outlines of the lower half have been taken, as a direct comparison does suggest, from the *Allegory of the Surrender of Antwerp to King Philipp II of*

¹⁷ Szczęśliwym przypadkiem wpadł teraz w moje ręce artykuł Pieta Vissera, „*Die schoone Stadt Gods*“. *The Metaphor of the Heavenly City in Dutch Mennonite Edifying Literature of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, [w:] *Tod und Jenseits in der Schriftkultur der Frühen Neuzeit*, ed. M. Kobelt-Groch, C. Niekus Moore, Wiesbaden 2008, s. 137–168. Visser wskazuje na fakt, iż motyw przeprowadzenia Arki Przymierza przez Jordan i podejścia z nią pod wrogie Jerycho posiadał około 1600 r. związki z wyobrażeniami teologicznymi menonitów. Zbliżony motyw znajduje się na stropie gdańskim (*Arka Przymierza pod Jerycho*). Ten problem, a także kwestia antytetycznych przedstawień *Niebiańskiej Jerozolimy* i Jerycha, podniesiony przez Vissera na podstawie obrazu menonity Karela van Mandera (*Przeprowadzenie Arki Przymierza przez Jordan*, 1605, Rotterdam) warty jest w kontekście symboliki gdańskiego stropu i van den Blockego dalszego zbadania. Sygnalizuję tutaj zagadnienie niezwiązane ściśle z tematem niniejszego artykułu w przekonaniu, iż powinno ono zostać podjęte przez badaczy lokalnych.

Spain, a painting executed in 1586 by Hans Vredeman de Vries. Vredeman's painting reflected erstwhile Protestant hopes as regards a prospective Spanish policy of religious tolerance in Antwerp – as we know, they were to be bitterly disappointed. Though the painting remained in Antwerp (it is now being kept in the Antwerp Municipal Archive) Vredeman de Vries who left Antwerp by the end of 1586 and lived in Danzig in 1591–1595, working there on the decoration of the City Hall, must have brought some graphic copy of it to that Polish Baltic city. No doubt the depiction of the Vistula owes its shape to Vredeman's rendering of the Schelde in the Antwerp picture; also the motif of the fraternal joining of hands has been prefigured in the Antwerp picture. Though van den Blocke's figures show a realist bent, whereas Vredeman's figures are personification of virtues, there is a general similarity between both parties of the respective paintings. Despite these inspirations and borrowings, the *Apotheosis of Danzig* is one of the most important paintings in Poland before the 19th century.

*Od Alegorii
poddania się
Antwerpii
do Apoteozy
Gdańska...*

Uwagi o malarstwie religijnym Andreasa Stecha i jego pracowni

Malarstwo religijne Andreasa Stecha z pewnością zasługuje na wnikliwe i pogłębione badania. W tym względzie nikogo nie może zmylić istnienie monografii malarza pióra Teresy Grzybkowskiej¹. Jej tekst stanie się oczywistym punktem odniesienia dla autora artykułu, w którym zaprezentowane zostaną także nowe ustalenia dotyczące genezy i wzorów twórczości Andreasa Stecha.

Autorka jedynej monografii malarza zdaje się być uprzedzona do dzieł religijnych Stecha. Formułuje sąd tyleż śmiały, co bezzasadny, iż malując obrazy dla kościołów, artysta czuł się źle i robił to tylko dla pieniędzy². Jednak to nie portrety i martwe natury Andreasa Stecha weryfikują miarę jego talentu, jak sugeruje Teresa Grzybkowska, lecz religijne *storie*, najwyższej cenione pośród malarskich gatunków, wymagające biegłości malarskiego rysunku, rzetelnego studium anatomii i psychiki postaci. Ludne sceny z bohaterami w ruchu bezlitośnie obnażają braki warsztatowe, zwłaszcza w zakresie rozumianym jako podstawowy kanon umiejętności malarskich.

Jakie jest zatem malarstwo religijne Stecha? Rozpocznijmy od wczesnego jego obrazu, *Powołania Apostoła Macieja* w katedrze w Pelplinie (il. 1). Konkretnych analogii dla tego dzieła należy szukać w graficznej ilustracji Matthaeusa Meriana *Pozwólcie dziatkom przychodzić do mnie*, z której Stech zapożyczył postaci kobiety i mężczyzny klęczących na pierwszym planie³. Ryciną Meriana, parafrazującą kompozycję Maertena de Vos, posłużył się także Stech, malując predellę z *Chrystusem z uczniami w Emaus* w Pelplinie. Biblijne ilustracje Meriana cieszyły się popularnością wśród malarzy i złotników w Gdańsku i Prusach Królewskich⁴. To istotne źródło inspiracji teścia Stecha, Adolfa Boya,

¹ T. Grzybkowska, *Andrzej Stech malarz gdański*, Warszawa 1979.

² *Ibidem*, s. 18.

³ Ilustracja Matthaeusa Meriana, z niewielkimi zmianami powtarzająca rycinę Johanna Sadlera I według Joosa van Winghe, doczekała się innego gdańskiego naśladownictwa, z dużymi uproszczeniami powtarza ją bowiem autor obrazu znajdującego się dziś w kościele Mariackim w Gdańsku (XVII/XVIII w.).

⁴ Na ich temat zob. m.in. Ph. Schmidt, *Die Illustration der Lutherbibel 1522-1700. Ein Stück abendländischer Kultur- und Kirchengeschichte; mit Verzeichnissen der Bibeln, Bilder und Künstler*, Bassel 1962, s. 304-307; *Die Bilder zur Bible. Mit Texten aus dem Alten und Neuen Testament*, il. M. Merian, hrsg. P. Meinhold, Hamburg 1965; *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main (15.9.-7.11.1993) und im Kunstmuseum*

Il. 1. *Powołanie Apostoła Macieja*,
Andreas Stech, katedra, Pelplin,
fot. A. Kudra



Il. 2. *Wizja św. Róży z Limy*, Andreas Stech, kościół
św. Mikołaja, Gdańsk,
fot. A. Kudra





Il. 3. *Madonna z Dzieciątkiem, św. Rozalią, Piotrem i Pawłem*, Anthon van Dyck, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

czytelne w jego gwaszu z historią Dawida i Betsabe oraz w alegorycznych miedziorytach. Z rycin Meriana korzystali też dziś anonimowi, pomniejsi malarze 2. połowy XVII w. (np. autor *Zmartwychwstania* w epitafium Engels Strenske-Brandtowej w kościele św. Katarzyny w Gdańsku) i złotnicy gdańscy. Ilustracje luterzańskich *Biblii* Meriana, stanowiące głównie pastisze niderlandzkich i włoskich rycin, były dość anachronicznym źródłem inspiracji dla malarzy gdańskich, przedłużającym trwanie w lokalnym środowisku epigońskiej formuły schyłkowego manieryzmu. Zarówno Boy, jak i Stech przejęli od Meriana kanon krępych, sztywno upozowanych postaci. Jest on czytelny zwłaszcza w malowanych gwaszem projektach obrazów Stecha, w których uproszczona, jednoplanowa narracja odpowiada oschłym w formie ilustracjom biblijnym Meriana.

Pierwszym bardziej samodzielnym artystycznie płótnem Stecha, na który pragniemy zwrócić uwagę, jest *Wizja św. Róży z Limy* (Gdańsk, kościół św. Mikołaja (il. 2)), jeden z najpiękniejszych obrazów w dorobku malarza. Jak wiele innych dzieł o tym samym temacie, powstał on w roku kanonizacji dominikanki. Jak się wydaje, Teresa Grzybkowska myli się, sugerując, iż oparty

Basel (28.11.1993–13.2.1994) als Unsterblich Ehren-Gedächtnis zum 400. Geburtstag des hochberühmten Delineatoris (Zeichners), Incisoris (Stechers) et Editoris (Verlegers) Matthaeus Merian des Aelteren..., kat. wyst., hrsg. W. Bingsohn, Frankfurt 1993.

jest na schemacie wotywno-religijnego obrazu stosowanym w Polsce m.in. w obrazie wotywnym Andrzeja Tarły i w twórczości Hana. Stech stworzył tu własny, choć w poszczególnych elementach kompilacyjny obraz wizyjny. Madonna z Dzieciątkiem ujawnia oczywiste koneksje van Dyckowskie, można ją uznać za trawestację tejże z graficznej reprodukcji obrazu *Madonna z Dzieciątkiem, św. Rozalią, Piotrem i Pawłem* w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu (il. 3). Św. Róża nie jest, jak mniema Grzybkowska, rzadkim w malarstwie północnym typem kobiecym bliskim postaciom z malarstwa bolońskiego⁵. Wręcz przeciwnie, typ sceny wizyjnej przy mense ołtarzowej, z prześwietem na wewnątrz nawy kościoła, rozpowszechnił w końcu w. XVI niewielkie w formacie, dewocyjne miedzioryty z pracowni Wierixów. Typ fizjonomii Róży z Limy i jej charakterystyczny gest oddania Stech być może zaczerpnął z wydawanych przez Hieronimusa Wierixa rycin według Maartena de Vos, przedstawiających modlącą się Madonnę (il. 4), często kopiowanych w malarstwie polskim XVII w., m.in. w obrazie Matki Boskiej Ostrobramskiej⁶. Zastosowana technika olejna na miedzi spotęgowała efekty głębokości i świetlistości tonów, zwłaszcza pysznego karminu i bieli kości słoniowej habitu Róży. W gamie różu i bieli namalował Stech w zwieńczeniu tegoż ołtarza *Św. Różę z Limy trzymającą Dzieciątko Jezus* (il. 5). Sparafrazował w tym wdzięcznym, wprawnie namalowanym obrazie znany wizerunek *Św. Józefa z Dzieciątkiem Jezus* Guida Reniego (il. 6), skądinąd wielokrotnie powtarzany w malarstwie polskim.

Rozpatrując Stechowską *Wizję św. Róży* w kontekście psychologiczno-religijnym i w realiach osiemnastowiecznego Gdańska, wyda się pozornym paradoksem malarza protestanta malującego ultrakatolicki obraz o wyraźnie kontrreformacyjnym przesłaniu, dla kaznodziejskiego zgromadzenia. Intelktualnej surowości wyobrażeń na obrazach protestanckich ten dominikański przeciwstawia zrodzoną z „rewolucji uczucia” czasów reformy katolickiej dotykalskość cielesnej wizji. Jest demonstracją siły Kościoła katolickiego,

⁵ Jeśli już szukalibyśmy analogii dla św. Róży w malarstwie bolońskim, to raczej w męskich modelach ekstazy, na czele z *Wizją św. Jacka* Ludovica Carracciego, reprodukowaną w grafice m.in. przez Johanna Sadlera I. Obraz ten wydaje się kluczowym dla siedemnastowiecznej ikonografii scen wizyjnych męskich świętych, zwłaszcza w malarstwie włoskim i francuskim, zob. S. Loire, *Ludovic Carrache au Louvre, deux tableaux reconsidérés*, „Revue du Louvre” 1994, nr 2, s. 36-53; O. Bonfait, *Vedere Dio*, [w:] *Il Dio nascosto. I grandi maestri del Seicento e l'immagine di Dio*, kat. wyst., ed. O. Bonfait, N. MacGregor, Roma 2000, s. 224-246. Nie wykluczając, iż Stech znał graficzną ilustrację z kompozycją Carracciego (uprawdopodobnia to obecność na niej dominikańskiego świętego), warto jednak podkreślić zdecydowanie odmienny typ ekspresji jego *Wizji św. Róży*. Godną odnotowania rzymską analogią gdańskiego obrazu jest wizerunek św. Franciszki Rzymianki na frontyspisie *Vita di Santa Francesca Romana* (Roma 1641) Camilla Cungięgo według rysunku Gregoria Grassiego, reprodukcja w: M. Fumaroli, *Nicolas Poussin. Sainte Françoise Romaine annonçant à Rome la fin de la peste*, Paris 2001, s. 34.

⁶ M. Mauquoy-Hendricx, *Les estampes de Wierix. Conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert I. Catalogue raisonné*, t. 2, Bruxelles 1979, s. 126, nr 699; M. Kałamaj-ska-Saed, *Ostra Brama w Wilnie*, Warszawa 1990, s. 78-113.



Il. 4. *Madonna*,
Hieronymus Wierix
wg Martena de Vos,
miedzioryt

RESPEXIT HUMILITATEM ANCILLÆ SVÆ: EX HOC BEATAM MARIAM
DICENT OMNES GENERATIONES Lvc. 1



Il. 5. *Św. Róża z Limy*
trzymająca Dzieciątko Jezus,
Andreas Stech, kościół św.
Mikołaja, Gdańsk,
fot. A. Kudra

Il. 6. Św. Józef
z Dzieciątkiem Jezus,
Guido Reni, Ermitaż,
St. Petersburg



w łonie którego substancjalna wizja staje się faktem, a wierny na drodze empatycznej partycypacji znajduje drogę do mistycznej jedności. Ma on przewagę posiadania duchowego przewodnika – wizjonera-świętego; w ten sposób przeżywa doświadczenie mistyczne w samym środku konsekrowanego obszaru, w kościele – w konsekwencji wierny nigdy nie pozostanie sam przed manifestacją ukazującej się świętości⁷. Stał więc Stech przed zadaniem zobrazowania, w pewien sposób oswojenia tego, co mogło niepokoić, co było trudne do przyjęcia. „Katolicka” wizja namalowana przez protestanta nie narzuca się, ma charakter pietystyczny, modlitewny, kontemplacyjny. Harmonijnie łączy archaizowane wzory manierizmu niderlandzkiego z witalną i zmysłową sztuką o rodowodzie rubensowskim.

Wizyjny charakter zachowuje także najbardziej monumentalne z dzieł Stecha – pięciometrowej wysokości obraz w ołtarzu głównym katedry oliwskiej *Maria i św. Bernard jako orędownicy konwentu oliwskiego* (il. 7), jedno z najlepszych dzieł powstałych na ziemiach Rzeczypospolitej w dobie baroku. Nie jest on ilustracją wizyjnego doświadczenia, dzieli się wyraźnie na sferę doczesną, z opatami oliwskimi, i na niebiańską, z orędownikami, aniołami i cherubinami. Właściwy obiekt adoracji ukazano najwyżej jako nieziemską światłość.

⁷ Por. V.I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London 1995, s. 45–103.



Il. 7. *Maria i św. Bernard jako orędownicy konwentu oliwskiego*, Andreas Stech, fragment, katedra, Gdańsk-Oliwa

Modelową realizacją podsumowującą wcześniejsze typy przedstawień w formule: fundator (donator) – święty orędownik (patron) – Maria (Chrystus, Trójca Święta) jest *Madonna di Foligno* Rafaela. Wraz z jego *Św. Cecylią* obraz ten inspirował malarzy bolońskich okresu *seicento*, zwłaszcza Guida Reniego⁸. I to z jego twórczości, „kolportowanej” w Europie przez grafikę, należy wywieść zastosowany przez Stecha schemat upozowania klęczących świętych, rodzaj ich gestykulacji i mimiki. Wielką syntezą Reniego wydaje się być *Pala della Peste* (Bolonia, Pinacoteca Nazionale), do której doszedł drogą studiów nad wspomnianymi pierwowzorami Urbiny, zwłaszcza poprzez kopie i pastisze *Św. Cecylii*. Wyróżniający postaci świętych na oliwskim obrazie gest rozłożonych wzdłuż ciała dłoni, bliski gestowi admiracji z *Chirologii* Johna Bulwera⁹, wywodzi się z gestu św. Petroniusza i Dominika na bolońskiej *pala d'altare* oraz gestu Karola Boromeusza na obrazie w Santa Maria in Vallicella w Rzymie. We wszystkich wymienionych obrazach znajdujemy wspólny model ekspresji twarzy, nawiązujący do „archetypicznego” wizerunku św. Cecylii Rafaela, już przez Vasarięgo określonego jako bliski cichej ekstazie, aplikowany od czasów Cesare Ripy (jako model ikonograficzny) po Charlesa Le Bruna (jako model ukazywania uczuć). U Reniego święci w transcendentnej, świętej adoracji unoszą się w obłokach nad ukazaną u ich stóp panoramą Bolonii; u Stecha odpowiadają im realni, istniejący w historii przeorowie cysterskiego opactwa, ukazanego w tle obrazu, pośród oliwskich łąk. Rolę pośredników między nimi a Bogiem sprawują przedstawieni powyżej na obłokach w asyście pary aniołów i cherubinów św. Bernard

⁸ Szerzej na ten temat zob.: M. Kaleciński, *Oblicza historyzmu w malarstwie Rzymu i Bolonii w l. 1563-1630*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, nr 24, s. 55-79.

⁹ J. Bulwer, *Chirologia: or, The naturall language of the hand*, (London 1644), ed. H.R. Gillis, New York 1975, s. 33-34.

Il. 8. *Ukrzyżowanie*,
Andreas Stech,
katedra, Pelplin,
fot. A. Kudra



*Uwagi
o malarstwie
religijnym
Andreas
Stecha...*

i hierarchicznie nieco wyżej usytuowana Maria, oboje retorycznymi gestami polecają Najwyższemu konwent oliwski. Warto w tym miejscu przywołać kompozycję Simona Voueta rytowaną przez Nicolasa Dorigny, *Madonna jezuitów* – ukazuje ona Marię jako orędowniczkę jezuitów, a wywodzi się także od *Pala della Peste Reniego*. O ile dolna część kompozycji oliwskiego obrazu wykazuje analogie bolońskie (Stech mógł się inspirować rycinami, które zapewne posiadał opat), o tyle jej górna partia wydaje się bardziej zachowawcza, statyczna, mająca zaplecze w grafice według wzorów manierystów haarlemskich (porównaj np. glorię anielską na rycinie według Jana Mullera *Chrzest Chrystusa*).

W wypadku oliwskiego obrazu zlecono malarzowi specyficzny temat o wymiarze lokalno-historycznym, nie mógł więc posłużyć się wprost standardowym wzorem. Rozpatrując sugerowane źródła inspiracji, nie traktujemy ich w kategoriach świadomego wyboru estetycznego, istotniejsza wydaje się tutaj kwestia możliwości artystycznych malarza, wykształconego w systemie cechowym, malarza, któremu zapewne największą trudność sprawiało malowanie postaci w ruchu, w dynamicznych skrótach, w głębokiej, wieloplanowej, barokowej przestrzeni. Dlatego też Stech preferuje ujęcia statyczne, w omawianym

dziele niemal izokefaliczne, z charakterystycznym kontrastem między pierwszym, wypełnionym planem a odległym drugim planem (anachroniczny, manierystyczny typ przestrzeni). Na koniec nieodzowna wydaje się weryfikacja sądów monografistki: oliwski obraz nie nawiązuje do *Koronacji Marii* Hermana Hana, pejzażu nie namalowano pod wpływem Ruisdaela, Maria zaś nie wykazuje wpływu Murilla (Grzybkowska powtarza w tym wypadku wcześniejszą opinię ks. Makowskiego, nie zważając na znikome prawdopodobieństwo kontaktu Stecha z malarstwem mistrza z Sewilli)¹⁰.

W twórczości Stecha i jego pracowni dominują kopie i pastisze dzieł Rubensa. Swobodnym naśladownictwem *Ukrzyżowań* Rubensa jest *Ukrzyżowanie* Stecha w katedrze pelplińskiej (il. 8). *Wskrzeszenie Łazarza* Stecha i pracowni w krużgankach klasztornych w Pelplinie (il. 9) powtarza kompozycję obrazu Rubensa dawniej w zbiorach pruskich w Berlinie. W tym wirydarzu uwagę zwraca także dynamiczne *Nawrócenie Szawła* (il. 10), oparte na kompozycji płótna Rubensa, wedle tradycji zamówionego przez Władysława IV Wazę, a znajdującego się dawniej w Kaiser Friedrich Museum w Berlinie. Różnice w stosunku do utraconego oryginału¹¹ dotyczą dodanego żołnierza i nieobecności Chrystusa w obłokach. Wskazuje to na fakt wykorzystywania przez Stecha graficznego źródła parafrazującego obraz Rubensa. Refleksy sztuki wielkiego Flamanda znajdziemy także w *Pokłoncie Trzech Króli* (Muzeum Historyczne Miasta Gdańska), w którym postać króla w turbanie zaczerpnięto z kompozycji dzieła Rubensa o tym samym temacie (dziś w muzeum w Lille). I wreszcie na marginesie głównych rozważań przytoczmy scenę historyczną pędzla Stecha – *Darowanie cystersom Pogódek przez Sambora II i Mestwina* (il. 11) – w której odwołuje się do niezwykle popularnego obrazu Rubensa *Królowa Tomyris* (inspiracje czytelne w postaci kobiecej i paziach po lewej stronie obrazu oraz grupie żołnierzy w hełmach i z lancami po prawej).

Poważnych rewizji dotychczasowych ustaleń wymagają obrazy z krużganków katedry pelplińskiej. Są tam dzieła autorskie Stecha, warsztatowe (częściowo powstałe według gwaszy Stecha i zapewne z jego ostatecznymi „szlifami”) oraz osiemnastowieczne płótna niewykazujące związku z twórczością Stecha. Do pierwszej grupy należy zaliczyć przede wszystkim *Chrystusa i niewiastę chananeńską*, *Cudowne nakarmienie rzeszy* i *Gody w Kanie Galilejskiej*.

Frapująca jest geneza *Godów w Kanie Galilejskiej* Stecha i pracowni (il. 12). Kompozycję tego obrazu malarz zaczerpnął z miedziorytu Jacoba Adriaensa Mathama o tym samym temacie (około 1600-1601 (il. 13)) według fresku Francesca Salviatego z 1550 r. Podobieństwa sprowadzają się do ogólnego kształtu kompozycji, typu wnętrza, sposobu uszeregowania postaci. Stech a za nim pomocnicy zmodyfikowali wzór, upraszczając rozwiązania przestrzenne (jednoprześłowy łuk triumfalny ze stojącą obok gawiedzią został zastąpiony loggią

¹⁰ T. Grzybkowska, *Andrzej Stech...*, s. 30.

¹¹ *Corpus Rubenianum* Ludwig Burhardt, 7, *The Life of Christ after the Passion*, ed. D. Freedberg, Oxford 1984, kat. nr 31, il. 74.



Il. 9. *Wskreszenie Łazarza*, Andreas Stech i warsztat, wirydarz katedralny, Pelplin, fot. A. Kudra

Il. 10. *Nawrócenie Szawła*, Andreas Stech i warsztat, wirydarz katedralny, Pelplin, fot. A. Kudra





Il. 11. *Darowanie cystersom Pogódek przez Sambora II i Mestwina*, Andreas Stech, katedra, Pelplin, fot. A. Kudra

Il. 12. *Gody w Kanie Galilejskiej*, Andreas Stech i warsztat, wirydarz katedralny, Pelplin, fot. A. Kudra





Il. 13. *Gody w Kanie Galilejskiej*, Jacob Adriaensz Matham wg Francesca Salviatego, miedzioryt

Il. 14. *Św. Paweł i Barnaba w Lystrze*, Andreas Stech i warsztat, wirydarz katedralny, Pelplin, fot. A. Kudra





Il. 15. Św. Paweł i Barnaba w Lystrze, Michel Corneille St., Musée des Beaux-Arts, Arras

arkadową w typie Veronesa i kurtyną, elementami, które adaptują kompozycję do niewdzięcznego, gotyckiego kształtu podobrazia), typizując i czyniąc bardziej statycznymi postaci, na koniec swobodnie je przemieszczając. I tak, pierwszoplanową postać kobiety siedzącej po lewej przy stole zastąpił Chrystus, jego zaś miejsce zajęła panna młoda. Zamieniono stronami ujmującą kompozycję postaci grających na trąbkach i kredens ze srebrami. Stech aktualizuje podjęte z włoskiego wzoru motywy: kornety zostają zastąpione trąbkami, misom zaś nadano



Il. 16. *Łaknących nakarmić*, malarz nieznan, wirydarz katedralny, Pelplin, fot. A. Kudra

siedemnastowieczne, puklowane formy. Największe modyfikacje dotyczą postaci rozlewającej wino do glinianych naczyń. Stech pozostając wiernym idei kompozycyjnej pierwowzoru, inspirowany jego rozwiązaniami, nigdy nie kopiuje wprost. Daje popis swej inwencji, zestawiając „bankietową” martwą naturę w typie Florisa van Schootena z ułożonymi na srebrnych talerzach ciastem i chlebem oraz owocami południowymi na delfckiej misie. Wykorzystane przez malarza artystyczne źródło obala dotychczasowe sugestie Teresy Grzybkowskiej, która twierdziła, iż malując *Gody w Kanie Galilejskiej*, „Stech musiał znać ryciny przedstawiające *Ostatnią Wieczerzę* według Leonarda [sic! – M.K.] i Golziusa [pisownia oryginalna – M.K.]”¹².

Ustępujący klasę poprzedniemu obraz *Św. Paweł i Barnaba w Lystrze* (il. 14), w głównej mierze będący dziełem warsztatowym, z nieznacznymi zmianami powtarza nieznaną graficzną reprodukcję obrazu Michela Corneille’a ojca o tym samym tytule (il. 15). Został on namalowany jako „may” dla kościoła *Nôtre Dame* w Paryżu w 1644 r.¹³ Obraz reprezentuje dość ortodoksyjny

¹² T. Grzybkowska, *Andrzej Stech...*, s. 39.

¹³ *Les Mays de Nôtre Dame de Paris*, ed. A. Notter, Arras 1999, s. 62-64. Kompozycję Corneille’a powtórzył z istotnymi zmianami (nie wskazując źródła inspiracji) Melchior Küsel w: *idem, Icones Biblicae Veteris et Novi Testamenti* (Wien 1679), wyd. Darmstadt 1968, cap. XIV, il. 27.



Il. 17. Łaknących nakarmić (Gościna Abrahama), Sébastien Bourdon, miedzioryt

klasycyzm w rozumieniu sztuki francuskiej XVII w. Jego pelplińska repetycja zmienia kształt francuskiej kompozycji z wertykalnej na horyzontalną, zachowując przy tym większość figur z wyjątkiem postaci w górnym prawym rogu. Dodano w tle owcę i Panteon, zapewne także przerysowany, być może z albumu graficznego z rzymskim starożytnościami. Schematyzm, uproszczenia form, twardość modelunku każą widzieć w obrazie rękę współpracowników malarza. Monografistka artysty odnośnie do tego obrazu twierdziła, iż większość przedstawionych na nim typów fizjonomicznych znanych jest ze wcześniejszych dzieł Stecha. Wywody autorki konkluduje stwierdzenie, iż młodzieniec ukazany w wieńcu laurowym jest podobny do stojącego obok byka, a kobieta do owcy, co zdaniem uczonej jest „świadectwem paralelizmu fizjonomicznego ludzi i zwierząt w sztuce baroku” oraz sposobem określania przez Stecha cech psychicznych swych modeli¹⁴.

Niezwiązana ze Stechem, acz warta przy okazji odnotowania jest grupa czterech obrazów z przedstawieniami *Uczynków Miłosierdzia*, wyróżniająca się na tle pozostałych w krągankach klasycyzującym stylem w duchu *grand siècle*.

¹⁴ T. Grzybkowska, *Andrzej Stech...*, s. 32.

Obrazy *Łaknących nakarmić* (il. 16), *Pragnących napoić*, *Nagich przyodziać* i *Podróżnych ugościć* nie zostały namalowane, jak sugerował Frydrychowicz, a za nim Grzybkowska, według ilustracji graficznych w luterzańskich *Icones Biblicae* Melchiora Küsla (wyd. Augsburg 1679)¹⁵. W rzeczywistości powtarzają one miedzioryty Sébastiena Bourdona (il. 17) według jego własnych obrazów (dziś jako destrukty w Ringling Museum of Arts Sarasota). *Uczynki Miłosierdzia* Bourdona powstały u schyłku jego życia jako swoista artystyczna odpowiedź na cykl *Sakramentów* Nicolas Poussina¹⁶. Dla zilustrowania czynków miłosiernych Bourdon wybrał epizody Starego Testamentu, co uważa się za element kryptoprotestancki (malarz przez długi okres życia był kalwinem). Obrazy pelplińskie powstały zapewne w początkach XVIII w. i należą do unikatowych na Pomorzu przykładów recepcji wzorów malarstwa francuskiego XVII w. Warto dodać, iż w krągankach pelplińskich znajduje się także znacznie późniejszy obraz (około połowy XVIII w.) *Wniebowzięcia* powtarzający motywy ze znanego obrazu Piazzetty o tym samym tytule (Paryż, Luwr), a nie, jak chciała Grzybkowska, z obrazu Caspare Dizianiego¹⁷.

Andreas Stech, najwybitniejszy malarz na stałe związany z Gdańskiem w XVII w., zapewne nie opuszczał miasta (nic dotychczas nie wiadomo o jego artystycznych wędrowkach). Niewątpliwa znajomość malarstwa flamandzkiego, zwłaszcza Rubensa i jego szkoły, czytelna jest zarówno w układach kompozycyjnych, jak i kolorystyce oraz modelunku, co wskazuje na znajomość nie tylko reprodukcyjnej grafiki, ale także dzieł malarskich zgromadzonych w gdańskich kolekcjach¹⁸. Nie należy jednak szafować analogiami stylistycznymi w odniesieniu do jego twórczości, zwłaszcza gdy nie weryfikują ich same dzieła¹⁹.

¹⁵ R. Frydrychowicz, *Geschichte der Cistercienserabtei Pelplin und ihre Bau- und Kunstdenkmäler*, Düsseldorf 1905, s. 480; T. Grzybkowska, *Andrzej Stech...*, s. 32.

¹⁶ E.G. Fowle, *Sébastien Bourdon's Acts of Mercy: their significance as a series [w:] Hortus imaginum: essays in Western art*, ed. R. Enggass i M. Stokstad, Lawrence 1974, s. 147-154; R. van Bühren, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.-18. Jahrhunderts: zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption*, Hildesheim 1998, s. 23, 192, 211-213; *Sébastien Bourdon, 1616-1671: catalogue critique et chronologique de l'oeuvre complet*, ed. J. Thuillier, Paris 2000, s. 411-416.

¹⁷ T. Grzybkowska, *Andrzej Stech...*, s. 32.

¹⁸ Najpełniej potwierdza to Danuta N. Zasławska w swej interpretacji *Martwej natury z wiewiórką* Stecha, zob. *eadem*, *Martwa natura z wiewiórką* *Andreas Stecha*, „Ikonotheka” 2004, nr 17, s. 67-89.

¹⁹ Celowała w tym Teresa Grzybkowska, *Andrzej Stech...*, w sposób nieuprawniony dopatrując się w dziełach Stecha wyraźnych wpływów np. „Hendricka Ter Brughena” (s. 20, autorka skądinąd kwalifikuje go jako Flamanda), „Seghersa” (s. 34, nota bene autorka nie wskazuje, o którego Seghersa chodzi), „Golziusa Geldarpa” (s. 25, powinno być: Geldorpa), Parmiggiana, Ghirlandaia, Bueckelaera [*sic!* – M.K.] i wielu innych. W stworzonych przez uczoną interpretacjach można dopatrzeć się swoistej „metody”. Grzybkowska z łatwością i pewnością feruje definitywne sądy: „obrazy Stecha powtarzają”, „wyraźne są w nich inspiracje”, „Stech znał”, w najgorszym razie „zapewne pamiętał”. Dalej następują konkretne wskazania. Monografia Stecha nie reprodukuje jakichkolwiek obrazów i rycin wskazanych przez autorkę jako ewidentne wzory.

Kompilacyjny charakter obrazów gdańskiego malarza może być odczytany w dwojaki sposób. Gdyby odnieść go do teoretycznego modelu literackiego imitacji ujętego triadą: *imitatio*, *translatio* i *aemulatio*²⁰, wówczas Stechowska praktyka zapożyczania pojedynczych postaci na ogół z rycin mogłaby uzyskiwać walor uczonej gry form. Północna, niderlandzka i niemiecka historiografia i teoria sztuki zalecały praktykę kopiowania dzieł wielkich mistrzów adeptom malarstwa. Posługując się metaforami, zachęcano do umiejętnego kompilowania znamienitych dzieł, tak by efekt tego działania miał autonomiczną wartość (Karela van Mandera postulat kopiowania, „kradzieży ramion, nóg, dłoni i stopy”, byle robić to udatnie)²¹. Jeśli malarz nadto był świadom odrębności czasowej motywów, które przetwarzał w swym dziele, nadając im nową funkcję, spełniał wówczas definicję emulacji. Na to miano w dorobku Stecha mogłoby zasługiwać jego wybitne obrazy: *Wizja św. Róży z Limy* oraz *Maria i św. Bernard jako orędownicy konwentu oliwskiego*.

Przy wartościowaniu malarstwa Stecha należy pamiętać o współczesnych mu kryteriach oceny dzieł, gdzie inwencja i erudycja często sprowadzały się do sprawnego kopiowania; nie istniała przy tym kwestia licencji artystycznej i oryginalności w dzisiejszym rozumieniu. Praktyka „bezkarnych” zapożyczeń z dzieł innych artystów uzyskała w Niderlandach około 1650 r. status gry malarza erudyty z wyrafinowaną publicznością. W tym samym czasie w Niemczech miała ona zdecydowanie bardziej praktyczny wymiar²². Takie pragmatyczne odczytanie kompilacyjnej działalności Stecha wydaje się równie uprawnione, zwłaszcza wobec ówczesnej praktyki warsztatowej (brak wybitnego nauczyciela-mistrza, który dałby namiastkę edukacji w typie akademii włoskich), relatywnie prowincjonalnego środowiska artystycznego, mimo wszystko ograniczonego dostępu do wybitnych dzieł malarstwa, w znikomym stopniu rekompensowanego ilustrowanymi *Bibliami* i luźnymi sztychami, zwykle niderlandzkimi. Trudne zatem do rozstrzygnięcia pozostaje pytanie o artystyczną samoświadomość Stecha, o stopień znajomości (i stosowania) kategorii retoryczno-literackich.

Andreas Stech uczył się zawodu u miernego i zachowawczego malarza Adolfa Boya, swego późniejszego apodyktycznego teścia. Dzięki talentowi, szerokim horyzontom wyobraźni i wiedzy, wsparty ożywym wpływem luminarzy kultury i nauki w Gdańsku, przewyższył w malarskim rzemiośle nauczyciela. Co ważniejsze jednak, przy ograniczeniach jego warsztatu malarskiego,

Potrzeba więc cierpliwości i niejakiego wysiłku, by stwierdzić, iż niemal wszystkie wskazane przez Grzybkowską pewne źródła inspiracji Stecha są błędne. Osobnej krytyki wymagają opisowe analizy dzieł, w tym szczególnie mylący, ze stwierdzeniami logicznie się wykluczającymi, *passus* dotyczący *Męczeństwa św. Andrzeja* (s. 22–23).

²⁰ G.W. Pigman, *Versions of Imitation in the Renaissance*, „Renaissance Quarterly” 1980, nr 33, s. 1–32; A. Bolland, *Art and Humanism in Early Renaissance Padua: Cennini, Vergerio and Petrarch on Imitation*, „Renaissance Quarterly” 1996, nr 49, s. 469–487; A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000.

²¹ A. Kozieł, *Rysunki Michała Willmana 1630–1706*, Wrocław 2000, s. 76–77.

²² *Ibidem*, s. 77.

niezwykła jest u Stecha chęć swoistej rywalizacji ze znanymi mu nierzadko z drugiej ręki dziełami wielkich malarzy starszych generacji. Mniej istotny przy tym jest oczywisty wynik tej rywalizacji niż postawa artysty wyznaczona przez określające emulację pojęcia *aequare* i *superare*. Wielowątkowe formalnie i bogate tematycznie malarstwo Stecha, będąc nierzadko swoistym rebusem, z trudem poddaje się rozszyfrowaniu, tym większą więc satysfakcję przynosi choćby częściowe określenie źródeł jego sztuki.

*Uwagi
o malarstwie
religijnym
Andreas
Stecha...*

Marcin Kaleciński

Remarques sur la peinture religieuse d'Andreas Stech

Un de plus illustres peintres de Gdańsk au XVIIe siècle, Andreas Stech, exécutait avec ses disciples des tableaux aux sujets religieux surtout pour les églises catholiques cisterciennes d'Oliva et de Pelplin, ainsi que pour l'église dominicane St. Nicolas de Gdańsk. Dans les compositions de ses tableaux il s'était servi des éditions illustrées de la Bible, aussi bien que de gravures libres, (p. ex. *Les Rois Mages* au Musée de la Ville de Gdańsk, *La Crucifixion*, *La conversion de Saint Paul* et *La résurrection de Lazare* à Pelplin).

Le plus beau tableau de Stech, *La Vision de Sainte Rose de Lima* de l'église St. Nicolas de Gdańsk, est une travestition libre de modèles d'Anthon van Dyck et de Hieronymus Wierix. Les commanditaires catholiques lui ont du suggérer aussi des modèles graphiques italiens – la composition du tableau monumental *Sainte Marie et Saint Bernanard intercésants pour le couvent d'Oliva* présente des associations avec la *Pala delle Peste* de Guide Reni. Il en est de même avec un autre tableau de Stech – *Sainte Rose avec l'enfant Jésus*, dans lequel notre peintre a aussi emprunté un modèle du Guide, celui de *Saint Joseph avec l'enfant Jésus*.

Pour le cloître de la cathédrale actuelle de Pelplin Andreas Stech exécuta avec ses disciples entre autres *Les Noces de Cana*, s'étant servi de gravure en cuivre de Jacob Adriaensz Matham d'après Francesco Salviati, du même titre.

Une série de peintures *Les Oeuvres de Charité* réalisée dans son cercle reste un exemple de reception, rare en cette région du pays, de l'oeuvre gravée de Sébastien Bourdon.

Voulant évaluer l'oeuvre peint d'Andreas Stech il faut rappeler les critères contemporaines d'évaluation des oeuvres, où l'invention et l'érudition se résumait souvent à l'art de bien copier. A cette époque il n'était pas question de licence artistique ainsi que d'originalité. La pratique d'emprunt d'après les oeuvres d'autres artistes jouissait environ 1650 du status d'un jeu entre peintre et spectateur raffiné (selon la catégorie d'émulation). C'est ainsi qu'il faudrait lire la manière compilatoire de Stech dans son oeuvre artistique, surtout vu la pratique d'atelier contemporaine ainsi qu'un faible.

O pochodzeniu sarkofagów króla Zygmunta III Wazy i królowej Konstancji Austriaczki. Przyczynek do dziejów gdańskiego konwisarstwa*

Jednym z największych nowożytnych ośrodków konwisarskich na terenie Rzeczypospolitej, którego wyroby cieszyły się szerokim uznaniem, był Gdańsk. Prężności tego ośrodka w produkcji konwisarskiej dowodzi m.in. duża liczba działających w tym mieście warsztatów, co z kolei wiązało się ze stosunkowo dużą ilością wytwarzanych cynowych przedmiotów¹. Powstające tutaj wyroby były często zdobione (zazwyczaj za pomocą grawerunku) i choć z cyny, czy też – dokładniej rzecz ujmując – ze stopu ołowiowo-cynowego wytwarzano przede wszystkim niewielkie przedmioty: talerze, tace, misy, dzbany, flasze czy konwie, to zdarzało się, że gdańscy konwisarze otrzymywali również zlecenia dotyczące wykonania większych dzieł, wymagających często współpracy z innymi specjalistami. Do tego typu przedmiotów należały sarkofagi, bardzo często bogato zdobione nie tylko grawerunkami, ale także odlewanymi reliefami i malowidłami oraz – w niektórych wypadkach – pełnoplastycznymi rzeźbami. Niektóre z zachowanych do dziś cynowych trumien stanowią prawdziwe dzieła sztuki i dają świadectwo wybitnych umiejętności szesnasto- i siedemnastowiecznych konwisarzy.

Za wykonane w Gdańsku uważa się, oprócz sarkofagów królów i królowych polskich (Zygmunta Augusta, Stefana Batorego, Anny Jagiellonki, Anny Austriaczki, Konstancji Austriaczki, Zygmunta III Wazy i królewicza Aleksandra

* Niniejszy artykuł powstał na podstawie materiałów zebranych do pracy magisterskiej *Sarkofagi cynowe króla Zygmunta III Wazy i królowej Konstancji Austriaczki*, napisanej w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu i obronionej w roku 2005. Za pomoc w jej powstaniu i szereg cennych uwag pragnę podziękować promotorowi, dr. Michałowi Woźniakowi, a także księdzu infułatowi Januszowi Bielańskiemu, ówczesnemu proboszczowi katedry krakowskiej, oraz pani Krystynie Jackowskiej i pani Jolancie Talbierskiej.

¹ Z dokumentów cechowych i miejskich wynika, że od połowy XVI w. do 2. połowy XVIII w. w każdym pięćdziesięcioleciu zakładano tu około 30 warsztatów konwisarskich. Jest to liczba stawiająca Gdańsk pod względem potencjalnej wytwórczości na dość wysokiej pozycji wśród innych ośrodków konwisarskich w Europie (B. Tuchołka-Włodarska, *Konwisarstwo*, [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku* [katalog wystawy. Muzeum Narodowe w Gdańsku maj-sierpień 1997], t. I: *Eseje*, red. T. Grzybkowska, Gdańsk 1997, s. 254).

Karola) znajdujących się w Grobach Królewskich na Wawelu², również cynowe trumny księżnej Anny de Croy i księcia Ernesta Bogusława de Croy z kościoła św. Jacka w Słupsku³. Wraz z królewskimi tworzą one najliczniejszą (bo składającą się aż z dziewięciu zabytków) grupę zachowanych w całości sarkofagów związanych z tym samym ośrodkiem konwisarskim.

Obok Gdańska, w XVI i XVII w. na terenie Rzeczypospolitej Obojga Narodów wyodrębnić można jeszcze tylko trzy większe ośrodki, o których wiadomo, że powstawały w nich cynowe trumny. Są to: Lwów, w którym zapewne powstały sarkofagi Sieniawskich z Brzeżan⁴ oraz nieistniejący już w całości sarkofag Stanisława Żółkiewskiego⁵, Poznań, miejsce powstania m.in. sarkofagów Opalińskich z Sierakowa⁶, Adama Sędziwoja Czarnkowskiego oraz Hieronima Radomickiego⁷, oraz Kraków. Wykonane w Krakowie trumny (m.in. królowy Anny Marii, córki Zygmunta III i Anny Austriaczki, Barbary Zapolyi, pierwszej żony Zygmunta Starego, oraz Gabriela Tarnowskiego i Katarzyny z Warszzyckich Tarnowskiej) różnią się jednak od tych powstałych

² O metalowych sarkofagach wawelskich pisali m. in.: A. Grabowski, *Groby trumny i pomniki królów polskich w podziemiach i wnętrzu Katedry krakowskiej na Wawelu*. Wydanie drugie znakomicie pomnożone, Kraków 1868; A. Bochnak, *Eksport z miast pruskich w głąb Polski w zakresie rzemiosła artystycznego*, „Studia Pomorskie” 1957, nr 2, s. 7-112; B. Tuchołka-Włodarska, *Z badań nad sarkofagiem króla Zygmunta Augusta*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, nr 2-4, s. 221-245; J. Krause, *Sarkofagi cynowe. Problematyka technologiczna warsztatowa i konserwatorska*, Toruń 1995; K.J. Czyżewski, *Metalowe sarkofagi królewskie w katedrze na Wawelu*, [w:] *Gdańsk dla Rzeczypospolitej. W służbie Króla i Kościoła*, Kat. wyst., red. T. Grzybkowska, Warszawa 2004, s. 84-88.

³ S. Szpilewski, *Sarkofagi cynowe księżnej Anny Croy i jej syna Ernesta Bogusława w Słupsku*, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne” 1973, nr 3, s. 235-273; J. Krause, *Problematyka technologiczna, warsztatowa i konserwatorska cynowych sarkofagów księżąt de Croy*, „Ochrona Zabytków” 1985, nr 3-4, s. 202-210; J. Krause, *Sarkofagi cynowe...*, s. 122-125. W Wilanowie znajdują się dwa fragmenty sarkofagu: z przedstawieniem kłęczącego żołnierza oraz ze sceną bitwy (Nr inw. Wil. 2862 i 2863), w Muzeum XX Czartoryskich natomiast przechowywany jest fragment z przedstawieniem konnych i pieszych wojskowych oraz dwie figurki żołnierzy (Nr inw. MNK IV-M-1135).

⁴ T. Mańkowski, *Sarkofagi Sieniawskich w zbiorach wawelskich*, „Ochrona Zabytków” 1948, nr 3-4, s. 140-147; J. Krause, *Sarkofagi cynowe...*, s. 86, 131-134; *Śmierć w kulturze dawnej Polski. Od średniowiecza do końca XVIII wieku*, kat. wyst., red. P. Mrozowski, Warszawa 2000, nr kat. IV 15 (K. Kuczman), s. 187.

⁵ Między innymi: J. Michalska, *Cyna w dawnych wiekach*, kat. wyst., Kraków 1973, nr kat. 30, s. 72, il. 25; *Śmierć w kulturze...*, nr kat. IV 13 (T. Igrzycki), IV 14 (K. Kopera-Banasik) s. 184-186; J. Krause, *Sarkofagi cynowe...*, s. 86; *Odsiecz wiedeńska 1683*, kat. wyst., Kraków 1990, t. I, nr kat. 22-26, s. 95-97 (J.T. Petrus, H. Widacka), t. II, il. 20-23; *Gdańsk dla Rzeczypospolitej*, nr kat. II.17. (K. Gutowska-Dudek), II. 18 (M. Paś, T. Kusion), s. 222-224.

⁶ J. Krause, *Sarkofagi cynowe...*, s. 85-86, 134-136; J. Dziubkowska, *Vanitas. Sierakowski epizod rodu Opalińskich*, „Nurt” 1983, nr 11, s. 2-4; K. Kolendo, *Polski Horatius Cocles, Mucius Scaevola i Marcus Curtius. O ikonografii sarkofagu Piotra Opalińskiego z Kościoła w Sierakowie*, „Meander” 1998, nr 4, s. 402-417; J. Krause, M. Rudy, M. Woźniak, *Sarkofagi rodu Opalińskich Sieraków*, Toruń 1995.

⁷ J. Eckhardt, *Sarkofag cynowy Adama Sędziwoja Czarnkowskiego, dzieło konwisarza poznańskiego*, „Studia Renesansowe” 1956, nr 1, s. 332-358.

w pozostałych wymienionych miastach skromnością zdobień i mniejszą starannością wykonania⁸.

Sarkofagi związane z ośrodkiem gdańskim powstawały na przestrzeni ponad stu lat. Najwcześniejszy jest sarkofag Zygmunta Augusta z 1572 r., najpóźniejsza zaś trumna księcia Bogusława Ernesta de Croy pochodząca z około 1684 r. Trumny powstałe do 1632 r. (Zygmunta Augusta, Stefana Batorego, Anny Jagiellonki i Anny Austriaczki) mają kształt skrzyniowy, o przekroju poprzecznym zbliżonym do prostokąta. Pozostałe mają kształt trumienny z wiekiem o bokach fasetowo ściętych (wyjątek stanowi tu sarkofag królewicza Aleksandra Karola, którego wieko ma boki wklęsłe). Wszystkie zdobione są płaskorzeźbami, z których większość była zapewne niegdyś polichromowana (ślady polichromii i złocień zachowały się na trumnach Anny Jagiellonki, Anny Austriaczki, Konstancji Austriaczki, Zygmunta III Wazy, Anny i Bogusława Ernesta de Croy). Niektóre ozdobione są również pełnoplastycznymi rzeźbami (np. trumna Stefana Batorego, Konstancji Austriaczki, Zygmunta III), a część z nich ma także dekorację grawerowaną (sarkofagi Konstancji Austriaczki, Zygmunta III, Aleksandra Karola, Anny i Bogusława Ernesta de Croy). Brak jest tutaj natomiast dekoracji malarskiej charakteryzującej trumny cynowe wykonane np. w Poznaniu.

Zróznicowaniu dekoracji odpowiadają także różne podziały boków skrzyni. Sarkofagi Anny Jagiellonki i Anny Austriaczki np. nie mają ich wcale, boki skrzyń trumien Zygmunta Augusta, Stefana Batorego oraz Anny i Bogusława Ernesta de Croy są dzielone na dwa pola, w pozostałych zaś sarkofagach występuje podział trójpolowy.

Chociaż badacze zajmujący się do tej pory cynowymi sarkofagami królewskimi zgodnie potwierdzają ich proveniencję⁹, to w zaledwie dwóch wypadkach (trumny Zygmunta Augusta¹⁰ i Stefana Batorego¹¹) została ona udokumentowana za pomocą umieszczonych na nich znaków konwisarskich i pisemnych przekazów.

Gdańskie pochodzenie pozostałych sarkofagów opierano jedynie na analizie stylistycznej. Istnieją jednak dokumenty archiwalnie potwierdzające gdańską proveniencję co najmniej dwóch z tych zabytków, mianowicie sarkofagu króla Zygmunta III Wazy (il. 1) i jego drugiej żony, Konstancji Austriaczki (il. 2). O jednym z tych dokumentów wspomniał Włodzimierz Kaczorowski w książce poświęconej koronacji Władysława IV¹². Przytacza on list biskupa

⁸ A. Bochnak, *Eksport z miast...*, s. 46-47; J. Krause, *Sarkofagi cynowe...*, s. 139; K.J. Czyżewski, *Metalowe sarkofagi...*, s. 85-86.

⁹ Zob. przyp. 2.

¹⁰ A. Bochnak, *Eksport z miast...*, s. 35-36; B. Tuchołka-Włodarska, *Z badań nad sarkofagiem...*, s. 221-222.

¹¹ A. Bochnak, *Eksport z miast...*, s. 36-37.

¹² W. Kaczorowski, *Koronacja Władysława IV w roku 1633*, Opole 1992, s. 10; *idem*, *Pompa funebris pary królewskiej – Zygmunt III Wazy i Konstancji w Krakowie*, [w:] *Wesela, chrzciny i pogrzeby w XVI-XVIII wieku. Kultura życia i śmierci*, red. H. Suchojad, Warszawa 2001, s. 236.



Il. 1. Sarkofag Zygmunta III Wazy, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. 1623-III1

Il. 2. Sarkofag Konstancji Austriaczki, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. 1656-III1



Jakuba Zadzika z dnia 18 grudnia 1631 r. do podkanclerzego koronnego, Tomasza Zamoyskiego, w którym można znaleźć informację o tym, że pogrzeb królowej, planowany pierwotnie na grudzień 1631 r., musi zostać przesunięty z powodu niedostarczenia na czas trumny z Gdańska (dostarczono ją około 15 grudnia 1631 r.)¹³.

Ze wzmianki tej wynika, że sarkofag Konstancji Austriaczki, zamówiony zapewne po jej śmierci (zgon królowej, dość nieoczekiwany, nastąpił 10 lipca 1631 r.), został wykonany w czasie około pięciu miesięcy.

O gdańskim pochodzeniu trumien pary królewskiej wspominał także świadek uroczystości pogrzebowych pary królewskiej¹⁴, Marek Radoszewski. W swoim *Diariuszu...* zamieścił on niezwykle ciekawy opis krypty pod Kaplicą Zygmuntowską, gdzie złożono ciała króla Zygmunta III i królowej Konstancji, dodając na koniec krótką informację na temat pochodzenia sarkofagów: „Wchodząc w sklep po prawej stronie przy drzwiach sklepowych ciał ś. pamięci k[róla] Augusta, za nim królowej JejMci Anny, zda mi się że małżonki KJM, pierwszej. Po drugiej stronie przeciwko drzwiom ciało JKM Zygmunta III a przeciwko Augustowi po lewej stronie drzwi wchodząc w grub trumna JKM Konstancyje. Iż to sklep głębszy pod tymi trumnami, bo tarcicami przełożony jest. Tedy pod tymi tarcicami jest ciało Zygmunta I Starego i córki jego a żony króla Stefana. A te trumny królestwa IchM włożono tu w grobie w trumny cynowe, kosztowne, ze Gdańska przywiezione...”¹⁵.

Najważniejszym z dokumentów potwierdzających gdańskie pochodzenie tym razem samego sarkofagu Zygmunta III Wazy jest list królewicza Władysława Zygmunta do Rady Miasta Gdańska¹⁶. List ten nosi datę 23 sierpnia 1632 r. i jest w nim mowa o pożyczce, jaką królewicz chciał uzyskać od Rady Miasta na wykonanie cynowego sarkofagu dla zmarłego króla. Przyszły król Polski (list został napisany jeszcze przed elekcją, która odbyła się 8 listopada 1632 r.) prosi o dodanie do pożyczonej już uprzednio kwoty pięciu tysięcy florenów, sumy niezbędnej wykonawcy do ukończenia dzieła (nie precyzując wysokości tej kwoty). Jednocześnie zobowiązuje się do zwrotu całej pożyczki już po dokonanej elekcji.

¹³ Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Zamoyskich, sygn. 349/423, List J. Zadzika do T. Zamoyskiego z 18 grudnia 1631 r. z Warszawy.

¹⁴ Konstancja Austriaczka zmarła 10 lipca 1631 r. Zygmunt III, poważnie chorujący już od 1628 r., od czasu zgonu królowej czuł się bardzo źle. Między innymi z powodu złego samopoczucia króla pogrzeb królowej kilkukrotnie musiał zostać przesunięty. Ostatni, trzeci termin pogrzebu, wyznaczony na 24 maja 1632 r., z chwilą śmierci króla, która nastąpiła dnia 30 kwietnia 1632 r. w Warszawie, przestał być aktualny (W. Kaczorowski, *Koronacja Władysława IV w roku 1633*, Opole 1992, s. 9–10).

¹⁵ M. Radoszewski, *Diariusz koronacyjnej Najjaśniejszego Władysława Zygmunta IV*, oprac. W. Kaczorowski, Z. Szczerbik, Opole 2002, s. 31–32.

¹⁶ Archiwum Państwowe w Gdańsku, Akta Miasta Gdańska, Korespondencja, sygn. 300, 53/64, Władysław Zygmunt do Rady Miasta Gdańska, por. Aneks.

Z powyższego dokumentu można wnioskować, że pod koniec sierpnia 1632 r. metalowa trumna dla Zygmunta III Wazy nie była jeszcze gotowa, choć z pewnością prace nad nią były już zaawansowane. Wziąwszy pod uwagę tempo, w jakim uporano się z pracami nad sarkofagiem Konstancji Austriaczki, można przyjąć, że trumna Zygmunta III została ukończona w tym samym roku, w którym nastąpiła śmierć króla, czyli w 1632.

Gdyby przyjąć, że pożyczka została w całości zaciągnięta na pokrycie kosztów związanych z sarkofagiem Zygmunta III Wazy, okazałoby się, że cena królewskiej trumny była niezwykle wysoka. Dla porównania, w latach 1631-1635 w Gdańsku za pięć tysięcy florenów można było nabyć około dwudziestu pięciu koni, 500 beczek piwa lub mniej więcej 641 wieprzy¹⁷. Jednocześnie należy zaznaczyć, że wartość pieniądza w r. 1632 była o wiele mniejsza niż w 1572 r., kiedy płacono za sarkofag Zygmunta Augusta, za który policzono wraz z transportem 548,11 florenów¹⁸. Również wówczas była to niebagatelna kwota. Pomiędzy 1572 a 1632 r. wartość pieniądza zmniejszyła się około trzykrotnie. Dlatego też, gdyby przyjąć, że trumna Zygmunta III Wazy warta była mniej więcej tyle samo co sarkofag Zygmunta Augusta, okazałoby się, że zapłata za nią (wliczając w to wydatki związane z transportem sarkofagu) musiałaby wynieść około 1650 florenów.

Za powstałe w tym czasie w innych ośrodkach sarkofagi również nie liczono sobie więcej: za wykonany około 1626 r. sarkofag Piotra Opalińskiego zapłacono rzemieślnikowi 1600 florenów, czyli złotych polskich, a za wykonany w Poznaniu sarkofag Hieronima Radomickiego (około 1652 r.) konwisarz otrzymać miał 1450 złotych i beczkę piwa (za dodanie „po rogach gęstej złotej koronki”)¹⁹.

W związku z tym rodzą się wątpliwości, czy pożyczka zaciągnięta przez królewicza Władysława Zygmunta miała być w całości przeznaczona na wykonanie (i być może transport) trumny ojca. Możliwe, że niebagatelna przecież kwota ponad pięciu tysięcy florenów pokryła koszty sarkofagów zarówno króla, jak i królowej. Możliwe także, że część pożyczonej sumy spożytkowano na zupełnie inne cele.

Udzielenie Władysławowi Zygmunтови przez Radę Miasta Gdańska pożyczki na wykonanie trumny królewskiej nie jest niczym niezwykłym. O podobną pożyczkę na sarkofag dla króla Stefana Batorego starał się zresztą (choć bezskutecznie) w 1587 r. w Gdańsku podskarbi koronny Jan Dulski²⁰.

¹⁷ J. Pelc, *Ceny w Gdańsku w XVI i XVII wieku*, Lwów 1937.

¹⁸ Zestawienie wydatków na trumnę cynową Zygmunta Augusta sporządzone przez Franciszka Wolskiego, zatytułowane *Distributa in sumptum loculi stannei deautari, corpori sacrae regiae maiestatis Gedani extracti*, ogłosił Ambroży Grabowski, nie podając jednak nazwy archiwum (A. Grabowski, *Starożytności krakowskie*, t. 1, Kraków 1840, s. 55-56), a powtórzył Adam Bochnak (A. Bochnak, *Eksport z miast...*, s. 36, przyp. 79).

¹⁹ J. Eckhardt, *Sarkofag cynowy...*, s. 351.

²⁰ A. Bochnak, *Eksport z miast...*, s. 37-38.

Gdańsk był bowiem w ramach państwa polskiego najważniejszym i przez długi czas jedynym ośrodkiem bankierskim. Udzielano tu pożyczek nie tylko mieszkańcom innych miast, szlachcie, magnatom, ale także władcom, i to nie tylko polskim²¹.

Porównanie formy sarkofagów pary królewskiej daje również podstawy do wysunięcia przypuszczenia, że nie tylko zabytki te powstały w tym samym ośrodku i w zbliżonym czasie, ale również w tym samym – jak do tej pory nieznanym niestety – warsztacie konwiskarskim.

Podobieństwo sarkofagów pary królewskiej jest widoczne przede wszystkim w kształcie samych trumien, ich proporcjach, sposobie i charakterze ich zdobień. Kształt obydwu sarkofagów określić można ogólnie terminem „trumienny”²². Pojęciem tym określa się sarkofagi o wiekach podniesionych („wysklepionych”), zarówno te, których boki zostały fasetowo – a więc prosto – ścięte, jak i te, których boki są wklęsłe. Trumny Zygmunta III Wazy i Konstancji Austriaczki posiadają według tej terminologii kształt trumienny, o fasetowo ściętych bokach wieka. Biorąc pod uwagę powyższe spostrzeżenia, kształt sarkofagów królewskiej pary: Zygmunta III i Konstancji Austriaczki określić należałoby jako trumienny, o zróżnicowanej szerokości i wysokości wieka i skrzyni, wieku podniesionym o fasetowo ściętych bokach, tworzącym w kierunku „nóg” spadek i wszystkich bokach skrzyni nachylonych pod kątem do jej dna.

Nie tylko jednak kształt obydwu sarkofagów, ale również ich proporcje są podobne. Przy niemalże jednakowej szerokości (różnica w szerokości sarkofagów Zygmunta III i Konstancji Austriaczki od strony „głowy” wynosi około 1 cm, w „nogach” zaś około 0,5 cm)²³, stosunek dwóch podstawowych wymiarów, a więc długości (mierzonej na styku wieka ze skrzynią) i wysokości (mierzonej od strony „głowy”) jest podobny i wynosi 2,31 dla sarkofagu Zygmunta III i 2,33 dla sarkofagu Konstancji Austriaczki. Natomiast różnica w kącie nachylenia boków skrzyni względem podłoża od strony „głowy” i „nóg” w obu sarkofagach wynosi tyle samo, czyli 2 stopnie²⁴.

²¹ M. Bogucka, *Obrót wekslowo-kredytowy w Gdańsku w pierwszej połowie XVII wieku*, „Roczniki do dziejów Społecznych” 1972, nr 33, s. 1-32; J. Trzoska, *Gdańsk na mapie gospodarczej nowożytnej Europy*, [w:] *Gdańsk w gospodarce i kulturze europejskiej...*, s. 47.

²² Pewną systematykę w terminologii dotyczącej kształtu sarkofagu próbował wprowadzić w swojej książce Janusz Krause (J. Krause, *Sarkofagi cynowe...*, s. 94-96). Dokonał on ogólnego podziału sarkofagów ze względu na kształt, za główne jego kryterium przyjmując sposób ukształtowania wieka, opierając się zresztą w tym względzie na istniejącej już w literaturze tematu nomenklaturze. Zauważył, że sarkofagi z wiekiem płaskim określane są zazwyczaj jako skrzyniowe, natomiast te z wiekami podniesionymi przyjęto określać jako trumiennie. Opierając się na owej starej – jak sam autor zauważył – niedoskonałej terminologii, dokonał jednocześnie próby dokładniejszej klasyfikacji form sarkofagów na podstawie kształtu sarkofagu w przekroju poprzecznym i podłużnym.

²³ Chodzi o maksymalną szerokość sarkofagu mierzoną w miejscu styku wieka i skrzyni.

²⁴ Nachylenie boków skrzyni w sarkofagu Zygmunta III wynosi około 85 stopni w „głowach” i 87 stopni w „nogach”, w sarkofagu Konstancji Austriaczki natomiast około 83 stopni od strony „głowy” i 85 stopni od strony „nóg”.



Il. 3. Sarkofag Zygmunta III Wazy, detal, fot. M. Rdesińska

Podobieństw pomiędzy sarkofagiem Zygmunta III Wazy a trumną jego drugiej żony jest więcej. Przede wszystkim analogicznie rozplanowano zdobienia, posługując się przy ich wykonaniu taką samą techniką. Boki skrzyń i wiek obydwu sarkofagów podzielono na trzy pola. Kwatery na bokach skrzyń wypełniono dekoracją reliefową, pola na wiekach grawerunkiem. Poszczególne kwatery boków skrzyń rozdzielono pełnoplastycznymi figurami, pola na wiekach zaś identycznie profilowaną listwą z motywem akantu. Krawędzie skrzyń i wiek ozdobione są również analogicznymi listwami, takimi samymi na sarkofagu Zygmunta III (il. 3), co na trumnie Konstancji (il. 4). Bok obydwu sarkofagów od strony „głowy” ozdobiono kartuszem herbowym, od strony „nóg” zaś kartuszem z grawerowanym napisem. Na wiekach umieszczono pełnoplastyczne krucyfiksy oraz grawerowane przedstawienia aniołów zbierających krew Chrystusa do kielichów, Matki Bożej i św. Jana u stóp krucyfiksu oraz – w rogach wieka – medaliony z przedstawieniami ewangelistów i ich symboli.

Pomimo że stan zachowania grawerunków na wiekach obu sarkofagów uniemożliwia przeprowadzenie dokładnej analizy stylistycznej, można zauważyć pewne analogie kompozycyjne w przedstawionych w medalionach scenach. Za przykład posłużyć mogą medaliony z wyobrażeniem św. Łukasza Ewangelisty. Medaliony, choć umiejscowione nieco inaczej na wiekach obydwu sarkofagów (na trumnie Konstancji Austriaczki w prawym dolnym – bliższym „nogom” – rogu wieka, na trumnie Zygmunta III w lewym dolnym rogu), zawierają podobne przedstawienia: w obydwu po lewej stronie,



Il. 4. Sarkofag
Konstancji Austriackiej,
detal, fot. M. Rdesińska

na pierwszym planie, wyobrażono siedzącą postać ludzką. Na jej kolanach spoczywa księga, prawą rękę zaś wspiera na niewielkim podwyższeniu. U jej stóp, z prawej strony, spoczywa wół. Za nimi po lewej stronie widoczne są elementy architektoniczne: filary zaopatrzone w gzymsy, po prawej zaś elementy pejzażu (wzgórza, niewielkie drzewa). Pozwala to wysunąć przypuszczenie, że przy opracowywaniu tych grawerunków posłużono się tymi samymi (lub bardzo do siebie zbliżonymi) wzorami²⁵.

Ślady polichromii, jakich można doszukać się na obydwu omawianych sarkofagach (na tarczach herbowych, listwach zaznaczających krawędzie skrzyń i wiek), a także archiwalne rysunki sarkofagów wykonane w trakcie ich dziewiętnastowiecznej konserwacji²⁶ pozwalają przypuszczać, że trumny te łączyły podobieństwa w zakresie kolorystycznym.

²⁵ Wszystkie przedstawienia ewangelistów wzorowane były prawdopodobnie na powstałych przed 1590 r. rycinach Adriaana de Weerda. Reprodukcje rycin publikowane są w: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 1450-1700*, Vol. LVIII: *The Wierix Family*, Part V, ed. J. van der Stech, M. Leesberg, Rotterdam 2004, s. 204.

²⁶ W latach 1868-1876 przy okazji przebudowy krypt wawelskich i odnowienia niektórych spośród królewskich sarkofagów (na ten temat m.in.: J. Urban, *Katedra na Wawelu (1795-1918)*, Kraków 2000; A. Witko, *Nowe urządzenie krypt królewskich na Wawelu w latach siedemdziesiątych XIX wieku*, „*Studia Waweliana*” 1992, nr 1, s. 97-110) wykonana została przez Józefa Łepkowskiego i jego współpracowników rysunkowa dokumentacja trumien królewskich. Na sporządzonych tuszem i ołówkiem rysunkach zaznaczono również za pomocą kolorowych

Il. 5. Sarkofag Zygmunta III
Wazy, detal,
fot. M. Rdesińska



*O pochodzeniu
sarkofagów
króla
Zygmunta III...*

Oprócz tych wspólnych cech trumien pary królewskiej, dostrzec można także pewne różnice. Dotyczą one przede wszystkim programów ikonograficznych obydwu sarkofagów oraz wykonania analogicznych detali.

Za przykład posłużyć może tutaj sposób przedstawienia kartuszy herbowych i towarzyszących im przedstawień. Obydwie, wykonane w reliefie, tarcze herbowe są tarczami złożonymi, podtrzymywanymi przez anioły. Nad tarczami herbowymi znajdują się korony zamknięte, a w górnych rogach pół, jakie tworzą boki sarkofagów od trony „głowy”, widnieją wyłaniające się z obłoków, dmące w trąby główki anielskie. Różnice pojawiają się w sposobie przedstawienia aniołów, inne są także tarcze z wyobrażonymi na nich herbami. Poza odmiennym ułożeniem ciał aniołów na sarkofagach Zygmunta III i Konstancji Austriaczki (układ skrzydeł, rąk, stóp) (il. 5, 6), inny jest również sposób kształtowania ich ciała, skrzydeł i włosów: modelunek na trumnie Zygmunta III jest bardziej linearny – we włosach wyraźnie odznaczają się poszczególne pasma, na skrzydłach zaś okuciowo stylizowane pióra. Na dłoniach i stopach dokładnie widać poszczególne palce. Anioły z sarkofagów Zygmunta III i Konstancji Austriaczki różnią się także proporcjami oraz wielkością skrzydeł. Powyższe

farb akwarelowych stan, w jakim w latach siedemdziesiątych XIX w. znajdowały się polichromie sarkofagów. Włączone one zostały do „Tek Łepkowskiego” i są przechowywane w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego.



Il. 6. Sarkofag Konstancji
Austriaczki, detal,
fot. M. Rdesińska

uwagi odnoszą się również do przedstawień aniołów dmących w trąby i otaczających je obłoków. Spostrzeżenia dotyczące zarówno podobieństw, jak i różnic w analogicznych płaskorzeźbach na obydwu omawianych trumnach prowadzą do wniosku, że powstały one z wykorzystaniem odrębnych form odlewniczych. Różnice w sposobie modelowania postaci i w ich proporcjach wskazują na to, że formy te mogły zostać przygotowane przez różnych artystów. Nie wykluczone jest natomiast użycie przez nich tego samego wzoru.

Innym przykładem różnic w sposobie wykonania podobnych wyobrażeń na obydwu sarkofagach mogą być grawerowane postaci aniołów, Matki Boskiej i św. Jana, widoczne na wiekach obydwu trumien. Przedstawienia z sarkofagu Konstancji Austriaczki, choć wykonane według tego samego lub podobnego wzoru jak te na trumnie Zygmunta III, cechuje większa prostota i mniejsza dbałość o szczegóły. Podobne cechy odnaleźć można w sposobie wykonania medalionów z przedstawieniami i symbolami ewangelistów, np. na sarkofagu Zygmunta III otaczają je wieńce z liści oliwnych, na sarkofagu Konstancji Austriaczki zaś cienkie, bezlistne ramki.

Główną różnicę, jeśli chodzi o ikonografię sarkofagów, stanowią tutaj płaskorzeźby i rzeźby zdobiące boki skrzyń sarkofagów oraz grawerunki na fasetach wiek. Podczas gdy na bokach sarkofagu Zygmunta III Wazy przedstawiono

sceny przedstawiające historyczne epizody z okresu panowania tego króla (zdobycie Smoleńska i poselstwo „moskiewskie” przed Zygmuntem III Wazą na prawym boku, na boku lewym zaś bitwa pod Chocimiem w 1621 r. i poselstwo tureckie przed królem), na sarkofagu królowej Konstancji umiejscowiono stylizowany ornament roślinny, przypominający nieco schweifwerk, gdzieś przechodzący w ornament chrząstkowo-małżowinowy. Inny jest również dobór rzeźbionych postaci oddzielających od siebie poszczególne kwatery długich boków sarkofagów pary królewskiej (na sarkofagu Zygmunta III są to – na boku lewym – cztery figury starotestamentowych władców, a na boku prawym rzeźby przedstawiające trzy personifikacje cnót i jedną niezidentyfikowaną męską postać – być może dodaną w czasie konserwacji przeprowadzonej w XIX w. lub w latach trzydziestych XX w.), a w miejscach, gdzie – na fasetowo ściętych bokach wieka – na trumnie Zygmunta III widnieją panoplia wojskowe i muzyczne, na sarkofagu jego żony umiejscowiono główki anielskie lub rauty ujęte po bokach we florealne zwoje (boki długie wieka) lub też wizerunek zmartwychwstającego Chrystusa, czy też aniołka wspartego na czaszce. Różnice w ikonografii obydwu sarkofagów podyktowane jednak musiały być przede wszystkim dążeniem do zindywidualizowania programów i dopasowania ich treści do osoby, dla której trumnę wykonywano, nie powinny mieć więc one wpływu na rozważania dotyczące ich proveniencji, tym bardziej że autorstwo ich przypisać należy zleceniodawcy, w tym wypadku jeżeli nie samemu królowi Zygmuntowi III czy Władysławowi IV, to kręgowi osób blisko z władcami związanych²⁷.

Z powyższego porównania zabytków, z ich podobieństw zarówno kształtu, jak i dekoracji, formy i treści, wyciągnąć można wniosek, że twórcy lub twórcom sarkofagu Zygmunta III znany musiał być sarkofag Konstancji Austriaczki bądź przynajmniej jego projekt. Okres pomiędzy wykonaniem obu trumien nie mógł być długi (co wiemy już również z przekazów archiwalnych). Pomimo drobnych różnic w wykonaniu poszczególnych reliefów i grawerunków, prawdopodobny jest również udział w pracy nad sarkofagiem Zygmunta III przynajmniej kilku rzemieślników, a zatem uczestniczyli oni też w powstawaniu trumny królowej Konstancji. Argumentem przemawiającym za tym ostatnim twierdzeniem jest chociażby zbliżony kształt trumien, na który – jak przyjmuje Janusz Krause²⁸ – decydujący wpływ miał konwisarz, znający właściwości wytrzymałościowe i konstrukcyjne możliwości uformowania sarkofagu i z tego względu ustalający dopuszczalne normy nachyleń jego płaszczyzn.

²⁷ O ikonografii wawelskich sarkofagów królewskich: A. Bochnak, *Eksport z miast...*, s. 30–56; B. Tuchołka-Włodarska, *Z badań nad sarkofagiem...*, s. 221–245; A.S. Czyż, *Śpiące zmysły i nieśmiertelna dusza, czyli wizja życia wiecznego na sarkofagu Zygmunta Augusta*, „Saeculum Christianum” 2000, nr 2, 7, s. 181–195; K.J. Czyżewski, *Metalowe sarkofagi...*, s. 86–88; M. Rdeśńska, *Z ikonografii władzy. Obraz władcy na królewskich sarkofagach wawelskich*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E. Pilecka, K. Kluczajd, Warszawa 2009, s. 179–192.

²⁸ J. Krause, *Sarkofagi cynowe...*, s. 95.



Il. 7. Sarkofag Aleksandra Karola, fot. M. Rdesińska

Dotychczasowi badacze dopatrywali się bezpośrednich warsztatowych zależności sarkofagów Zygmunta III Wazy i Konstancji Austriaczki z sarkofagiem królewicza Aleksandra Karola (il. 7), przypisując wykonanie wszystkich trzech trumien jednej pracowni konwisarskiej²⁹.

W kształcie i dekoracji sarkofagów Aleksandra Karola oraz Zygmunta III Wazy i Konstancji Austriaczki oprócz wyraźnych podobieństw daje się jednak zauważyć również dość istotne różnice. Trumna Aleksandra Karola posiada przede wszystkim nieco inne proporcje. Wyraża się to np. w stosunku wysokości podpór do całkowitej wysokości sarkofagu czy w wysokości wieka – o wiele mniejszej w sarkofagu królewicza (4 cm) niż w wypadku trumien Zygmunta III (22,5 cm w „głowach”) i Konstancji Austriaczki (19 cm w „głowach”). Wysokość ta nie jest także – jak w sarkofagach pary królewskiej – zróżnicowana. Inny jest również charakter zdobień tych trumien: w sarkofagu Aleksandra Karola dominuje grawerunek, brak jest – z wyjątkiem figury Chrystusa na wieku – pełnoplastycznych rzeźb. Boki wieka nie są podzielone na pola, a podtrzymywany przez anioły kartusz z herbem umieszczono w medalionie.

²⁹ A. Bochnak, *Eksport z miast...*, s. 53; pogląd ten powtarzają późniejsi badacze zajmujący się sarkofagami: Jan Samek (J. Samek, *Polskie rzemiosło artystyczne. Czasy nowożytne*, Warszawa 1984, s. 111) i Krzysztof Czyżewski (K.J. Czyżewski, *Metalowe sarkofagi...*, s. 85).

Najbardziej istotnych podobieństw między trumnami Aleksandra Karola i pary królewskiej doszukać się można w użyciu do zaznaczenia krawędzi wieka i skrzyni listwy ze zbliżonym (choć nie identycznym jak w sarkofagach Zygmunta III i Konstancji Austriaczki) motywem akantu. Zbliżony wygląd mają także kartusze herbowe i podtrzymujące je postacie aniołów. Pomimo jednak podobnego, zwłaszcza do trzymaczy z sarkofagu Zygmunta III, układu ciała i szat, modelunek postaci na trumnie Aleksandra Karola jest bardziej miękki, co najłatwiej daje się zauważyć w sposobie potraktowania anielskich skrzydeł. Także grawerunki wici roślinnej wykazują pewne podobieństwo do grawerunków na bokach wieka Konstancji Austriaczki. Analogicznie jak na trumnach króla Zygmunta III i królowej Konstancji, na sarkofagu Aleksandra Karola pojawiają się też elementy przypominające ornament strączkowy (w wiciach roślinnych), małżowinowy, czy też schweifwerk, co jednak nie powinno dziwić, zważywszy na niewielki odstęp czasu, jaki dzieli powstanie tych zabytków. Umieszczenie kartusza herbowego w medalionie, podział boków na pola za pomocą zwężających się ku dołowi pilastrów (il. 8) i wklęsłe boki wieka trumny Aleksandra Karola przypominają raczej sarkofagi powstałe w pracowni wykształconego na Pomorzu a działającego w Wielkopolsce konwisarza Jakuba Kanadeja.

Biorąc pod uwagę powyższe spostrzeżenia, można przyjąć, że spotykany w literaturze przedmiotu pogląd o pochodzeniu sarkofagu Aleksandra Karola z tego samego ośrodka co cynowe trumny Zygmunta III Wazy i Konstancji Austriaczki jest słuszny. O ile jednak niezwykle podobieństwo trumien sarkofagów pary królewskiej daje dość dobre podstawy do tego, by zabytki te łączyć z tym samym warsztatem konwisarskim, o tyle w wypadku przypisania do niego również sarkofagu Aleksandra Karola należałoby chyba zachować większą ostrożność. Podobieństwa pomiędzy tymi trumnami wytłumaczyć można ich pochodzeniem z jednego ośrodka artystycznego i zbliżonym czasem powstania, niekiedy także – jak w wypadku kartuszy herbowych – korzystaniem z tych samych wzorów. Możliwe jest również, że w powstawaniu sarkofagu Aleksandra Karola uczestniczył malarz lub rzeźbiarz pracujący przy trumnach Zygmunta III i Konstancji Austriaczki. Pomiedzy zabytkami istnieje jednak zbyt wiele różnic, aby na podstawie samego podobieństwa formy z całą pewnością stwierdzić, że są one dziełem tego samego warsztatu.

Powyższe rozważania nie wyczerpują oczywiście w całości zagadnienia, jakim jest pochodzenie, historia i okoliczności powstania wawelskich sarkofagów. Do tej pory nie udało się np. (poza sarkofagiem Stefana Batorego) zidentyfikować warsztatów, w których zostały one wykonane, czy też precyzyjnie wskazać osób bezpośrednio odpowiedzialnych za ułożenie ich programów ikonograficznych. Odpowiedzi na te problemy przyniosą być może dalsze badania archiwalne.

Podjęta tutaj próba weryfikacji dotychczasowych poglądów i uzupełnienia stanu wiedzy na temat sarkofagów króla Zygmunta III Wazy i królowej



Il. 8. Sarkofag
Aleksandra Karola,
detal,
fot. M. Rdesińska

Konstancji Austriaczki wnosi jedynie niewielki wkład w wyjaśnienie tych kwestii. Jednoznaczne ustalenie pochodzenia królewskich trumien stanowi jednak nie tylko kolejny dowód na potwierdzenie znaczącej roli Gdańska jako ośrodka rzemieślniczego. Ma również znaczenie dla uzyskania dokładniejszego obrazu historii relacji między miastem a władcami Rzeczypospolitej.

ANEKS

Władysław Zygmunt do Rady Miasta Gdańska;
Archiwum Państwowe w Gdańsku, Akta Miasta Gdańska, Korespondencja; sygn.
300, 53/64

*O pochodzeniu
sarkofagów
króla
Zygmunta III...*

Vladislaus Sigismundus Dei gratia Sveciorum Gotthorum Vandalorumque
herrius Rex Poloniae Princeps Electus Dux Moschoviae Smolenscen[sis]
Czernichovien[sis] Ducatum Administrator

Spectabiles grate Nobis dilecte. Cum accepissemus a Factore Nostro sum-
mam quinq[ue] millum floren[tis] quam Nobis Grat[iae] V[ost]rae pro suo
erga Nos affecta mutuarunt ad comparandam vnam stanneam pro condendo
Ser[enissimi] Parentis N[ost]ri piaie memoriae corpore minime sufficere, ite-
rato ab eis diligenter postulamus vt iam declaratum Nobis affectum et in resi-
duo Grat[iae] V[ost]rae testentur factoriq[ue] nostro ad summam quinq[ue]
millum floren[tis] tantum peconiae quantum opus habuerit quo citius opus
perficiatur addant certo sibi persuasurae nos [.]oi Grat[iae] V[ost]ris debi-
tum sine v[.]a mora post peractam Electionem exolutanus Non dubitamus
Grat[iae] V[ost]ras id libenter facturas praesenti sese valetudinem et omnem
felicitem exoptamus. Dat[.] Varsoviae die XXIII^a Monsis Augusti Anno
D[omin]i MDCXXXII

Vladislaus Rex Sveciae

Maria Rdesińska

On the Origins of the Sarcophagi of King Sigismund III Vasa and Queen Constance of Austria. Contribution to the History of Gdańsk Pewtersmiths

In the 16th and 17th centuries Gdańsk was one of the biggest craft centers in the Republic of Poland. One of the crafts especially well developed was pewtery, which was confirmed by the fact that in pewterers' workshops such voluminous items like sarcophagi were being purchased. The sarcophagi were decorated with relief, carvings, engravings and most often also polychrome. Among others, the sarcophagi of Polish kings and queens (today in the Royal Vault of the Wawel Cathedral) are considered to be made in Gdańsk. Although historians and art historians harmoniously confirm the origin of the royal sarcophagi, in only two cases (the sarcophagi of King Sigismund Augustus and King Stephen Bathory) their provenance is proved with pewterers' marks and written documents. The Gdańsk provenance of the other royal sarcophagi was established through the analysis of style. However, there are documents that confirm that two more royal pewter coffins were made in Gdańsk – the sarcophagi of

*Maria
Rdesińska*

Sigismund III Vasa and his second wife Constance of Austria. The similarities in shape between these two coffins, their proportions, the manner of execution and character of the decoration, as well as iconographical analogies can lead to the conclusion that they were made not only at the same place and close time, but also in the same – unknown – pewterer's workshop. The sarcophagus of Prince Alexander Charles was linked with the same workshop. However, besides some similarities that may be characteristic of the items made at the same centre and time, the sarcophagus of Alexander Charles and those of Sigismund III Vasa and Constance of Austria have also a number of dissimilarities, which is the reason why it is difficult, if basing only on the analysis of style, to maintain the assumption about the execution of these three sarcophagi in the same workshop.

O gdańskiej historii sztuki i numizmatyce raz jeszcze

W 2008 r. napisałem tekst na temat projektowania przez Hermanna Hana donatyw i monet gdańskich, opierając się na nowo odnalezionym wpisie archiwalnym oraz interpretacji nieodczytanych dotąd skrótów na numizmatach. Wyraziłem w jego konkluzji nadzieję, że ujawniona wiadomość o zatrudnieniu w tutejszej mennicy artysty o nazwisku ugruntowanym w dziejach sztuki nie będzie ostatnią¹. Nadzieja ta nie okazała się płonna: informacje otrzymane od Janusza Pałubickiego², który wcześniej dostarczył mi również uprzejmie wiadomości archiwalnych o projektach Hana, a także ostatnia, obszerna publikacja tegoż badacza³ przynoszą w tym zakresie kilka niezwykle ciekawych ustaleń.

W księgach kasowych kamlarii gdańskiej pod datami 26 oraz 29 listopada 1650 r. figuruje należność w wysokości 90 grzywien pruskich (równych 60 złotym polskim), wypłacona znanemu malarzowi Danielowi Schultzowi; wcześniejsza ze wzmianek źródłowych precyzuje, iż dotyczy ona dwóch portretów namalowanych jako wzory dla stempli⁴. Wpis ten odnaleziony został już przedtem przez Jacka Kriegseisena, który udostępnił go Bożenie Steinborn, monografistce malarza⁵. Ta ostatnia wskazała słusznie, że kwota 60 złp, przekazana królewskiemu serwitorowi, nie mogła dotyczyć dużych portretów olejnych, ale raczej małych akwarel lub gwaszów, dziś niezachowanych, z których jeden posłużył Johannowi Höhnnowi starszemu do sporządzenia awersu medalu z wizerunkiem Jana Kazimierza na jego zaślubiny z Ludwiką Marią Gonzaga,

¹ J. Tylicki, *O historii sztuki i numizmatyce, czyli kto projektował niektóre donatywy gdańskie Zygmunta III*, „Biuletyn Numizmatyczny” 2009, nr 1, s. 27–38, tu s. 38.

² Listy elektroniczne do autora z dnia 8 listopada 2008 r. oraz 3 stycznia 2009 r.

³ J. Pałubicki, *Malarze gdańscy. Malarze, szklarze, rysownicy i rytownicy w okresie nowożytnym w gdańskich materiałach archiwalnych*, t. 1: *Środowisko artystyczne w gdańskich materiałach archiwalnych*; t. 2: *Słownik malarzy, szklarzy, rysowników i rytowników*, Gdańsk 2009.

⁴ Archiwum Państwowe w Gdańsku (dalej: APG), Kamlaria 1650–1651, księga kasowa, wyciąg, sygn. 300, 12/86, k. 182 – 26.11.1650, *an Daniel Schulcz, vor 2 Contrafaits zumahlen, zu den Stempeln, 90 mk*; APG, Kamlaria 1649–1651, księga kasowa, sygn. 300, 12/80, k. 193 – 29.11.1650, *an Daniel Schultz 90 mk*. Oba wpisy publikowane przez J. Pałubickiego, *Malarze gdańscy...*, t. 2, s. 676.

⁵ B. Steinborn, *Malarz Daniel Schultz. Gdańszczanin w służbie królów polskich*, Warszawa 2004, s. 77, przyp. 69.



Il. 1. Medal upamiętniający zaślubiny Jana Kazimierza i Ludwiki Marii, Daniel Schultz (projekt), Johann Höhn starszy (ryt stempla), 1649 r., awers: portret króla, wg A. Więccek, *Sebastian Dadler...*

Il. 2. Portret Jana II Kazimierza, Willem Hondius według Daniela Schultza, ok. 1649 r., miedzioryt, wg M. Stahr, *Medale Wazów...*



Il. 3. Portret Jana II Kazimierza, Daniel Schultz, ok. 1649 r., obraz olejny na płótnie, Zamek Królewski w Warszawie, wg B. Steinborn, *Daniel Schultz...*

Willemowi Hondiusowi zaś do wykonania portretowej ryciny⁶ (il. 1, 2). Steinborn wskazała również trafnie na duże podobieństwo rytowanego wizerunku monarchy do mało znanego portretu olejnego Jana Kazimierza z Zamku Królewskiego w Warszawie (dawniej w zbiorach Andrzeja Ciechanowieckiego; pochodzący z Francji) (il. 3), który na tej podstawie wydatowała na 1649 r.⁷ Zapewne stanowi on formę repliki wyobrażenia królewskiego oblicza, za które Schultz otrzymał od radnych gdańskich zapłatę.

W cytowanym tu wpisie archiwalnym mowa jest jednak o dwóch wizerunkach, a kwestią tą nie zajął się dotąd żaden z badaczy. Przyjmując za pewnik, iż chodzi o drugie wyobrażenie władcy, gdyż około 1650 r. żaden nowy portret innej osoby na gdańskich numizmatach się nie pojawia, a także zakładając, że projekt Schultza został wykorzystany, wskazać może należałoby na niezłej klasy profilowe przedstawienie króla, występujące w szeregu wariantów na różnych monetach i donatywach gdańskich z lat 1649–1660. Reprezentatywny jego przykład stanowi wizerunek na awersie talara z 1649 r.⁸ (il. 4).

Innym artystą wzmiankowanym w źródłach gdańskich w związku z mennictwem jest Adolf Boy. Dnia 29 stycznia 1661 r. otrzymał on 18 grzywien, zapisanych w innym miejscu jako 12 złotych polskich, jako wynagrodzenie za rysunki przygotowawcze do pieniędzy pamiątkowych, czyli medali⁹. Janusz Pałubicki sądzi, że wpis ten może dotyczyć spóźnionej wypłaty za medal wydany w 1659 r. dla upamiętnienia oswobodzenia twierdzy Gdańska Głowa (*Haupt*)¹⁰; nie ma jednak na to wystarczających dowodów. Istnieją jedynie zapisy datowane dnia 24 kwietnia 1660 r., według których niewymieniony z nazwiska medalier (Johann Höhn młodszy) otrzymał 375 złp, czyli 462 grzywny

⁶ *Ibidem*, s. 15–16 i 21. Autorka błędnie podaje kwotę 90 złp zamiast 90 grzywien; mniejsza faktycznie suma honorarium czyni jednak jej przypuszczenie o małej formie malarskiej sporządzonej przez Schultza jeszcze bardziej prawdopodobnym; wysunięta przez nią supozycja, iż mogło chodzić także o rysunek, jest natomiast trudna do przyjęcia, gdyż w dokumencie wyraźnie użyto określenie – „mahlen”. Na temat medalu i jego podobieństwa do miedziorytu Hondiusa pisała jako pierwsza Danuta Rapnicka w publikacji: *Portrety osobistości polskich znajdujące się w pokojach i w galerii Pałacu w Wilanowie. Katalog*, Warszawa 1967, s. 326, a za nią Maria Stahr: *Medale Wazów w Polsce 1587–1668*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 158–160 i 236, nr 61; obie autorki sądzą jednak błędnie, że wzorem dla wizerunku na medalu była rycina.

⁷ B. Steinborn, *Malarz Daniel...*, s. 22 i 94–95, nr 1.

⁸ Portret ten pojawia się na rozmaitych gatunkach pieniądza, od dwugrosza do dukata, jak również na donatywach o różnicowanej wadze, np. dziesięciodukatowej z 1650 r., por.: J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum Gedanensis. Katalog – cennik monet, medali i żetonów gdańskich i z Gdańskiem związanych 1200–1998*, Gdańsk 2000, s. 121–145, zwłaszcza 129–130, nr 300 (talar 1649) i 144, nr 353 (donatywa 10-dukatowa).

⁹ APG, Kamlaria 1660–1661, księga kasowa, wyciąg, sygn. 300, 12/97, k. 55 – 29.01.1661 – *Adolph Boy, vor Abriße zu Denck Pfennigen 18m[ar]k*; APG, Kamlaria 1659–1661, księga kasowa, sygn. 300, 12/95, s. 209 – 29.01.1661 – *Adolff Boy L[aut] Z[ettel] 12f[loren]*. Oba wpisy publikowane przez J. Pałubickiego, *Malarze gdańscy...*, t. 2, s. 104–105.

¹⁰ J. Pałubicki, *Malarze gdańscy...*, t. 2, s. 96 i 104–105. Medal omówiony przez M. Stahr, *Medale Wazów...*, s. 175–178, il. 115 i s. 238, nr 69.



Il. 4. Talar gdański, awers z portretem Jana II Kazimierza, Daniel Schultz [?] (projekt), 1649 r., fot. J. Tylicki



Il. 5. Medal upamiętniający pokój w Oliwie, awers i rewers, Adolf Boy (projekt), Johann Höhn starszy (ryt stempla), 1660 r., wg M. Stahr, *Medale Wazów...*

pruskie i 10 groszy, za wykonanie 25 egzemplarzy tegoż numizmatu w srebrze¹¹. Wydaje się, że wypłacona Boyowi należność odnosi się raczej do dużego medalu, wydanego w 1660 r. dla uczczenia pokoju oliwskiego, którego stemple wykonał Johann Höhn starszy (il. 5). Bogata symbolika tego obiektu została już wyczerpująco omówiona¹²; tutaj można zwrócić uwagę na aspekty formalne numizmatu, które świadczą o Boyu jako autorze jego kompozycji. Awers medalu, z rozległym, ale rozdrobnionym i schematycznym widokiem okolic Oliwy i Gdańska odpowiada niezbyt wysokiej jakości, uproszczonym pejzażom topograficznym, obecnym w malowidłach twórcy¹³ (il. 6); na rewersie pojawia się krajobraz nieco podobny, ale najbardziej charakterystyczne jest tu rzadkie w sztuce dawnej Rzeczypospolitej przedstawienie wybrzeża i okrętów na morzu po prawej, znajdujące bliski odpowiednik w gwaszu Boya z 1633 r., wykonanym do sztambucha Heinricha Böhma, obecnie w Bibliotece Kórnickiej PAN, a prezentującym bitwę pod Oliwą (1627)¹⁴ (il. 7). Do omawianego medalu oliwskiego Höhna seniora odnoszą się najprawdopodobniej

¹¹ APG, Kamlaria 1659–1661, księga kasowa, sygn. 300, 12/95, k. 129 – 24.04.1660, 25 *Silberstuck von dem Haupt a f[loren] 15 [=] 375f[loren]*; APG, Kamlaria 1660–1661, księga kasowa, wyciąg, sygn. 300, 12/97, k. 53 – 24.04.1660, *an den SchawPfenningmacher, vor 25 silberne Pfennige von belägerung des Haupts à 15f[loren] [=] 462m[ar]k 10g[roschen]*. Zapisy te znał już Siegfried Rühle: *Die historischen Medaillen der Stadt Danzig. Ein Beitrag zur Geschichte der Danziger Medaillenkunst und Ihrer Künstler*, „Zeitschrift des Westpreußischen Geschichtsvereins” 1928, H. 68, s. 243–309, tu s. 261; wspomina o nim też M. Stahr, *Medale Wazów...*, s. 175.

¹² M. Stahr, *Medale Wazów...*, s. 179–182, il. 117 i s. 239, nr 71.

¹³ Zilustrowane tu *Oblężenie klasztoru jasnogórskiego z 1656–1657 r.* omówione zostało przez Jacka Tylickiego: *Bartłomiej Miltwitz i Adolf Boy: addenda et corrigenda*, [w:] *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci Doktor Katarzyny Cieślak*, red. J. Friedrich i E. Kizik, Gdańsk 2003, s. 145–166; tu s. 164–165.

¹⁴ J. Tylicki, *Rysunek gdański ostatniej ćwierci XVI i pierwszej połowy XVII wieku*, Toruń 2005, s. 134–135 i 143, il. i nr III s 1 a.



Il. 6. *Oblężenie klasztoru jasnogórskiego*, Adolf Boy, 1656-1657, obraz olejny na płótnie, Częstochowa, kościół klasztorny oo. Paulinów na Jasnej Górze, kaplica Matki Boskiej, korpus nawowy, wg Z. Rozanow, E. Smulikowska, *The Cultural Heritage of Jasna Góra*, Warsaw 1979

zapiski archiwalne z 2 kwietnia 1661 r., według których otrzymał on za wybite jednego złotego i dwóch srebrnych egzemplarzy numizmatu 348 złp i 15 groszy, czyli 522 grzywny pruskie i 15 groszy¹⁵.

Zawarcie pokoju oliwskiego dało asumpt do wydania jeszcze jednego medalu pamiątkowego, także noszącego datę 1660 (il. 8)¹⁶. Twórcą długiej i skomplikowanej inskrypcji okolicznościowej na jego rewersie musiał być człowiek odpowiednio wykształcony, co pozwala się domyślać, iż do tego właśnie numizmatu odnosi się wiadomość archiwalna z 24 grudnia 1661 r. o podarowaniu syndykowi miejskiemu (radcy prawnemu) „medalu pokojowego” o wartości 19 złp, czyli 28 grzywien i 10 groszy, za ułożenie inskrypcji na nim¹⁷. Wyplata

¹⁵ APG, Kamlaria 1659-1661, księga kasowa, sygn. 300, 12/95, k. 229 – 2.04.1661 – *An Hans Höhn weg[en] goldt vnd Silberstuck laut Zettel 348f[loren] 15g[roschen]*; APG, Kamlaria 1661-1662, księga kasowa, wyciąg, sygn. 300, 12/98, k. 56 – 2.04.1661 – *an Hans Höhn, vor ein Stück Gold mit dem Ar-//beitslohn à 6¼f[loren] den Ducaten, 50 Ducat, und 2 Stück Sil-//ber, à 18f[loren] [=] 522m[ar]k 15g[roschen]*. Oba wpisy publikowane przez J. Pałubickiego, *Malarze gdańscy...*, t. 2, s. 104-105. Tenże autor (s. 96) błędnie sądzi, iż medalier dostarczył 50 złotych egzemplarzy; w rzeczywistości chodzi o jedną złotą sztukę o wadze 50 dukatów, za którą zapłacono – wraz z honorarium za pracę – 6¼ złp od wagi dukata, czyli w sumie 312 złp 15 groszy. W Zbiorach Czapskich Muzeum Narodowego w Krakowie istotnie zachował się egzemplarz o wadze 50 dukatów (nr inw. HCz 5909) – J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum Gedanensis...*, s. 238, nr 581c, co dodatkowo potwierdza, iż informacja źródłowa o płatności odnosi się do tego medalu.

¹⁶ Omówiony przez M. Stahr, *Medale Wazów...*, s. 182-184, il. 118 i s. 239, nr 72.

¹⁷ APG, Kamlaria 1661-1662, księga kasowa, wyciąg, sygn. 300, 12/98, k. 52 – 24.12.1661 – *dem H[er]rn Syndico, wegen der inscription des // Dantziger Frieden Pfennings, ein solch*



Il. 7. *Bitwa pod Oliwą*, Adolf Boy, 1633 r., miniatura gwaszem na papierze, Biblioteka Kórnicka PAN, sztambuch Heinricha Böhma (nr inw. BK 1508), fot. Biblioteka Kórnicka PAN

Il. 8. Medal upamiętniający pokój w Oliwie, awers i rewers, Adolf Boy (projekt), Johann Höhn młodszy (ryt stempla), 1660 r., wg J. Dutkowskiego, A. Suchanek, *Corpus nummorum...*





Il. 9. *Widok Gdańska z herbem miasta*, Adolf Boy, 1680 r., obraz olejny na płótnie, Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, Ratusz Głównego Miasta, fot. Muzeum Historyczne Miasta Gdańska

w wysokości 18 grzywien dla Adolfa Boya, zarejestrowana w tym samym dniu za sporządzenie rysunku projektowego do takiegoż medalu¹⁸, pozwala niemal z całkowitą pewnością przyjąć autorstwo malarza w odniesieniu do omawianego obiektu. Wyobrażona na jego awersie symboliczna panorama Gdańska ponad łanem zboża z porzuconymi panopliami znajduje istotnie odpowiednik w twórczości mistrza – widok miasta z 1680 r., obecnie przechowywany w Muzeum Historycznym Miasta Gdańska – Ratuszu Głównego Miasta (il. 9), za który honorarium zostało zresztą utrwalone archiwalnie¹⁹. Przytoczone tu wzmianki źródłowe nasuwają przy okazji refleksję, jak skomplikowanym procesem była produkcja medali, co do niedawna nie stanowiło oczywistości, skoro nawet tak doświadczony badacz, jak Adam Więcek, przypisywał wszystkie fazy wykonania omawianych tu obiektów upamiętniających pokój

Stück, 19f[loren] [=] 28m[ar]k 10g[roschen]. Wpis publikowany przez J. Pałubickiego, *Malarze gdańscy...*, t. 2, s. 105.

¹⁸ APG, Kamlaria 1661-1662, księga kasowa, wyciąg, sygn. 300, 12/98, k. 52 – 24.12.1661 – *an Adolph Boy den Mahler, vor den Riß des // Dantziger Frieden Pfennings 18m[ar]k*; J. Pałubicki, *Malarze gdańscy...*, t. 2, s. 105.

¹⁹ APG, Kamlaria 1680-1681, księga kasowa, wyciąg, sygn. 300, 12/118, k. 112 – 8.06.1680 – *dem Adolph Boy Kunst-Mah- // lern, vor die abbildunge d[...]* *Stadt Dantzig*; J. Pałubicki, *Malarze gdańscy...*, t. 2, s. 105. Mało znane malowidło wraz z dotyczącą go literaturą wspomniane przez J. Tylickiego, *Bartłomiej Miltwitz...*, s. 164.



Il. 10. Medal na zaślubiny Władysława IV i Cecylii Renaty, awers: Herkules z Cerberem i rewers: orły – polski i cesarski, Johann Höhn starszy, 1637 r., wg J. Dutkowskiego, A. Suchanek, *Corpus nummorum...*

w Oliwie – wraz z projektem i koncepcją inskrypcji – wyłącznie medalierom²⁰. Ci jednak, jak można wnioskować ze wzmianek archiwalnych, zajmowali się jedynie rytowaniem stempli i nadzorowaniem procesu bicia. W wypadku inskrypcyjnego medalu, wykonanego dla uczczenia pokoju w Oliwie, wyślącono 20 grudnia 1661 r. Johannowi Höhnowi młodszemu 763 złp, czyli 1152 grzywny za wykonanie jego 24 srebrnych odbitek i jednej złotej²¹.

W archiwaliach miejskich Gdańska zachował się jeszcze jeden wpis, odnoszący się do projektowania produktów mennicznych przez tutejszych artystów. Nienazwany malarz otrzymał mianowicie 2 maja 1637 r. 6 grzywien (4 złp) za wymalowanie emblematów, które następnie miały być użyte na złotych medalach wybijanych z okazji zaślubin Władysława IV z Cecylią Renatą²². Za wykonanie trzech stalowych stempli do tegoż medalu 405 grzywien otrzymał następnie rytownik Johann Höhn starszy²³. Medale z okazji królewskiego

²⁰ A. Więcek, *Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce*, Kraków 1989, s. 65. Podobną wszechstronność przypisuje autor i innym omawianym przez siebie artystom.

²¹ APG, Kamlaria 1661-1662, księga kasowa, wyciąg, sygn. 300, 12/98, k. 140 – Hans Höhn 20.12.1661 – in 24 Silbern Schaw Pfenningen und einem von // Golde belauffend 763[loren] [=] 1152m[ar]k; J. Pałubicki, *Malarze gdańscy...*, t. 2, s. 105.

²² APG, Kamlaria 1637-1638, księga kasowa, wyciąg, *Extract // der Kämmerey Caßbuchs // von Anno 1637. den 20. // Aprilis bis 1638, den 9. // deßelben Monats*), sygn. 300, 12/71, k. 185 – 2.05.1637 – an einem Mahler, welcher die Emblemate gemahlet // so auf güldene Schawpfennige so auf IhrKö Mtt // Hochzeit derselben sollen verehret werden, sollen ge- // preget werden Carta 9 [odniesienie do innego miejsca w księdze], 6mk – J. Pałubicki, *Malarze gdańscy...*, t. 2, s. 102.

²³ APG, Kamlaria 1637-1638, księga kasowa, wyciąg – *Extract // der Kämmerey Caßbuchs // von Anno 1637. den 20. // Aprilis bis 1638, den 9. // deßelben Monats*), sygn. 300, 12/71, s. 218



Il. 11. Medal upamiętniający zaślubiny Władysława IV i Cecylii Renaty, 1637 r., awers i rewers Sebastian Dadler, wg A. Więcek, *Sebastian Dadler...*

wesela powstały w Gdańsku dwa, przy czym tylko jeden z nich był rytowany przez Höhna; drugi nosi sygnaturę Sebastiana Dadlera. Wątpliwości Janusza Pałubickiego, do którego z medali odnosi się przytoczony przed chwilą wpis²⁴, są zatem bezpodstawne, zwłaszcza że dzieło wykonane przez Höhna występuje w trzech odmianach, które stanowią kombinacje trzech stempli – z Herkulesem i Cerberem, z orłami: polskim i cesarskim oraz kartuszem inskrypcyjnym²⁵ (il. 10). Tenże autor sądzi, że niewymienionym z nazwiska malarzem – projektantem numizmatu – był Adolf Boy²⁶. Jednoznaczne rozstrzygnięcie tej kwestii nie jest jednak łatwe; cechy formalne omawianego medalu nie przynoszą tu odpowiedzi. Niska kwota wypłacona za malowane przeciwielementy projektu może wskazywać na twórcę młodego, jakim był wtedy Boy, ale i – alternatywnie – na mniej znanego. Jeśliby brać pod uwagę dostarczenie projektu przez tego artystę, to bardziej zdecydowane cechy jego autorstwa wykazuje akurat drugi gdański medal weselny monarchy, z parą królewską oraz sceną emblematyczną z udziałem Marsa i Minierwy²⁷ (il. 11), gdzie nadmiernie wydłużone, nieco kukiełkowate

(König[liche] Hochzeit verehrung) – 26.08.1637 – an Johan Höhn Eysenschneidern fur 3 stöck von stahl // womit die obgelmelten Schawpfennig geschlagenn wordenn 405m[ar]k – J. Pałubicki, *Malarze gdańscy...*, t. 2, s. 103.

²⁴ J. Pałubicki, *Malarze gdańscy...*, t. 2, s. 96.

²⁵ M. Stahr, *Medale Wazów...*, s. 132–136, il. 84 i 86, ponadto s. 233, nr 49 i 50 (autorka omawia szczegółowo tylko dwie odmiany medalu); J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum Gedanensis...*, s. 226–228, nr 559–561.

²⁶ J. Pałubicki, *Malarze gdańscy...*, t. 2, s. 96 i 102.

²⁷ A. Więcek, *Sebastian Dadler, medalier gdański XVII wieku*, Gdańsk 1962, s. 39, 115–116, nr 102, il. 102, tabl. XXXV; M. Stahr, *Medale Wazów...*, s. 138–141, il. 87 i 232–233, nr 47.



Il. 12. *Przybycie św. Urszuli z towarzyszkami do Kolonii*, Adolf Boy, około 1650 r., obraz olejny na desce, Pelplin, katedra, ołtarz św. Urszuli, predella, fot. W. Górski

postacie małżonków przypominają charakterystyczne figury ludzkie z malowideł artysty²⁸ (il. 12).

Niezależnie od tego, czy wykonywanie projektów do numizmatów gdańskich można umieścić w dorobku malarzy udokumentowanych – od Hermanna Hana do Daniela Schultza – czy też dyskusyjnych, sam ich udział w tym procesie raz jeszcze potwierdza zarówno wysoką jakość formalną miejscowego mennictwa, o którą najwyraźniej dbały władze Gdańska, jak i wyjątkową rangę artystyczną miasta w dawnej Rzeczypospolitej, kwestie wielokrotnie już omawiane w literaturze.

Jacek Tylicki

On History of Art in Gdańsk and Numismatics Once Again

The paper is a continuation of a text published in 2009, in which the design of several medals and coins issued by the city of Gdańsk was demonstrated as being provided by Hermann Han, a renowned early 17th-century local painter. Basing on recent archival discoveries, the author now discusses several other medals struck in the Gdańsk mint in the years 1637–1660, engraved by such well-documented artisans as Sebastian Dadler, and Johann Höhn – both Elder and Younger. The medals issued for the royal wedding of Vladislaus IV of Poland-Lithuania and Cecilia Renata of Hapsburg (1637) were again certainly designed by a painter, even if his name remains undefined, whereas design for the one commemorating nuptial festivities of John II Casimir and Ludovica Maria Gonzaga (1649) was provided by Daniel Schultz – with regard to the obverse with monarch's portrait. The latter, a court painter of considerable quality and fame, could have also designed another portrait of the king himself, used on Gdańsk

²⁸ Przytoczone tu malowidło *Przybycie św. Urszuli do Kolonii* w predelli ołtarza św. Urszuli w katedrze pelplińskiej przypisuje malarzowi i omawia pokrótce J. Tylicki, *Bartłomiej Miltwitz...*, s. 161-162, il. 12.

city coins and medals from the years 1649–1660. Another Gdańsk painter, Adolf Boy, was obviously paid for submitting designs for two medals issued to honour the peace treaty with Sweden in Oliwa (1660). The practice of employing experienced and respected artists in the Gdańsk mint bears testimony both to the importance to the city fathers of producing quality medals and coins, and to the exceptional artistic rank of the milieu in the old Polish-Lithuanian Commonwealth.

*O gdańskiej
historii sztuki...*

Propaganda wizualna Wolnego Miasta Gdańska

W wyniku konferencji pokojowej kończącej I wojnę światową polityczna mapa Europy uległa zasadniczym zmianom. Wśród szeregu nowo powstałych bądź restytuowanych organizmów państwowych szczególnie status przyznano Gdańskowi. To miasto o strategicznym położeniu u ujścia Wisły, do którego pretensje rościły zarówno Niemcy, jak i Polska, stało się podczas konferencji wersalskiej przedmiotem gwałtownego sporu. Wobec skomplikowanego splotu okoliczności historycznych, ekonomicznych, demograficznych, przede wszystkim zaś politycznych, wspólnota międzynarodowa decydująca o powojennym kształcie Europy postanowiła nie przyznawać Gdańska ani Polsce, ani Niemcom, powołując na mocy artykułu 102. traktatu wersalskiego odrębny organizm, niebędący jednak suwerennym państwem w pełnym tego słowa znaczeniu¹. Wolne Miasto miało bowiem pozostawać pod ochroną Ligi Narodów, a w wielu obszarach określonych z kolei artykułem 104. traktatu kompetencje przyznawano państwu polskiemu (m.in.: Gdańsk miał się znaleźć w polskim obszarze celnym, Polska nadzorować miała ma terenie Wolnego Miasta Wisłę, sieć kolejową oraz komunikację pocztową, a rząd polski miał reprezentować Gdańsk w stosunkach międzynarodowych)².

Wolne Miasto formalnie powstało 15 listopada 1920 r., natomiast jego konstytucja została ogłoszona oficjalnie dopiero 14 czerwca 1922 r., po długotrwałych pracach przygotowawczych, podczas których strona gdańska (związana koniecznością akceptacji ustawy zasadniczej przez Ligę Narodów) zabiegała o jak najsilniejsze zawarowanie niezależności Gdańska. Jeszcze przed formalnym ustanowieniem Wolnego Miasta, podczas prac nad przygotowaniem konwencji polsko-gdańskiej, zarysował się wyraźny rozdźwięk w rozumieniu ustaleń traktatowych przez obie strony. Rzecz jasna dotyczył on przede wszystkim granic suwerenności Gdańska i stopnia ewentualnej integracji z Polską, jednakże pewną rolę odegrały tu również kwestie symboliczne, w tym np. sprawa

¹ Kwestię tę objaśnia K. Skubiszewski, *Zachodnia granica Polski* (Wydawnictwa Instytutu Bałtyckiego w Gdańsku nr 6, Seria Pomoroznawcza, t. V), Gdańsk 1969, s. 97-99. Carl J. Burckhardt, ostatni przed wybuchem II wojny światowej Wysoki Komisarz Ligi Narodów w Gdańsku, pisał: „wymyślono Wolne Miasto Gdańsk, które nie będąc wolne, lecz pod każdym względem skrupowane, stanowiło chyba jeden z najbardziej skomplikowanych tworów, jaki kiedykolwiek spłodzili improwizujący teoretycy prawa międzynarodowego”, C.J. Burckhardt, *Moja misja w Gdańsku. 1937-1939*, tł. M. Gniatowicz, Warszawa 1970, s. 10.

² K. Skubiszewski, *Zachodnia granica...*, s. 87-88.

bandery, pod jaką pływać miała flota gdańska – strona polska wniosowała o to, by była to polska bandera³. Jak widać, już u początku trudnej koegzystencji gdańsko-polskiej w międzywojennym dwudziestoleciu odnajdujemy zaczątki sporów o wizualne symbole, które trwać będą aż do końca istnienia Wolnego Miasta.

W następnych latach rzeczywisty status gdańskiego państwa oraz stopień jego uzależnienia zarówno od Ligi Narodów, jak i od Rzeczypospolitej ulegał zresztą różnego rodzaju wahaniom, jednakże dla niniejszych rozważań najważniejsze jest to, że same władze gdańskie dążyły do maksymalnego akcentowania suwerenności Wolnego Miasta, co przejawiało się także w zakresie jego wizualnej autoprezentacji. Najistotniejsze elementy owej autoprezentacji ustanowione zostały już na mocy konstytucji gdańskiej. Określała ona mianowicie formę godła i flagi Wolnego Miasta. Warto zauważyć na marginesie, że podobnej sankcji prawnej nie zyskał inny symboliczny element budowania tożsamości państwowej, a mianowicie hymn⁴.

Już samo wprowadzenie do tekstu konstytucji określeń: „godło państwa” (*Staatswappen*) i „flaga państwowa” (*Staatsflagge*)⁵ stanowić miało wyraz suwerenności Wolnego Miasta, suwerenności, której zakres w istocie budził kontrowersje⁶. Godło opisano w konstytucji następująco: „dwa srebrne krzyże, ustawione jeden nad drugim na czerwonej tarczy, nad którymi unosi się złota korona”. Tak więc herb nowo ustanowionego państwa wywiedziony został bezpośrednio z historycznego herbu miejskiego, obowiązującego także w okresie formowania się Wolnego Miasta. Rozwiązanie to wydaje się naturalne, jednakże wówczas nie było ono całkiem oczywiste. Jeszcze w 1919 r., a więc w okresie poprzedzającym prace nad konstytucją Wolnego Miasta, Saul Bail Kahane postulował, by przyszyły herb gdański zredagować odmiennie od historycznego. Wskazując na to, że korona w herbie miejskim pojawiła się w połowie XV w. jako symbol opieki polskich królów, stwierdzał on, że „od dziś w herbie gdańskim nie ma już miejsca dla polskiej korony”⁷. Zaproponował ponadto, by na jej miejsce pojawiła się raczej *corona muralis*⁸. Za sprawą całkowicie

³ J. Wójcicki, *Wolne Miasto Gdańsk*, Warszawa 1976, s. 63.

⁴ Perturbacje z hymnem gdańskim omawia zwięźle Peter Oliver Loew: *idem, Danzig und seine Vergangenheit. 1793-1997. Die Geschichtskultur einer Stadt zwischen Deutschland und Polen* (Einzelveröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts Warschau, 9), Osnabrück 2003, s. 300.

⁵ Konstytucja Wolnego Miasta Gdańska, artykuł 2, [w:] *Zbiór dokumentów urzędowych dotyczących stosunku Wolnego Miasta Gdańska do Rzeczypospolitej Polskiej*, cz. II: 1921-1923, zebrane i wydane przez Komisariat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Gdańsku, Gdańsk 1924, s. 150; także inne cytowane w niniejszym tekście dokumenty przytaczam w oficjalnych polskich tłumaczeniach publikowanych w tej serii.

⁶ Zwraca na to uwagę J. Wójcicki, *Wolne miasto...*, s. 85-86.

⁷ S.B. Kahane, *Name, Wappen und Münzen der Freien und Hansestadt Danzig*, Danzig 1919, s. 10.

⁸ *Ibidem*; w tekście obok niemieckiego określenia „die Mauerkrone” pojawia się także forma łacińska omyłkowo zapisana jako „Corona mauris”.



Il. 1. Herb Wolnego Miasta Gdańska

drugorzędną uznał natomiast obecność w godle Wolnego Miasta tradycyjnych trzymaczy w postaci lwów, przydanych herbowi gdańskiemu – o czym już Kahane nie wspomina – także w połowie XV w.⁹ Obecność korony w herbie Wolnego Miasta kontestowano nie tylko z pozycji nacjonalistycznych, ale i ideologicznych – socjaldemokraci widzieli w niej wyraz „polityki sakwy”, arystokracji i mieszczaństwa¹⁰.

Trudno powiedzieć, na ile rozważania tego rodzaju wpływały na twórców gdańskiej konstytucji, zdaje się jednak, że nie były one całkiem bez znaczenia. Świadczyć o tym może to, że w projekcie konstytucji gdańskiej opublikowanym w kwietniu 1920 r. odnośnie do herbu pojawia się formuła zgodna z ostatecznie zatwierdzoną, a więc uwzględniająca w planowanym godle koronę, jednakże jej obecność opatrzona została znamienym przypisem, informującym o tym, że na ówczesnym etapie legislacyjnym kwestia pozostawienia korony nie została rozstrzygnięta¹¹. Nie znając żadnego zapisu dyskusji na ten temat, nie

⁹ Zob. np. B. Śliwiński, *Herb Gdańska w XIV-XVIII wieku*, [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII [sic], w istocie XVIII] wieku. Eseje*, red. T. Grzybkowska, Gdańsk 1997, s. 137.

¹⁰ P.O. Loew, *Danzig und seine Vergangenheit...*, s. 287.

¹¹ „Die Abstimmung über die Beibehaltung der Krone blieb unentschieden (6 gegen 6 Stimmen)”; *Entwurf einer Verfassung für die freie und Hansestadt Danzig. Nach dem Beschlüssen des vom Verfassungsausschuss eingesetzten Unterausschusses*, Danzig 1920, s. 1.



Il. 2. Flaga Wolnego Miasta Gdańska



Il. 3. Flaga Senatu Wolnego
Miasta Gdańska

potrafię wyjaśnić, dlaczego – pomimo początkowych wątpliwości – ostatecznie postanowiono jednak utrzymać w herbie Wolnego Miasta ów kontrowersyjny motyw (il. 1). Można tylko w tym miejscu przypomnieć, że obok historycznie poprawnych objaśnień, wiążących koronę w herbie gdańskim z polskimi królami, już wcześniej próbowano jej obecność tłumaczyć przy pominięciu politycznie niepożądanego związku z Polską – przykładem anonimowy wiersz opublikowany na początku XX w., wedle którego korona w herbie miasta miała znaczyć tyle, że Gdańsk stanowił koronę Prus¹². Być może i tego rodzaju popularne objaśnienia ułatwiały gdańskim Niemcom oswojenie obcego ideowo motywu. Nie zmienia to jednak faktu, że nawet po konstytucyjnym przyjęciu herbu w historycznej redakcji, a więc z koroną polskich królów – motyw ów nie przestał budzić obaw o to, że może być wykorzystywany przez polską propagandę¹³.

Innym określonym konstytucyjnie elementem wizualnej reprezentacji Wolnego Miasta była flaga państwowa, a także identyczna z nią bandera handlowa. Ich forma stanowiła już prostą pochodną przyjętego herbu (il. 2)¹⁴. W dniu 18 marca 1922 r., a więc jeszcze przed formalnym wejściem w życie konstytucji, senat Wolnego Miasta ogłosił rozporządzenie dotyczące flag, w którym obok obu flag określonych tekstem konstytucji, wprowadził kilka dalszych: służbową, pocztową i pilotów portowych¹⁵. W następnych latach w użycie weszły ponadto: proporczyk jednostek pływających policji i proporczyk celny, a także specjalna chorągiew Senatu wywieszana – obok flagi służbowej – na pojazdach

¹² Wiersz ten otwiera popularne kompendium na temat gdańskiej architektury i budownictwa *Danzig und seine Bauten*, Berlin 1908, s. II. Już wcześniej zdarzały się – z heraldycznego punktu widzenia całkowicie nieuprawnione – próby zastępowania w herbie Gdańska korony królów polskich koroną Hohenzollernów, por. P.O. Loew, *Danzig und seine Vergangenheit...*, s. 168.

¹³ P.O. Loew, *Danzig und seine Vergangenheit...*, s. 304.

¹⁴ „Flagę państwową i handlową stanowią dwa białe krzyże, ustawione jeden nad drugim na czerwonym suknie w pierwszej trzeciej jego części, licząc od drzewca flagi, równoległe do drzewca, z unoszącą się nad nimi żółtą koroną”. *Zbiór dokumentów urzędowych...*, cz. II, s. 150.

¹⁵ [H. Schwartz], *Danziger Wappenwerk*, Danzig [1931], cz. IV, poz. II, IV, V, nlb.



Il. 4. Flaga Rady Portu i Dróg Wodnych
Gdańska

senatorów¹⁶. We wszystkich głównym motywem był herb gdański, a różniły się między sobą szczegółami ikonograficznymi (trąbka pocztowa we fladze pocztowej), kolorystycznymi (zielone elementy proporczyków celnych i policyjnych) albo krojem chorągwi (głębokie wcięcie flagi służbowej). Zasadniczo we flagach, banderach i proporczykach gdańskich stosowano herb gdański w jego podstawowej redakcji, bez trzymaczy. Trzymacze, a więc tradycyjne lwy gdańskie, pojawiają się jedynie na chorągwi Senatu – zresztą w stosunkowo nowoczesnej redakcji graficznej, wyraźnie odmiennej od znanych przekazów historycznych (il. 3).

O tym, jak wielką wagę przywiązywały władze Wolnego Miasta do kwestii flag, świadczy podjęta w 1923 r. przez gdański Senat próba anulowania rozporządzeń Rady Portu wprowadzających odrębną flagę dla jednostek pływających należących do Rady¹⁷. Bandera ta z gdańskiego punktu widzenia musiała być istotnie trudna do przyjęcia, stanowiła bowiem złożenie godła polskiego i gdańskiego, tym samym zaś wizualizowała bardzo jednoznacznie, gwarantowane umowami międzynarodowymi, polskie prawa w gdańskim porcie (il. 4). Gdańskie usiłowania okazały się zresztą bezskuteczne, rozstrzygający bowiem tę kwestię Wysoki Komisarz Ligi Narodów Mervyn Sorley Mac Donnell utrzymał w mocy decyzję Rady Portu, tym samym zaś zaaprobował użycie kontrowersyjnej flagi¹⁸. Bandera ta, wywieszana na rufie jednostek należących do Rady Portu, nie była zresztą jedyną formą wizualnej propagandy Rady. Inną stanowił zwyczaj wywieszania flag na siedzibie Rady w ważne święta, do których, decyzją Prezydenta Rady Portu z 30 października

¹⁶ *Ibidem*, poz. III, b.s.; por. także: *Flagi Gdańska*, www.rzygacz.webd.pl/index.php?id=46,308,0,0,1,0 (dostęp 26.03.2010).

¹⁷ Decyzje w tej sprawie Rada Portu podejmowała 15 lipca 1921 r. oraz 22 września i 19 listopada 1922 r.; por. *Decyzja Wysokiego Komisarza [Ligi Narodów] z dnia 13 grudnia 1923 r.*, [w:] *Zbiór dokumentów urzędowych...*, cz. II, s. 261. Na temat statusu prawnego Rady Portu i Dróg Wodnych Gdańska zob. K. Skubiszewski, *Zachodnia granica...*, s. 103-107.

¹⁸ *Decyzja Wysokiego Komisarza [Ligi Narodów] z dnia 13 grudnia 1923 r.*, [w:] *Zbiór dokumentów urzędowych...*, cz. II, s. 262.

1924 r., zaliczono zarówno rocznicę utworzenia Wolnego Miasta Gdańska, jak i rocznicę Konstytucji 3 Maja, a od roku 1928 także dzień 11 listopada, zwany w stosownym dokumencie „rocznicą oswobodzenia Polski”¹⁹.

Na marginesie powyższych uwag warto wspomnieć i o tym, że swą obecność w Wolnym Mieście Rzeczpospolita usiłowała manifestować także za pomocą stosownych mundurów. Władze gdańskie stały z kolei na stanowisku zasadniczego zakazu noszenia na terytorium Wolnego Miasta obcych mundurów. Kwestie te, na prośbę strony polskiej²⁰, zostały uregulowane w ten sposób, że ogólnemu zakazowi noszenia na terenie Wolnego Miasta mundurów wojskowych i obcych mundurów urzędniczych nie podlegali m.in.: wojskowi przedstawiciele państwa polskiego (ale i niemieckiego); polscy strażacy i policjanci w sytuacji nagłej konieczności przekroczenia granicy polsko-gdańskiej, a więc w razie pożaru bądź pościgu; polscy urzędnicy celni i pocztowi w ramach pełnienia swych obowiązków określonych odrębnymi regulacjami, a także polscy (ale i niemieccy) urzędnicy i funkcjonariusze kolejowi²¹. To, że obie strony przywiązywały do kwestii mundurów znaczną wagę, jest zrozumiałe, stanowiły one bowiem niewątpliwie jeden z istotnych elementów oficjalnej ikonosfery.

Kształtowanie owej ikonosfery uwarunkowane było oczywiście także zmiennymi okolicznościami politycznymi. Szczególnie jaskrawym przykładem owej współzależności stała się – sformułowana w końcu 1937 r. przez narodowosocjalistycznego gauleitera Gdańska Alberta Forstera – zapowiedź wprowadzenia, na miejsce dotychczasowej flagi Wolnego Miasta, flagi ze swastyką²², co na gruncie wizualnym odpowiadało publicznie głoszonym w tym okresie zapowiedziom przyłączenia Gdańska do Rzeszy.

Obok godła i flagi inny stosowany powszechnie znak wizualnej autoprezentacji Wolnego Miasta stanowiły pieczęcie. Kwestię tę regulowało rozporządzenie Senatu z 12 stycznia 1923 r.²³, wprowadzające trzy kategorie pieczęci: wielką pieczęć państwową, średnią pieczęć oraz małą pieczęć. Ciekawe, że tylko ta ostatnia – stosowana w codziennej praktyce administracyjnej państwa, a opatrzona herbem Gdańska w redakcji podstawowej, a więc bez trzymaczy – została zaprojektowana specjalnie na użytek Wolnego Miasta (il. 5), dwie pozostałe zostały natomiast zapożyczone ze sfragistycznej tradycji dawnego

¹⁹ *Zbiór dokumentów urzędowych dotyczących stosunku Wolnego Miasta Gdańska do Rzeczypospolitej Polskiej*, cz. IV: 1927–1928, zebrane i wydane przez Komisariat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Gdańsku, Gdańsk 1929, s. 127.

²⁰ Por. pismo Senatu Wolnego Miasta Gdańska do Wysokiego Komisarza Ligi Narodów z 15 stycznia 1923 r., [w:] *Zbiór dokumentów urzędowych...*, cz. II, s. 198.

²¹ *Przepisy policyjne co do noszenia zagranicznych mundurów wojskowych i urzędniczych*, Dziennik Urzędowy Wolnego Miasta Gdańska. Nr 4. Cz. I, wydany w Gdańsku dnia 13 stycznia 1923 r., [w:] *Zbiór dokumentów urzędowych...*, cz. II, s. 181. Dokument datowany jest na 30 października 1922 r.

²² K. Skubiszewski, *Zachodnia granica...*, s. 227.

²³ [H. Schwartz], *Danziger Wappenwerk...*



Il. 5. Mała pieczęć Wolnego Miasta Gdańska



Il. 6. Średnia pieczęć Wolnego Miasta Gdańska



Il. 7. Wielka pieczęć Wolnego Miasta Gdańska

Gdańska. Średnia pieczęć – stosowana przez Senat w zwykłych dokumentach – powtarzała wiernie formę pieczęci sygnetowej Gdańska będącej w użyciu pomiędzy 1534 a 1616 r., na której przedstawieniu herbu wraz z trzymaczami towarzyszył napis DANTZICK . SIGNETUM . CIVITATIS²⁴. Rezygnacja z owego historycznego napisu na rzecz formuły odpowiadającej współczesnej sytuacji prawnej: DER SENAT DER FREIEN STADT DANZIG, stanowiła jedyną istotną zmianę w stosunku do szesnastowiecznego pierwowzoru (il. 6).

Ten sfragistyczny tradycjonalizm ujawnił się z jeszcze większą siłą w wypadku wielkiej pieczęci państwowej Wolnego Miasta, która powtarzać miała dokładnie formę wielkiej pieczęci Gdańska z początku XV w. Pieczęć ta wyobrażała kogę z towarzyszącą jej gwiazdą przewodnią i opatrzona była napisem otokowym: sigillum : burgensium : in : dantzike (il. 7)²⁵. Jej powtórzenie jako wielkiej pieczęci państwowej Wolnego Miasta Gdańska, a więc stosowanej przy dokumentach najwyższej rangi, jest o tyle zaskakujące, że dominującą pozycję zajmuje tu przedstawienie średniowiecznej kogi, a właściwy herb Gdańska pojawia się jedynie marginalnie, przedstawiony na proporcu zwisającym z masztu kogi (ze względu na czas powstania owej pieczęci gdański herb występuje, oczywiście, w postaci dwóch krzyży, jeszcze bez korony). Przedstawienie kogi funkcjonowało w średniowieczu jako godło miejskie Gdańska, nigdy jednak nie zyskało rangi herbu w ścisłym znaczeniu²⁶. Ta faktyczna rezygnacja z podstawowego znaku tożsamości miejskiej (a w tym wypadku również państwowej) jak herb musiała być poparta istotną motywacją. Można się tylko domyślać, że korzyści wynikające z odwołania się do dawności

²⁴ Na temat tej pieczęci zob. np.: M. Haisig, *Gdańsk w monetach, medalach i pieczęciach*, [w:] *Gdańsk, jego dzieje i kultura*, red. F. Mamuszka, Warszawa 1969, s. 466. W tradycji niemieckojęzycznej pieczęć tę zwano zarówno sygnetową (Signet), jak i podróżną (Reisesiegel), por. np. [H. Schwarz], *Danziger Wappenwerk...*, cz. IV, poz. 12.

²⁵ Na temat tej pieczęci zob. M. Haisig, *Gdańsk w monetach...*, s. 465; B. Śliwiński, *Herb Gdańska...*, s. 135-136.

²⁶ Por. B. Śliwiński, *Herb Gdańska...*, s. 133-134.

owego wzorca były dla władz Wolnego Miasta większe niż ewentualne szkody wynikające z heraldycznej niejednoznaczności pieczęci. Wobec braku stosownych źródeł trudno natomiast stwierdzić, czy w wyborze tym jakąś rolę odegrały motywacje nacjonalistyczne – choć warto pamiętać o tym, że sięgając po wzorec z początku XV w., można było pominąć kontrowersyjny motyw korony w herbie Gdańska, a równocześnie odwołać się do tej epoki w dziejach miasta, w której związane ono było nie z polską Koroną, a z niemieckim zakonem krzyżackim.

Wielka pieczęć państwowa Wolnego Miasta, marginalizująca oficjalny herb państwowy, jest jednak przypadkiem wyjątkowym. Na ogół to właśnie herb Gdańska, w różnych zresztą redakcjach graficznych, służył autoidentyfikacji Wolnego Miasta. Znakowano nim m.in. szlabany graniczne Wolnego Miasta²⁷ i książeczki paszportowe²⁸; pojawiał się na niemal wszystkich gdańskich odznaczeniach, także tych, które ustanowiono w okresie rządów narodowosocialistycznych²⁹; nosiły go tramwajowe wagony³⁰ czy afisze Teatru Miejskiego³¹. Jego obecność w życiu codziennym gdańszczan była więc powszechna.

O ile omówione powyżej symbole – herb, flagi, pieczęcie i inne mniej lub bardziej oficjalne znaki Wolnego Miasta – opatrzone były zazwyczaj dość sztywno ustalonymi motywami (najczęściej, powtórzmy, o heraldycznej proveniencji), o tyle w sposób bardziej swobodny i urozmaicony wizualna identyfikacja Wolnego Miasta manifestować się mogła w tej szczególnej dziedzinie, jaką stanowiła emisja znaków pieniężnych i pocztowych. W tym zakresie pozycja Gdańska była zresztą wyjątkowa – z jednej strony, jako odrębne państwo, posiadał Gdańsk prawo emisji tego rodzaju znaków, z drugiej – historyczno-polityczna samoświadomość Wolnego Miasta była *de facto* świadomością miasta, a nie narodowego państwa, a przecież to właśnie państwa narodowe dominowały w politycznej rzeczywistości powersalskiej Europy. Jest przy tym

²⁷ Zob. np. fotografie zamieszczone w artykule: T.T. Głuszko, *Dziurawa granica*, „30dni” 2001, nr 7/8, s. 49 i 52.

²⁸ Ich forma zmieniała się zresztą w czasie: wcześniej na okładce książeczki paszportowej herb gdański występuje bez trzymaczy i w uproszczonej redakcji graficznej z trójkątną tarczą herbową (tak na znajdującym się w moim posiadaniu egzemplarzu wydanym w styczniu 1925 r.); później wprowadzono trzymacze, a także bardziej archaiczną, gotycką czcionkę (zob. np. reprodukcję egzemplarza wydanego we wrześniu 1938 r., *Urok pozostałych kartek*, „30dni” 2003, nr 1, s. 23).

²⁹ Przegląd owych odznaczeń przynosi artykuł Aleksandra Petelskiego: *idem*, *Gdańskie Odznaczenia 1920-1945* na stronie internetowej Akademii Rzygaczy: <http://www.rzygacz.webd.pl/index.php?id=45,295,0,0,1,0> (dostęp 25.04.2010).

³⁰ Zob. np. materiał ilustracyjny do artykułu: J. Sawicki, *Gdańskie tramwaje 1945*, „30dni” 1999, nr 8, s. 18-23.

³¹ Zob. np. reprodukcje dwóch afiszy z 1921 i 1931 r. towarzyszące artykułowi Mieczysława Abramowicza: *idem*, *Hamlet książę gdański*, „30dni” 1999, nr 9, s. 12 i 13; warto może zwrócić uwagę na to, że w dzielącym oba afisze okresie nastąpiła znamienna przemiana konwencji graficznej – o ile forma afisza wcześniejszego jest bardzo tradycyjna, także w zakresie przedstawienia heraldycznego, o tyle afisz późniejszy prezentuje formę bardziej nowoczesną, z silnie uproszczonym przedstawieniem herbu gdańskiego.

rzeczą oczywistą, że gdańska świadomość uwikłana była w skomplikowany splot dwóch nacjonalizmów – niemieckiego i polskiego, przy czym w omawianym tu okresie zdecydowana większość gdańszczan, w tym także gdańskie władze, dążyła do ekspresji tego pierwszego.

Warto więc przyjrzeć się bliżej temu, w jaki sposób Wolne Miasto dysponowało szczególną możliwością kreowania wizualnej autoprezentacji, którą dawały tak powszechnie dostępne nośniki obrazów, jak bony, banknoty i monety oraz znaczki i całostki pocztowe.

Trzeba przy tym pamiętać, że sprawa odrębnego gdańskiego pieniądza nie była przesądzona od początku, polsko-gdańska konwencja z 9 listopada 1920 r. zakładała nawet ewentualną polsko-gdańską unię monetarną. Dopiero splot następujących w późniejszym okresie okoliczności politycznych i ekonomicznych spowodował utworzenie odrębnej waluty Wolnego Miasta, a mianowicie guldena gdańskiego³².

Wcześniej jednak obowiązywały w Gdańsku różne formy pieniądza zastępczego, tak charakterystycznego dla pierwszych lat po zakończeniu I wojny światowej³³. Pomimo tymczasowego charakteru znaki pieniężne tego rodzaju bywały opatrywane urozmaiconymi, a nieraz wręcz złożonymi elementami obrazowymi³⁴. Podobnie było także na gruncie gdańskim.

Jeszcze przed powstaniem Wolnego Miasta gdański magistrat wydawał bony opatrzone widokiem fragmentu ul. Długiej i Długiego Targu z Dworem Artusa i dominującą strukturą głównomiejskiego ratusza – na awersie bonów wyemitowanych w 1918 r., bądź też fragmentu panoramy Głównego Miasta (il. 8) z górującymi nad szczytami kamienic wieżami ratusza i kościoła św. Jana oraz z potężną bryłą kościoła Mariackiego – na rewersie bonów

³² Na temat guldena gdańskiego zob. M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański 1814–1939* (Biblioteka Gdańska. Seria monografii. Nr 7), Gdańsk 1960, s. 32–43 oraz W. Borowski, *Bank gdański i gulden gdański*, [w:] *Studia z dziejów Gdańska 1918–1939* (Komunikaty Instytutu Bałtyckiego. Zeszyt specjalny nr 2), Gdańsk 1975, s. 123–147. Borowski w swej pracy nie interesuje się wizualną stroną monet i banknotów gdańskich, podobnie czynią inni autorzy zajmujący się pieniądzem Wolnego Miasta, tacy jak Michał Kuczyński: *idem*, *Rozwój i spis znaków pieniężnych m. Gdańska od 1914 do 1923 r.*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 1925, nr 9, s. 56–62 (korzystam z maszynowego odpisu tego artykułu z zasobów Biblioteki Gdańskiej PAN) czy Hartmut Schoenawa w swej pracy: *Das Papiernotgeld von Ostpreussen, Westpreussen, Posen, Werlaburgdorf* 1989. Inni badacze, jakkolwiek odnotowują motywy przedstawione na gdańskich monetach i banknotach, to jednak głębiej ich nie interpretują, rezygnując także z określenia miejsca, jakie wyobrażenia zawarte na gdańskich nośnikach pieniężnych zajmowały w polityce autoprezentacji Wolnego Miasta. Por. M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*; Cz. Miłczak, *Katalog polskich pieniędzy papierowych od 1794*, Warszawa 2002.

³³ Na temat gdańskiego pieniądza zastępczego zob. M. Kuczyński, *Rozwój i spis...*; M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*; H. Schoenawa, *Das Papiernotgeld...* oraz B. Sikorski, *Pieniądz zastępczy Gdańska*, Piła 1993.

³⁴ Por. K. Jaeger, U. Haevecker, *Die deutschen Banknoten seit 1871*, Engelberg/Württ. 1963, np. s. 47–51 oraz 55–61.



Il. 8. Bon na 50 fenigów, proj. Berthold Hellingrath, 1919 r., rewers

wyemitowanych w 1919 r.³⁵ Autorem umieszczonych na tych bonach widoków miasta był ceniony gdański wedytysta Berthold Hellingrath³⁶, który także w późniejszych latach projektować będzie gdańskie banknoty i znaczki pocztowe. Godny uwagi jest także awers wcześniejszego z omawianych tu bonów, na którym pojawia się, podtrzymywany przez silnie stylizowane lwy, herb Gdańska o stosowanych niekiedy, choć heraldycznie wątpliwych, bardzo mocno spłaszczonych krzyżach³⁷.

Bezpośrednio po utworzeniu Wolnego Miasta Gdańska jego władze nie dążyły do wprowadzenia osobnej gdańskiej waluty, przyjmując markę niemiecką, co rzecz jasna ograniczało możliwość autoprezentacji miasta poprzez znaki pieniężne, jednakże nie uniemożliwiało jej całkowicie. Pomimo bowiem

³⁵ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 12-13.

³⁶ *Twórczość Bertholda Franza Hellingratha (1877-1954) w zbiorach polskich*, kat. wyst., Elbląg-Gdańsk 2008, s. 287, nr kat. V.7. Co prawda w katalogu uwzględniono tylko bon z 1918 r., a więc z widokiem Długiego Targu, jednakże ze względów stylistycznych także odnośnie do drugiego przedstawienia – z panoramą Głównego Miasta – autorstwo Hellingratha zdaje się niewątpliwe.

³⁷ Na temat domniemanego źródła tego rodzaju deformacji zob. A. Januszajtis, „Koroną herb twój ozdobiono...” *Rzecz o herbie Gdańska*, Gdańsk 1997, s. 75.



Il. 9. Bon na 100 marek, 1922 r., rewers

obowiązywania marki niemieckiej gdański magistrat wypuścił w październiku 1920 r. milion sztuk monety dziesięciofenigowej opatrzonej herbem Gdańska³⁸. Jak piszą Marian Gumowski i Marian Pelczar w swej podstawowej pracy na temat pieniądza gdańskiego, monety te, jakkolwiek uznawano je dość powszechnie za niezbyt udane, stały się przedmiotem zbieractwa gdańszczan, którzy przechowywali je na pamiątkę³⁹. Po ich oficjalnym wycofaniu z obiegu, pomimo wezwań magistratu, nie wymieniono ani jednej sztuki tej pierwszej po wojnie gdańskiej monety! Można tylko przypuszczać, że decydującym czynnikiem była w tym wypadku duma gdańszczan z posiadania lokalnego pieniądza⁴⁰.

W znacznie większym zakresie znaki pieniężne posłużyły autoprezentacji miasta w okresie nieco późniejszym. Na skutek galopującej inflacji marki niemieckiej Senat Wolnego Miasta rozpoczął bowiem w październiku 1922 r. emisję bonów dla miasta Gdańska⁴¹. Pomiędzy październikiem 1922 r. a końcem r. 1923, kiedy to wprowadzono do obiegu guldena gdańskiego, Senat

³⁸ Monetę zaprojektował profesor gdańskiej Wyższej Szkoły Technicznej Ernst Petersen. Ze względu na liczne stemple, z których bito tę monetę, funkcjonowała ona w ponad czterdziestu odmianach, w tym w dwóch podstawowych, M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 20-21.

³⁹ *Ibidem*, s. 21.

⁴⁰ Pomimo wątpliwości co do samej istoty Wolnego Miasta, postrzeganego jako twór osobliwy i przez większość gdańszczan politycznie niepożądany, jego mieszkańcy wykazywali swego rodzaju fascynację swym minipaństwem i jego symbolami; na fenomen ten trafnie zwraca uwagę P.O. Loew, *Danzig und seine Vergangenheit...*, s. 298-299.

⁴¹ Senat był emitentem bonów dla miasta Gdańska na podstawie artykułu 69. konstytucji gdańskiej, por. M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 22. Ograniczam się tu do wska-

wyemitował szesnaście tego rodzaju tymczasowych znaków pieniężnych⁴² zaopatrzonych na ogół w złożone przedstawienia obrazowe. Nawet pobeżny rzut oka wystarczy, by stwierdzić, że widoczne na omawianych bonach motywy ikonograficzne wybrane zostały wedle zasadniczo jednorodnego klucza. Na wszystkich bowiem wprowadzano motywy wywiedzione z lokalnych dziejów, zwłaszcza z dziejów kultury, a szczególnie chętnie – zabytki gdańskiej architektury.

Już pierwsze emisje Senatu, a więc bony na 100, 500 i 1000 marek z 31 października 1922 r., opatrzonego tego typu przedstawieniami. Na awersie bonu studniowego pojawił się frontalnie ujęty maszyn kościoła Mariackiego, na rewersie zaś dwa widoki miasta: fragment Targu Węglowego z dominującą Wieżą Więzienną oraz fragment Długiego Targu z Dworem Artusa i fontanną Neptuna (il. 9)⁴³. Awers bonu na 500 marek przedstawiał fragment ul. Długiej z ratuszem Głównego Miasta i widoczną w zamknięciu Długiego Targu Bramą Zieloną (il. 10)⁴⁴, natomiast rewers – stary port na Motławie z Domem Przyrodników, Bramą Mariacką, Spichrzem Królewskim, a przede wszystkim z charakterystyczną sylwetką Żurawia⁴⁵. Z kolei panoramę Głównego Miasta od strony południowo-zachodniej z dominującymi wieżami kościoła Mariackiego, ratusza i Poczty Głównej umieszczono na rewersie bonu tysiącmarkowego. Na uwagę zasługuje ponadto, że już na tych trzech bonach wczesnej emisji pojawia się przedstawienie herbu gdańskiego w redakcji zgodnej ze średnią pieczęcią Wolnego Miasta, które jako znak Senatu pojawiać się będzie odtąd na niemal wszystkich bonach oficjalnej miejskiej emisji⁴⁶.

Także w następnych emisjach sięgano po gdańskie zabytki: pojawia się więc ponownie Brama Mariacka z widocznym za nią Domem Przyrodników oraz kanał Raduni, nad którym wznoszą się Dom Cechu Młynarzy, Wielki Młyn i wieża kościoła św. Katarzyny⁴⁷; dalej: fasada Wielkiej Zbrojowni od strony

zania oficjalnych bonów dla gminy miejskiej Gdańska, pomijając bony emitowane dla innych gmin Wolnego Miasta, tym bardziej zaś liczne wówczas emisje prywatne.

⁴² *Ibidem*, s. 21-27. W dalszych przypisach identyfikuje poszczególne bony wedle numeracji przyjętej w tej publikacji.

⁴³ *Ibidem*, nr 36.

⁴⁴ *Ibidem*, nr 37 awers; zamieszczony tu widok przypomina akwafortę Hellingratha z 1920 r.; por. *Twórczość Bertholda Franza Hellingratha...*, s. 68, nr kat. I.18. Opierając się na przesłankach stylistycznych, można chyba sądzić, że spośród trzech bonów wyemitowanych 31 października 1923 r., tylko ten jest autorstwa Hellingratha.

⁴⁵ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, nr 37 rewers; zamieszczony tu widok jest bardzo podobny, choć nie identyczny, do dwóch widoków Motławy Bertholda Hellingratha, por. *Twórczość Bertholda Franza Hellingratha...*, s. 106, nr kat. I.53 oraz s. 107, nr kat. I.54.

⁴⁶ Wyjątkiem są tu trzy spośród ostatnich wyemitowanych przez Senat bonów na marki: na 100 milionów z 22 września 1923 r. oraz na 5 i 10 miliardów z 11 października 1923 r.; zaopatrywano je tylko w zwykły stempelek kontrolny Senatu z herbem gdańskim; M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, numery odpowiednio: 48, 50 i 51.

⁴⁷ Awers bonu na 10 000 marek z 20 marca 1923 r. *Ibidem*, nr 40.



Il. 10. Bon na 500 marek, proj. Berthold Hellingrath (?), 1922 r., rewers

Il. 11. Bon na 10 000 marek, 1923 r., rewers



Targu Węglowego (il. 11)⁴⁸; ul. Piwna zamknięta wieżą kościoła Mariackiego⁴⁹ i znów Żuraw, tym razem jednak jako wyodrębniony motyw⁵⁰; Dom Anielski przy ul. Chlebnickiej oraz ponownie kościół św. Katarzyny, w innym jednak ujęciu – od strony kościoła św. Brygidy⁵¹; pałac Mniszchów przy Długich Ogrodach⁵²; widziane z zakola Motławy Rybackie Pobrzeże z wieżami ratusza, kościoła Mariackiego i św. Jana w tle⁵³; wreszcie ukazana od zachodu rozległa panorama historycznego śródmieścia obejmująca zarówno część Starego Miasta z kościołem św. Katarzyny, jak i całe Główne Miasto, a także ulokowany przy Długich Ogrodach odległy kościół św. Barbary⁵⁴.

Dobór motywów architektonicznych nie zaskakuje. Sięgnięto po budynki szczególnie ważne w dziejach lokalnej architektury oraz po dobrze znane widoki historycznego miasta: ratusz głównomiejski, Dwór Artusa, kościół Mariacki, ale i kościół św. Katarzyny, Żuraw czy fragmenty nabrzeża Motławy, a także oglądane od zachodu rozległe panoramy zabytkowego śródmieścia należały do najczęściej eksploatowanych motywów gdańskiej ikonografii tego czasu (a i czasów wcześniejszych). W tym kanonicznym zestawie zaskakuje jedynie pałac Mniszchów na rewersie bonu milionmarkowego (il. 12). Po pierwsze dlatego, że w okresie emitowania owego bonu przedstawiony na nim budynek nie istniał już od lat kilkunastu, został bowiem rozebrany w 1905 r. Tymczasem we wszystkich pozostałych wypadkach na gdańskich znakach pieniężnych tego czasu pojawiały się obiekty istniejące i dobrze znane gdańszczanom. Po drugie ponieważ pałac ten został wzniesiony po połowie XVIII w. dla polskiej rodziny możnowładczej Mniszchów, a więc mógł nasuwać niepożądane skojarzenia z polskimi aspektami historii miasta. Trzeba jednak przyznać, że zagrożenie to nie było chyba zbyt poważne, gdyż większość gdańszczan kojarzyła ów budynek z mieszczącą się tam przed 1905 r. pruską komendanturą wojskową⁵⁵, a polska geneza budynku mogła być znana wyłącznie odbiorcom o znacznej erudycji w zakresie dziejów lokalnych.

⁴⁸ *Ibidem*, rewers tegoż bonu.

⁴⁹ *Ibidem*, nr 41 i 42 awersy.

⁵⁰ *Ibidem*, rewery.

⁵¹ *Ibidem*, nr 43 rewery.

⁵² *Ibidem*, nr 46 rewery.

⁵³ *Ibidem*, nr 48 rewery.

⁵⁴ *Ibidem*, nr 50 rewery; bon ten został zaprojektowany przez Bertholda Hellingratha z wykorzystaniem własnej pracy graficznej; *Twórczość Bertholda Franza Hellingratha...*, s. 289, nr katalog. V.10, (nawiasem mówiąc, w nocie katalogowej niepoprawnie określono punkt widokowy jako Biskupią Górkę); reprodukcję dwóch wariantów wykorzystanej w omawianym bonie pracy Hellingratha przynosi ten sam katalog: s. 48, 49, nr kat. I.1 i I.2; na marginesie: właśnie w związku z wykorzystaniem przez Hellingratha owego widoku na potrzeby omawianego tu bonu można uściślić podany w nocie katalogowej I.1 *terminus ante quem*: nie 1925, ale 1923, a więc rok emisji bonu.

⁵⁵ Nawet Gumowski i Pelczar, omawiając ów banknot, nie wymieniają właściwej historycznej nazwy budynku, określając go jako „budynek rządowy przy ulicy Elbląskiej” (a więc historycznych



Il. 12. Bon na 1 000 000 marek, 1923 r., rewers

Il. 13. Bon na 1 000 000 marek, 1923 r., awers





Il. 14. Bon na 10 000 000 marek, 1923 r., awers

Dlaczego jednak zdecydowano się na wybór tak nietypowego motywu? Sądzę, że odpowiedź na to pytanie znajduje się na awersie omawianego bonu, na którym umieszczono wizerunek Daniela Chodowieckiego, powtarzający znane portretowe ujęcie Antona Graffa (il. 13). Zadziałało tu najprawdopodobniej skojarzenie osiemnastowiecznego artysty z budynkiem, który pochodził z tej samej epoki. Ponieważ pałac Mniszchów należał do najznakomitszych na gruncie gdańskim dzieł architektury osiemnastowiecznej, zdecydowano się na przywołanie tego malowniczego obiektu, nie bacząc na wskazane wyżej potencjalne wątpliwości.

Wizerunek Chodowieckiego nie był przy tym jedynym, jaki znalazł się na gdańskich znakach pieniężnych omawianego okresu. Prócz niego tej formy upamiętnienia, a zarazem wprowadzenia do świadomości historycznej szerszych kręgów gdańszczan, doczekali się jeszcze Jan Heweliusz (il. 14)⁵⁶ oraz Artur Schopenhauer (il. 15)⁵⁷. W obu wypadkach trudno byłoby jednak wskazać na jakiś szczególnie przemyślany dobór towarzyszących wizerunkom motywów architektonicznych, podobny do tego, który daje się zaobserwować na bonie z Chodowieckim. Nie wybrano bowiem żadnego z zabytków architektury, które dałoby się powiązać z umieszczonymi na awersach osobistościami; w międzywojennym Gdańsku istniał wszakże zarówno dom własny Heweliusza przy ul. Korzennej, jak i rodzinna kamienica Schopenhauera przy Św. Ducha. Jeśli z jakichś względów uznano by je za niestosowne, np. z uwagi na ich nadmierną skromność, to przecież można było znaleźć efektowniejsze

Długich Ogrodach), M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 25. Tak samo określa go Cz. Miłczak, *Katalog polskich...*, s. 406.

⁵⁶ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, nr 48.

⁵⁷ *Ibidem*, nr 49.



Il. 15. Bon na 500 000 000 marek, proj. Berthold Hellingrath, 1923 r., awers

zabytki związane z tymi dwoma wybitnymi gdańszczanami, choćby ratusz Starego Miasta, z którym Heweliusz był związany jako staromiejski rajca, albo efektowna kamienica „Pod żółwem”, dom rodzinny Joanny Schopenhauerowej, matki sławnego filozofa. Tymczasem na rewersach obu bonów pojawiają się widoki miasta, które trudno ściślej powiązać z bohaterami awersów: Heweliuszowi towarzyszy Rybackie Pobrzeże, a Schopenhauerowi – panorama historycznego śródmieścia.

Nieco inny charakter ma bon na 10 tysięcy marek noszący datę 26 czerwca 1923 r., na którego awersie również odnajdujemy podobiznę dawnego gdańszczanina⁵⁸. Tym razem jednak jego tożsamość nie ma większego znaczenia. Wizerunek Johanna Schwartzwalda, sportretowanego przez Hansa Holbeina młodszego, opatrzone bowiem uogólniającym podpisem: „Portret gdańskiego kupca”⁵⁹ i właśnie jako taki występuje on na omawianym bonie, stanowiąc *pars pro toto* całego kupiectwa gdańskiego złotego wieku, a może wręcz personifikując handel gdański w ogóle (il. 16). I w tym wypadku, podobnie jak w bonach z Heweliuszem, Chodowieckim i Schopenhauerem, rewers wypełniono przedstawieniami architektury, tym razem ukazując Dom Angielski i widziany od wschodu kościół św. Katarzyny (il. 17). Takie zestawienie późnośredniowiecznych szczytów kościelnych z jedną z najznakomitszych nowożytnych już kamienic gdańskich dałoby się, być może, zinterpretować w związku z portretem z awersu datowanym na 1543 r. i przedstawiającym młodego gdańszczanina żyjącego właśnie na przełomie dwóch epok. Czy nie

⁵⁸ *Ibidem*, nr 43.

⁵⁹ Woryginalie: „Bildnis eines Danziger Kaufmannes”; wizerunek odwzorowuje portret przechowywany wówczas w zbiorach Muzeum Miejskiego, a zaginiony podczas II wojny światowej.



Il. 16. Bon na 10 000 marek, 1923 r., awers

Il. 17. Bon na 10 000 marek, 1923 r., rewers





Il. 18. Bon na 1 000 marek, 1922 r., awers

jest to jednak interpretacja nieco na wyrost? Być może, tak jak i w innych wypadkach, wybór motywów architektonicznych uwarunkowany był jedynie ich malowniczością?

Z pewnością nieprzypadkowy był natomiast wybór motywu, który pojawia się, obok wizerunku Schwartzwalda, na awersie bonu z czerwca 1923 r. To duży handlowy statek, zapewne szesnastowieczny galeon wypływający pod pełnymi żaglami z widocznego w oddali gdańskiego portu⁶⁰. Ekspozowana obecność tego motywu (zajmuje on około dwóch trzecich powierzchni bonu) wzmacnia wskazaną już wcześniej interpretację, wedle której mężczyzna z portretu Holbeina ucieleśnia handel gdański. Motyw ten nie był jednak w ikonografii gdańskich bonów pieniężnych całkiem nowy. Już wcześniej przedstawienie historycznego żaglowca pojawiło się na dwóch niemal identycznych bonach tysiącmarkowych⁶¹, których awersy opatrzone przedstawieniem statku – zapewne siedemnastowiecznego galeonu albo pinasy w efektownym ujęciu od strony rufy (il. 18). Statek płynący pod pełnymi żaglami na jednym z nich nosi bardzo silnie wyeksponowany, dużych rozmiarów herb Gdańska. Warto wskazać na to, że żaglowce zaopatrzone w żagiel z gdańskim herbem jeszcze wcześniej, bo w styczniu i marcu 1921 r., pojawiły się na pierwszych znaczkach pocztowych Wolnego Miasta.

Jak widać, ikonografia gdańskich znaków pieniężnych z lat 1922–1923 jest całkiem bogata, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę ich zamierzoną tymczasowość.

⁶⁰ W literaturze numizmatycznej określa się ów statek, niepoprawnie, jako kogę, zob. M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 25; Cz. Miłczak, *Katalog polskich...*, s. 404. Tego niepoprawnego określenia używa się także w wypadku przedstawień na innych banknotach gdańskich.

⁶¹ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, nr 38 i 39.

Jaka wizja Gdańska się z nich wyłania? Z pewnością można stwierdzić, że to wizja tradycjonalistyczna. To zresztą nie dziwi – odwoływanie się do czasów dawnej świetności ułatwiało polityczny konsensus i społeczną akceptację dla nośników powszechnie przecież obecnych w życiu obywateli, a podobną strategię obserwujemy w pochodzących z tego samego okresu emisjach niemieckich i polskich, na których pojawiają się przede wszystkim wizerunki postaci z przeszłości. Przy tym o ile emisje polskie prezentują przede wszystkim konkretnych bohaterów historycznych i to głównie tych, którzy zasłużyli się w walce o niepodległą ojczyznę, takich jak Tadeusz Kościuszko, Bartosz Głowacki czy książę Józef Poniatowski⁶², o tyle w emisjach niemieckich unikano tego rodzaju wyrazistych postaci, sięgając raczej po pewne typy, najczęściej zresztą zaczerpnięte z niemieckiego malarstwa XVI stulecia⁶³. W kontekście gdańskim warto wspomnieć, że aż na dwóch bonach niemieckiego Reichsbanku pojawił się wizerunek gdańskiego kupca Georga Gisze, oparty na sławnym, przechowywanym w Berlinie, portrecie Holbeina⁶⁴.

Odmienny sposób doboru bohaterów w bonach polskich i niemieckich wynikał, co oczywiste, z odmiennej sytuacji obu państw. W cieszącej się dopiero co odzyskaną suwerennością Polsce ochoczo skorzystano z możliwości tego rodzaju upamiętnienia narodowych bohaterów, z kolei w rozbitych wojną Niemczech analogiczne manifestacje narodowe byłyby trudne do przyjęcia⁶⁵.

Na tym tle bohaterowie gdańskich znaków pieniężnych sytuują się niejako w pół drogi pomiędzy modelem polskim i niemieckim tego czasu. Z jednej strony są to bowiem konkretne, wybitne postaci – jak w Polsce – z drugiej jednak, lokują się one poza oczywistym dyskursem nacjonalistycznym, a więc raczej tak jak w Niemczech. Zauważmy, że za godne reprezentowania Gdańska w nowych warunkach polityczno-ustrojowych uznano wyłącznie osobistości związane z nauką i kulturą, a więc z politycznego punktu widzenia względnie neutralne. Nie znaczy to wcale, że rezygnowano z przekazu politycznego całkowicie (przy tego rodzaju działalności nie jest to chyba w ogóle możliwe), jednak nie zdecydowano się na żadne bardziej wyraziste manifestacje. Choć emitentowi, a więc Senatowi Wolnego Miasta, zależało zapewne na tym, by w jakiś ogólny sposób wybrane postaci reprezentowały niemieckość dawnego Gdańska⁶⁶. Gdyby się jednak nad tym wyborem zastanowić z dzisiejszej

⁶² Por. Cz. Miłczak, *Katalog polskich...*, s. 150–203 oraz L. Kokociński, *Pieniądz papierowy na ziemiach polskich*, Warszawa 2000, np. s. 85–91, 99, 102, 104–105; oprócz nich pojawia jeszcze królowa Jadwiga: *ibidem*, s. 88–92.

⁶³ Por. K. Jaeger, U. Haevecker, *Die deutschen Banknoten...*, s. 49, 51, 56–61, 64, 67.

⁶⁴ Zob. *ibidem*, s. 61, 67.

⁶⁵ Znamienne, że do tego samego repertuaru sięgnięto w Niemczech zarówno po 1918, jak i po 1945 r.; por. *ibidem*, s. 137, 138, 141, 142.

⁶⁶ Wystarczy zacytować słowa Prezydenta Senatu, który zaledwie w rok po omawianych tu emisjach pisał we wstępie do firmowanej przez Senat księgi o Gdańsku: „[...] was Danzig war, heute ist und immerdar bleiben will, eine Stadt mit echtdeutschem Charakter [...]”, H. Sahn, *Zum geleit*, [w:] *Danzig*, Berlin–Halensee 1924, s. 5.

perspektywy, można by wskazać, że żadna z tych postaci nie nadaje się do tej roli bez zastrzeżeń.

Ani Heweliusz, związany wszak z mecenatem polskiego króla Jana III, ani tym bardziej Chodowiecki ze swymi polsko-francuskimi przodkami, posługujący się na co dzień językiem francuskim, ani nawet Schopenhauer, którego ojciec, na znak protestu wobec pruskiego despotyzmu, opuścił Gdańsk po zajęciu miasta przez Prusy, nie dowodzi „czysto niemieckiego” charakteru miasta. Przeciwnie, można by – wciąż patrząc z dzisiejszej perspektywy – uznać każdą z tych historycznych person za dowód na brak jednoznacznej przynależności „narodowej” dawnego Gdańska⁶⁷. Najwyraźniej jednak nie budziły one tego rodzaju wątpliwości wśród niemieckich mieszkańców międzywojennego Gdańska, którzy funkcjonowali już w warunkach dość silnie ujednoczonej, nowoczesnej niemieckiej świadomości narodowej⁶⁸.

Być może jednak kwestia „narodowości” nie była w całej sprawie najważniejsza, prawdopodobnie równie silną motywację stanowiło pragnienie, zazwyczaj towarzyszące podobnym decyzjom, by zaprezentować świetność państwa poprzez przypomnienie jego wybitnych synów. W wypadku państwa o tak niejednoznacznym statusie jak Wolne Miasto Gdańsk, motywacja ta zyskiwała jeszcze na znaczeniu.

W kontekście rozważań nad swego rodzaju polityką historyczną manifestującą się w omawianych znakach pieniężnych warto zwrócić uwagę i na to, że cztery wymienione wyżej postaci reprezentują cztery stulecia dziejów miasta: Schwartzwaldt – XVI, Heweliusz – XVII, Chodowiecki – XVIII, a Schopenhauer – XIX. Trudno mi jednak powiedzieć, czy to przypadek, czy też świadomy zamysł emitenta.

W każdym razie horyzont zakreślony przez ikonografię bonów z lat 1922–1923 nie przekracza granicy XX w. Brak wśród omawianych wyżej przedstawień odwołań do współczesności Gdańska, do jego nowszych osiągnięć, takich jak przemysł stoczniowy czy Nowy Port, ale i to nie bardzo dziwi – podobnie jest i w Polsce, i w Niemczech. Pierwszy współczesny motyw na polskich znakach pieniężnych to górnik na banknocie z 1926 r.

To, co zdecydowanie różni bony gdańskie czasu inflacji od nośników zarówno polskich, jak i niemieckich, to rozbudowana ikonografia rewersów. Niegdańskie rewersy tego czasu komponowano z reguły za pomocą napisów i ornamentu, a przedstawienia figuratywne inne niż godło państwowe

⁶⁷ Na rozziw pomiędzy historyczną rzeczywistością dawnego Gdańska a mitami konstruowanymi zarówno z pozycji nacjonalizmu, jak i multikulturalizmu, syntetycznie wskazał Peter Oliver Loew w swym ważnym esej: *Niemieckość – polskość – wielokulturowość? Gdańsk i jego mity*, [w:] *Tożsamość miejsca i ludzi. Gdańszczanie i ich miasto w perspektywie historyczno-socjologicznej*, red. M. Dymnicka i Z. Opacki, Warszawa 2003, s. 107–118.

⁶⁸ Jak twierdzi Loew, procesy te nie przebiegały zresztą w Gdańsku równomiernie. Najpierw, jeszcze w XIX w. poddały się im warstwy wykształcone, znacznie później niższe warstwy gdańszczan – Loew twierdzi wręcz, że nastąpiło to dopiero w związku z doświadczeniem I wojny światowej, *ibidem*, s. 111–112.

w zasadzie się nie pojawiają⁶⁹. Tymczasem, jak wiemy, w Gdańsku zarówno awersy, jak i rewersy wykorzystywane są jako nośniki narracji, przede wszystkim zaś służą za pretekst do ukazania wizualnych walorów miasta aspirującego wszak do miana „Wenecji Północy”⁷⁰ – jego panoram i malowniczych zabytków architektury. Niezwykle bogata obecność motywów architektonicznych, widoczna zresztą i w ikonografii znaków pocztowych Wolnego Miasta, to kolejny wyróżnik gdańskich znaków pieniężnych na tle niemieckich i polskich analogii⁷¹.

Dopiero w końcu 1923 r. z gdańskich bonów znikają złożone motywy ikonograficzne, a ich opracowanie graficzne zaczyna się ograniczać, jak już wcześniej w Niemczech⁷², jedynie do napisów i prostych motywów ornamentalnych. Najpewniej było to wynikiem zawrotnego tempa, w jakim pieniądz tracił na wartości. Jeszcze 31 sierpnia wyemitowano bon na 10 milionów marek, 22 września trzeba było drukować bon opiewający na 100 milionów, a 11 października już na 10 miliardów. W tej sytuacji żmudne przygotowywanie kolejnych projektów wydawało się zapewne bezcelowe, choć trzeba zauważyć, że jeszcze 26 września wyemitowano wspomniany wyżej bon na 500 milionów marek z wizerunkiem Schopenhauera, starannie opracowany graficznie przez Bertholda Hellingratha. Był to już jednak ostatni tak bogaty ikonograficznie lokalny znak pieniężny przed wprowadzeniem reformy walutowej.

Postępująca w ciągu 1923 r. hiperinflacja skłoniła władze Wolnego Miasta do podjęcia kroków zaradczych. Sytuację uzdrowić miało wprowadzenie własnej waluty, nazwanej guldenem gdańskim. Nową walutę oficjalnie ustanowiono w październiku 1923 r.⁷³, a w obieg zaczęto wprowadzać w grudniu tego samego roku⁷⁴. Zanim jednak zdołano przygotować stałe monety i banknoty guldenowe, posługiwano się tymczasowymi bonami guldenowymi. Te wyemitowane pomiędzy październikiem a grudniem znaki pieniężne cechowała relatywnie skromna szata graficzna, stosowna dla tego typu tymczasowych bonów. Były to wszystko druki jednostronne. Bony o najniższych,

⁶⁹ Wyjątkiem od tej reguły jest bardzo wczesny niemiecki banknot pięćdziesięciomarkowy z 1920 r. (repr. K. Jaeger, U. Haevecker, *Die deutschen Banknoten...*, s. 47) o wyrazistej symbolice: awers zdobi alegoryczne przedstawienie wiosny, natomiast rewers – chłop i robotnik; później podobne przedstawienia już się nie pojawiają.

⁷⁰ Por. np. P.O. Loew, *Danzig und Venedig, in Trauer vereint. Ein Städtevergleich als Geschichte lokaler Mentalitäten (16. bis 20. Jahrhundert)*, „Zeitschrift für Ostmitteleuropaforschung” 2002, H. 2, s. 159-187.

⁷¹ W Niemczech w banknotach tego czasu w ogóle brak motywów architektonicznych, w Polsce pojawiają się one, ale jednak znacznie rzadziej niż w Gdańsku.

⁷² Por. K. Jaeger, U. Haevecker, *Die deutschen Banknoten...*, s. 68-83.

⁷³ Gumowski i Pelczar jako datę dzienną ustawy wprowadzającej guldena podają 19 października: *idem, Pieniądz gdański...*, s. 43, Borowski zaś – 20 października: *idem, Bank gdański...*, s. 126.

⁷⁴ Na temat guldena gdańskiego i towarzyszącej jego wprowadzeniu reformy walutowej zob. W. Borowski, *Bank gdański...*



Il. 19. Bon na 1 gulden, 1923 r.

fenigowych nominałach zaopatrzone wyłącznie w napisy umieszczone na ornamentalnych tłach⁷⁵. Jedynie bon dziesięciofenigowy zawierał pewne elementy przedstawiające, i to tylko w znaku wodnym, na którym w rytmicznym układzie powtarzał się herb Gdańska oraz znany z pieczęci miejskich, lecz mocno uproszczony wizerunek kogi z gwiazdą⁷⁶. Z kolei bony o nominałach guldenowych zaopatrzone w przedstawienie galeonu (il. 19). Przedstawienie to występuje na poszczególnych bonach w nieznacznie się między sobą różniących wariantach, zdecydowanie odmienne są natomiast ornamentalne ramy, w które ujęto główny motyw⁷⁷. Z ikonograficznego punktu widzenia istotne jest, że i tutaj, tak jak na wcześniejszym bonie tysiącmarkowym oraz na najwcześniejszych znaczkach pocztowych Wolnego Miasta, statek nosi na żaglu wyeksponowany herb Gdańska.

Wreszcie pomiędzy marcem a sierpniem 1924 r. wprowadzono do obiegu ostateczne banknoty guldenowe o nominałach 10, 25, 100, 500 i 1000 guldenów⁷⁸. Wzorzec graficzny emisji z 1924 r., a także zastosowane wówczas motywy utrzymały się aż do końca istnienia Wolnego Miasta.

⁷⁵ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 46, nr 107-109; Cz. Miłczak, *Katalog polskich...*, s. 416-418, nr G20, G21, G22.

⁷⁶ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 46, nr 106; Cz. Miłczak, *Katalog polskich...*, s. 418-419, nr G23.

⁷⁷ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 44-46, nr 99-102; Cz. Miłczak, *Katalog polskich...*, s. 432-437, nr G37, G38, G39, G40, G41.

⁷⁸ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 55. Dokładniejsze omówienie tych banknotów dają: *idem*, *Pieniądz gdański...*, s. 56-59 oraz Cz. Miłczak, *Katalog polskich...*, s. 438-442, nr G42, G43, G44, G45, G46.



Il. 20. Banknot dwudziestoguldenowy, 1937 r., awers

Il. 21. Banknot tysięcguldenowy, 1924 r., awers





Il. 22. Banknot pięćdziesięcioguldenowy, 1937 r., awers

Ponownie sięgnięto po wątki obrazowe znane już z emisji markowych czasów inflacji, a więc po zabytki dawnej architektury gdańskiej. Tym razem jednak ich dobór wydaje się mniej dowolny niż wcześniej, na banknotach wyemitowanych w 1924 r. zaprezentowano bowiem bodaj najbardziej kanoniczne z nich: Dwór Artusa (il. 20 – wariant z 1937 r.), kościół Mariacki, Długie Pobrzeże z Żurawiem, Wielką Zbrojownię i Długi Targ z ratuszem Głównego Miasta (il. 21). W latach 1932 i 1937, wraz z wprowadzeniem nowych nominałów dwudziesto- i pięćdziesięcioguldenowych, repertuar motywów wzbogacił się o fragment Targu Węglowego z Wieżą Więzienną⁷⁹ oraz o żuławski dom podcieniowy w Koszwałach (il. 22)⁸⁰. Przedstawienie to zasługuje na szczególną uwagę, ponieważ po raz pierwszy w zakresie oficjalnej reprezentacji gdańskiego państwa włączono także, pomijane dotąd, jego tereny wiejskie. Można tylko przypuszczać, że wybór owego motywu stanowić mógł pewnego rodzaju ukłon narodowosocjalistycznych już wówczas władz gdańskich w stronę chłopskiej ludności Wolnego Miasta, która w znacznej większości popierała nowy reżim. Zapewne było to także przypomnienie prostego faktu, że teren gdańskiego państwa wykraczał poza obszary samego miasta Gdańska.

Poza wymienionymi przedstawieniami architektonicznymi banknoty opatrzone jeszcze innymi motywami wywiedzionymi z tradycji miasta: na rewersach banknotów dziesięcio- i stuguldenowych powraca figura św. Krzysztofa z Dworu

⁷⁹ Cz. Miłczak, *Katalog polskich...*, s. 446, nr G51.

⁸⁰ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 57, nr 146; Cz. Miłczak, *Katalog polskich...*, s. 448, nr G52. Ani Gumowski i Pelczar, ani Miłczak nie identyfikują dokładniej przedstawienia na awersie, ograniczając się do ogólnych formuł: „dom z Gdańskich Żuław” (Gumowski i Pelczar), względnie „zabytkowy dom z Gdańskich Żuław” (Miłczak).



Il. 23. Banknot stuguldenowy, 1931 r., rewers

Artusa (il. 23)⁸¹, natomiast sławny gdański Neptun zdobi rewersy banknotów dwudziesto-, dwudziestopięcio-, pięciuset- i tysięcguldenowych⁸². Ponadto znaki wodne wszystkich guldenowych banknotów, aż po ostatnią, niewprowadzoną do obiegu emisję ze stycznia 1938 r.⁸³ – przedstawiają elementy szesnastowiecznej snycerki, głównie zaś maski z boazerii ław Dworu Artusa.

Pojawiający się na awersach banknotów guldenowych herb Gdańska jest również elementem odwołującym się do tradycji. Ów rys tradycjonalizmu nie wyczerpuje, rzecz jasna, znaczenia przedstawień heraldycznych – przede wszystkim stanowią one bowiem, oczywistą na wszelkich banknotach, wizualizację praw państwa w zakresie emisji pieniądza. Jednakże forma herbu pojawiającego się na gdańskich banknotach – zawsze w rozbudowanej redakcji z trzymaczami, do tego w trzech różnych wariantach graficznych, ale zawsze o dość tradycyjnej formie – potwierdza w moim przekonaniu ogólnie tradycjonalistyczny przekaz omawianych papierowych emisji guldenowych.

Podobny charakter nadano także ówczesnym monetom. Na nich również nie odnajdziemy żadnych elementów odwołujących się do współczesności, natomiast wielokrotnie – motywy historyczne. Aż na sześciu spośród jedenastu monet guldenowych wprowadzonych do obiegu pomiędzy reformą walutową z 1923 a wcieleniem Wolnego Miasta do Rzeszy w 1939 r. występuje

⁸¹ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 57-58, nr 144-145, 152-153; Cz. Miłczak, *Katalog polskich...*, s. 438, nr G42, s. 444, nr G48, s. 446, nr G50.

⁸² M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 56-58, nr 142-143, 147-151; Cz. Miłczak, *Katalog polskich...*, s. 438, nr G43, s. 440, nr G45, s. 442, nr G46, G47, s. 444, nr G49, s. 446, nr G51, s. 448, nr G53.

⁸³ Cz. Miłczak, *Katalog polskich...*, s. 450, nr G54.



Il. 24. Monety z przedstawieniem kogi: a) moneta dwuguldenowa, proj. Friedrich Fischer, 1923 r., rewers; b) Moneta dwuguldenowa, proj. Erich Volmar, 1932 r., rewers; c) Moneta pięcioguldenowa, 1935 r., rewers

motyw dawnego żaglowca, w tym czterokrotnie koga z gwiazdą, tak dobrze znana ze średniowiecznych pieczęci gdańskich (il. 24 a, b, c)⁸⁴. Kilka dalszych monet zaopatrzone w przedstawienia gdańskich zabytków: dwukrotnie pojawia się kościół Mariacki (il. 25 a, b)⁸⁵, ponadto zaś ratusz Głównego Miasta (il. 25 c)⁸⁶ oraz Żuraw (il. 25 d), któremu towarzyszy przedstawienie niedużego statku o formach raczej historycznych niż współczesnych⁸⁷. Szczególny charakter miały emisje dwóch zbliżonych do siebie złotych monet dwudziestopięcioguldenowych z przedstawieniem posągu Neptuna⁸⁸ (il. 26). Pierwsza emisja

⁸⁴ W oczywisty sposób z wizerunkiem kogi mamy do czynienia w wypadku monety dwuguldenowej z 1932 r. (por. M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 51, nr 123; J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum Gedanensis. Katalog-cennik monet, medali i żetonów gdańskich i z Gdańskiem związanych 1200–1998*, Gdańsk 2000, s. 201, nr 518) oraz monety pięcioguldenowej z 1935 r. (por. M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 50–51, nr 121; J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum...*, s. 203, nr 523). Nie tak oczywiste są przedstawienia na monetach jedno- i dwuguldenowej z 1923 r. (M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 51, odpowiednio: nr 124 i 121; J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum...*, s. 200–201, odpowiednio: nr 516 i 518), jednakże zasadnicze cechy przedstawionych na nich statków odpowiadają kodze, a dodatkową wskazówkę może stanowić motyw gwiazdy, pojawiający się na obu przywoływanych tu monetach, a znany ze średniowiecznych pieczęci gdańskich z koga. Przedstawienie statku, tym razem dwumasztowego, zdobi także rewers monety półguldenowej z 1923 r. (M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 52, nr 127; J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum...*, s. 200, nr 514). Frontalnie ukazany, a przez to trudny do identyfikacji, statek pojawia się ponadto na rewersie srebrnej monety pięcioguldenowej z 1932 r., uzupełniając dominujący motyw gdańskiego Żurawia (M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 50, nr 120; J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum...*, s. 203, nr 522).

⁸⁵ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 50, nr 117 i 119; J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum...*, s. 202, nr 520 i 521.

⁸⁶ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 49–50, nr 116; J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum...*, s. 203, nr 524.

⁸⁷ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 50, nr 120; J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum...*, s. 203, nr 522; por. także przyp. 85.

⁸⁸ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 49, nr 114 i 115; J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum...*, s. 203, nr 524 i 525.



Il. 25. Monety z przedstawieniami zabytków gdańskich:
 a) moneta pięcioguldenowa, proj. Friedrich Fischer, 1923 r., rewers; b) moneta pięcioguldenowa, proj. Erich Volmar, 1932 r. (wariant z kościołem Mariackim), rewers;
 c) moneta dziesięcioguldenowa, 1935 r., rewers; d) moneta pięcioguldenowa, proj. Erich Volmar, 1932 r. (wariant z Żurawiem), rewers

nie weszła do obiegu, a była jedynie rozdawana w charakterze luksusowego upominku, druga zaś pozostała w skarbcu Banku Rzeszy i nawet nie pojawiła się w Gdańsku⁸⁹ – jak się zdaje do 1939 r., kiedy to kilkanaście egzemplarzy z wygrawerowanym podpisem gauleitera Forstera i datą 1 września 1939 r. spełniło funkcję szczególnie luksusowego daru, opakowanego w etui z herbem miasta, a upamiętniającego przyłączenie Gdańska do Rzeszy⁹⁰. Udział tej reprezentacyjnej monety w autoprezentacji Wolnego Miasta był więc specyficzny – z jednej strony, nie będąc w obiegu, nie miała możliwości szerszego oddziaływania propagandowego, z drugiej jednak cenny kruszec, z jakiego ją wybito, oraz jej ekskluzywny charakter wpisywały się w tradycję dawnych gdańskich donatyw, co wzmacniało tylko tradycjonalistyczny wyraz omawianych tu emisji. W tym kontekście wybór Neptuna jako symbolu miasta i jego historii wydaje się nieprzypadkowy, podobnie jak pozostałych, przywołanych powyżej najznakomitszych budowli miasta. Ta obfitość zabytków architektury i sztuki wyróżnia zresztą ikonografię gdańskich monet na tle międzywojennych emisji polskich i niemieckich.

Oczywiście zdecydowana większość monet, zarówno fenigowych, jak i guldenowych, nosi także – z zasady na awersie – herb gdański, ponadto zaś emisje o wyższych nominałach często zaopatrywano w historyczną dewizę gdańskiej

⁸⁹ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 49.

⁹⁰ J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum...*, s. 204, nr 527.

26



27



28



a



b

Il. 26. Moneta dwudziestopięcioguldenowa, proj. Friedrich Fischer (?), 1930 r., rewers

Il. 27. Moneta dziesięcioguldenowa, 1935 r., awers

Il. 28 Monety fenigowe z 1932 r., proj. Erich Volmar:
a) dziesięciofenigowa, rewers; b) pięciofenigowa, rewers

Rady: „Nec temere nec timide” – z reguły napis ten pojawia się na rancie monety⁹¹, w dwóch wypadkach zajmując wszakże honorowe miejsce na awersie: ponad gdańskim herbem (il. 27)⁹².

Na tym tle wyjątkowy charakter mają dwie drobne monety z 1932 r., o nominale 5 i 10 fenigów. Zaprojektowane przez gdańskiego architekta i konserwatora zabytków Ericha Volmara są jedynymi monetami wyemitowanymi w czasach Wolnego Miasta, na których zrezygnowano z herbu Gdańska, ponadto zaś ich ikonografia zdecydowanie wykracza poza standard znaków pieniężnych gdańskiego państwa. Zamiast bowiem historycznych żagłowców czy zabytków lokalnej architektury, którymi zapełniano powierzchnie gdańskich bonów, banknotów i monet, znajdziemy na nich dwie pospolite bałtyckie ryby – dorsza i flądrę⁹³ (il. 28 a, b).

To jednak wyjątek od ukierunkowanej na gdańską przeszłość ikonograficznej praktyki. Praktyki, która obejmowała nie tylko znaki pieniężne, ale i znaki pocztowe. Motywy pojawiające się na gdańskich znaczkach, całostkach czy oficjalnych emisjach kart pocztowych są bowiem uderzająco podobne do tych znanych nam z bonów, banknotów i monet. Trzeba jednak od razu zauważyć, że na znaczkach pojawiają się niekiedy, choć niezbyt często, także motywy współczesne, czy wręcz bieżące, których próżno szukać na znakach pieniężnych, co zresztą wynika całkiem oczywistej funkcji znaczka pocztowego, jaką jest przecież również upamiętnianie bieżących wydarzeń.

⁹¹ *Ibidem*, s. 201–204, nr 518–522, 524, 525 i 527.

⁹² M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 49–50, nr 116 i 121 oraz J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum...*, s. 203, nr 523 i 524.

⁹³ M. Gumowski, M. Pelczar, *Pieniądz gdański...*, s. 52–53, nr 130 i 133; J. Dutkowski, A. Suchanek, *Corpus Nummorum...*, s. 199, nr 511 i 513.

Pierwsze znaczki pocztowe Wolnego Miasta wydane 31 stycznia oraz 11 marca 1921 r. opatrzone, znanym także z licznych późniejszych gdańskich znaków pieniężnych, motywem dawnego żaglowca⁹⁴. Na wszystkich znaczkach wprowadzono na jednym z żagli herb Gdańska (il. 29 a-h), co również stanowi rozwiązanie znane z późniejszych emisji pieniężnych. Żaglowiec pojawiający się na emisji z 1921 r. określany jest w literaturze filatelistycznej jako koga, a sam znaczek, znany w licznych wariantach, nazywano *Koggenmarke*⁹⁵. W rzeczywistości nie mamy tu do czynienia z tym średniowiecznym typem statku, a raczej z późniejszym galeonem. Nie ma to wszakże większego znaczenia dla symbolicznej wymowy motywu, który niezależnie od historycznych realiów w powszechnym odbiorze kojarzył się gdańszczanom z kogą⁹⁶, a przez to odwoływał się nie tylko do morskiego charakteru handlu dawnego Gdańska, ale także do hanzeatycznej spuścizny miasta. O tym, że w kodzie widziano wręcz symbol Hanzy, świadczyć może znacznie późniejszy znaczek przedstawiający piętnastowieczną karakę z niepoprawnym historycznie, ale znamienym podpisem: „Hensekogge Peter von Danzig 1472” (il. 29 m)⁹⁷. Znaczek ten stanowił część serii wydanej w 1938 r., na której obok najślawniejszego statku w dziejach dawnego Gdańska zaprezentowano kilka nowoczesnych już jednostek, a wśród nich oceaniczny jacht „Peter von Danzig” (il. 29 i) noszący imię swego średniowiecznego poprzednika⁹⁸ oraz stanowiący chlubę międzywojennego gdańskiego przemysłu stoczniowego transatlantyk „Columbus” (il. 29 k)⁹⁹. Ciekawe, że poza tym motywy nautyczne na gdańskich znaczkach już więcej się nie pojawiają. Często za to przywoływano motyw samolotu, to jednak wiązało się z wprowadzaniem do obiegu znaczków poczty lotniczej. Gdańskie wydania lotnicze opatrywano przy tym najczęściej przedstawieniem, w którym ów nowoczesny środek transportu ukazywany jest ponad panoramą historycznego Gdańska (il. 30 a-d)¹⁰⁰, albo w zestawieniu z masywną bryłą Mariackiej świątyni ukazaną – co zresztą w kontekście poczty lotniczej całkiem zrozumiale – z lotu ptaka (il. 30 e)¹⁰¹.

Emisje pocztowe Wolnego Miasta, podobnie jak to było w wypadku emisji pieniężnych, także z upodobaniem wykorzystują zabytki lokalnej architektury

⁹⁴ M. Jankowski, Z. Korszeń, *Wolne Miasto Gdańsk*, [w:] *Katalog znaczków i całostek ziem polskich 1997*, t. II [poczty okupacyjne, lokalne, wojskowe, obozowe], Warszawa 1996, nr 53-65.

⁹⁵ Zob. np. P.O. Loew, *Danzig und seine Vergangenheit...*, s. 299.

⁹⁶ Taką informację uzyskałem niegdyś od prof. Wolfganga Drosta.

⁹⁷ M. Jankowski, Z. Korszeń, *Wolne Miasto...*, nr 288. Określenia koga nie używa odnośnie do „Petersa von Danzig” choćby Otto Lienau w swej pracy z 1930 r., *idem*, *Danziger Schifffahrt und Schiffbau in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, „Zeitschrift des Westpreussisches Geschichtsvereins” 1930, nr 70, s. 69-83.

⁹⁸ *Ibidem*, nr 284.

⁹⁹ *Ibidem*, nr 286; obok trzech wymienionych tu znaczków na serię złożyły się jeszcze dwa dalsze: M. Jankowski, Z. Korszeń, *Wolne Miasto...*, nr 285 i 287.

¹⁰⁰ M. Jankowski, Z. Korszeń, *Wolne Miasto...*, nr 66-71, 124-130, 145-149, 202-206, 267-268.

¹⁰¹ *Ibidem*, nr 273.



Il. 29. Znaczki pocztowe Wolnego Miasta Gdańska z motywami nautycznymi



Il. 30. Znaczki pocztowe Wolnego Miasta Gdańska z przedstawieniami samolotów



Il. 31. Znaczki pocztowe Wolnego Miasta Gdańska z przedstawieniami zabytków gdańskiej architektury

i sztuki. Ten najchętniej podejmowany wątek gdańskiej ikonografii pocztowej podjęto aż trzydzieści kilka razy (na około dziewięćdziesiąt wzorów znaczków wydanych przez pocztę Wolnego Miasta)¹⁰². Nawet herb miasta pojawia się na nich rzadziej¹⁰³. Najczęściej, bo aż dziesięć razy, ukazywano panoramę historycznego śródmieścia¹⁰⁴, popularnym motywem był także kościół Mariacki, który przedstawiono pięciokrotnie (il. 30 e, 31 a)¹⁰⁵ (warto dodać, że kościół Mariacki pojawił się także na znaczkach wydanych już przez Pocztę Rzeszy po zajęciu Gdańska przez Hitlera z charakterystycznym napisem: „Danzig ist deutsch”). Ponadto zaś odnajdujemy na znaczkach opactwo oliwskie¹⁰⁶, Długie Pobrzeże z Żurawiem (il. 31 b)¹⁰⁷, samego Żurawia (il. 31 h)¹⁰⁸, Długi Targ z ratuszem Głównego Miasta¹⁰⁹, Wieżę Więzienną (il. 31 c)¹¹⁰, Bramę Niziną (il. 31 d)¹¹¹, Dwór Bractwa św. Jerzego (il. 31 e)¹¹², całą serię poświęconą gdańskim bramom, w skład której, obok wspomnianego już znaczka z Żurawiem, weszły jeszcze znaczki z przedstawieniami Bramy Sągiewnej, Mariackiej z widocznym za nią Domem Przyrodników, Żuławskiej i Wyżynnej (il. 31 f-j)¹¹³. Bardzo rzadko sięgano po obiekty architektoniczne niezwiązane ze średniowiecznymi bądź nowożytnymi dziejami miasta, pojawiają się one bodaj tylko na wydanych w 1936 r. znaczkach z serii upamiętniającej 125-lecie kąpieliska w Brzeźnie – przedstawiono na nich dziewiętnastowieczny dom plażowy (Strandhalle) wraz z moło¹¹⁴ (il. 32 a, b) i odsłonięty w 1925 r. pomnik 17. Pułku Artylerii Pieszej (il. 32 c)¹¹⁵. Ten ostatni znaczek jest szczególnie ciekawy, przedstawiony na nim pomnik

¹⁰² Wliczam w to przedstawienia panoramy miasta na znaczkach lotniczych, nawet jednak gdyby je pominąć, to i tak pozostaje niemal 30 znaczków ukazujących zabytki architektury i sztuki. Ogólną liczbę wzorów znaczków gdańskich określam na około 90, nie uwzględniając wydań przedrukowych, różnych nominałów na znaczkach o tym samym projekcie graficznym oraz odmian kolorystycznych – stąd różnica pomiędzy liczbą omawianych wzorów a liczbą przywoływanych numerów katalogowych.

¹⁰³ Doliczyłem się 24 znaczków, na których herb Gdańska stanowi główny motyw, M. Janowski, Z. Korszeń, *Wolne Miasto...*, nr 73-92, 96-108, 112-123, 131-142, 151-157, 193-201, 214-216, 243-250, 269-271, 289-296; ponadto na niektórych znaczkach jako motyw poboczny pojawiają się niewielkie przedstawienia herbu Gdańska.

¹⁰⁴ W sumie 10 znaczków – poza przywołanymi w przypisie 100. także wydanie z 12 marca 1923 r. na pomoc rencistom, gdzie wsparty na lasce starzec o siwej brodzie ukazany jest właśnie na tle panoramy miasta, *ibidem*, nr 143 i 144.

¹⁰⁵ *Ibidem*, nr 210, 272, 273 (jako motyw główny) oraz nr 93-95 (jako tło).

¹⁰⁶ *Ibidem*, nr 207.

¹⁰⁷ *Ibidem*, nr 208.

¹⁰⁸ *Ibidem*, nr 264.

¹⁰⁹ *Ibidem*, nr 211.

¹¹⁰ *Ibidem*, nr 256.

¹¹¹ *Ibidem*, nr 257.

¹¹² *Ibidem*, nr 258.

¹¹³ *Ibidem*, nr 262-266.

¹¹⁴ *Ibidem*, nr 259 i 260.

¹¹⁵ *Ibidem*, nr 261.



a



c



b

Il. 32. Seria znaczków pocztowych Wolnego Miasta Gdańska upamiętniająca 125-lecie kąpieliska w Brzeźnie

poświęcony został bowiem niemieckiej formacji stacjonującej w Gdańsku w latach I wojny światowej. Przy okazji jubileuszu jednego z gdańskich kąpielisk oddano zatem hołd – co prawda pośrednio i bez stosownego podpisu – armii niemieckiej stacjonującej w mieście przed utworzeniem Wolnego Miasta. Tego rodzaju manifestacja w emisjach pocztowych Wolnego Miasta należała jednak do wyjątków.

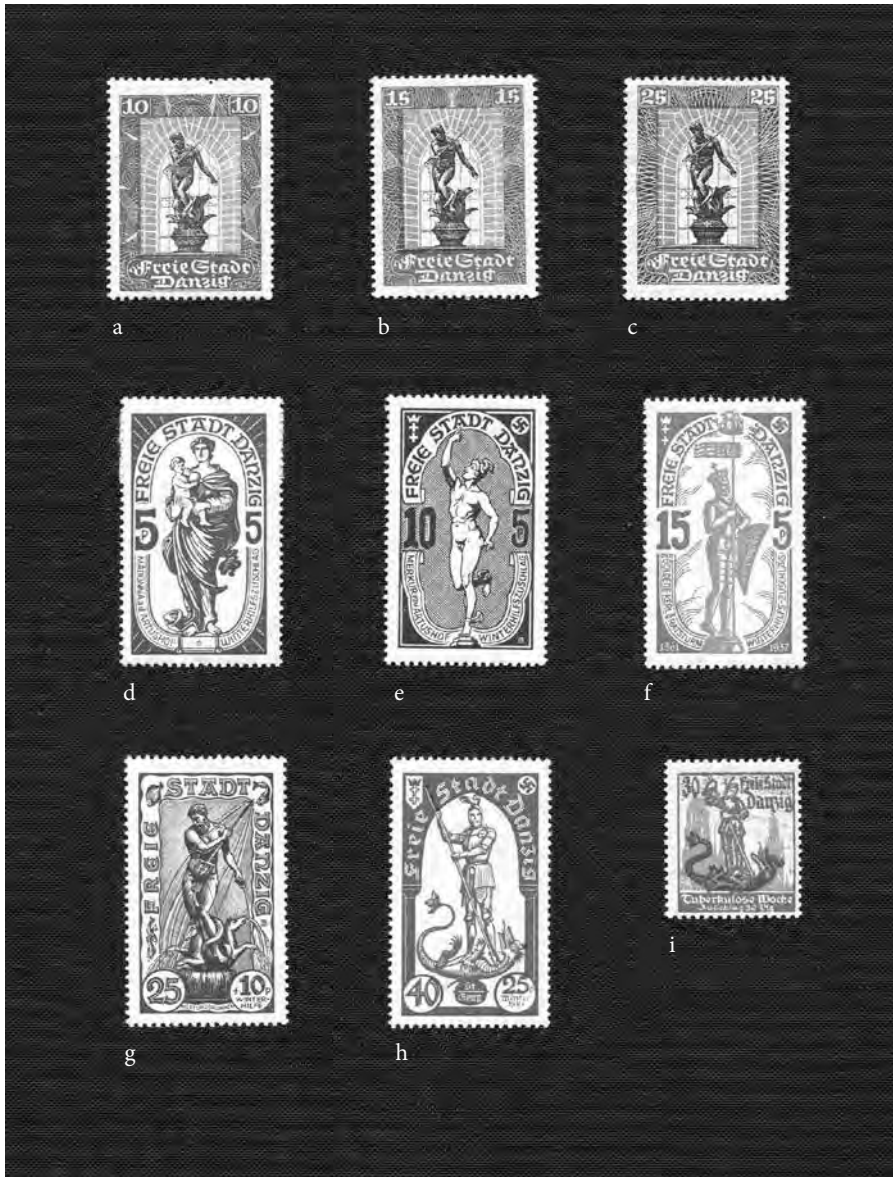
Na znaczki trafiło także kilka gdańskich posągów z wcześniejszych epok – większość z nich w ramach specjalnej serii, którą utworzyły przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Dworu Artusa; Merkurego znad wejścia do piwnic Dworu Artusa; figury zdobiącej hełm wieży ratusza Głównego Miasta¹¹⁶; posągu Neptuna ze sławnej fontanny na Długim Targu oraz blaszanej figury świętego patrona wieńczącej Dwór Bractwa św. Jerzego (il. 33 d-h)¹¹⁷. Ta sama figura św. Jerzego już wcześniej trafiła na zaprojektowane przez Hellingratha znaczki propagujące Tydzień Przeciwwgruźliczy (il. 33 i)¹¹⁸. Odrębną serię poświęcono także Neptunowi (il. 33 a-c)¹¹⁹. Warto wreszcie zauważyć, że niemal wcale nie uwzględniono zabytków czy obiektów spoza samego Gdańska. Jedynym bodaj wyjątkiem jest widok Sopotu na jednym ze znaczków ukazujących atrakcyjne widoki z terenu Wolnego

¹¹⁶ Obecnie figurę tę uznaje się na ogół za przedstawienie Zygmunta Augusta, jednakże nie rozumiano jej w ten sposób w okresie międzywojennym, określając mianem złotego czleka – „der Goldene Kerl” – takim też napisem opatrzone przywołany tu znaczek.

¹¹⁷ M. Jankowski, Z. Korszeń, *Wolne Miasto...*, nr 276-280.

¹¹⁸ *Ibidem*, nr 93-95; *Twórczość Bertholda Franza Hellingratha*, s. 272, nr kat. V.1.

¹¹⁹ M. Jankowski, Z. Korszeń, *Wolne Miasto...*, nr 217-219.



Il. 33. Znaczki pocztowe Wolnego Miasta Gdańska z przedstawieniami gdańskich posągów



Il. 34. Znaczkę pocztowe Wolnego Miasta Gdańska: a) z przedstawieniem kąpieliska w Sopocie; b) i c) upamiętniające budowę wioski gdańskiej w Magdeburgu

Miasta (il. 34 a)¹²⁰. Specyficzny status mają ponadto dwa znaczki opublikowane w październiku 1937 r., na których przywołano gdańską wioskę (*Danziger Dorf*) zbudowaną rok wcześniej w Magdeburgu dla gdańskich imigrantów¹²¹. Na jednym z nich przedstawiono flagę ze swastyką (il. 34 b), co stanowiło pierwszy tego rodzaju wypadek¹²².

Bardzo nieliczne są znaczki, których ikonografia wykraczałaby poza wyróżniony powyżej zakres. Do nich należą dwie serie, na których odnajdujemy wizerunki konkretnych postaci. Są to zresztą późne edycje, z ostatnich już lat Wolnego Miasta. Pierwszą z tych serii, z wizerunkami Artura Schopenhauera (il. 35 a, b, c), wydano w 1938 r., w sto pięćdziesiątą rocznicę urodzin sławnego gdańszczyzanina¹²³, którego oblicze już wcześniej ozdobiło jeden z tymczasowych gdańskich bonów pieniężnych. Druga seria – z kwietnia 1939 r. – odnosiła się do zorganizowanego w Sopocie zjazdu niemieckich lekarzy i przyrodników. Przedstawiono na niej wybitnych przedstawicieli tych dyscyplin: Gregora Mendla, Roberta Kocha i Wilhelma Röntgena (il. 35 d, e, f)¹²⁴. Seria ta stanowi pośród gdańskich edycji wyjątek, gdyż nie odnosi się w zakresie ikonograficznym do motywów lokalnych.

¹²⁰ *Ibidem*, nr 209.

¹²¹ *Ibidem*, nr 274–275.

¹²² Być może ma to związek z formułowanymi w tym czasie zapowiedziami zmiany flagi Wolnego Miasta (por. przyp. 22). Trzeba przy tym dodać, że swastykę umieszczono na omawianym znaczku w szczególny sposób. Nie stanowi ona bowiem przedstawienia heraldycznego, ale istnieje niejako na zasadzie cytatu. Gdańska wioska została wzniesiona na terenie Rzeszy, a więc zaprezentowana na znaczku flaga może być rozumiana jako zaznaczenie tego faktu. Równocześnie jednak wyraziste, a nawet ostentacyjne zestawienie owej flagi z herbem Wolnego Miasta buduje na płaszczyźnie wizualnej związek Gdańska z Rzeszą, związek postulowany w tym okresie przez narodowosocjalistyczne władze gdańskie. Tak czy inaczej jeszcze w grudniu tego samego roku swastyka pojawiła się, co prawda tym razem jako motyw zdecydowanie poboczny, na trzech innych znaczkach; zob. *ibidem*, nr 277, 278 i 280.

¹²³ *Ibidem*, nr 281–283.

¹²⁴ *Ibidem*, nr 306–308.

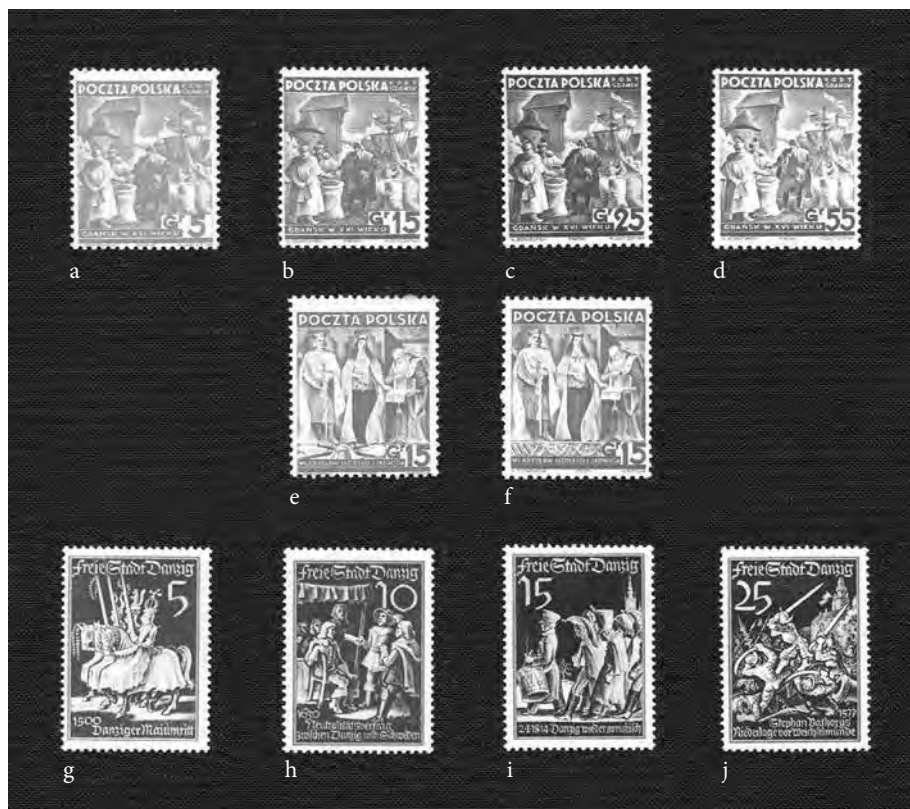


Il. 35. Znaczki pocztowe Wolnego Miasta Gdańska z portretami: a), b) i c) – Artura Schopenhauera; d), e) i f) – uczonych niemieckich

Zupełnie wyjątkowy charakter, z całkiem jednak innych powodów, ma także seria wydana przez Wolne Miasto w styczniu 1939 r. z okazji Dnia Znaczka, w polskiej literaturze nazywana „odwetową” (il. 36 g-j). Stanowiła ona bowiem jeden z elementów tzw. wojny o znaczki pocztowe¹²⁵. Zatarę rozpoczął się w listopadzie 1938 r., kiedy to, w dwudziestolecie odzyskania przez Polskę niepodległości, Poczta Polska wydała jubileuszową serię znaczków zwaną „historyczną”, a przywołującą kilkanaście ważnych epizodów z polskich dziejów. W jej ramach przygotowano także specjalną edycję dla Portu Gdańsk, w którym Polska cieszyła się specjalnymi prawami pocztowymi. Gdańska seria, zaprojektowana przez Wacława Boratyńskiego, składała się z czterech znaczków o różnych nominałach i w różnych kolorach, jednakże o identycznym przedstawieniu (il. 36 a, b, c, d)¹²⁶. Zgodnie z umieszczonym na nich podpisem

¹²⁵ Omówienie owego zatargu opieram zasadniczo na informacjach zawartych w książce Aleksandra Śnieżki: *Poczta Polska w Wolnym Mieście Gdańsku. Zarys historyczny*, Wrocław 1964, s. 77-81 oraz w książce Henryka Stępniaaka: *Polska i Wolne Miasto Gdańsk (1920-1939). Stosunki polityczne*, Gdańsk 2004, s. 200-204. Niczego wartościowego nie wnosi w tym zakresie praca Franciszka Bogackiego: *Poczta Polska w Gdańsku*, Warszawa 1970, która w interesujących nas tu partiach stanowi powtórzenie (miejscami aż nazbyt dosłowne) tekstu Śnieżki.

¹²⁶ M. Jankowski, Z. Korszeń, *Port Gdańsk*, [w:] *Katalog znaczków...*, nr 34-37.



Il. 36. Znaczki pocztowe Poczty Polskiej oraz Wolnego Miasta Gdańska związane z tzw. wojną o znaczki pocztowe: a), b), c) i d) – seria „Gdańsk w XVI wieku” proj. Waław Boratyński, 1938 r.; e) – z przedstawieniem Jadwigi i Jagiełły, wariant z mieczami grunwaldzkimi, proj. Waław Boratyński, 1938 r.; f) – z przedstawieniem Jadwigi i Jagiełły, wariant z herbami, proj. Waław Boratyński, 1939 r.; g), h), i) i j), – tzw. seria odwetowa emisji Wolnego Miasta Gdańska, 1939 r.

znaczki te ukazywały „Gdańsk w XVI wieku”. Ściślej zaś mówiąc – transakcję zbożową pomiędzy polskimi dostawcami w szlacheckich kostiumach a dostatnio odzianym kupcem gdańskim. W tle umieszczono Żurawia oraz stojący w gdańskim porcie żagłowiec¹²⁷. Znaczek wywołał nieprzychylny komentarz Wilhelma Zarske, naczelnego redaktora narodowosocjalistycznego dziennika „Danziger Vorposten”, a następnie oficjalny protest Senatu

¹²⁷ Śnieżko wyraził przypuszczenie, że pierwowzorem ujęcia zastosowanego przez Boratyńskiego było przedstawienie towarzyszące mapie Johanna Baptista Homanna z około 1720 r., A. Śnieżko, *Poczta Polska...*, s. 77. Niewątpliwie przedstawienie to mogło być znane projektantowi, ponieważ zdobiło ono stronę tytułową najpopularniejszej wówczas polskiej książki o Gdańsku – wydanej w 1937 r. w serii „Cuda Polski” monografii autorstwa Jana Kilar-skiego. Istotnie można dopatrzeć się pewnego podobieństwa pomiędzy obu ujęciami, przede wszystkim w ułokowaniu polskich szlalciców i gdańskich kupców po dwóch stronach otwartego worka ze zbożem, z pewnością jednak nie mamy tu do czynienia z bezpośrednim zapożyczeniem.



Il. 37. Projekt znaczka pocztowego z przedstawieniem bitwy grunwaldzkiej, Waław Boratyński, 1938 r.

złożony na ręce Generalnego Komisarza RP w Gdańsku, Mariana Chodackiego, w którym stwierdzono, że zaprezentowane na znaczku ujęcie obraża uczucia gdańskich Niemców i zażądano wycofania spornej edycji. Komisarz Generalny odrzucił to żądanie, argumentując, że temat został zaczerpnięty z obrazu Izaaka van den Blocka w plafonie Sali Czerwonej ratusza Głównego Miasta, w której, jak zauważył, odbywają się oficjalne przyjęcia gdańskie. Komisarz uznał ten fakt za dowód na to, że sam temat jest najwyraźniej dla gdańszczan akceptowalny.

Kolejną odsonę konfliktu stanowił inny wprowadzony do obiegu w polskiej strefie pocztowej w Gdańsku znaczek z zaprojektowanej przez Waław Boratyńskiego serii „historycznej”, przedstawiający odnowienie Akademii Krakowskiej przez Jadwigę i Władysława Jagiełłę, którym przydano dwa skrzyżowane miecze (il. 36 e). Motyw ten, niezwiązany bezpośrednio z tematem znaczka, stanowił oczywistą aluzję do polskiego triumfu nad krzyżackim Zakonem, a szerzej – nad niemieckim „Drang nach Osten”¹²⁸. Początkowo Boratyński zaprojektował znaczek o jeszcze bardziej jednoznacznej wymowie, na którym polski rycerz powalał na ziemię krzyżackiego przeciwnika, a całość opatrzona była napisem: „Grunwald – 1410” (il. 37)¹²⁹. Na skutek wystosowanego przez Niemcy protestu dyplomatycznego znaczek ten nie został ostatecznie wprowadzony do obiegu. Jednakże i znacznie łagodniejsze w antyniemieckiej wymowie

¹²⁸ Warto może zauważyć w tym kontekście, że Boratyński w 1939 r. stworzył pracę zatytułowaną właśnie *Drang nach Osten*, na której sponad głów germańskich wojów atakujących słowiańską osadę wyrasta postać współczesnego niemieckiego żołnierza w charakterystycznym hełmie Wehrmachtu.

¹²⁹ A. Śnieżko, *Poczta polska...*, s. 79–80.

przedstawienie z samymi tylko grunwaldzkimi mieczami wywołało protest zarówno Senatu, jak i Ministerstwa Spraw Zagranicznych Rzeszy. Protesty te nie zostały uwzględnione przez stronę polską, wobec czego władze Wolnego Miasta, przypuszczalnie na polecenie Berlina, podjęły decyzję o wydaniu wspomnianej wyżej serii „odwetowej”.

Składały się na nią cztery znaczki ukazujące epizody z historii Gdańska, podpisane następująco: „1500: Danziger Maiumritt” („1500: gdański turniej grafa majowego”); „1630: Neutralitätsvertrag zwischen Danzig und Schweden” („1630: układ o neutralności pomiędzy Gdańskiem a Szwecją”); „2 I 1814: Danzig wieder preussisch” („2 I 1814: Gdańsk znowu pruski”); „1577: Stephan Bathorys Niederlage vor Weichselmünde” („1577: Klęska Stefana Batorego pod Wisłoujściem”) (il. 36 g, h, i, j)¹³⁰. Każde z tych przedstawień niosło aktualizujący sens: późnośredniowieczne turnieje majowe miały przypominać o zdolnościach obronnych dawnego Gdańska – tak bowiem interpretowano je w końcu lat trzydziestych XX w.¹³¹; rzekomy układ gdańsko-szwedzki miał z kolei sugerować niezależność nowożytnego Gdańska od Rzeczypospolitej¹³²; zajęcie Gdańska przez oddziały pruskie, przedstawione zresztą przede wszystkim jako triumf nad prowadzonymi do niewoli Francuzami, antycypować miało oczekiwany powrót Gdańska do Rzeszy. Jednakże antypolska wymowa serii najwyraźniej przejawiała się w znaczku przedstawiającym odparcie przez gdańszczan oblężniczych wojsk Stefana Batorego (il. 36 j)¹³³. Konflikt Gdańska z Batorym od lat osiemdziesiątych XIX w. zaczął przykuwać uwagę gdańskich literatów, jako egzemplifikacja dążeń Gdańska do samodzielności. Do czasu wydania omawianego znaczka liczba literackich opracowań tego tematu była już znaczna, a jego antypolska wymowa – wyraźna¹³⁴. Doczekał się on również opracowania plastycznego i to bardzo eksponowanego: sugestywną wizję klęski polskich oddziałów pod Wisłoujściem umieszczono bowiem wśród kilku innych obrazów z dziejów Gdańska zdobiących od końca XIX w. Wielką Salę Wety ratusza Głównego Miasta¹³⁵. Zapewne właśnie to malowidło stanowiło inspirację dla znaczka pocztowego z 1939 r.¹³⁶

¹³⁰ M. Jankowski, Z. Korszeń, *Wolne Miasto Gdańsk...*, nr 302–305.

¹³¹ E. Wilhelm, *Danziger Maiumritt – Ein Zeugnis Danziger Wehrhaftigkeit*, „Rur-Blumen” 18, 1939, nr 17.

¹³² W rzeczywistości chodzi o polsko-szwedzką konwencję celną podpisaną w Nowym Dworze Gdańskim w lutym 1630 r.

¹³³ Znamienne jest to, że (wbrew chronologii zachowywanej w wypadku pozostałych znaczków omawianej serii) przedstawienie to umieszczono na znaczku o najwyższym nominale, tym samym wskazując na największe znaczenie właśnie tego elementu całej serii.

¹³⁴ Obszerne omówienie tego zagadnienia przynosi praca P.O. Loewa, „*Ums deutsche Danzig. Die Darstellung des Krieges zwischen Stephan Bathory und Danzig (1576/77) in der historischen Belletristik, [w:] 1000 Jahre Danzig in der deutschen Literatur. Studien und Beiträge* (Studia Germanica Gedanensia. Nr 5), red. M. Jaroszewski, Gdańsk 1998, s. 131–154.

¹³⁵ Obraz namalował w 1895 r. Hermann Prell; na temat ratuszowego cyklu zob. P.O. Loew, *Danzig und seine Vergangenheit...*, s. 230–242.

¹³⁶ Peter Oliver Loew pisze nawet o tym, że ratuszowe przedstawienie stanowiło wzór („Vorlage”) dla znaczka, P.O. Loew, *Danzig und seine Vergangenheit...*, s. 237. Według mnie jest to sugestia idąca

Kazimierz Lepsi, wybitny historyk i amator-filatelista w jednej osobie, który jeszcze przed wojną opublikował obszerne studium na temat zatargu Gdańska z Batorym, pisząc w 1945 r. o omawianej tu serii znaczków gdańskich, dostrzegł w nich nie tyle prawdę historyczną, co prawdę „stosowaną”¹³⁷. Bez wątpienia po obu stronach „wojny o znaczki” wątki historyczne podejmowane były w sposób wysoce instrumentalny, co zresztą nie dziwi w gorącej atmosferze miesięcy poprzedzających wybuch II wojny światowej. Konflikt o znaczki udało się zresztą jeszcze zażegnać: strona polska wycofała znaczek z mieczami grunwaldzkimi, zastępując go wariantem, w którym zamiast mieczy pojawił się gotycki ornament z motywami heraldycznymi (il. 36 f)¹³⁸. W odpowiedzi Wolne Miasto wycofało z obiegu kontrowersyjne znaczki własnej emisji.

Przywołany zatarg stanowił z pewnością jeden z najbardziej spektakularnych i przykuwających uwagę opinii obu zainteresowanych nacji przykładów wykorzystania urzędowych znaków wizualnych w polsko-niemieckim konflikcie ideowym rozgrywającym się w Gdańsku i wokół Gdańska. Wcześniej podobne emocje wywołał chyba tylko sławny spór o polskie skrzynki pocztowe¹³⁹. Carl J. Burckhardt pisał w związku z tym: „[...] drobne, nawet całkiem błahe trudności na terenie Gdańska pociągały zawsze za sobą nieproporcjonalnie daleko idące skutki. Przeważnie chodziło o śmieszne drobiazgi, np. o wygląd gdańskich skrzynek pocztowych, którymi musiała się zajmować Rada Ligi Narodów [...]”¹⁴⁰.

Znamienne, że pochodzący ze Szwajcarii Burckhardt dostrzegł w tych zatargach jedynie „śmieszne drobiazgi”. Dla Polaków i Niemców z pewnością nie były to jednak drobiazgi, a już na pewno nie były one śmieszne. Potężne napięcie towarzyszące polsko-gdańskim, czy szerzej: polsko-niemieckim relacjom sprawiało, że nawet pozornie niezbyt istotne zjawiska budziły po obu stronach konfliktu wielkie emocje, emocje niezrozumiałe dla zewnętrznych obserwatorów. W takiej atmosferze szczególną rolę odgrywała propaganda wizualna, nic więc dziwnego, że władze Wolnego Miasta przywiązywały do niej znaczną wagę, nie tylko dbając o staranne opracowanie artystyczne monet, banknotów czy znaczków, ale także z widocznym rozmysłem wybierając stosowane w owej propagandzie motywy. Jej przekaz, odwołując się z reguły do świetnej przeszłości miasta, wzmacniał lokalną gdańską tożsamość, akcentując odrębność Gdańska od państwowości polskiej, a w momentach napięć politycznych wskazując wręcz na opozycję wobec Polski.

zbyt daleko. Owszem można wskazać pewne podobieństwa pomiędzy obiema pracami, np. w ujęciu samych umocnień Wisłoujścia, jednakże kompozycja umieszczona na znaczku na tyle wyraźnie różni się od ratuszowego obrazu Prella, że nie mówilibym tu o wzorcu, a raczej właśnie o inspiracji.

¹³⁷ Cyt. za: A. Śnieżko, *Poczta polska...*, s. 81.

¹³⁸ Zapewne są to herby Korony i Litwy, choć ten drugi jest przedstawiony w bardzo umowny sposób.

¹³⁹ Na ten temat zob. np. H. Stępniaak, *Polska i Wolne...*, s. 97-101.

¹⁴⁰ C.J. Burckhardt, *Moja misja...*, s. 14.

The Visual Propaganda of the Free City of Gdańsk

As a result of the Versailles conference, a number of new states appeared on the map of Europe, including the Free City of Gdańsk, constituted in 1920. Like any state, Gdańsk created visual symbols of its statehood. Being a city republic of its own type, it retained symbolism close to the city symbols of Gdańsk. Above all, the crest of the new city state utilized the city emblem, as did the state flag and two of three of the seals of the Free City. The great seal, reserved for documents of the highest legal status, was derived from the medieval seal with the image of a ship.

As a sovereign state, Gdańsk had the right to mint its own money and postage stamps. These were the means by which the Free City could achieve the most extensive self-representation. Very rich was the iconography of symbols on money – at first numerous substitute currencies, then, after the issuing of distinct, Gdańsk currency – banknotes and coins in Guldens. The representations that marked the paper money most frequently invoked the most celebrated architectural monuments of Gdańsk, the figures of the most notable former residents of the city (Hevelius, Daniel Chodowiecki, Arthur Schopenhauer), or the motif of a trade ship with sails bearing the crest of Gdańsk.

Currency was also minted presenting motifs connected to the nautical character of Gdańsk. Lower denominations included images of a sailboat riding over a wave and a flounder and cod. Higher denominations, however, displayed images of trading ships, as well as the most important monuments of Gdańsk: St. Mary's Church, the Crane, the town hall, and the Neptune fountain. On the opposing side most frequently (but not always) appeared the crest of Gdańsk, in various drafts.

Even richer, although similar in principle, is the iconography of Gdańsk postage stamps, which featured nautical motifs, symbols of heraldry, and local architectural monuments. The significant weight attached to the propaganda dimension of stamps is demonstrated by the situation at the beginning of 1939, when the Gdańsk-Polish 'war of stamps' arose, which engaged diplomatic agents of the Polish Second Republic and the German Third Reich.

This conflict points to the presence on the terrain of the Free City of Polish elements of visual propaganda. These included (independent of their practical function), for example, Polish mailboxes and the combined Polish-Gdańsk flag of the Port Council. The presence of these elements was a result of the acknowledgment of Poland's special rights on the terrain of the Free City, in areas including the port, the postal system, and railways. In a time of growing German-Polish conflict in Gdańsk before the outbreak of War II, Polish mailboxes and other visual signs of Polish presence in Gdańsk often became aggression targets. At the same time the National-Socialist government of Gdańsk began to manifest its inclination for

incorporating the city-state into the Third Reich through the action of changing the visual symbol of the Free City – the unrealized announcement of the introduction of a flag with a swastika as the flag of Gdańsk.

The visual propaganda of the Free City, while undergoing certain changes, in principle remained in the sphere of traditionalism, referring to traditions of local culture and art (hence such considerable representation of older Gdańsk architecture and images of famous city residents), but also to historically ordinarily expressed heraldic and nautical elements – hence the frequent presence of the motif of the trade ship. The rich visual self-representation of the Free City thus served to underscore the independence of the mini-state, and also its strong cultural identity.

*Propaganda
wizualna
Wolnego
Miasta
Gdańska*

Kino „Leningrad” w Gdańsku*

Kino „Leningrad” (obecnie „Neptun”) przy ul. Długiej w Gdańsku to jeden z ciekawszych obiektów wybudowanych na potrzeby kultury w Polsce czasów socrealizmu. Powstało w ramach polityki kulturalnej przyjętej przez władze polskie na podstawie doktryny ustalonej w 1949 r., kiedy to na wzór krajów Związku Radzieckiego szczególną rolę nadano m.in. kinematografii. Dzięki niej państwo chciało dotrzeć do mas robotniczych z nową ideą socjalizmu i propagandą państwową. Film miał być nie tyle rozrywką, ile przede wszystkim środkiem przekazywania informacji, narzędziem wychowania społecznego oraz upowszechniania kultury i oświaty. Organizację polskiego zaplecza kinematograficznego rozpoczęto już w 1943 r. W 1945 r. oficjalnie upaństwowiono kinematografię, a nadzór nad nią przekazano Przedsiębiorstwu Państwowemu Film Polski¹. Początkowo wykorzystywano już istniejące budynki kinowe oraz rozmaite nadające się do tych celów pomieszczenia. Nowe stałe kina zaczęto budować dopiero pod koniec lat czterdziestych². Uzasadnieniem tego procesu był sześcioletni plan gospodarczy, który miał zapewnić wszechstronny wzrost standardu życia nowego socjalistycznego społeczeństwa.

Gdańsk zajmował w polityce państwa szczególną rolę, jako jeden z najważniejszych ośrodków „ziem odzyskanych”. W niedługim czasie miał stać się wzorcowym przykładem przywróconego Polsce, „rdzennie” polskiego ośrodka, a jednocześnie centrum kulturalnym północnych terenów państwa³. W tym celu podjęto szereg działań zmierzających do zintegrowania miasta z przedwojennymi terenami polskimi. Do 1947 r. dzięki masowym przesiedleniom

* Niniejszy artykuł powstał na podstawie materiałów zebranych do pracy magisterskiej *Kino Leningrad w Gdańsku na tle polskiej sztuki lat 1949-1956*, napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Omilanowskiej w Instytucie Historii Sztuki Wydziału Historycznego Uniwersytetu Gdańskiego i obronionej w 2008 r.

¹ A. Madej, *Szaleństwo czy metoda*, „Kino” 1990, nr 6, s. 27-30; A. Madej, *Kino – władza – publiczność: kinematografia polska w latach 1944-1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 40-114.

² J. Brzuchowski, *Potrzeba budowy nowych kin w Polsce*, „Architektura” 1949, nr 4, s. 123-124; W. Nieciński, *Zagadnienia kin w odbudowie Warszawy*, „Miasto” 1955, nr 9, s. 16-17.

³ B. Szermer, *Gdańsk – przeszłość i współczesność*, Warszawa 1971, s. 135; E. Cieślak, C. Biernat, *Dzieje Gdańska*, Gdańsk 1969, s. 537

ujednolicono Gdańsk narodowościowo⁴. Podjęto także odbudowę zniszczonego miasta i portu, a w 1949 r. także Głównego Miasta, na terenie którego zlokalizowano omawiane kino. Dzielnica ta miała stać się reprezentacyjnym ośrodkiem śródmiejskim, łączącym funkcje mieszkalne, usługowe i turystyczne. Ważnym elementem strategii władz była integracja nowej gdańskiej społeczności, której więź kulturową budować miały m.in. instytucje społeczne oraz środki masowego przekazu, w tym kinematografia⁵. W Gdańsku, jak na potrzeby realizacji tych zadań, istniała zbyt mała liczba kin. Brakowało przede wszystkim kina reprezentacyjnego, niezbędnego z punktu widzenia władz w każdym wojewódzkim mieście.

Nowe kino postanowiono wznieść przy ul. Długiej, najważniejszej ulicy starego Gdańska, w miejscu, gdzie przed wojną już kino funkcjonowało. Teren pod zabudowę objął parcele przy ul. Długiej 57/58 oraz Piwnej 22/23/24/25/26. Wszystkie pierwotnie były zabudowane kamienicami, które od średniowiecza podlegały wielokrotnym zmianom. Bezpośrednio przed wybuchem wojny na potrzeby kinowe przebudowano budynek zajmujący parcelę pomiędzy ul. Długą 57/58 a Piwną 23/24. Od 1939 r. działało w nim kino „Tobis Palast” wraz z kinową kawiarnią oraz biurami administracji. Jego właścicielem był Willi Kuschel, gdański przedsiębiorca prowadzący grupę kin gdańskich „Danziger Lichtspiele”. Przy ul. Piwnej 22 mieściła się siedziba Komitetu Okręgu Żuławskiego, a kamienice przy Piwnej 25/26, początkowo osobne, połączone w 1903 r., do wojny zamieszkiwała kupiecka rodzina Loewensów⁶. Podczas działań wojennych kwartał ulic uległ poważnym zniszczeniom, a straty substancji kina i atelier filmowego wyniosły 95%. W 1949 r. parcele przekazano Przedsiębiorstwu Państwowemu Film Polski⁷. Inwestorem budowlanym została Gdańska Dyrekcja Budowy Osiedli Robotniczych, która uzyskała kredyt od Ministra Kultury i Sztuki. Centralny Zarząd Kin miał jedynie przekazać środki na roboty wykończeniowe pomieszczeń kinowych⁸. Jako że parcele wkomponowano w przestrzeń urbanistyczną historycznego ośrodka, warunki zabudowy musiały być konsultowane z Wojewódzkim Konserwatorem, Pracownikami Urbanistycznymi, Dyrekcją Zakładu Osiedli Robotniczych oraz Urzędem

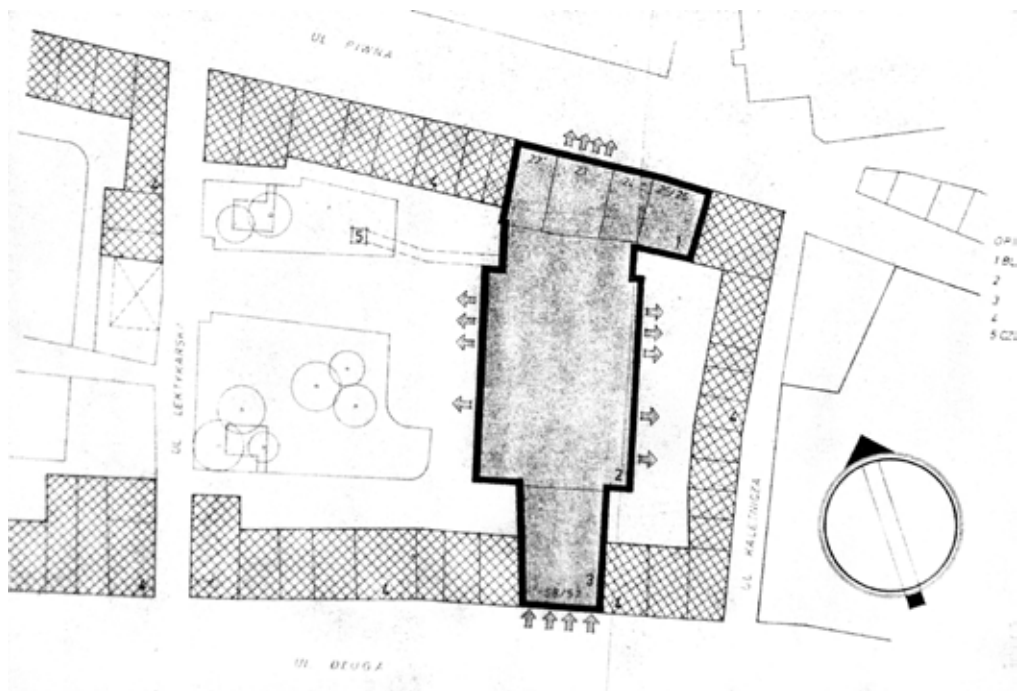
⁴ B. Maroszek, *Kształtowanie się nowego społeczeństwa w województwie gdańskim w latach 1945-1964*, Gdańsk 1965, s. 5; Z. Skargo, *Osadnictwo w Gdańsku w latach 1946-1947*, Toruń 2002, s. 75-88.

⁵ B. Maroszek, *Kształtowanie się nowego...*, s. 120.

⁶ Archiwum Państwowe w Gdańsku (dalej: APG), Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, sygn. 15/2759, Langgasse 57/58; APG, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, sygn. 15/3268-3271, Jopengasse 22-26; E. Liskowska, *Pójść do kina w Wolnym Mieście*, „30dni” 2004, nr 6, s. 12.

⁷ *Podstawy prawne kina Leningrad*, dokumenty instytucji w archiwum kina „Neptun”.

⁸ Z. Nieciński, *Zagadnienia kin...*, s. 20; Z.K., *Odbudowa kin w Gdańsku*, „Dziennik Bałtycki” 1949, nr 338, s. 4.



Il. 1. Plan sytuacyjny kina „Leningrad”, arch. Andrzej Martens i Alfred Monczyński, 1950 r, z zasobów Archiwum Państwowego w Gdańsku, sygn. 1153/714

Wojewódzkim⁹. Ostatecznie zatwierdziła je w 1951 r. Komisja Oceny Projektów Inwestycyjnych¹⁰.

Autorami projektu kina zostali pracownicy Miastoprojektu Gdańsk – Alfred Monczyński oraz Andrzej Martens – a rysunki koncepcyjne wykonał student architektury na Politechnice Gdańskiej, Adam Zacharko. Opracowano również szczegóły wystroju wnętrz, makietę kina i otoczenia oraz makiety sali kinowej z oświetleniem¹¹. Efekty pracy projektantów gdańszczanie mogli śledzić w gazetach oraz na wystawie prac architektonicznych zorganizowanej przez Gdański Oddział Projektowania Miast w Ratuszu Staromiejskim w 1951 r.¹² Choć nie obyło się bez trudności – wiele relacji wspomina o pospiesznych działaniach przy wykończeniu i dekoracji kina – udało się je otworzyć w 1953 r.¹³

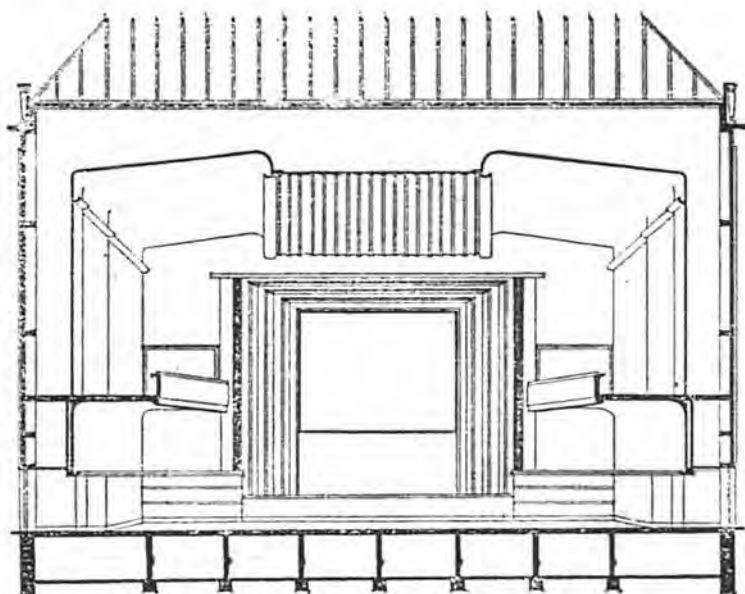
⁹ *Podstawy prawne kina Leningrad*, dokumenty instytucji w archiwum kina „Neptun”.

¹⁰ J. Kowalski, *Kino Leningrad w Gdańsku*, „Architektura” 1955, nr 3, s. 62.

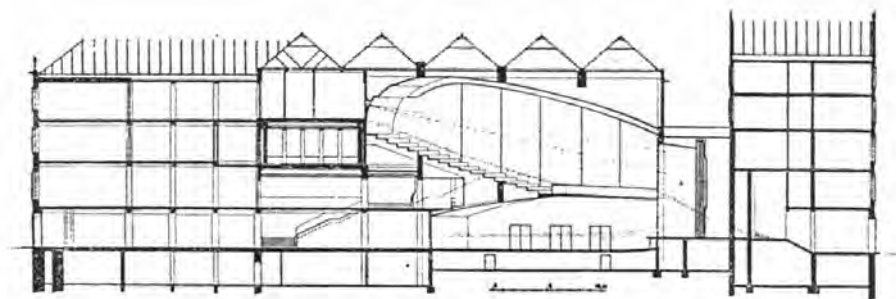
¹¹ at, *Kawiarnia i czytelnia w... kinie*, „Dziennik Bałtycki” 1951, nr 31, s. 4; APG, Gdańska Dyrekcja Budowy Osiedli Robotniczych w Gdańsku, sygn. 1153/714, ul. Długa 57/58 i Piwna 22/26, Projekt podstawowy kina.

¹² at, *...będą budynki nowego Gdańska*, „Dziennik Bałtycki” 1951, nr 150, s. 4.

¹³ Niektóre prace wykończeniowe trwały nawet do początku lat sześćdziesiątych, 1953 r. był jednak oficjalnym terminem oddania budynku do użytku.



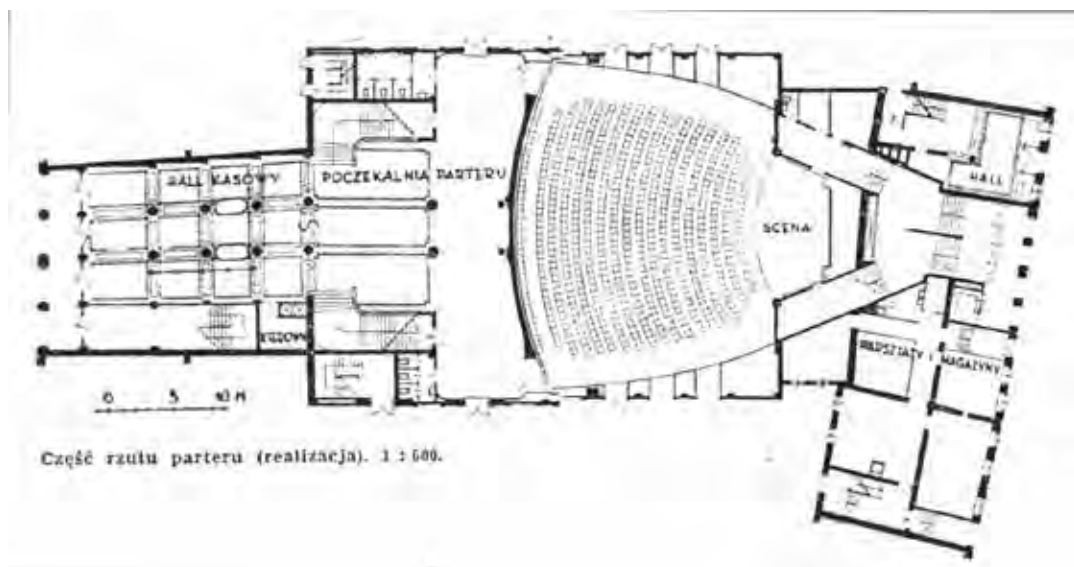
Il. 2. Przekrój poprzeczny przez widownię kina „Leningrad”, arch. Andrzej Martens i Alfred Monczyński, 1950 r., wg „Architektura” 1955, nr 3



Il. 3. Przekrój podłużny gmachu kina „Leningrad”, arch. Andrzej Martens i Alfred Monczyński, 1950 r., wg „Architektura” 1955, nr 3

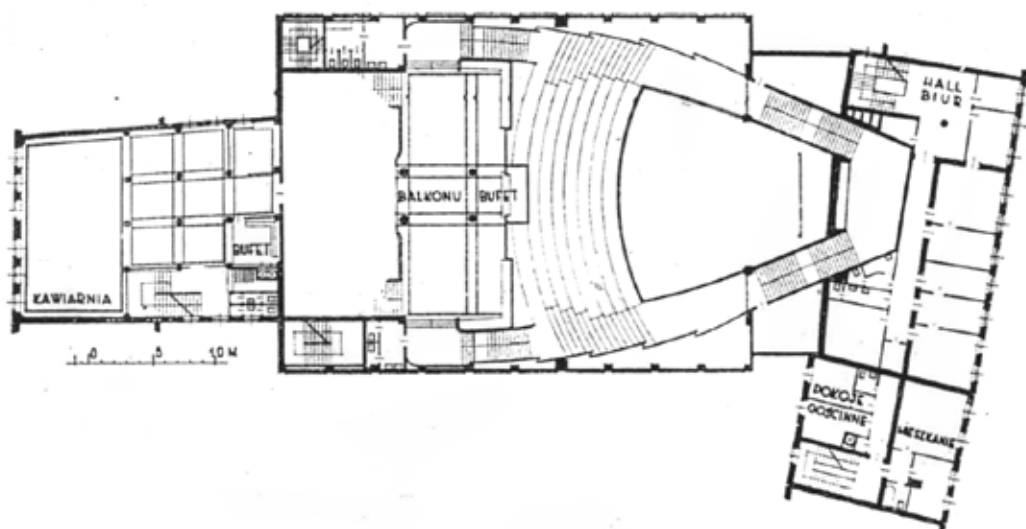
Nowy gmach zajął ogromny obszar pomiędzy Długą, Piwną, Kaletniczą i Lektykarską (il. 1). Składał się ze skomunikowanych ze sobą części: kinowej z wejściem od ul. Długiej, klubowej mieszczącej się na piętrach ponad holem i foyer kinowym oraz biurowej od ul. Piwnej (il. 2-5).

Od ul. Długiej wejścia główne osłonięte były podcieniami, skąd trzy pary drzwi wiodły do kina, a czwarte do klatki schodowej części klubowej. Hol główny mieszczący kasy, rozdzielony czterema parami masywnych słupów, prowadził do dwukondygnacyjnego foyer z szeroką, dwubiegową klatką



Il. 4. Rzut parteru kina „Leningrad”, arch. Andrzej Martens i Alfred Monczyński, 1950 r., wg „Architektura” 1955, nr 3

Il. 5. Rzut I kondygnacji kina „Leningrad”, arch. Andrzej Martens i Alfred Monczyński, 1950 r., wg „Architektura” 1955, nr 3



schodową i bufetami¹⁴. Za nim mieściła się główna sala kinowa z widownią parteru (590 miejsc) i balkonu (616 miejsc). Głęboka scena schowana za ekranem sprawiła, że budynek mógł być wykorzystywany nie tylko do projekcji filmowych, lecz także do różnego typu przedstawień oraz imprez okolicznościowych. Na ich potrzeby po bokach dodano aneksy przeznaczone na skład dekoracji oraz garderobę. Wyjścia, osobne dla obu kondygnacji, z parteru prowadziły na ulice Kaletniczą i Lektykarską, z balkonu zaś na ul. Piwną. „Leningrad” zaopatrzone ponadto w konieczne zaplecze techniczne.

Nad wystrojem kina pracowała spora grupa inżynierów i plastyków. Wejściowe podcienia obłożono wapieniem oraz szarym i czerwonym polerowanym granitem, drzwi osłonięto aksamitnymi kotarami. W holu kasowym dominowało drewno, z którego wykonano dwa kioski biletowe, boazerie oraz gabloty reklamowe (il. 6). Foyer otrzymało znacznie bogatszy wystrój. Jego główną ozdobą było obiegające szeroką wstęgą górne partie trzech ścian, ogromne sgraffito zaprojektowane przez Jacka Żuławskiego, przedstawiające sceny z życia dawnego Gdańska, które wykonał zespół pod jego kierunkiem z udziałem Hanny Żuławskiej, Edwarda Roguszcza i Janiny Karczewskiej (il. 7). Wystrój dopełniały zaprojektowane przez Wacława Rembiszewskiego żelazne kute kraty, gotycyzujące ceramiczne osłony wylotów wentylacyjnych projektu Janusza Bielskiego oraz kasetonowe stropy¹⁵. Wyszukanych elementów nie zabrakło także na widowni. Obok drewnianych boazerii na balkonie zastosowano okładzinę i muszlę z klasycyzujących żłobkowanych płyt, natomiast strop parteru widowni wypełniły detale w duchu rokoka gdańskiego (il. 8). Ściany udekorowane zostały sgraffitami Hanny Żuławskiej, na które zostały się medaliony z podobiznami morskich statków handlowych oraz wzory naśladowujące manierystyczne detale architektoniczne. Na uwagę zasługuje również oświetlenie zaprojektowane przez Jerzego Skawińskiego¹⁶.

Część klubowa otrzymała znacznie skromniejszy charakter niż reprezentacyjna część kinowa. Wejście do niej sąsiadowało z wejściami głównymi, a droga do jej pomieszczeń wiodła wąską łamaną klatką schodową. W 1956 r. nad holem kasowym urządzono przeznaczoną na 100 osób kawiarnię „Kameralna”¹⁷. W lokalu znalazło się także miejsce na orkiestrę¹⁸. Piętro wyżej, jeszcze w 1955 r., otworzono przeznaczone dla 200 widzów kino aktualności

¹⁴ W holu wykorzystano pozostałości konstrukcji przedwojennej. Znaczącą część szkieletu jednak wyburzono ze względu na podziały kondycyjne i zbyt mały obszar zabudowy, por. *Kino Leningrad w Gdańsku*, „Kinotechnik” 1953, nr 65, s. 1296.

¹⁵ Kute kraty były symbolem miejscowej tradycji, popularyzowano więc wiedzę na ich temat. Zagadnienie to nie dotyczyło tylko sztuki gdańskiej. Było w tym czasie aktualne także w Warszawie; j.b., *Żelazne koronki*, „Przegląd Kulturalny” 1952, nr 6, s. 5; *Kraty gdańskie*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 4, [„Rejsy”, s. 1]; J. Kowalski, *Kino Leningrad...*, s. 62-67.

¹⁶ *Ponad 2000 lamp oświetli nowoczesne kino*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 193, s. 3.

¹⁷ Kawiarnię miała obsługiwać kuchnia w suterrenach, która dostarczałaby winą posiłki, jednak z powodów konstrukcyjnych jej budowy nie dokończono.

¹⁸ *Dziś otwarcie Kameralnej*, „Dziennik Bałtycki” 1956, nr 1, s. 6.



Il. 6. Widok na hol biletowy kina „Leningrad”, fot. 1954 r., neg. w Instytucie Sztuki PAN, sygn. 63513

Il. 7. Foyer kina Leningrad, fot. 1954 r., neg. w Instytucie Sztuki PAN, sygn. 63509





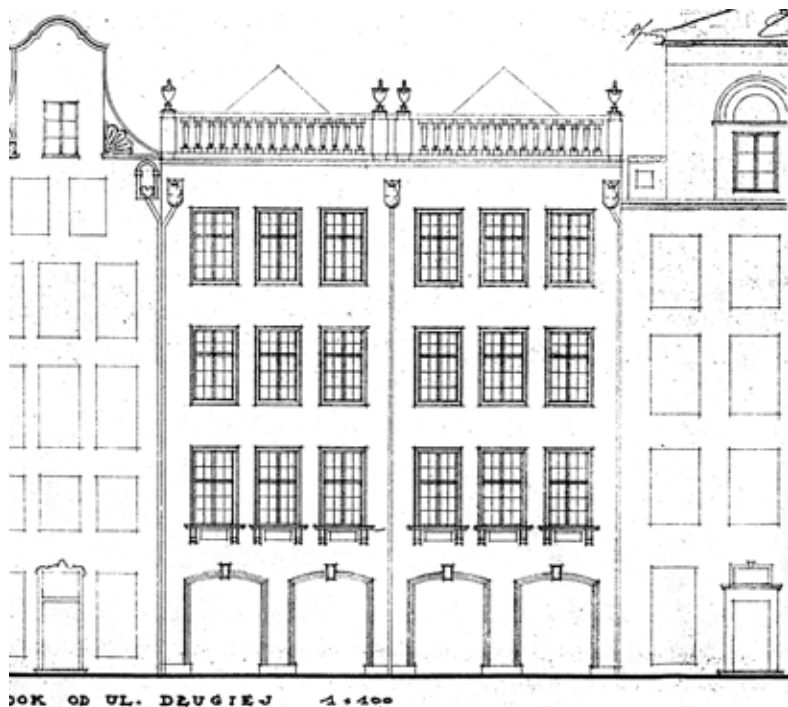
Il. 8. Widok na ścianę ekranową sali kinowej kina „Leningrad”, stan obecny, fot. A. Grzonkowska

„Kameralne”, o klasycyzującym wystroju, na który składały się pilastry opinające ściany, listwy imitujące belkowanie i kasetonowy strop. Niemal pozabawione dekoracji były pokoje zajmujące czwartą kondygnację klubu filmowego „Helikon”.

Część biurowa, siedziba Okręgowego Przedsiębiorstwa Rozpowszechniania Filmów, mieściła się w czteropiętrowym budynku od ul. Piwnej, a jedynym wyróżniającym się wewnątrz był reprezentacyjny hol.

Zespół kina zyskał elewacje o bardzo zróżnicowanym charakterze. Fasada od ul. Długiej 57/58 ukształtowana została w formach sugerujących istnienie dwóch trójosiowych klasycystycznych kamienic podcieniowych zwieńczonych wazami (il. 9–10). Ozdobiono je sgraffitami Romana Madeyskiego – ornamentalnymi wzorami oraz figuralnymi kompozycjami rozmieszczonymi w płycinach ścian parapetowych trzeciej kondygnacji. Niczym w klatkach filmu ukazano kolejne sceny nawiązujące do postępu w kinematografii, m.in. uproszczoną magiczną latarnię, magiczną latarnię oświetlaną lampą olejową, zootrop, projektor praksynoskopowy oraz współczesny projektor filmowy¹⁹. Szyld i latarnie, podobnie jak kraty i balustrady we wnętrzach,

¹⁹ W latach późniejszych fasada kina uległa znacznym zmianom. Na skutek niszczenia malowideł powstała nowa, geometryczna dekoracja, w której przeważały motywy solarne. Zaprojektowali i wykonali ją Włodzimierz Łajming oraz Kajetan Pachczyc.



Il. 9. Fasada kina „Leningrad” przy ulicy Długiej, projekt podstawowy, arch. Andrzej Martens i Alfred Monczyński, 1950 r., z zasobów Archiwum Państwowego w Gdańsku, sygn. 1153/714



Il. 10. Fasada kina „Leningrad” od ulicy Długiej, sgraffito Romana Madeyskiego, 1954 r., neg. w Instytucie Sztuki PAN, sygn. 63508

wykonano w pracowni Mariana Ogorzei – największej ówczesnie gdańskiej kuźni artystycznej²⁰.

Kino
„Leningrad”
w Gdańsku

Fasada od ul. Piwnej otrzymała formę pięciu czteropiętrowych kamieniczek szczytowych ukształtowanych w duchu dawnej architektury gdańskiej (il. 11–12). Kamienica przy ul. Piwnej 22 uzyskała wygląd zbliżony do przedwojennego, zrekonstruowano jej manierystyczny portal oraz siedemnastowieczne dekoracje szczytu. W fasadach kamienic przy ul. Piwnej 24 oraz 26 nawiązano również do XVII w. Z kolei fasada pod numerem 25 została zakomponowana w duchu osiemnastowiecznego rokoka gdańskiego. Najbardziej „nowoczesna” była elewacja przy ul. Piwnej 23. W pewnym sensie nawiązywała do form przedwojennych, a jednocześnie do fasady od ul. Długiej. Elewacje boczne od ul. Kaletniczej i Lektykarskiej kryjące salę kinową pierwotnie projektowano jako wielką płaszczyznę dekorowaną kasetonami, wspartą na boniowanym parterze i zwieńczoną balustradową attyką, pozostawiono ją ostatecznie w zasadzie bez dekoracji (il. 13). Obecna, w postaci geometrycznej kompozycji abstrakcyjnej, pochodzi z lat sześćdziesiątych (il. 14). W chwili powstania była atrakcyjnym dopełnieniem wypełnionych zielenią dziedzińców bocznych, jednak zakłóciła stylistykę gmachu.

Klasyfikacja architektoniczna i plastyczna budynku kina „Leningrad” powinna być rozpatrywana na wielu płaszczyznach. Jedną z nich jest polityczna ranga gmachu. Świadczy o niej już sama nazwa kina, która związana została z terminem oddania go do użytku w rocznicę rewolucji październikowej²¹. W tym kontekście kino było znakiem wdzięczności za wyzwolenie Gdańska przez Armię Czerwoną oraz symbolem przyjaźni z narodami Związku Radzieckiego²². Podczas oficjalnej uroczystości otwarcia pojawiły się znaczące postaci ze świata polityki, wyświetlono podczas niej dwie propagandowe produkcje filmowe: *Gdańską opowieść* oraz *Admirała Uszkowa*²³.

Budynek kina w oczach ówczesnej propagandy sprawdzał się również w swej społecznej roli określonej w sloganie „PRL zabezpiecza stały wzrost dobrobytu [...] i poziomu kulturalnego mas ludowych”²⁴. Prasa szeroko komentowała otwarcie kina jako jedno z najważniejszych wydarzeń kulturalnych roku. Artykuły na jego temat ukazywały się zarówno w wydawnictwach lokalnych, jak i ogólnopolskich. Podkreślano przy tym zasługi społeczeństwa zaangażowanego

²⁰ J. Serednicki, *Latarnie gdańskie*, „Dziennik Bałtycki” 1954, nr 27, [„Rejsy”, s. 2].

²¹ Nazwa ta została nadana w drodze konkursu zorganizowanego przez redakcję „Dziennika Bałtyckiego”. Podobne nazwy nawiązujące otrzymywały także inne kina polskie, np. „Moskwa” (1949) i „Praha” (1951); *Gdańszczanie sami zdecydują o nazwie nowego kina przy ulicy Długiej*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 177, s. 4.

²² *Leningrad najpiękniejsze kino Wybrzeża*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 249, s. 4.

²³ *Wspólnym wysiłkiem budowniczych Gdańska. Najpiękniejsze kino Leningrad przekazano przed terminem społeczeństwu*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 264, s. 7.

²⁴ Hg, *Jeszcze jedno nowe osiedle dla ludzi pracy z Trójmiasta*, „Dziennik Bałtycki” 1952, nr 51, s. 3.



Il. 11. Elewacja tylna kina „Leningrad” przy ulicy Piwnej, projekt podstawowy, arch. Andrzej Martens i Alfred Monczyński, 1950 r., z zasobów Archiwum Państwowego w Gdańsku, sygn. 1153/714

Il. 12. Elewacja tylna kina „Leningrad” przy ul. Piwnej, stan obecny, fot. B. Dziubicka





Il. 13. Szkicowy widok kina „Leningrad” od ul. Lektykarskiej, rys. Adam Zacharko, 1950 r., wg „Dziennik Bałtycki” 1951, nr 3

Il. 14. Abstrakcyjna dekoracja elewacji kina „Leningrad” przy ulicy Lektykarskiej, proj. Anna Fiszer, Barbara Massalska, Stanisław Mizerski, stan obecny, fot. B. Dziubicka



w budowę gmachu i pracę kolektywną²⁵. „Leningrad” bardzo szybko stał się jednym z centrów życia kulturalnego województwa. Odbywały się tu przedpremiery, liczne imprezy okolicznościowe, ale i kameralne pokazy filmów. Kawiarnia kinowa była jednym z najchętniej odwiedzanych lokali gastronomicznych Gdańska, zwłaszcza iż był to jedyny lokal przy Drodze Królewskiej²⁶. Dzięki funkcjonowaniu klubu filmowego „Helikon” w budynku gromadzili się pracownicy filmu z całej Polski oraz przedstawiciele różnych środowisk twórczych Wybrzeża²⁷. Skalę działalności kinematograficznej poszerzało Okręgowe Przedsiębiorstwo Rozpowszechniania Filmów odpowiadające za projekcje filmowe na terenie całego województwa gdańskiego.

Zgodnie z „postępową myślą socrealizmu” przy budowie i urządzeniu gmachu wykorzystano z zaawansowanych rozwiązań²⁸. Kino opisywano jako wielkie i luksusowe²⁹. Widziano w nim ostatni wyraz nowoczesnej techniki budowlanej. Uznanie zdobyła m.in. potężna jak na tamte czasy sala kinowa, jedna z pierwszych tego typu w Polsce³⁰. Co prawda korzystała z wielu rozwiązań z repertuaru typowych projektów kinowych sporządzonych przez Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski, zastosowano w niej jednak oryginalną, trudną i skomplikowaną konstrukcję balkonu³¹. Spełniono wszystkie wymagania widoczności i akustyki. Widzowie chwalili m.in. rozmieszczenie, przepiękną formę i wygodę krzeseł kinowych³². Doceniono także klimatyzację oraz najnowocześniejszą aparaturę projekcyjną.

Kino wyraźnie reprezentowało cechy stylistyczne obowiązującej w czasie jego budowy socrealistycznej doktryny artystycznej. W architekturze i wystroju dominowały formy nawiązujące do rozmaitych wątków tradycji historycznej. Przeważnie sięgano do lokalnej tradycji gdańskiej, ale część rozwiązań inspirowana była polską architekturą i sztuką innych regionów (np. zastosowane w fasadzie podcienia i dekoracje sgraffitowe, które nie należały do gdańskiej tradycji). Takie „twórcze” podejście autorów było jedną z pożądanych cech powstających realizacji³³.

²⁵ *Wspólnym wysiłkiem budowniczych...*, s. 7.

²⁶ *Dziś otwarcie...*, s. 6; (elte), *Dziwna decyzja GZG*, „Dziennik Bałtycki” 1959, nr 122, s. 6.

²⁷ (jota), *Helikon – klub X Muzy w Gdańsku*, „Dziennik Bałtycki” 1959, nr 287, s. 6.

²⁸ Oparto się m.in. na badaniach radzieckich i niemieckich, przedwojennych amerykańskich wzorach i aktualnych wzorach szwedzkich; J. Brzuchowski, *Badanie przekroju widowni*, „Architektura” 1949, nr 1, s. 27, 28; B. Gliksman, *Akustyka widowni*, „Kinotechnik” 1953, nr 58, s. 1168, 1169.

²⁹ *Gdańszczanie sami zdecydują...*, s. 4.

³⁰ GW, *Nowoczesne kino Leningrad*, „Głos Wybrzeża” 1953, nr 263, s. 1; *Wspólnym wysiłkiem budowniczych...*, s. 7.

³¹ Z. Dziewulska, *Z pracowni studiów architektonicznych filmu polskiego*, „Architektura” 1949, nr 1, s. 23; J. Kowalski, *Kino Leningrad...*

³² J. Kowalski, *Kino Leningrad...*, s. 64.

³³ H.N., *O nawiązaniu twórczym i nietwórczym*, „Stolica” 1953, nr 48, s. 7.

W tym kontekście na szczególną uwagę zasługuje sgraffito w foyer o wielowątkowej dekoracji figuralnej (il. 15-18). Na ścianach bocznych przedstawiono przybycie polskich flisaków do portu gdańskiego. Sgraffito ściany głównej podzielono na trzy części. W centrum pokazano herb Gdańska podtrzymywany przez dwa lwy, ujęty scenami figuralnymi. Lewa ukazywała sceny rozgrywającą się na Długim Targu, m.in. zawieranie transakcji handlowej między polskim szlachcicem i gdańskim kupcem. Trzecia część południowego sgraffita ukazywała ucztę odbywającą się na pomoście w pobliżu Motławy.

Tematyka sgraffita inspirowana była zarówno literaturą staropolską, jak i dziełami gdańskich artystów będącymi świadectwem kultury i obyczajów miasta³⁴. Pracami, które mogły mieć wpływ na dobór wątków ikonograficznych, są dawne ryciny ogólnie dostępne i wielokrotnie reprodukowane w latach powojennych (m.in. prace J.F. Schustera, Aegidiusa Dickmanna, Mathiasa Deischa, Friedricha Antona Lohrmanna i Daniela Chodowieckiego) (il. 19-20). Jednak najistotniejszym wzorem była dla Żuławskiego *Apoteoza Gdańska* Izaaka van den Blocke z Czerwonej Sali Ratusza Głównomiejskiego. W obu kompozycjach można wskazać podobne typy Polaków i gdańszczan, sceny spławu zboża oraz pejzaże. Jednak *Apoteoza Gdańska* to dzieło o skomplikowanych emblematycznych i symbolicznych treściach, sgraffito kinowe ma zaś czysto świecką, łatwo czytelną wymowę, zdominowaną przez polską tematykę. W latach pięćdziesiątych obraz van den Blocka utożsamiano głównie z przedstawieniem polskich wpływów w Gdańsku. W tym duchu interpretowano większość scen i symboli³⁵. Kontynuując to podejście, Żuławski pokazał flisaków jako przodków polskich gdańszczan, których ciężka praca przyczyniła się do dobrobytu miasta, starając się tym samym uzasadnić ich powojenną obecność w tym mieście³⁶. Młode lwy podtrzymujące herb nawiązywały do narodzin silnego, polskiego Gdańska³⁷. Polski charakter gmachu podkreślały także często używane – biel i czerwień – barwy występujące w herbie Gdańska, ale i w polskiej fladze³⁸.

Malarstwo zastosowane w kinie jest przykładem różnorodności postaw artystycznych i politycznych w państwach socjalistycznych bloku wschodniego. W wypadku kina wiązało się to z działalnością pomorskich kolorystów – tzw. szkoły sopockiej skupionej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Gdańsku. Od początku lat pięćdziesiątych odgrywała ona szczególnie istotną rolę w polskim życiu artystycznym. Często krytykowano ją za słabą,

³⁴ S.F. Klonowic, *Flis*, Kraków 2003; H. Żuławska, *Wstęp*, [w:] *Jacek Żuławski*, Gdańsk 1987.

³⁵ *Apoteoza Gdańska*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 159, [„Rejsy”, s. 2]; F. Mamuszka, *Wiślani Flisacy*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 147, [„Rejsy”, s. 1]; M. Pelczar, *Polski Gdańsk*, Gdańsk 1947, s. 44.

³⁶ J. Kilarski, *Odbudowujemy Gdańsk*, „Stolica” 1949, nr 44-45, s. 13.

³⁷ J. Wnukowa, *Śladami Jacka ...*, s. 82.

³⁸ O sztuce jako nośniku ogólnych prawd, przyjmowanych przez zbiorową, powierzchowną świadomość społeczną, tzw. „myśl potoczną” zob. C. Geertz, *Wiedza lokalna*, Kraków 2005, s. 81-100.



Il. 15. Fragment sgraffita w foyer, lewa część ściany pd., Jacek Żuławski z zespołem, 1954 r., neg. w Instytucie Sztuki PAN, sygn. 63516

Il. 16. Fragment sgraffita foyer, lewa część ściany zach., Jacek Żuławski z zespołem, 1954 r., neg. w Instytucie Sztuki PAN, sygn. 63517

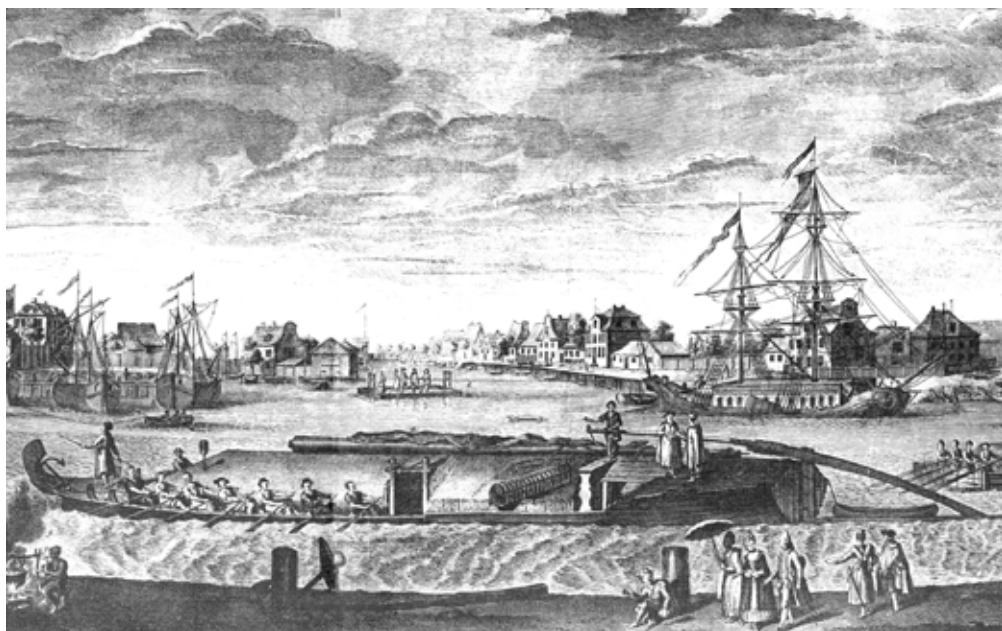




Il. 17. Fragment sgraffita foyer, prawa część ściany wsch., Jacek Żuławski z zespołem, 1954 r., neg. w Instytucie Sztuki PAN, sygn. 63518

Il. 18. Fragment sgraffita foyer, prawa część ściany wsch., Jacek Żuławski z zespołem, 1954 r., neg. w Instytucie Sztuki PAN, sygn. 63514





Il. 19. Polskie statki na Motławie u ujścia Kanału Raduni, ryc. J.F. Schuster, 1770 r., według rys. F.A. Lohrmanna, wg Z. Jakrzewska-Śnieżko, *Gdańsk w dawnych rycinach*, Gdańsk 1980

Il. 20. Polskie statki wiślane na Motławie przy Długim Pobrzeżu, J.F. Schuster, 1770 r., według rys. F.A. Lohrmanna, wg Z. Jakrzewska-Śnieżko, *Gdańsk w dawnych rycinach*, Gdańsk 1980



powierzchną ideowość, mimo że powstająca w tym kręgu sztuka nie unikała politycznego zaangażowania³⁹. W sgrafficie Jacka Żuławskiego w foyer zastosowano pełen eklektyzm, szczególnie w doborze strojów i detali z różnych epok. Ciekawym wątkiem są ukazane gdzieś tam stroje współczesne oraz fakt, że większość przedstawionych twarzy to portrety pracowników zaangażowanych w budowę i wystrój kina⁴⁰. Kompozycji nie brak też pewnej frywolności i poczucia humoru, a przede wszystkim lekkości i wirtuozerii w płynnie opracowanych sylwetkach postaci, starannie zakomponowanych martwych naturach, światłocieniowym modelunku i efektownych panoramach miast.

Architektura i wystrój kina podporządkowane były ponadto polskim tendencjom w odbudowie centrów historycznych. Wykształciły się przy tym lokalne szkoły odbudowy, w tym gdańska, która cechowała się fasadyzmem (kompozycja elewacji niezależna od układu wnętrza), regionalizmem (moduł kamienicy, modernizacja kształtów zabytkowych, autentyczne detale), typizacją (grupy uproszczonych, typowych fasad gdańskich), zgraniem ideowym i stylistycznym wystroju malarskiego i rzemieślniczego⁴¹. Artyści, nawiązując do socrealistycznej doktryny, wprowadzali pożądane przez władze formy. W ten sposób miasta historyczne stały się w pewnym sensie ośrodkami propagandowej sztuki socrealistycznej o nieco innych niż niegdyś treściach, tworzącymi jedną z wizji historii⁴². Miało to szczególne znaczenie w wypadku „miast odzyskanych”, w których usiłowano zatuszować ślady obcej kultury i umocować obecność Polaków⁴³. W Gdańsku polegało to na unikaniu odwołań do kultury niemieckiej przy uwydatnianiu polskiego i europejskiego aspektu miasta. Szczególną rangę pod tym względem zyskała właśnie ul. Długa i Długi Targ. Zastosowane tu wątki ikonograficzne, także te wykorzystane w kinie, świadczą o tym, że dekoracja miasta miała tworzyć aurę dawności i odpowiedni historyczny klimat⁴⁴. Dzięki temu budziła w mieszkańcach Gdańska uczucia bliskości i identyfikacji z miejscem.

³⁹ Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia: od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001, s. 25-27; K. Zakrzewska, *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1945-1960*, Wrocław 1992, s. 158-162.

⁴⁰ J. Wnukowa, *Śladami Jacka...*, s. 82.

⁴¹ J. Friedrich, „Nowe miasto i nowi ludzie”. *O przemianie społecznej funkcji kamienicy gdańskiej w połowie XX wieku*, [w:] *Kamienica w krajach Europy Północnej*, Gdańsk 2004, s. 508; J. Łoziński, *Architektura gdańska*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 31, s. 4, 5; J. Łoziński, S. Staszewski, *Z narady architektów*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 16, s. 4.

⁴² Zmiana historii była typową cechą ustrojów totalitarnych, Christina Brooke-Rose nazwała to zjawisko „historią palimpsestową”; J. Friedrich, *Problemy odbudowy gdańskiego Głównego Miasta w latach 1945-1956: studium z dziejów mentalności społecznej*, Gdańsk 2000, s. 141.

⁴³ MM, *Czy malarstwo w architekturze jest luksusem?*, „Stolica” 1955, nr 13, s. 6; M. Suttmierka, S. Żaryn, *Odbudowa Starego Miasta*, „Stolica” 1951, nr 11, s. 9; *Lublin odrodzony*, „Stolica” 1954, nr 32, s. 9-11; E. Kaliski, *Wrocław – miasto w budowie*, „Przegląd Kulturalny” 1952, nr 4, s. 6; M. Lubocka-Hoffmann, *Miasta historyczne zachodniej i północnej Polski*, Elbląg 2004, s. 99.

⁴⁴ F. Fenikowski, *Ulica zakochanych malarzy*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 191, s. 3; J. Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku. Tradycja i współczesność*, Gdańsk 2005, s. 105-119.

Beata
Dziubicka

Studium kina „Leningrad” pozwala stwierdzić, że odegrało ono znaczącą rolę w powojennej kulturze polskiej. Stało się tak zarówno ze względu na jego propagandowy charakter, jak i szeroki program funkcjonalny. „Leningrad” był jednym z największych i najważniejszych polskich ośrodków kinematograficznych lat pięćdziesiątych. O jego znaczeniu świadczy bogaty wystrój, uwaga poświęcana mu w prasie w trakcie i po ukończeniu budowy oraz wydarzenia, które się w nim odbywały. Pod względem artystycznym kino nawiązywało do ówczesnie głoszonej socrealistycznej doktryny. Architektura i jej dekoracja zostały jednak dopasowane do lokalnych potrzeb związanych z odbudową zrujnowanego historycznego ośrodka miejskiego. Odnosiły się w szczególności do tradycji Gdańska i Polski, dzięki czemu kino zyskało wyjątkowo szeroki kontekst społeczny oraz polityczny.

Beata Dziubicka

The „Leningrad” Cinema in Gdańsk

Edifices raised to serve filmmaking constituted an important element of the cultural policy of the post-WWII Polish state. The „Leningrad” Cinema was one of the major and largest buildings of the kind created in Poland before 1956. Designed by Andrzej Martens and Alfred Monczyński, it was located in the Royal Road (Droga Królewska) in the very heart of the historic city centre rebuilt as a representative workers’ housing estate. The inauguration of the cinema held on October 28, 1953, was an important political event, broadly commented on in local and national press.

The „Leningrad” Cinema serving as a province facility was thus given an appropriately sumptuous functional programme and decor. The building housed a two-storey cinema-theatre with 1,206 seats, as well as come club rooms, including a café, a reading room, and offices of the District Film Distribution Enterprise responsible for film shows all throughout the Gdańsk Province. The cinema decor referred to the historical tradition of the city. Of exceptional value was the sgraffiti designed by Jacek Żuławski showing Polish rafters in modern Gdańsk. In his composition the author applied various motifs inspired by old Gdańsk art. Both the sgraffiti and the remaining elements of the decor referred to the Polish myth of Gdańsk, thus perfectly fitting the post-WW II decoration programme of the historical route.

Twórczość fotograficzna Bolesławy i Edmunda Zdanowskich*

Bolesława i Edmund Zdanowscy byli uczniami „ojca” polskiej fotografii artystycznej – Jana Bułhaka, któremu fotografia wileńska zawdzięczała wysoką pozycję¹. Mieszkając w ważnym, jeśli nie najważniejszym ośrodku fotografii artystycznej w międzywojennej Polsce oraz będąc uczniami artysty mającego tak duży wpływ na rozwój tego medium, Zdanowscy posiadali doskonałe warunki do poznania fotografii i w pełni je wykorzystali. Artyści należący do grona wychowanków Bułhaka, mieli wpływ na powstanie liczącej się w ówczesnej Polsce wileńskiej grupy fotografów. Byli nie tylko uczniami mistrza, ale również spadkobiercami jego nauk, dlatego przez całe życie zajmowali się popularyzacją fotografii. Po wojnie zaangażowali się w edukację młodzieży i organizowanie środowiska fotograficznego w Trójmieście, zaszczepiając wileńskie tradycje artystyczne na nowym terenie. Miłość do fotografii przekazywali wielu młodym artystom, którzy stali się głównymi reprezentantami tego medium na Wybrzeżu. Małżonkowie żywo i czynnie uczestniczyli w organizacji Gdańskiego i Polskiego Towarzystwa Fotograficznego oraz Związku Polskich Artystów Fotografików². Bolesława i Edmund Zdanowscy byli oddani fotografii, z którą łączyli całe swoje życie.

Badania nad twórczością i życiem Zdanowskich są bardzo skromne. Ich nazwisko pojawia się zaledwie w kilku publikacjach. Zawarte w nich informacje przeważnie mają charakter wzmianek lub krótkich biogramów³.

* Niniejszy artykuł powstał na podstawie materiałów zebranych do pracy magisterskiej *Twórczość fotograficzna Bolesławy i Edmunda Zdanowskich*, napisanej pod kierunkiem prof. Joanny Sosnowskiej w Instytucie Historii Sztuki Wydziału Historycznego Uniwersytetu Gdańskiego i obronionej w 2009 r.

¹ O wyjątkowości Wilna, jako ośrodka fotografii artystycznej, decydowało założenie w 1922 r. na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego Zakładu Fotografii Artystycznej, którym do 1939 r. kierował Jan Bułhak.

² Zdanowski był delegatem i Członkiem Honorowym Związku Polskich Artystów Fotografików w Gdańsku oraz jego prezesem w latach 1950-1951, a później przewodniczącym Komisji Artystycznej Okręgu Gdańskiego ZPAF. Bolesława należała do tej organizacji od 20 marca 1949 r.

³ T. Cyprian, *Przemiany w polskiej fotografii*, „Biuletyn Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego” 1952, nr 30, s. 11-14; D. Konstantynów, *Fotografia w życiu artystycznym międzywojennego Wilna*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006, nr 31, s. 143-152; J. Mierzecka, *Bolesława i Edmund Zdanowscy*, „Fotografia” 1984, nr 3, s. 46-47; J. Bałanda-Rydzewski, *Gdańskie inicjatywy edukacyjne*, [w:] *Fotografia artystyczna na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach*

Edmund Henryk Zdanowski urodził się 14 czerwca 1905 r. w Wilnie na Antokolu, jako pierwsze dziecko Mieczysława i Anieli z Zawickich⁴. Z powodu ciężkiej sytuacji rodzinnej i materialnej obowiązek pomocy w utrzymaniu rodziny spadł na najstarszego z trojga rodzeństwa, Edmunda⁵, który musiał szukać pracy i łączyć ją z nauką⁶. Dzięki pomocy kolegi szkolnego, Franciszka Wiązewicza, w 1924 r. został uczniem-terminatorem w pracowni Jana Bułhaka⁷.

W latach 1925–1927 Zdanowski towarzyszył Bułhakowi w wyprawach fotograficznych po Polsce. Podróż do bogatego Gdańska i rejs na Hel zdecydowały później o kierunku repatriacji właśnie nad morze, do Gdyni. Pierwszym aparatem Edmunda była drewniana kamera Ernemann 9 × 12, bez migawki i z przysłoną tarczową – do jej kupna przyczynił się materialnie mistrz.

Od początku Zdanowski interesował przede wszystkim pejzaż, sceny rodzajowe, życie rejestrowane na gorąco. Już w dwóch pierwszych pracach, *Zimowa droga* i *Pierwsze papirosy*, uwidoczniło się przywiązywanie przez autora dużej uwagi do kompozycji obrazu. Rok 1927 przyniósł jego debiut wystawienniczy, wtedy to właśnie wziął udział w Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Artystycznej oraz w Pierwszej Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii zorganizowanych w Wilnie.

W czasie służby w wojsku w 1929 r. Zdanowski miał do dyspozycji służbowy aparat fotograficzny z migawką⁸. Sprzęt ten pozwolił mu na zrealizowanie cyklu zdjęć *Wojsko Polskie*. Fotografie te, ukazujące różnorodne sceny z udziałem żołnierzy, były poważnym krokiem w stronę fotografii artystycznej. Autor miał świadomość ich znaczenia dla historii tego medium w Polsce i po latach podkreślał, że był to „pierwszy temat wojskowy w naszej fotografii artystycznej”⁹. Rejestrując codzienność życia w garnizonie wojskowym, odstąpił od tradycyjnych, piktorialnych tematów, kierując swoje zainteresowania w stronę codzienności, reportażu i fotografii dokumentalnej.

1945–1985. *Materiały z II sympozjum w Szczecinie w dniach 14–16 listopada 1986*, Szczecin 1987, s. 157–166; K. Lewandowska, *Dokumentalistki. Polskie fotografski XX wieku*, kat. wyst. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008; M. Bajbor *et al.*, *Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie*. Kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2009.

⁴ Archiwum Zespołu Szkół Plastycznych w Gdyni-Orłowie (dalej: ZSP Gdynia-Orłowo), Teczka Osobowa E. Zdanowskiego, Życiorys Edmunda Zdanowskiego, niedatowany.

⁵ Archiwum Gdańskiej Galerii Fotografii (dalej: GGF), A. Zdanowska, Życiorys Bolesławy i Edmunda Zdanowskich, 1992.

⁶ Do 1915 r. ukończył dwie klasy rosyjskiej szkoły podstawowej, a następnie dwie klasy szkoły polskiej. Po przerwie, w 1921 r., ukończył siedmioklasową szkołę podstawową. W 1923 r. wstąpił na kursy maturalne, a w 1925 do Seminarium Nauczycielskiego w Wilnie, które ukończył w 1928 r., por. Życiorys Edmunda Zdanowskiego...

⁷ Archiwum GGF, E. Zdanowski, *Fotograficzne środowisko wileńskie (wspomnienia i refleksje)*, s. 3, mps.

⁸ W 1929 r. Zdanowski odbył roczną służbę w Batalionie Podchorążych Rezerwy w Berezie Kartuskiej. Następnie został przydzielony do 85. pułku piechoty w Nowej Wilejce. Archiwum GGF, A. Zdanowska, Życiorys Edmunda Zdanowskiego, 2001.

⁹ E. Zdanowski, *Fotograficzne środowisko wileńskie...*

W 1930 r. Edmund ożenił się z poznaną w pracowni Bułhaka Bolesławą Tallat-Kiełpsz. Bolesława Zdanowska urodziła się w Warszawie 5 (18) lutego 1908 r. jako córka Janiny z Jezierskich i Bolesława Tallat-Kiełpsz. Perypetie rodzinne i wydarzenia historyczne spowodowały, że dzieciństwo i młodość spędziła w Moskwie, Lipawie i Kownie. Z fotografią zetknęła się w zakładach należących do rodziców, w których uczyła się i pomagała¹⁰. W 1928 r. młoda artystka podjęła naukę fotografii u Jana Bułhaka w Wilnie. W zakładzie mistrza uczyła się zaledwie dwa miesiące, jednak był to ważny okres w jej życiu, ponieważ poznała tu swojego przyszłego męża – Edmunda Zdanowskiego.

Zdanowscy brali czynny udział w życiu artystycznym skupionym wokół Bułhaka cieszącego się ogromnym autorytetem i mającego wielki wpływ na środowisko. W latach 1929–1940 Zdanowski pracował w Zakładzie Fotografii Artystycznej przy Wydziale Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie¹¹. Mimo panującego kryzysu Zdanowscy zdecydowali się w 1934 r.¹² na otwarcie własnego zakładu fotograficznego¹³. Poza twórczością artystyczną i pracą zawodową Edmund zajmował się też popularyzacją fotografii¹⁴ i wraz z żoną brał udział w wielu wystawach, na których obydwójce odnosili sukcesy, a ich prace cieszyły się dużym uznaniem. Dzieła młodego artysty znalazły się na zorganizowanej w 1929 r. Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, na której debiutowała też Bolesława zdjęciami *Ślusarz* i *Portret Jana Bułhaka*¹⁵. Uznano ją, obok Jana Bułhaka, za najlepszą artystkę na Wystawie Fotoklubu Wileńskiego w Warszawie. Zauważono również, że mimo jego dużego wpływu na całe wileńskie środowisko fotograficzne Zdanowscy stanowią wyjątek i „pracują więcej na »swoj sposób«”¹⁶. Zdanowscy byli członkami młodzieżowej Lewicy Akademickiej w Wilnie i jako

¹⁰ Matka artystki otworzyła zakład fotograficzny w Moskwie. To tu podczas jej choroby kilkuletnia Bolesława wykonała pierwsze, samodzielne zdjęcie. Po powrocie do Lipawy w 1918 r. Bolesława pomagała ojcu w pracy i uczyła się w polskiej szkole podstawowej. Gdy latem 1921 r. ojciec zmarł, wraz z młodszą siostrą pomagała matce w prowadzeniu odziedziczonego po nim zakładu. Jesienią tego roku Bolesława wstąpiła do Państwowego Gimnazjum Rosyjskiego, lecz po ukończeniu szóstej klasy musiała przerwać naukę. Represje polityczne łotewskich szowinistów wobec Polaków zmusiły rodzinę Bolesławy do wyjazdu do Kowna, gdzie matka założyła kolejny zakład fotograficzny. Por. Archiwum ZSP Gdynia-Orłowo, Teczka Osobowa B. Zdanowskiej, Życiorys Bolesławy Zdanowskiej, niedatowany.

¹¹ Pracował tam do 1939 lub 1944 r. Por. różne dokumenty w Archiwum ZSP Gdynia-Orłowo, Teczka Osobowej E. Zdanowskiego.

¹² Archiwum ZSP Gdynia-Orłowo, Teczka Osobowa Bolesławy Zdanowskiej, Wykaz osobowy.

¹³ Zakład fotograficzny początkowo mieścił się na ul. Mickiewicza 1 m. 2, a później na ul. Wileńskiej 25. W 1944 r. zakład został spalony przez Niemców.

¹⁴ W Polskim Radiu Wilno wygłosił 27 marca 1929 r. – odczyt pt. *Jak powstaje płyta fotograficzna*. W 1935 r. na organizowanym przez Fotoklub Wileński Kursie Leica wygłosił trzy wykłady: o portrecie (6 listopada), portrecie dziecięcym (8 listopada) i reportażu (15 listopada). Fotoklub Wileński, Kurs Leica, Wilno 28 X-2 XII 1935 r. Por.: Archiwum GGF, teczka E. i B. Zdanowscy, [plan zajęć], kopia.

¹⁵ *Katalog Działu Sztuki – Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań 1929*, Warszawa 1929, s. 216.

¹⁶ b.a., [Uwagi na temat wystawy Fotoklubu Wileńskiego], „Fotograf Polski” 1932, nr 1, s. 9.

jedyni fotograficy-amatorzy wzięli udział w I Wystawie Fotografii Robotniczej zorganizowanej we Lwowie w grudniu 1936 r. Prace ich zwracały ogólną uwagę zarówno poziomem, jak i rzadką wówczas w Polsce tematyką, ukazując ludzi pracy różnych zawodów.

Rodzajem fotografii często stosowanym przez Edmunda Zdanowskiego był reportaż. Zdjęcia tego typu wykonywał dla prasy. W „Fali”, dodatku do wileńskiego „Słowa”, zamieszczono jego fotografie ukazujące wileńską rozgłośnię radiową na Lipówce i pracujących tam ludzi¹⁷. W 1932 r. wydano album zawierający około pięćdziesięciu fotografii wykonanych przez Zdanowskiego, dokumentujących wystawę pamiątek Moniuszkowskich¹⁸. W następnych latach w jego dorobku znalazły się też fotografie z pogrzebu serca marszałka Piłsudskiego¹⁹. W maju 1931 r. Edmund Zdanowski wykonał reportaż z widowiska regionalnego *Bazyliшек Wileński*²⁰ oraz uwiecznił powódź w Wilnie²¹. Ten rodzaj działalności artystycznej miał charakter wybitnie nowatorski, ponieważ dla twórców wykształconych w świadomości piktorialnej reportaż był prostą rejestracją, pozbawioną jakichkolwiek wartości artystycznych. Tym bardziej interesujące, że Zdanowski – uczeń Bułhaka – zajął się tym właśnie rodzajem twórczości.

Na wystawie zbiorowej Wileńskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii w Warszawie w 1931 r. Bolesława, dla której ludowość stanowiła przedmiot zainteresowań kulturowych i estetycznych, pokazała zdjęcia typów białoruskich będące dokumentami antropologiczno-etnograficznymi (il. 1, 2). Charakter ówczesnej fotografii etnograficznej wyraźnie ujawnił się w zdjęciach obojga artystów z połowy lat trzydziestych, ukazujących typy ludowe i sceny z kiermaszy wileńskich, tzw. Kaziuków, a także z okazji św. Jana czy świętych Piotra i Pawła. W tym zespole fotografii wyraźny jest kontekst społeczny i historyczny. Uchwyczone momenty zdają się być inwentaryzacją dawnego świata. Stanowią niestylizowany, autentyczny obraz zanikającej kultury i świadectwo życia prostych ludzi. Obrazują relację pomiędzy człowiekiem a tym, co go otacza, pokazują tradycyjny, dawny styl życia. Fotografie z kiermaszy – zarówno

¹⁷ „Fala” 1931, nr 244, nr 581; „Fala” 1932, nr 565 (Archiwum GGF, teczka E. i B. Zdanowscy, wycinki prasowe).

¹⁸ S-czyk [Lucjan Uziębło], *Po zamknięciu wystawy pamiątek Moniuszkowskich*, „Słowo” 1932, nr 166, (Archiwum GGF, teczka E. i B. Zdanowscy, wycinki prasowe).

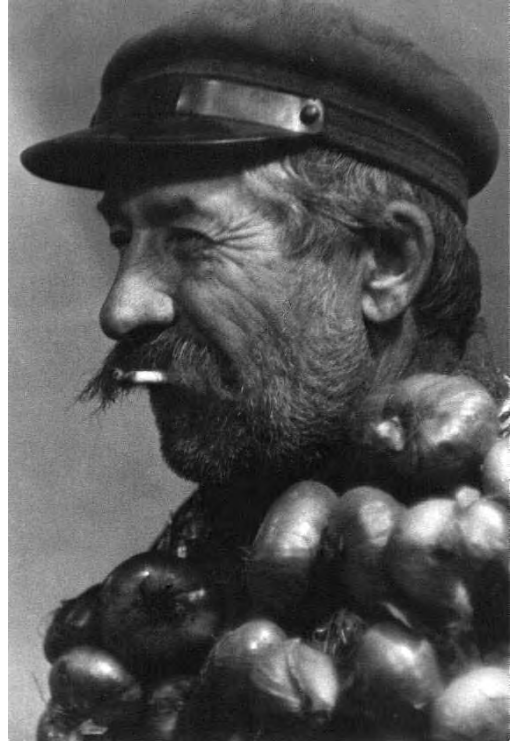
¹⁹ W maju 1936 r. Zdanowski otrzymał imienną przepustkę – „bez pomocnika” – uprawniającą do fotografowania uroczystości pogrzebu serca Piłsudskiego na Cmentarzu na Rosie w Wilnie. Archiwum GGF, teczka E. i B. Zdanowscy, kopia przepustki. W Bibliotece Narodowej w Warszawie w Zakładzie Zbiorów Ikonograficznych znajduje się album *Serce Marszałka* z 12 oryginalnymi fotografiami E. i B. Zdanowskich (Wilno 1936 r.). Oprawiony w tkaninę, format około 24 × 30.

²⁰ *Bazyliшек Wileński* [Fotoreportaż Edmunda Zdanowskiego], „Światowid” 1931, nr 23, (wycinki w teście E. i B. Zdanowscy w archiwum GGF).

²¹ „Kurier Wileński” 1931; „Przewodnik Katolicki” 1931, nr 19; „Tygodnik Ilustrowany” 1931, nr 18; „Na szerokim świecie” 1931, nr 18, s. 3; „Naujas Žodis” 1931, nr 8 (Archiwum GGF, teczka E. i B. Zdanowscy, wycinki prasowe).



Il. 1. E. Zdanowski, *Jarmark w Wilnie*, Muzeum Miasta Gdyni



Il. 2. B. Zdanowska, *Portret mężczyzny z cebulą*, Muzeum Miasta Gdyni

sceny rodzajowe, jak i portrety typów wileńskich – często nie były pozowane, artyści uwieczniali chwilę „na gorąco”, prace te mają więc charakter reportażowy.

Zdanowskiej szczególnie bliski był portret (il. 3, 4, 5). Zamiast puste reprezentatywności typowej dla portretów studyjnych starała się uchwycić na zdjęciach nastrój kontemplacji, intymności, stworzyć dzieła indywidualne i malarskie. Jej portrety nie są tylko formalnym obrazem człowieka – ukazują psychikę modela, każdego traktują indywidualnie. Charakteryzują się wysokim poziomem wykonania i dostojną pozą portretowanego. Są to fotografie pozowane, twarze modeli idealnie pasują do danego przedstawienia. Wydaje się, że artystka dobierała sobie postacie wpisujące się w jej koncepcję i pomysł. Modele uwiecznieni są w różnych stanach psychicznych, takich jak powaga, zadowolenie, zaduma czy zalotność. Dla Bolesławy ważne były drobne atrybuty nadające charakter postaci, jednak w jej portretach nie ma miejsca na zbędne szczegóły. Tło jest zawsze jednolite – ciemne lub jasne – i tworzy poczucie przestrzeni. Wśród portretów Zdanowskiej znajdują się prace przedstawiające zarówno eleganckich mężczyzn, piękne kobiety, jak i zwykłych, skromnych ludzi w codziennych strojach i często o osobliwym wyrazie twarzy. Wykonała też dużą liczbę portretów dziecięcych, w których widać, że małym modelom nie narzucała póż



Il. 3. E. i B. Zdanowscy, *Portret chorążego*, zbiór prywatny



Il. 4. B. Zdanowska, *Portret kobiety w ciemnej błyszczącej sukni*, Muzeum Miasta Gdyni

Il. 5. E. i B. Zdanowscy, *Major z żoną*, zbiór prywatny



i wyrazu twarzy. Portrety Zdanowskiej były zawsze dokładnie przemyślane, ponieważ autorka zachowywała kontrolę nad procesem powstawania zdjęcia. Wartości artystyczne i dobra znajomość warsztatu fotograficznego były traktowane przez nią na równi, stanowiły podstawę i wytyczne poprawnego zdjęcia. Cechy takie, jak: klasyczny układ kompozycji, jednolite tło, oszczędność szczegółów, brak mocnych konturów, twarze budowane światłowieniem, pozwalają zaliczyć te prace do nurtu piktorialnego.

W wielu fotografiach przedstawiających ludzi, wykonanych przed wojną przez Bolesławę, widoczna jest aranżacja. Ten rodzaj działań świadczy o ambicji podejmowania prób, które prowadziłyby do traktowania fotografii na równi z innymi sztukami. Pokazanym na XVI Dorocznej Wystawie Fotografiki Polskiej we Lwowie (1936) *Portretem formistycznym* artystka przez umiejętne użycie oświetlenia pokazała ciekawą próbę zastosowania w fotografii cech charakterystycznych dla malarstwa²². Studia portretowe Zdanowskiej zwróciły uwagę na zorganizowanej przez Fotoklub Wileński III Wystawie Fotografiki w Wilnie w 1933 r.²³

Poprawa stanu materialnego pozwoliła małżonkom na wyjazd w 1937 r. do Włoch i Austrii, a wcześniej, w 1935 r., Edmundowi na wycieczkę rowerową po Jugosławii. Z wyprawy tej artysta przywiózł szereg interesujących fotografii ukazujących krajobrazy, architekturę oraz tamtejszą ludność i jej portrety. W pracach tych widać podobieństwo stylistyczne i formalne do zdjęć typów ludowych wykonywanych w Wilnie. Na uwagę zasługują zwłaszcza uwiecznione przez autora krajobrazy, w których artysta uchwycił specyfikę tych obszarów i dał się poznać jako świetny fotograf terenów górskich.

Zdanowscy, a w szczególności Edmund, mieli w swoim dorobku szereg fotografii przedstawiających Wilno²⁴. Uwiecznione o różnych porach dnia i roku wnętrza zabytkowych budynków, uliczki i zaułki, widoki i panoramy miejskie powstały niewątpliwie pod wpływem ich nauczyciela, Jana Bułhaka. Prace Zdanowskich, podobnie jak zdjęcia ich mistrza, pozbawione są miejskiego sztafażu i zgiełku (il. 6). Wydaje się, że istnieje tylko architektura i fotografik. Jeżeli już pojawia się sylwetka człowieka, to jest ona całkowicie podporządkowana kompozycji, zintegrowana z architekturą, jakby tylko zaproszona dla stworzenia klimatu. Obiekt przedstawiony jest w najwłaściwszym dla niego świetle, cień podkreśla kształt i strukturę (il. 7-10). Wszystkie fotografie Zdanowskich zostały bardzo starannie skomponowane. Do najciekawszych prac tego rodzaju należą fotografie wykonane jak przystało na piktorialistów w niesprzyjających warunkach oświetleniowych lub pogodowych (il. 11), np. nocne lub zimowe, w których szczególnie wyraźnie widać chęć ukazania związku między naturą a wytworem

²² A. Oblas, *XVI Doroczna Wystawa Fotografiki Polskiej we Lwowie*, „Przegląd Fotograficzny” 1936, nr 7-8, s. 135-138.

²³ *Katalog III Wystawy Fotografiki w Wilnie*, Wilno 1933.

²⁴ Na odwrocie niektórych widnieją pieczętki tuszowe z napisem: FOT. E. i B. ZDANOWSCY, WILNO, lub E. ir B. Zdanauskai FOTO-VILNUS.



Il. 6. E. Zdanowski, *Zautek wileński w Wilnie*,
Muzeum Miasta Gdyni



Il. 7. E. i B. Zdanowscy, *Kościół św. Piotra
i Pawła w Wilnie*, zbiór prywatny

człowieka – architekturą. W fotograficznych przedstawieniach wnętrz świątyń autorstwa Edmunda zachowany jest nastrój pełen tajemniczości i powagi.

Edmund Zdanowski należał do nielicznych twórców z powodzeniem uprawiających fotomontaż. W pracach wykonanych w tej technice wykorzystał swoje fotografie o charakterze dokumentalnym zrobione na potrzeby użytkowe. W ten sposób powstały fotomontaże dotyczące np. radiowej Rozgłośni Wileńskiej na Lipówce czy wystawy pamiątek po Moniuszce otwartej w czerwcu 1932 r. Jeden spośród fotomontaży, których tematyka wiąże się z rozgłośnią radiową w Wilnie, Bolesława i Edmund wykonali wspólnie. W fotomontażach Zdanowski pozwalał sobie na przekształcenia, do ich stworzenia posługiwał się wybranymi i przetworzonymi elementami rzeczywistości. Poczynania Edmunda Zdanowskiego w tym kierunku były popierane przez środowisko fotograficzne, o czym świadczy opublikowanie jego zdjęcia *Verdun* w „Przeglądzie Fotograficznym”²⁵. Również Bolesława Zdanowska podjęła samodzielną próbę tworzenia w technice fotomontażu (il. 12, 13), robiąc pracę o bardzo kobiecej tematyce nawiązującej do karnawału²⁶. Te inspirowane

²⁵ J. Piwowarski, *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*, Częstochowa 2004, s. 34; „Przegląd Fotograficzny” 1938, nr 11-12, s. nlb.

²⁶ Tytuł nieznan, fotografia znajduje się w Muzeum Miasta Gdyni, sygn. MMG/HM/II/2606.



Il. 8. E. i B. Zdanowscy, *Kościół św. Piotra i Pawła w Wilnie*, zbiór prywatny

Il. 9. E. i B. Zdanowscy, *Kościół św. Piotra i Pawła w Wilnie*, zbiór prywatny





Il. 10. E. i B. Zdanowscy, *Kościół św. Piotra i Pawła w Wilnie*, zbiór prywatny

Il. 11. E. i B. Zdanowscy, *Jezioro Narocz-Nanosy*, zbiór prywatny



Il. 12. E. Zdanowski, *Radiostacja*,
Muzeum Miasta Gdyni



Il. 13. B. Zdanowska,
Fotomontaż, Muzeum Miasta
Gdyni



wycinkami rzeczywistości dzieła były indywidualną wizją twórczą i osobistą wypowiedzią artystów. Świadczyły one o wielkim wyczuciu plastycznym i dowodziły, że fotografia nie służyła im tylko za narzędzie rejestracji.

W listopadzie 1945 r. Zdanowscy przyjechali do Gdyni²⁷. Jeszcze tego samego roku obydwójce zaczęli pracę w Liceum Fotografiki Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych²⁸, gdzie przez następne 25 lat Zdanowski był kierownikiem działu fotografii²⁹. Edmund w 1946 r. współorganizował Gdańskie Towarzystwo Fotograficzne, w artykule *Realny optymizm* określił jego cele³⁰, a w latach 1948-1950 był wiceprezesem³¹.

Małżonkowie pokazywali swoje prace na licznych wystawach w kraju i za granicą, zaczynając od I Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu w 1947 r. Zorganizowano im duże monograficzne wystawy poświęcone Trójmiastu, np. „Sopot w fotografice Bolesławy i Edmunda Zdanowskich”, „Gdańsk i Gdynia w fotografice Bolesławy i Edmunda Zdanowskich” i „Fotografika Bolesławy i Edmunda Zdanowskich”.

Korzenie twórczości Bolesławy i Edmunda Zdanowskich z okresu po 1945 r. tkwiły w przedwojennej tradycji amatorskiej fotografii krajoznawczej, jednak ich sztuka, będąca początkowo odbiciem zasadniczych postulatów Bułhaka, z czasem przybrała zmienioną formę. Wybrzeże wymagało dokumentacji fotograficznej tego, co zastali, oraz utrwalania i kształtowania historii. Działalność twórcza pary dotyczyła więc przede wszystkim rejestrowania odbudowy Gdańska, Gdyni i Sopotu oraz budowy portu i stoczni w Gdyni. Edmund uwiecznił przemiany w strukturze Trójmiasta, poczynając od wizerunku gruzów i ruin, przez proces odbudowy, po widoki metropolii.

Gruzy i zniszczone wojną budynki artysta ukazał na podobieństwo antycznych ruin, co jest zapewne śladem dawnego piktorializmu, ale też próbą heroizowania. W fotografiach tych znajdują się ujęcia sugerujące obecność treści symbolicznych. U Zdanowskiego ruiny są pełne nastroju i zadumy, stanowią zapis osobistych wrażeń i emocji autora, stąd ich dramatyczna wymowa. Poza walorami artystycznymi zdjęcia te mają znaczenie dokumentalne, potwierdzają wielkość zniszczeń w mieście. Najwięcej fotografii Edmunda Zdanowskiego ukazujących Gdańsk pochodzi z lat 1947-1959. Są to w większości romantyczne miejskie pejzaże oddające ulotny charakter osnutych mgłą miejsc (*Nastrój średniowiecza, Harmonia gotyku*). W obrazach Gdańska jego autorstwa uderza nastrojowość budowana poprzez kompozycję, światło i walor. Monumentalne sylwetki fragmentów budowli na mglistym tle sugerują, że za ich

²⁷ Pobyt stały w Gdyni, ul. 3 Maja od dn. 27 listopada 1945 r.

²⁸ Obecnie Zespół Szkół Plastycznych w Gdyni-Orłowie.

²⁹ J. Mierzecka, *Bolesława i Edmund...*, s. 46.

³⁰ E. Zdanowski, *Realny romantyzm*, „Biuletynu Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego” 1948, nr 1, nlb.

³¹ Archiwum ZSP Gdynia-Orłowo, Teczka Osobowa E. Zdanowskiego, Ankieta personalna Edmunda Zdanowskiego.

Il. 14. B. Zdanowska, *Spojrzenia*,
Muzeum Miasta Gdyni



*Twórczość
fotograficzna
Bolesławy
i Edmunda
Zdanowskich*

pomocą autor chciał oddać i utrwalić specyficzną dla tego miejsca atmosferę, osiągając poczucie spokoju i piękna. W ten sposób chciał uwiecznić nie tylko samo miasto, ale też jego historię.

Po wojnie Bolesława Zdanowska wykonywała portrety już tylko sporadycznie i w zmienionej formie (il. 14). Wyliminowała element reprezentacyjny, jej prace stały się fotografiami o czysto artystycznym charakterze, w niektórych przypadkach tworzonymi za pomocą eksperymentu. W tym czasie interesowały ją przede wszystkim różnorodne sceny rodzajowe, uwieczniane przeważnie na wolnym powietrzu. Artystka, która w Wilnie zajmowała się głównie portretem studyjnym (il. 15), teraz zafascynowała się morzem (*Wielbłądzie garby*, *Muszelki*). Portretowała jego bogactwo i zjawiska z nim związane. Była też autorką nostalgicznych widoków morza ze spacerującymi wzdłuż brzegu samotnymi postaciami (*Po sezonie*, *Pięć dziewcząt nad brzegiem*, *Samotność*), w których człowiek zajmuje małe, ale niezwykle znaczące miejsce. Natomiast Edmund kontynuował fotografowanie pejzażu uchwyconego w wielkim bogactwie form i nastrojów. Człowiek na jego zdjęciach jest integralnie złączony z przyrodą lub otoczeniem. Twórcę fascynowały stany morza i morze oswojone przez człowieka. Jego fotografie obrazują problem przedstawiania morza jako obszaru różnych procesów życiowych, morza jako żywiołu i jego doniosłości. W jego dorobku znajduje się wiele dynamicznych fotografii ukazujących potęgę fal morskich (il. 16).



Il. 15. E. Zdanowski, *Moje oko* –
autoportret, Muzeum Miasta Gdyni

Il. 16. E. Zdanowski, *Gdynia – morze*, 1946, zbiór prywatny



Zdanowscy, którzy przed wojną podejmowali tematykę robotniczą i etnograficzno-ludową, byli szczególnie predestynowani do podjęcia zadań stawianych fotografom w okresie socrealizmu. Już w latach 1945-1946 powstał cykl fotografii portu węglowego w Gdyni, zrobionych przez Edmunda jako dokument cyklu produkcji i życia człowieka. Do początku lat pięćdziesiątych oboje wystawiali głównie fotografie o tematyce związanej z morzem i życiem na Wybrzeżu. Wraz z zaostrzeniem socrealistycznych wymogów wobec sztuki, w ich twórczości zaczęło pojawiać się więcej wyraźnie określonych ideologicznie fotografii, jak np. *Najmłodszy przed mistrzem* Bolesławy czy *Będę marynarzem* Edmunda na II Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki zorganizowanej w Warszawie w 1952 r. (il. 17, 18)³². Jeszcze w 1964 r. artysta wykonał sporą liczbę fotografii ukazujących Stocznnię im. Komuny Paryskiej w Gdyni, „jej działalność produkcyjną opartą o nowoczesną technikę, którą rządził nowoczesny, socjalistyczny człowiek”³³. Zdjęcia te, z nielicznymi wyjątkami, a także ich tytuły wskazują wyraźnie, że w fotografiach kwestie ideologiczne dominowały nad czysto kreatywnymi i mimo że socrealizm jako doktryna się skończył, nadal oczekiwano od niej propagandowego zaangażowania.

W 1957 r. Zdanowski wykonał szereg zdjęć z dożynek w Cisowej – obecnie dzielnicy Gdyni – w których widoczne jest nawiązanie do przedwojennych typów ludowych fotografowanych w czasie jarmarków wileńskich. Dwa lata później powstał cykl fotografii z miejscowości Grabówek oraz z kolonii rybackiej przy ul. Waszyngtona ukazujących zabudowę, życie ludzi oraz pracę rybaków.

W 1960 r. Zdanowski wykonał szereg prac przedstawiających panoramę Starego Miasta w Gdańsku widoczną zza gałęzi kwitnących lub owocujących, a także pokrytych śniegiem drzew (*Jabłoniowy azur*, *Dary jesieni*, *Kwitną sady*). W wielu przedstawieniach Wilna autorstwa Jana Bułhaka (szczególnie w panoramicznych fotografiach) można zauważyć akcentowanie dominacji przyrody nad architekturą przez wyeksponowanie na pierwszym planie elementów natury, takich jak: gałęzie, drzewa, krzewy. W oddali często widoczny jest lekko nieostry budynek bądź zespół budowli. Takie same cechy charakteryzują omawianą grupę fotografii Zdanowskiego.

Gdynię fotografował artysta przede wszystkim w latach sześćdziesiątych, ukazując ją jako symbol nowoczesnego życia w odrodzonym po wojnie państwie (il. 19). W pracach tych pęd miasta miesza się z przejawami dawnego życia, nowoczesność z tradycją. W obrazach anonimowych przechodniów widoczna jest fascynacja codziennością, której wielorakie oblicze potrafił artysta dostrzec i wydobyć. Zdanowski uprawiał też pewnego rodzaju reportaże opowiadający o życiu i rozrywkach mieszkańców miasta. Do tego gatunku twórczości można zaliczyć fotografie zarówno z różnego rodzaju zawodów w sportach wodnych, jak i pochodów z okazji święta 1 Maja z tłumem ludzi

³² Z. Pękosławski, [Wstęp], [w:] *II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, Warszawa 1952, s. 28.

³³ *Stocznia im. Komuny Paryskiej w fotografiach Edmunda Zdanowskiego*, Sopot 1964, nlb.

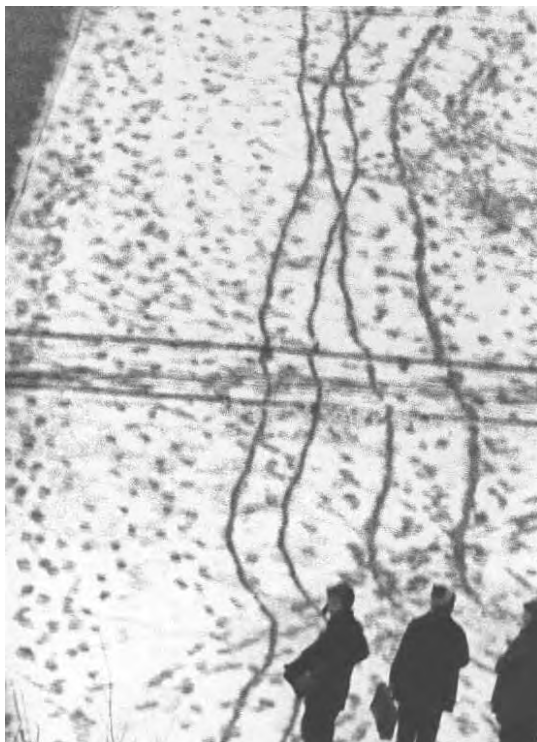


Il. 17. E. Zdanowski, *Niosący cegły*,
Muzeum Miasta Gdyni



Il. 18. E. Zdanowski, *Cieśla II*,
Muzeum Miasta Gdyni

Il. 19. E. Zdanowski, *Ślady i figury*,
Muzeum Miasta Gdyni



Twórczość
fotograficzna
Bolesławy
i Edmunda
Zdanowskich

na ulicach Gdyni. Osobną grupę stanowią prace będące przykładami działalności fotograficznej Edmunda Zdanowskiego na potrzeby użytkowe (*W pawilonie malarstwa*, *Rzeźba w okrągłaku*, *Rzeźbiarski kontrast*). Zdjęcia te stanowią część obszernej dokumentacji fotograficznej ekspozycji prezentowanych w ramach Festiwalu Sztuk Plastycznych w BWA w Sopocie, na którą składają się zdjęcia budynku wystawowego, ogólne widoki sal ekspozycyjnych oraz reprodukcje obrazów i fotografie rzeźb. Najwięcej zachowanych i znanych dziś obrazów Gdyni autorstwa Bolesławy również powstało w latach sześćdziesiątych. Przykładem bezpośredniego nawiązania fotografii do sztuki są niemal abstrakcyjne prace jak *Betonowe trójkąty* i *Mozaika* oraz utrzymana w estetyce piktorialnej i zbliżona do przedwojennej twórczości artystki *Żaglówka na morzu* (il. 20).

Sopot na zdjęciach Zdanowskich ukazany jest jako miejsce związane z naturą i pozostające blisko przyrody. Szczególnie interesujące są zdjęcia Bolesławy przedstawiające plażowiczów i kuracjuszy, zabawy dzieci na plaży oraz kąpiele w morzu. Jej mąż również zwracał uwagę na wypoczynkowy charakter miasta, w jego pracach bohaterami często są turyści oraz obiekty i miejsca przeznaczone do wypoczynku.

Tematyka robotnicza nie przestała interesować Zdanowskiego również w późniejszym okresie. Najczęściej fotografował młodych silnych mężczyzn, widoki stoczni i abstrakcyjne elementy maszyn, np. *Stalowe turnie* (1964)



Il. 20. B. Zdanowska, *Żaglówka na morzu*, Muzeum Miasta Gdyni

z dźwigami Stoczni im. Komuny Paryskiej. W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych artysta wykonał ciekawe kompozycje z przedmiotów, np. *Kotwice w porcie* (1960–1964) i *Martwa natura* (1962), będące refleksją nad losem ludzi i rzeczy. Również w dorobku Bolesławy znajdują się fotografie robotników przy pracy (*Naprawa jezdnii*, *Rozładunek mleka* (il. 21), *Wędkarz*, *Mała gwardia*, *Ustawianie rusztowania*) oraz w czasie odpoczynku (*Śniadanie stoczniowców*, *Posiłek w polu*). Charakterystyczną cechą tej grupy zdjęć Zdanowskich jest to, że mimo robotniczej tematyki dostrzec w nich można dużą dozę artyzmu i malarskości, dzięki którym nie są one zbyt dosłowne i nie rażą patosem częstym w tego typu przedstawieniach.

Ogromną część dorobku Edmunda Zdanowskiego stanowi czysto użytkowa dokumentacja przedstawień teatralnych, ale i jej nie można odmówić walorów artystycznych. Iwo Gall powierzył mu zadanie uwieczniania wydarzeń teatralnych, pozostawiając całkowitą swobodę w sposobie widzenia tematu. Tak powstała obszerna dokumentacja fotograficzna związana z Państwowym Teatrem „Wybrzeże”, Państwową Operą i Filharmonią Bałtycką w Gdańsku oraz Państwowym Teatrem Lalki i Aktora „Miniatura” w Gdańsku. Edmund Zdanowski cenił sobie swobodę artystyczną podczas tworzenia tego typu prac, mimo to nie wprowadzał własnej interpretacji w czasie uwieczniania poszczególnych scen, dzięki czemu zawsze w pełni oddawał charakter fotografowanego przedstawienia. Dążył do uchwycenia istoty danego występu,

Il. 21. B. Zdanowska, *Rozładunek mleka*,
Muzeum Miasta Gdyni



*Twórczość
fotograficzna
Bolesławy
i Edmunda
Zdanowskich*

dlatego często tworzył całe cykle i serie zdjęć. Najważniejszą cechą tego typu działalności Edmunda była świadoma twórczość pozbawiona przypadkowości. Chciał fotografować całe okno sceniczne, pokazując nie tylko aktorów, ale również plastykę sceny, dlatego większość fotografii jego autorstwa została zrobiona od strony widowni. Aktorów uwieczniał w naturalny sposób, stosując odpowiednie środki stylistyczne. Zdanowski pragnął, aby jego fotografie nie były pozbawionym artyzmu dokumentem scenografii i stroju, ale również rejestracją atmosfery widowiska i gry aktorów³⁴.

Bolesława i Edmund Zdanowscy byli czynni artystycznie do końca lat sześćdziesiątych. W późniejszym okresie nie brali udziału w imprezach artystycznych i nie wystawiali już swoich prac, nie ma też zdjęć z lat późniejszych. Bolesława zmarła w Gdyni 22 marca 1982 r., Edmund tamże 12 stycznia 1984 r.

Zdanowscy byli twórcami o bardzo wysokim poziomie świadomości kształtowania obrazu fotograficznego. Wiele dzieł artyści wykonali wspólnie, wpływali wzajemnie na swoją twórczość, ale ich sztuka różni się od siebie. W pracach Bolesławy Zdanowskiej najważniejszy był przede wszystkim człowiek.

³⁴ W Archiwum Państwowym w Gdańsku przechowywane są negatywy zdjęć Zdanowskich z lat 1945-1973 usystematyzowane w czterech zespołach: ekspozycje wystaw plastycznych i fotograficznych organizowane przez BWA w Sopocie (1948-1973), spektakli teatralnych wystawionych przez Państwowy Teatr „Wybrzeże” w Gdańsku (1945-1958), spektakli zrealizowanych przez Państwową Operę i Filharmonię Bałtycką w Gdańsku (1947-1957), przedstawień prezentowanych przez Państwowy Teatr Lalki i Aktora „Miniatura” w Gdańsku (1953-1959), por.: APG, Zbiór fotografii (negatywów) Edmunda Zdanowskiego z Gdyni, sygn. 2290.

*Jolanta
Kuniewicz*

W okresie wileńskim najczęściej tematem jej twórczości stał się portret. Dla Edmunda Zdanowskiego istotą fotografii był świadomy wybór wycinka świata, który go otaczał, a charakterystycznym zabiegiem chwytanie życia „na gorąco”, dlatego sprawdził się jako reporter. Cechami wspólnymi, pojawiającymi się z różnym natężeniem w całej działalności Zdanowskich, są elementy estetyki piktorialnej i wytyczne szeroko rozumianej fotografii ojczystej stworzonej przez Jana Bułhaka. Będąc współorganizatorami Wydziału Fotografii Państwowego Liceum Technik Plastycznych, artyści przyczynili się do rozwoju tej dziedziny sztuki nie tylko na Wybrzeżu, ale również w całym kraju, ponieważ gdyńska placówka była jedyną szkołą średnią, w której uczono fotografii. Współtworząc GTF, Edmund zachęcił miłośników tego medium do zajęcia się twórczością, co doprowadziło do rozwoju silnego ośrodka fotograficznego na tym terenie.

SPIS WYSTAW DO WYBUCHU II WOJNY ŚWIATOWEJ

W KRAJU:

Bolesława Zdanowska

Wystawa Fotoklubu Wileńskiego, Warszawa 1937

Edmund Zdanowski

XI Wystawa Fotografii Artystycznej, Lwów 1927

Pierwsza Ogólnopolska Wystawa Fotografii, Wilno 1927

Ogólnopolska Wystawa Fotografii Artystycznej na Wołyniu, Krzemieniec 1929

II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Wilno 1930

XII Wystawa Dzieł Fotografiki Polskiej, Lwów 1930

IV Międzynarodowy Salon Fotografiki, Wilno 1930

I Wystawa Fotografiki Wojskowej, Warszawa 1937

Bolesława i Edmund Zdanowscy

Powszechna Wystawa Krajowa – Wystawa Sztuk Plastycznych, Poznań 1929

II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Krzemieniec 1930

Wystawa zbiorowa Wileńskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii, Warszawa 1931

XIII Wystawa Fotografiki Polskiej, Lwów 1932

I Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, 1932

Wystawa Fotoklubu Wileńskiego, Warszawa 1932

III Wystawa Fotografiki, Wilno 1933

III Wystawa Fotografiki Polskiej, Warszawa 1935

XVI Doroczna Wystawa Fotografiki Polskiej, Lwów 1936

IV Wystawa Fotografiki, Wilno 1936

Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Kielce 1936
I Wystawa Fotografiki Robotniczej w Polsce, Lwów 1936
Wystawa Fotografiki Polskiej, Lublin 1938
XVIII Doroczna Wystawa Fotografiki Polskiej, Lwów 1938

*Twórczość
fotograficzna
Bolesławy
i Edmunda
Zdanowskich*

ZA GRANICĄ:

Bolesława Zdanowska
IV Międzynarodowy Salon Fotografii Artystycznej w Antwerpii, 1930
III Międzynarodowa Wystawa Artystycznej Fotografii, Ljubljana 1938
Edmund Zdanowski
XXI Wystawa Piktorialnej Fotografii, Wimbledon 1928
I Międzynarodowa Wystawa Fotografii Artystycznej, Chisinau 1928
IV Międzynarodowa Wystawa Fotografii, Wiedeń 1936
Międzynarodowy Salon Fotografii, Nowy Jork 1937

Bolesława i Edmund Zdanowscy
I Ogólnosłowiańska Wystawa Fotografii Artystycznej, Zagrzeb 1935
IV Międzynarodowa Wystawa Fotografii, Wiedeń 1936
XXXII Międzynarodowy Salon Artystycznej Fotografii, Paryż 1937

PO 1945 ROKU

W KRAJU:

Bolesława Zdanowska
XIV Toruńska Wystawa Fotografiki, Toruń 1951
IX Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Warszawa 1950
I Międzynarodowa Wystawa Fotografii Artystycznej, Warszawa 1957
Wystawa Pierwszomajowa Okręgu Gdańskiego ZPAF, Sopot 1960
I Biennale Fotografii Artystycznej Krajów Nadbałtyckich, Malbork 1963

Edmund Zdanowski
I Wystawa Fotografii Artystycznej, Lublin 1944
I Ogólnopolska Wystawa Fotografiki PTF, Poznań 1949
II Wystawa Fotografiki, Wrocław 1949
III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Warszawa 1953
IX Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Warszawa 1958
XI Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Warszawa 1961
XII Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Warszawa 1962
Człowiek w Polsce Ludowej, Warszawa 1963
Stocznia im. Komuny Paryskiej w fotogramach Edmunda Zdanowskiego, Gdynia
1964

*Jolanta
Kuniewicz*

Bolesława i Edmund Zdanowscy
I Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Poznań 1947
II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Poznań 1948
Wystawa Sztuk Plastycznych, Sopot 1948
Wystawa Fotografiki, Grodzisk Mazowiecki 1948
II Festiwal Plastyki, Sopot 1949
Wystawa Fotografiki Członków Polskiego Związku Fotograficznego, Warszawa 1951
II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Warszawa 1952
IV Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Warszawa 1954
V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Warszawa 1955
VIII Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Warszawa 1959
Polska w fotografii artystycznej, Warszawa 1960
X Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Warszawa 1960
Sopot w fotografice Bolesławy i Edmunda Zdanowskich, Sopot 1960
Gdańsk i Gdynia w fotografice Bolesławy i Edmunda Zdanowskich, Sopot 1961
Wystawa Fotografiki „Gdańsk i morze”, Gdańsk 1962
I Salon Fotografiki Polski Północnej, Sopot 1962
II Salon Fotografików Polski Północnej „Złocisty Jantar”, Sopot 1964
II Biennale Fotografii Artystycznej Krajów Nadbałtyckich, Gdańsk 1965
III Salon Fotografików Polski Północnej „Złocisty Jantar”, Sopot 1966
IV Salon Fotografików Polski Północnej „Złocisty Jantar”, Sopot 1968
V Salon Fotografików Polski Północnej „Złocisty Jantar”, Sopot 1970

ZA GRANICĄ

Edmund Zdanowski
IV Międzynarodowa Wystawa Fotografii, Praga 1946
Wystawa Polskiej Fotografii, Osterport 1954
Wystawa Polskiej Fotografii, Szwecja 1954
Wystawa w Chinach, 1955
Wystawa Polskiej Fotografii, Jugosławia 1957
Wystawa Polskiej Fotografii Artystycznej, Moskwa 1957
Polska przez fotografię artystyczną, Indie 1961
Węgierska Wystawa Fotografii, Budapeszt 1961
Międzynarodowe Biennale „Fotografia, kino, optyka”, Paryż 1961
Fotografia artystyczna w Polsce Ludowej, Rumunia
Bolesława i Edmund Zdanowscy
Wystawa Polskiej Fotografii Artystycznej, Raperswil 1947
Wystawa Polskiej Fotografii, USA 1954

WYSTAWY POŚMIERTNE

Bolesława i Edmund Zdanowscy

60 lat ZPAF w Gdańsku, Gdańsk 2007/2008

Wileńskie elegie, Wilno 2009

Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wystawa w 170-lecie ogłoszenia wynalazku fotografii, Warszawa 2009

*Twórczość
fotograficzna
Bolesławy
i Edmunda
Zdanowskich*

Jolanta Kuniewicz

The Photographic Art of Bolesława and Edmund Zdanowski

Both Bolesława Zdanowska and Edmund Zdanowski were disciples of the father of Polish art photography Jan Bułhak. After they had got married in 1930, they focused their life on photography. In the works of Bolesława Zdanowska the most important object is a human, that is why she chose portrait as her basic form. For Edmund Zdanowski the point was to choose consciously an extract of the surrounding world and characteristic of him was catching the 'right' moments, as reporters do. In their artistic output very important are also pictures of Vilnius's sights, done in pictorial aesthetics as well as innovative montage photos.

In November 1945, the couple moved to Gdynia. They concentrated on educating young people and organising a photography-oriented milieu by instilling Vilnius's artistic tradition there. The Zdanowskis participated actively in forming Gdańsk's and Polish Photographic Society and Association of Polish Photographers. Their work focused then on documenting the reconstruction of Gdańsk, Gdynia and Sopot. Till the early 1950s they mainly exhibited pictures showing life at the Polish seaside. As Socialist Realism became one dominant trend, the ideology seemed to influence the art of Bolesława and Edward. They had dealt with workers' and folk themes already before War II and appeared to be predestined to put the concepts of Socialist Realism into practice. A great part of Edmund Zdanowski's artistic output was made for practical documentation of theatre plays – and it still has an artistic value.

The photographers' couple influenced each other and so they have worked on some projects together, but their concept of art was completely different. What they had in common was the use of elements of pictorial aesthetics in their works.

Noty o Autorach

mgr Beata Dziubicka
(Gdańsk)

dr Jacek Friedrich
Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet
Gdański

dr Marcin Kaleciński
Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet
Gdański

mgr Joanna Kuniewicz
(Lublin)

**Prof. dr Sergiusz Michalski, historyk
sztuki,**
Instytut Historii Sztuki, Eberhard Karls
Universität Tübingen

mgr Maria Rdesińska
(Toruń)

dr hab. Jacek Tylicki, prof. UG
Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet
Gdański
Katedra Historii Sztuki i Kultury, Uni-
wersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

dr Michał Wardzyński
Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet
Warszawski

dr Andrzej Woziński
Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet
Gdański