

Spis treści

Wstęp (<i>Małgorzata Omilanowska, Andrzej Woźniński</i>)	5
Profesor Konstanty Kalinowski (1935-2002) (<i>Andrzej Woźniński</i>).	7
<i>Jolanta Pabiś-Gągis, Andrzej Woźniński</i>	
Późnogotycki krucyfiks w kościele św. Trójcy w Gdańsku. Konserwacja, forma, styl, pochodzenie	13
<i>Mirosław Piotr Kruk</i>	
<i>Oktoich lwowski</i> z 1630 r. Historyczne i kulturowe związki między Rzeczpospolitą, Mołdawią i Księstwem Moskiewskim	45
<i>Jacek Kriegseisen</i>	
Kartusze trumienne rodziny von Somnitz w Charbrowie. Przyczynek do nowożytnej kultury funeralnej	109
<i>Marcin Kaleciński</i>	
Gdańskie czytanie Liwiusza i Owidiusza. Obrazy Mistrza Georga w Dworze Artusa.	132
<i>Danuta Natalia Zasławska</i>	
Martwe natury kwiatowe Andreasa Stecha	161
<i>Beata Purc-Stępiak</i>	
Obrazy wnętrz kościelnych w galerii malarstwa niderlandzkiego Muzeum Narodowego w Gdańsku.	210
<i>Agnieszka Wołowicz</i>	
Pierwowzory graficzne dekoracji malarskiej stropu i ścian kościoła pod wezwaniem Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie	267
<i>Hubert Bilewicz</i>	
Meble w Zameczku prezydenta Ignacego Mościckiego w Wiśle. Kwestia chronologii, inwentarza i atrybucji.	284
<i>Małgorzata Omilanowska</i>	
Architektura uzdrowiskowa Połągi w latach 1870-1914	346

<i>Spis treści</i>	
<i>Joanna Kaszubowska</i>	
Kadyny – wieś idealna cesarza Wilhelma II	366
<i>Karina Rojek</i>	
Tradycja versus nowoczesność. Polemika na temat przyszłej architektury Gdańska (1927-1928)	382
<i>Anna Perz</i>	
Paul-Beneke-Jugendherberge	396
<i>Jacek Friedrich</i>	
Kilka uwag o fakturze odbudowanego Gdańska	414
<i>Frank van Vree</i>	
Kamienie Treblinka	433
<i>Agata Rome-Dzida</i>	
Grzegorz Klamana. Postmodernistyczne dzieło sztuki krytycznej.	452
	Kronika
Wystawa „Cantate Domino” w kościele NP Marii w Gdańsku	472
Noty o Autorach	474

Wstęp

Niniejszy, podwójny tom rocznika Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego „Porta Aurea” ukazuje się po długiej, dziesięcioletniej przerwie. Oddając go do rąk Czytelników, winni jesteśmy kilka wyjaśnień. Długa przerwa została spowodowana szeregiem zmian personalnych w łonie Zakładu (od 2008 r. Katedry, a od 2009 r. Instytutu) oraz przede wszystkim problemami natury finansowej. Ustabilizowana obecnie sytuacja zarówno kadrowa, jak i finansowa pozwala wierzyć, że podobne opóźnienie już się nie przydarzy. Aby choć częściowo zrekompensować i sobie, i Czytelnikom długą nieobecność na historycznoartystycznym rynku wydawniczym, postanowiliśmy opublikować obszerniejszy od poprzednich tom obejmujący dwa lata. Wśród dotychczas wydanych, zwraca uwagę brak ciągłości numeracji – ukazały się tomy od pierwszego do czwartego oraz szósty, natomiast piąty nigdy nie ujrzał światła dziennego. Jedyne, co nam pozostało, to podjąć edycję kolejnych numerów, poczynając od siódmego.

Wznawiając po latach ten periodyk, mamy nadzieję, że na stałe wpisze się w program badań nad sztuką Gdańska i w szerszym stopniu niż dotychczas otworzy na problematykę historyczno-artystyczną związaną z Pomorzem, a także całym regionem nadbałtyckim. Łamy czasopisma są otwarte dla wszystkich naukowców zajmujących się tak zakreślonym polem badawczym. W niniejszym tomie oprócz tekstów powstałych w kręgu badaczy związanych z naszym Instytutem znalazły się także artykuły koleżanek i kolegów z innych instytucji naukowych, a także prace, których autorami są nasi absolwenci, jednak przede wszystkim reprezentujące ośrodek gdański. W przyszłości liczymy na większy udział naukowców także z innych centrów badawczych.

Małgorzata Omilanowska
Dyrektor Instytutu Historii Sztuki
Uniwersytetu Gdańskiego

Andrzej Woziński
Redaktor naukowy tomu



Profesor Konstanty Kalinowski (1935-2002)

Wspomnienia o tych, których nie ma, są do siebie podobne. Starają się bowiem odtworzyć to, co w osobie, która odeszła, było najbardziej indywidualne i niepowtarzalne. Z drugiej zaś strony uprzytomniają, że zmarły należał do społeczności, która go uformowała, z którą dzielił cechy wspólne i w której pozostawił swój ślad. Te dwa aspekty – nieprzeciętną osobowość i otoczenie rodzinne, instytucjonalne oraz towarzyskie – pragnę przywołać we wspomnieniu o profesorze Konstantym Kalinowskim.

Profesor dr hab. Konstanty Kalinowski był jednym z najwybitniejszych polskich powojennych historyków sztuki i muzeologów, posiadał zresztą wszelkie cechy, aby zdobyć taką pozycję: miał predyspozycje zawodowe – znakomitą pamięć, wyobraźnię, chłonność umysłu, szerokie horyzonty intelektualne, myśl organizacyjny, wewnętrzną dyscyplinę, inteligencję. Nie bez znaczenia

dla formacji intelektualnej, światopoglądowej oraz kultury osobistej Profesora były dzieje Jego rodziny.

Pochodził z prawosławnej, ziemiańskiej rodziny o tradycjach wojskowych. Jego przodkowie od strony ojca – Kalina-Kalinowscy – w połowie XVIII w. zyskali status szlachty rosyjskiej. Dziadek Profesora był właścicielem wielkiego majątku ziemskiego, liczącego ok. 12 tys. ha, w okolicach Kijowa. Studiował w Anglii, z wykształcenia był prawnikiem, na dworze carskim piastował urząd szambelana. Babka Natalia była księżniczką z domu Koczubej. Ojciec Profesora – Anatol – był członkiem korpusu paziów na dworze carskim. Uczył się początkowo w korpusie kadetów w Orenburgu, potem zaś w słynnej Szkole Kawalerii w Woroneżu. Po demobilizacji w 1921 r. rozpoczął studia rolnicze. Wkrótce jednak musiał opuścić Rosję, gdyż, jako białogwardziście, groziło mu aresztowanie. Uzyskawszy azyl w Polsce, osiadł w Wilnie. Rodzina Profesora od strony matki – Zofii z Janowiczów-Czaińskich – wywodziła się z litewskich Tatarów. W połowie XVII w. ta część rodziny Profesora za zasługi wojenne otrzymała od Jana III Sobieskiego szlachectwo. Dziadek od strony matki, Aleksander Janowicz-Czaiński, uczył się rzemiosła wojskowego w korpusie kadetów w Petersburgu, a następnie w szkole artylerii. Wychowywał go stryj – generał Janowicz-Czaiński, profesor Akademii Petersburskiej. Aleksander interesował się malarstwem, studiując jako eksternista w Akademii Petersburskiej – to pierwszy ślad zainteresowań artystycznych w rodzinie Profesora Kalinowskiego. W 1917 r. bolszewicy aresztowali Aleksandra w Moskwie, udało mu się jednak uciec z więzienia, przedostał się do Polski, gdzie wstąpił do wojska. Służbę wojskową zakończył w stopniu pułkownika Wojska Polskiego. Po przejściu na emeryturę zajął się malarstwem, brał udział w wystawach Malarzy Niezależnych w Wilnie.

Tradycje rodzinne Profesor Kalinowski w pewnym sensie kontynuował, inaczej jednak rozłożyły się akcenty: sztuka i jej dzieje stały się pierwszoplanowe, natomiast wątek wojskowy Profesor pielęgnował, będąc znakomitym znawcą odznaczeń oraz militariów. Dziedzictwem Profesora wyniesionym z domu były kosmopolityzm, obycie w świecie, ogłada towarzyska, brak kompleksów, tolerancja, otwartość i dyscyplina, a także znakomita znajomość języka niemieckiego i rosyjskiego, który zresztą był Jego pierwszym językiem, czego trwałe ślady pozostały. Profesor przyznał kiedyś, że gdy liczy coś w pamięci, robi to po rosyjsku.

Profesor urodził się w Wilnie w 1935 r. Tutaj rozpoczął naukę w szkole podstawowej oraz muzycznej. Deportacja z Wilna w 1946 r. przywiodła Go wraz z rodzicami do Polski. Rodzina osiadła w Poznaniu.

W Poznaniu Profesor ukończył liceum ogólnokształcące oraz średnią szkołę muzyczną, gdzie zdobył dyplom muzyka-pedagoga w klasie fortepianu. Z tego okresu został zapamiętany jako osoba niesłychanie pracowita, znakomity organizator i dusza towarzystwa. Te cechy pozostały w Nim na zawsze.

W 1953 r. rozpoczął studia na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu na kierunku historia sztuki, które ukończył w 1957 r. Ich przebieg był pasmem sukcesów znaczonych najwyższymi ocenami. W trakcie trwania studiów Profesor zaangażował się w szereg przedsięwzięć ponadobowiązkowych, jak organizacja fototeki w Zakładzie Historii Sztuki oraz inwentaryzacja zabytków. Pracę magisterską poświęcił jednej z pereł barokowej architektury na Śląsku – opactwu cystersów w Lubiążu. Temat ten stanowił duże wyzwanie nie tylko z racji klasy i skali obiektu, należącego do największych kompleksów klasztornych w Europie, lecz również z tego względu, że Śląsk stanowił wówczas przedmiot rozgrywek ideologicznych, które trafiały do badań historyczno-artystycznych i od których niełatwo było się uwolnić. Profesor w swojej pracy z powodzeniem to zrobił. Odtąd Lubiąż i cała śląska sztuka doby baroku będą budziły nieustanne zainteresowanie Profesora aż do końca Jego działalności badawczej.

Kariere zawodową Profesor rozpoczął w Muzeum Narodowym w Poznaniu, gdzie pracował w latach 1957–1961 w Dziale Malarstwa Obcego. Po latach miał powrócić do tej instytucji. W tym wczesnym okresie działalności ujawniło się u Profesora zainteresowanie sztuką Prus, wtedy bowiem powstały sporządzone na zlecenie konserwatora zabytków w Gdańsku opracowania zamków w Pieniężnie, Pasłęku, Morągu i Węgorzewie. W 1961 r. Profesor zaczął pracować w Katedrze Historii Sztuki na UAM w Poznaniu. Dwa lata później obronił dysertację doktorską „Architektura śląska 2 poł. XVII wieku” – monumentalną pracę rzucającą nowe światło na podjęte zagadnienie, w której posłużył się nowatorską metodologią. Praca była oparta na znajomości z autopsji i dogłębnym studium każdego obiektu, a omówił ich ponad 200. Objawiła kolejną, jak się okazało, niezwykle trwałą cechę Profesora – nie był oddającym się spekulacjom badaczem „gabinetowym”, lecz praktykiem, dla którego punktem wyjścia do analiz i syntez był zawsze gruntownie rozpoznany zabytek. Dodać należy, że Profesor w tym okresie oprócz działalności stricte badawczej zajmował się upowszechnianiem sztuki, pisząc recenzje do gazet codziennych, w których omawiał przede wszystkim sztukę współczesną.

W 1965 r. Profesorowi przyznano roczne stypendium na Uniwersytecie w Wiedniu. W tamtym okresie, gdy o wyjazd na Zachód było niezwykle trudno, pobyt w cesarskim mieście dawał niebywały kapitał: nawiązanie kontaktów naukowych, które później owocowały przez wiele lat, i poznanie z autopsji czołowych dzieł sztuki europejskiej.

Podobnie jak doktorat, bardzo wysoko została oceniona przez recenzentów praca habilitacyjna Profesora „Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku”. Jej zwieńczeniem było kolokwium habilitacyjne, które odbyło się w 1971 r. i przyniosło Profesorowi stanowisko docenta.

Odtąd niezmiernie owocnej pracy badawczo-dydaktycznej Profesora towarzyszyły coraz to liczniejsze funkcje. W latach 1973–1975 był prodziekanem,

a w latach 1975–1978 dziekanem Wydziału Historycznego UAM w Poznaniu. W latach 1974–1991 Profesor piastował stanowisko dyrektora Instytutu Historii Sztuki UAM, uzyskując w 1980 r. tytuł profesora nadzwyczajnego, a w 1990 r. profesora zwyczajnego. Instytut w tym okresie stał się czołowym ośrodkiem badań i nauczania historii sztuki w naszej części Europy, opartym na nowoczesnych założeniach programowych i metodologicznych, szeroko otwartym na świat, czego przejawem były liczne wizyty i wykłady wybitnych europejskich historyków sztuki oraz wielkie międzynarodowe konferencje organizowane przez Profesora, poświęcone rzeźbie barokowej.

Profesora poznałem w 1980 r., rozpoczynając studia w Instytucie Historii Sztuki UAM. Był On już wtedy postacią niemal posagową i niekwestionowanym autorytetem. Z tego okresu zapamiętałem Go jako dość surowego, budzącego respekt, lecz także wyrozumiałego i sprawiedliwego wykładowcę i egzaminatora. Jako studenci bardzo ceniliśmy Jego błyskotliwe wykłady o europejskiej rzeźbie barokowej oraz sztuce rosyjskiej XVIII i XIX w., której był wybitnym znawcą, jednym z bardzo nielicznych w Polsce. Rysem szczególnym tych wykładów było demaskatorskie zacięcie Profesora w stosunku do wielu narosłych w historii sztuki stereotypów oraz liczne, nieco staromodne powiedzonka, z których ukradkiem trochę się podśmiewaliśmy, takie jak np. „aliści” czy „eo ipso”, „ergo”. Jako student poznałem również inne oblicze Profesora, który dał się poznać jako człowiek niezwykle uczciwy i odważny, stając przed władzami i sądem w obronie swoich studentów i podwładnych zaangażowanych w podziemną działalność polityczną.

Rok 1990 był dla Profesora okresem szczególnym. Będąc dyrektorem Instytutu Historii Sztuki w Poznaniu, jeździł z wykładami na Uniwersytet do Kilonii jako visiting professor i jednocześnie został powołany na stanowisko dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu. Tutaj zetknąłem się z Nim po raz drugi i lepiej poznałem zarówno od strony zawodowej, jak i prywatnej. Profesor zastał Muzeum w stanie poważnego kryzysu, jednak znając potencjał artystyczny oraz naukowy tej instytucji, w zaskakująco szybkim tempie zrobił z niej najprężniej, najnowocześniej działającą placówkę tego typu w Polsce. Znalazło to odzwierciedlenie w świetnych wystawach i publikacjach oraz otrzymywanych nagrodach. Autorem bądź pomysłodawcą niektórych był sam Profesor. W 1993 r. za wystawę „Teatr i Mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem” otrzymał Grand Prix Ministra Kultury i Sztuki. Kluczowym punktem polityki Profesora w muzeum było ukończenie budowy nowego gmachu, którego historia sięga połowy lat 60. Inwestycja ta opierała się na bardzo złym projekcie architektonicznym, który został przez poprzedników Profesora doprowadzony do takiego etapu realizacji, że niektórych rozwiązań nie można już było poprawić. Mimo to, mimo kłopotów finansowych, niezrozumienia ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki, Profesorowi udało się ukończyć budowę, choć niestety nie Jemu dane było ją otworzyć.

Na skutek konfliktu, przede wszystkim o podłożu personalnym, 30 października 2000 r. Profesor został odwołany ze stanowiska dyrektora poznańskiego muzeum. Nie chciałbym tutaj roztrząsać tego przykrego wydarzenia, choć znam doskonale jego przebieg i kulisy, gdyż byłem wówczas w muzeum jednym z zastępców Profesora. W pełni podzielałem Jego politykę.

W 2001 r. Profesor zrezygnował z pracy w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu i przeniósł się na Uniwersytet Gdański, gdzie objął kierownictwo w Zakładzie Historii Sztuki. Zresztą z Trójmiastem miał już wcześniej kontakty zawodowe, zasiadając w radach naukowych Muzeum Historii Miasta Gdańska i Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni. Na gdańskim uniwersytecie zdążył gruntownie przemodelować program dotychczasowych studiów z historii sztuki, sformułował też zupełnie nowy program pięcioletnich studiów, który jednak ze względu na zmiany w systemie studiów na uczelniach państwowych w Polsce nie wszedł w życie. Profesor opracował ponadto program podyplomowego studium ochrony i zarządzania dziedzictwem kulturowym. Przygotowywał również projekt badawczy związany z ochroną dziedzictwa kulturowego na obszarze nadbałtyckim. Z pracą na Uniwersytecie Gdańskim wiązał wielkie nadzieje. Wielkie nadzieje wiązało z Nim również środowisko gdańskich historyków sztuki i nie tylko. Mimo ciężkiej choroby, do ostatnich chwil Profesor snuł rozmaite plany związane z pracą na Uniwersytecie Gdańskim.

Odnotować należy również, że w latach 1996–2002 przez dwie kadencje sprawował urząd prezidenta polskiego komitetu ICOM. Był członkiem wielu towarzystw i organizacji naukowych w Polsce i na świecie. Jako jedyny z polskich historyków sztuki był członkiem rady naukowej muzeum niemieckiego – Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze. Był doradcą Prezydenta RP Aleksandra Kwaśniewskiego do spraw rewindykacji utraconych dzieł sztuki. Wykłady wygłaszał w wielu uniwersytetach i instytucjach w Niemczech, Austrii i Skandynawii.

Był człowiekiem niezwykle prawym, kierującym się interesem instytucji, w których pracował i którymi zarządzał. Mimo wielkiego autorytetu, wiedzy i doświadczenia pozostawał otwarty na dyskusje, a podjęcie decyzji często poprzedzał konsultacjami ze współpracownikami. Myślał bardzo nowocześnie i elastycznie, co sprawiało, że Jego koncepcje badawcze, dydaktyczne i muzeologiczne były nowatorskie i dalekie od utartych kanonów. Był znakomitym pedagogiem i wychowawcą. Chętnie dzielił się wiedzą i sukcesami. Troszczył się o swoich wychowanków i podwładnych, lecz również wymagał od nich zaangażowania i rzetelnej pracy. Działał niezwykle inspirująco. Był osobowością charyzmatyczną, bardzo towarzyski, dowcipny, tryskał energią i erudycją wykraczającą daleko poza obszar zawodowych powinności, a jednocześnie pozostawał skromny, zawsze taktowny, pełen ciepła, otwarty na ludzi, ich potrzeby i problemy.

*Profesor
Konstanty
Kalinowski*

Profesor Konstanty Kalinowski zmarł 27 grudnia 2002 r. Pozostawił po sobie ok. 200 prac naukowych, w tym siedem książek¹, oraz liczne zastępy wychowanków, współpracowników i przyjaciół.

W styczniu 2006 r. reprezentacyjnej sali w Zakładzie Historii Sztuki (obecnie Instytucie) Uniwersytetu Gdańskiego nadano imię Profesora.

Andrzej Wozniński

¹ Bibliografia publikacji Profesora Kalinowskiego została opracowana przez Ryszarda Piechowiaka i opublikowana w „Artium Quaestiones”, XIV, 2003, s. 15-28.

Późnogotycki krucyfiks w kościele św. Trójcy w Gdańsku. Konserwacja, forma, styl, pochodzenie

Wśród niewielu zachowanych elementów średniowiecznego wyposażenia świątyni franciszkanów pod wezwaniem św. Trójcy w Gdańsku znajduje się późnogotycki krucyfiks. Dzieło to do niedawna nie wzbudzało poważniejszej uwagi badaczy. Większość z nich ograniczyła się do odnotowania go z przybliżoną datą powstania: koniec XV w., ok. 1500 r. lub początek XVI w. Willi Drost oraz Franz Swoboda podali ponadto, że pierwotnie krucyfiks znajdował się w łuku tęczowym świątyni, skąd w 1580 r. został przeniesiony do kaplicy św. Anny, gdzie – jak twierdziła Katarzyna Cieślak – do czasu powstania nowego ołtarza w latach ok. 1642-1650 pełnił najprawdopodobniej funkcję retabulum, natomiast Michael Antoni określił dzieło jako „südländische Arbeit”¹. Nieco więcej miejsca poświęcił rzeźbie współautor niniejszego tekstu w niepublikowanej rozprawie doktorskiej², w której zestawiając gdańskie dzieło z opublikowaną przez Fabienne Joubert³ grupą krucyfiksów frankońskich, wysunął hipotezę, że być może jest ono importem z Frankonii i powstało w III ćwierci XV w. Zauważył też, iż podobnymi cechami formalno-stylistycznymi odznaczają się tzw. krucyfiks baryczkowski z warszawskiej katedry, który

¹ P. Schmidt, *Die St. Trinitatis-Kirche zu Danzig nach Vergangenheit und Gegenwart*, Danzig 1901, s. 54; M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po Gdańsku*, Warszawa 1928, s. 124; W. Drost, F. Swoboda, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 5: *St. Trinitatis, St. Peter, St. Bartholomäi, St. Barbara, St. Elisabeth, Hl. Geist, Engl. Kapelle, St. Brigitten*, Stuttgart 1972, s. 52, Taf. 45; J.Z. Łoziński, *Pomniki sztuki w Polsce*, t. 2, cz. 1: *Pomorze*, Warszawa 1992, s. 399; M. Antoni, *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler West und Ostpreussen. Die ehemaligen Provinzen West und Ostpreussen (Deutschordensland Preussen) mit Bütower und Lauenburger Land*, München-Berlin 1993, s. 109; K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000, s. 67, 70; J. Raczkowski, *Tzw. czarny krucyfiks z kościoła św. Jakuba w Toruniu*, [w:] *Teka Komisji Historii Sztuki, X. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Gwidona Chmarzyńskiego w trzydziestą rocznicę śmierci, Toruń, 12-14 grudnia 2003, Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego, t. XXXVII, z. 3)*, Toruń 2005, s. 123, il. 8.

² A. Woziński, *Późnogotycka rzeźba drewniana na Pomorzu Wschodnim*, Poznań 1996 (maszynopis pracy doktorskiej w bibliotece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), s. 53-55, kat. 113, il. 37-38.

³ F. Joubert, *Stylisation et Vérisme: Le Paradoxe d'un Groupe de Christs Franconiens du XV^{ème} siècle*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, I, 1988, s. 513-523.

według siedemnastowiecznego przekazu został przywieziony z Norymbergi⁴, oraz zaginiony wizerunek Chrystusa na krzyżu z kościoła NP Marii na Piasku we Wrocławiu⁵. Przywołał ponadto zapis mówiący, że twórcami sklepienia założonego w 1514 r. w kościele franciszkanów w Gdańsku byli „leyenbrüder aus hochdeutschen landen”⁶, przypuszczając, iż to oni mogli przywieźć rzeźbę. Nie wykluczył jednak, że mogła ona trafić nad Motławę inną drogą, tuż po powstaniu i stanowi odosobniony w tym czasie ślad artystycznych kontaktów pruskiej metropolii z Frankonią⁷.

Przytoczone tutaj poglądy zostały sformułowane na podstawie stanu rzeźby sprzed konserwacji. Przypomnijmy go, zanim przejdziemy do omówienia jej przebiegu, odkryć, które przyniosła, i ich znaczenia dla historyczno-artystycznego rozpoznania dzieła.

Wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa (il. 1) o wymiarach 300 cm wysokości i 256 cm rozpiętości ramion, który do czasu konserwacji wisiał na ścianie w trzeciej od wschodu kaplicy południowej nawy, jest rzeźbą pełnoplastyczną opracowaną również od strony pleców. Odznacza się daleko idącą symetrią kompozycji. Korpus Zbawiciela zwisa pionowo na ukośnie rozpostartych ramionach, głowa opada na klatkę piersiową, nogi są ułożone równolegle, lekko ugięte w kolanach, prawa stopa nakrywa lewą. Poprzez napiętą skórę zarysowuje się kościec wypiętej do przodu klatki piersiowej. Dolną partię wklęsłego brzucha oraz biodra okrywa krótkie perizonium, którego końce zwisają pionowo – jeden pośrodku, zasłaniając łono, drugi przewieszony na prawym biodrze. W stanie poprzedzającym konserwację dramatyzm wyobrażenia Ukrzyżowanego Chrystusa był mocno stonowany. Zbawiciel jawił się jako martwy, jednakże śmierć krzyżowa tylko po części odcisnęła na Nim swe piętno. Znamiona cierpienia skupiały się w zasadzie na obliczu (il. 2). Bolesnie rozchyłone usta, zapadnięte policzki, czoło poorane zmarszczkami unaoczniały agonię, natomiast pozostałe partie rozpiętego na krzyżu ciała zdawały się tkwić w niezmaconym spokoju, jak gdyby nie podlegając siłom ciężenia bezwładnych, pozbawionych życia członków. Pod względem czysto rzeźbiarskim wyobrazenie to uderzało prostotą środków wyrazu i uogólnieniami formy, widocznymi zwłaszcza w ukształtowaniu łysej głowy Chrystusa oraz sferycznych, wylupiastych gałek ocznych bez rzeźbiarsko zaznaczonych brzegów powiek. Rzeźbę pokrywała zabrudzona,

⁴ T. Dobrzeńcki, *Rzeźba sakralna w Polsce*, Warszawa 1980, s. 30, nr kat. i il. 102-103.

⁵ L. Burgemeister, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, t. 1, Breslau 1930, s. 230, Abb. 182.

⁶ *Christoph Beyers des ältern Dantziger Chronik* (1468-1518), [w:] *Scriptores rerum prussicarum*, Bd. 5, Hg. v. Th. Hirsch, M. Töppen, E. Strehlke, Leipzig 1889, s. 468. Tę samą informację podaje również B. Stegmann, *Hanseatische Chronik (1520-1530)*, [w:] *Scriptores rerum prussicarum...*, Bd. 5, s. 503.

⁷ Hipotezy dotyczące proveniencji, czasu powstania i okoliczności sprowadzenia rzeźby do Gdańska zostały w skrócie powtórzone w eseju A. Woznińskiego, *Rzeźba XV-XVI wieku*, [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku. Katalog wystawy*, pod red. T. Grzybkowskiej, Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj-sierpień 1997, s. 103.

1. Krucyfiks, kościół św. Trójcy,
Gdańsk, stan przed konserwacją,
fot. ze zbiorów Konserwatora
Wojewódzkiego w Gdańsku



popękana polichromia wykonana w technice olejnej. Karnacja była utrzymana w tonacji różowo-cielistej. Usta miały kolor nasyconej czerwieni, nieco jaśniejsze były wypływające z ran na dłoniach, stopach, głowie oraz w boku stróżki krwi. Brwi oraz włosy zaznaczono wyłącznie środkami malarskimi, nadając im barwę sepii; ten sam kolor pokrywał partię krótkiego rzeźbiarsko wydobytego zarostu na brodzie i pod policzkami. Perizonium miało barwę ciemnoczerwoną. Na gałkach ocznych były narysowane wytrzeszczone, szeroko otwarte oczy, nadające twarzy niezwykle mocny, wręcz niesamowity wyraz. Figura Chrystusa była przymocowana do prostego drewnianego krzyża zaopatrzonego w tytułus z napisem „INRI”.



2. Krucyfiks, kościół św. Trójcy, Gdańsk, stan przed konserwacją, fot. ze zbiorów Konserwatora Wojewódzkiego w Gdańsku

W maju 2006 r. poddano rzeźbę konserwacji, którą przeprowadziła współautorka artykułu. Już przy wstępnych oględzinach okazało się, że krucyfiks nie jest dziełem jednorodnym czasowo, ponieważ krzyż, blaszany tytułus i korona cierniowa z gałęzi tarniny są wtórne⁸. Mające dwie warstwy chronologiczne polichromii drzewce wykonano na przełomie XIX i XX w.⁹ Wtórny element były również dorysowane kredkami woskowymi, najprawdopodobniej po II wojnie światowej, szeroko otwarte oczy (il. 3). Wyobrażenie Chrystusa uległo w swojej historii kilkakrotnym przekształceniom formalnym. Nie zachowała się peruka, po której pozostały pojedyncze końskie włosy przyklejone do tysej głowy Chrystusa. Pierwotna polichromia uległa, jak się okazało w trakcie prac konserwatorskich, czterokrotnym przemalowaniom, które miały charakter całościowy.

Program prac zakładał wzmocnienie osłabionego drewna oraz przywrócenie, na tyle, na ile to możliwe, pierwotnej formy dzieła zniekształconej wątpliwej jakości artystycznej wtórną polichromią. Pierwszym kluczowym zabiegiem było rozpoznanie stratygrafii polichromii, które dostarczyło danych odnośnie do jakości

⁸ Na wtórność tych elementów wskazali wcześniej W. Drost i F. Swoboda, *op. cit.*, s. 52.

⁹ Drzewce prawdopodobnie przeznaczone były dla innej figury, o czym może świadczyć skrócenie belki pionowej i obcięcie medalionów na belce poziomej.



3. Krucyfiks, kościół św. Trójcy, Gdańsk, stan w trakcie konserwacji,
fot. J. Pabiś-Gagis

i liczby nawarstwień, ich chronologii, stanu zachowania i zasięgu. Dopiero pozyskanie tych informacji pozwoliło na sprecyzowanie charakteru i zakresu kolejnych etapów pracy. Kwestia usuwania przemalowań była w zasadzie od początku oczywista, lecz badania miały określić, w jakim zakresie i do którego momentu zdejmowanie warstw będzie prowadzone: czy będą usunięte do warstwy autorskiej, czy w wypadku jej braku lub zachowania w niewielkim stopniu – do takiej, która mogłaby stanowić rzetelną propozycję estetyczną.

Wobec wielkości rzeźby zastosowanie do badań metod fizycznych, takich jak prześwietlenie promieniami X czy reflektografia IR, nie wchodziło w rachubę. Analiza w świetle UV w wypadku tej figury nie przyniosła istotnych informacji. Nawarstwienia były więc rozpoznawane w obserwacji mikroskopowej in situ, przy wykorzystaniu przenośnego mikroskopu, dającego trzydziestokrotne powiększenie maksymalne. Stratygrafię poszczególnych partii rzeźby ustalono na podstawie analizy układu warstw widocznych w ubytkach i w wykonanych sondach stratygraficznych. Badania wykazały, że powierzchnię rzeźby pokrywają trzy przemalowania olejne, należące do trzech różnych warstw chronologicznych. Warstwy te zawierały nie tylko elementy czysto malarskie, ale również zaprawy i kity, a także niewielkie uzupełnienia drewna rzeźby. Poniżej znajdowała się warstwa polichromii temperowej. Na tym etapie rozpoznania trudno było jednoznacznie stwierdzić, czy jest to już warstwa autorska czy kolejne przemalowanie.



4. Krucyfiks, kościół św. Trójcy, Gdańsk, stan w trakcie konserwacji,
fot. J. Pabiś-Gagis

Sondy stratygraficzne oraz ogląd makroskopowy powierzchni ujawniły dość rozległe partie zachowanej zaprawy, leżącej bezpośrednio na drewnie, jednorodnej w charakterze, o średniej grubości 1-1,5 mm, która mogła być warstwą autorską. Zlokalizowano ją w znacznym stopniu na głowie, rękach, na korpusie po lewej stronie, na perizonium oraz częściowo na udach, goleniach i stopach. Razem z nią mogła występować warstwa pierwotnej polichromii. Te ustalenia stały się podstawą do podjęcia decyzji o usunięciu warstw przemalowań olejnych wraz z warstwami wtórnych zapraw i kitów. Przeznaczone do usunięcia warstwy olejne nie przedstawiały szczególnej wartości artystycznej¹⁰. Nie były także zgodne z technikami malarskimi czasów, w których powstała rzeźba. Ich przybliżona chronologia przedstawiała się następująco: najstarsze przemalowanie olejne powstało w XVII-XVIII w., na XIX w. można było datować pośrednie, natomiast ostatnie – na okres od XIX/XX w. do ok. 1930 r. Do zdejmowania powyższych warstw użyto preparatu przeznaczonego do usuwania starych powłok olejnych¹¹. Stosowano okłady, które zmiękczały warstwy, umożliwiając ich mechaniczne zdejmowanie. W ten sam sposób były usuwane warstwy zapraw pośrednich, ponieważ wszystkie one były wykonane na bazie

¹⁰ Jedna z nich miała charakter monochromii w kolorze szarym.

¹¹ Preparat DECK 2000 produkcji włoskiej firmy C.T.S. S.R.L.



5. Krucyfiks, kościół św. Trójcy, Gdańsk, stan w trakcie konserwacji,
fot. J. Pabiś-Gagis

6. Krucyfiks, kościół św. Trójcy,
Gdańsk, stan w trakcie konserwacji,
fot. J. Pabiś-Gagis



spoiwa olejnego. Zabieg wielokrotnie powtarzano, aby w pełni usunąć warstwy malarskie i zaprawy należące do piątej, czwartej i trzeciej warstwy chronologicznej. Po usunięciu cienkiej zaprawy należącej do trzeciej warstwy chronologicznej można było dostrzec znaczące zmiany w wyrazie twarzy Chrystusa. Otóż szczelinę między górną a dolną powieką wypełniono kitem, w ten sposób zamykając Chrystusowi oczy (il. 4). Tym samym kitem spłynęło modelunek rzeźbiarski oczodołów, a także wypełniono pierwotnie wykonane w zaprawie szczegóły anatomiczne – bruzdy na kolanach i kurze łapki w kącikach oczu. Z czasów tej odnowy pochodzą również wzmocnienia osadzeń ramion w korpusie. Były nimi paski skóry przyklejone na klej glutynowy w poprzek łączenia i przybite gwoździami, a na wierzchu zaklejone kawałkami płótna lnianego.

Odsłonięta na tym etapie prac polichromia była wykonana w technice temperowej. Karnacja była utrzymana w odcieniu woskowo-cielistym, krew miała kolor jasnego kraplaku, perizonium było kremowo-białe z pionowymi paskami czerwonymi i zielonymi. Stan zachowania tej warstwy był dość dobry. Szczegółowe oględziny makro- i mikroskopowe zdawały się wskazywać, że pod spodem znajduje się jeszcze jedna warstwa malarska. Do takiego przypuszczenia skłaniały fakturalnie namalowane krople krwi na rękach i twarzy zakryte kolorem cielistym oraz to, że w innych miejscach krew była namalowana nieco odmiennie (il. 5). Kolejne potwierdzenie to inny sposób malowania brwi oraz namalowanych na górnej powiece rzęs. Wreszcie na perizonium, w miejscu, gdzie został usunięty kit należący do trzeciej warstwy chronologicznej, odsłonięto spodnią warstwę zaprawy mającą wyraźną fakturę. Trudny do określenia był zasięg kolejnej warstwy, która wydawała się być autorską. Istniały przesłanki wskazujące, że powinna być zachowana na rękach oraz twarzy i to w dużym procencie; pewnych jej fragmentów można było się spodziewać na korpusie, szczególnie w partii prawego boku, w okolicach rany, a także na prawym udzie. W tej sytuacji można było podjąć próbę odsłonięcia warstwy autorskiej. Zabieg sam w sobie okazał się niezwykle trudny. Należało usunąć cienką warstwę bardzo starej tempery z warstwy podobnej technologicznie, również temperowej, cienkiej, kruchej i niezwykle delikatnej. W rozwarstwieniu nieco pomagała izolująca warstwa kleju, którą nałożono na całość powierzchni przemalowywanej. Niestety nie miała ona wszędzie równej grubości, więc tam, gdzie była nieznaczna, warstwy malarskie były ze sobą ściśle i bezpośrednio zespolone. Po licznych próbach, udało się dobrać preparat, pod którego wpływem warstwa przemalowania ulegała rozmiękczeniu do tego stopnia, że można ją było usuwać mechanicznie skalpelem¹². I tak powoli zaczęła ukazywać się warstwa pierwotnej, gotyckiej polichromii (il. 6). Ujawniały się pewne przesunięcia i różnice w rysunku

¹² W skład preparatu wchodził m.in. amoniak, a mączka marmurowa stanowiła zagęszczacz. Kompresy izolowano folią i pozostawiano na danej powierzchni ok. 1 godz. Metoda ta okazała się skuteczna i dostatecznie bezpieczna dla odsłanianej warstwy, niemniej była niezwykle żmudna i czasochłonna.

7. Krucyfik, kościół
św. Trójcy, Gdańsk, stan
w trakcie konserwacji,
fot. J. Pabiś-Gagis



szczegółów twarzy; inny układ brwi, inna linia granicy zarostu na brodzie, brak wyraźnego zarysu wąsów, rzęsy na górnej powiece. W obrębie perizonium, jak już wspomniano, warstwa autorska została zasłonięta zaprawą (druga warstwa chronologiczna), której grubość dochodziła miejscami do 3 mm. Zaprawa ta była bardzo twarda, prawdopodobnie z dodatkiem gipsu i pokostu. Jej usunięcie stwarzało duże trudności nie tylko z tego względu. Pod nią znajdowała się zaprawa kredowo-klejowa, dużo bardziej wrażliwa i delikatniejsza, o fakturalnej powierzchni. Warstwa malarska, która powinna była pokrywać jej powierzchnię, okazała się tak cienka, że praktycznie nie tworzyła żadnej warstwy izolującej. Aby nie uszkodzić faktury, wtórną zaprawę zdejmowano w dwóch, a nawet trzech etapach¹³. Krok po kroku, ujawniła się niezwykła faktura imitująca nie tkaną, lecz dzianą materię. Pierwotnie polichromia perizonium musiała

¹³ Warstwę zewnętrzną, przeolejona, usuwano po uprzednim rozmiękczeniu preparatem Tiger. Warstwę spodnią rozmiękczano delikatnie kompresami z gorącej wody i zdejmowano mechanicznie.

być wykonana kolorem bazującym na bieli ołowiowej, która z czasem całkowicie straciła właściwości kryjące i stała się przezroczysta. Elementem zdobiącym perizonium okazały się delikatne, potrójne paski, wykonane zielenią szmaragdową, przebiegające w pionie po obu stronach bioder i przy jego krańcach (il. 7).

Faktura na perizonium, otwarte oczy oraz pierwotna gotycka warstwa malarska nie były jedynymi odkryciami tej konserwacji. Pod pierwszym przemalowaniem, na szyi Chrystusa znajdowało się cięcie, które z przodu przechodziło precyzyjnie pod brodą, natomiast z tyłu ponad karkiem. Niewielka szczelina była wypełniona kitem, który zachodził też na powierzchnie boczne. Kit ten pochodził z czasów pierwszego przemalowania. Po jego usunięciu okazało się, że polichromia autorska dochodzi precyzyjnie do krawędzi cięcia. Podobny szczegół pojawił się po usunięciu wtórnej zaprawy w partii goleni, gdzie nogi są ukośnie przecięte i bardzo starannie sklejone oraz wzmocnione solidnymi, kutymi gwoździami. Nasuwają się wątpliwości, czy cięcia te miały charakter technologiczny. Zadziwiające jest tutaj odstępstwo od powszechnej praktyki warsztatowej, w której łączenie partii wykonanych z osobnych części odbywało się przed nałożeniem zaprawy, a tym bardziej polichromii. Skoro w gdańskim dziele mamy do czynienia z sytuacją odwrotną, być może cięcia były wtórne, spowodowane szczególnymi względami. W osobliwy sposób zostały osadzone ramiona w korpusie. Zastane na poziomie drugiej warstwy chronologicznej mocowania były dwojakiego rodzaju. Pierwszy z nich to kute gwoździe, które wbite po jednym od strony pachy, blokowały drewniane czopy ramion w gniazdach korpusu. Były one ukryte pod drewnianymi flekami opracowanymi zgodnie z anatomią pachy. Na powierzchni tych fleków, pierwsza warstwa malarska, kładziona zresztą bez zaprawy na przeklejonym drewnie, należała do drugiej warstwy chronologicznej. Drugi rodzaj wzmocnień stanowiło płótno lniane, którym zaklejono łączenia. Nie było ono związane z pierwszą warstwą chronologiczną, ponieważ również na nim pierwsza zachowana warstwa polichromii należała do pierwszego przemalowania. Ten typ mocowań miał zapewnić stabilne połączenie ramion z korpusem i został wykonany w tym samym czasie, co pierwsze przemalowanie, które datować można na XVI w. Pod płótnem zachowana była zaprawa autorska z warstwą malarską. W gniazdach nie znaleziono śladów kleju, na który byłyby wklejone czopy ramion. Na poziomie warstwy pierwotnej nie znaleziono zatem żadnego innego mocowania ramion, poza czopami włożonymi w gniazda. Nie było to mocowanie stałe i dawało możliwość łatwego demontażu.

Na rzeźbie odkryto również autorski rysunek układu żył, wykonany prawdopodobnie rysikiem ołwiovym lub cynowym bezpośrednio na drewnie. W ubytkach zaprawy był on doskonale widoczny. Posłużono się nim przy rekonstrukcji biegu żył na nogach i brzuchu (il. 8).

Badania drewna wykazały, iż materiałem, którym posłużył się twórca rzeźby, była lipa.



8. Krucyfiks, kościół św. Trójcy, Gdańsk, stan w trakcie konserwacji,
fot. J. Pabiś-Gagis

9. Krucyfiks, kościół św. Trójcy, Gdańsk, stan w trakcie konserwacji,
fot. J. Pabiś-Gagis



W rezultacie spod czterech warstw przemalowań została odsłonięta pierwotna forma i polichromia rzeźby Chrystusa Ukrzyżowanego. Fakt, że rzeźba ta stanowi relikw historycznego wystroju gdańskiego kościoła i pełni nadal funkcję kultową, musiał być uwzględniony przy formułowaniu programu prac konserwatorskich. Nie ulegała kwestii konieczność przeprowadzenia zabiegów mających na celu zatrzymanie procesu destrukcji drewna, zaprawy i polichromii. Inaczej rzecz się miała z zakresem prac plastyczno-estetycznych. Znalezienie polichromii autorskiej było dużym odkryciem i sukcesem, jednak miała ona liczne, rozległe ubytki sięgające ok. 50% całej powierzchni. Szczęśliwie przetrwały kluczowe fragmenty polichromii: na twarzy, rękach i częściowo korpusie w okolicach rany w boku, na perizonium pod raną, na udzie, gdzie spływała krew, nieco na gołeniach, kolanach i stopach. Taki stan zachowania sprawił, że podjęto decyzję o uzupełnieniu polichromii, opierając się na zachowanych partiach autentycznych, uzupełnieniu, które w istocie było scaleniem, a nie rekonstrukcją¹⁴ (il. 9).

¹⁴ Zaproponowany przez autorkę konserwacji program prac został zaakceptowany przez komisję złożoną z przedstawiciela właściciela dzieła oraz inspektora z Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Gdańsku. Obejmował rekonstrukcję niezachowanych drugorzędnych fragmentów i pełne scalenie kolorystyczne dzieła. Ponadto ustalono formę korony cierniowej oraz zdecydowano nie przywracać peruki. Poza zmianą lokalizacji krucyfiksu we wnętrzu kościoła uległa także zmianie koncepcja jego ekspozycji. Krucyfix miał stać się obiektem wolno stojącym przez osadzenie drzewca w posadzce ok. 50 cm od ściany wschodniej, na tle łuku dawnego, obecnie zamurowanego wejścia. Takie założenie wykluczało użycie dziewiętnastowiecznego drzewca, ze względu na jego stan techniczny i niekompletność. Przy projektowaniu medalionów nowego krzyża skopiowano zachowany medalion w dziewiętnastowiecznym drzewcu. Wykonano nowy tytuł stylizowany na gotycki oraz podpórkę pod stopy. Krzyż zdecydowano się wykonać z drewna jesionowego, niemalowanego, jedynie bejcowanego na brązowo-brązowy kolor. Przed rozpoczęciem prac estetycznych przy rzeźbie należało wykonać szereg zabiegów mających na celu zabezpieczenie zachowanych warstw pierwotnych. Krawędzie ubytków autorskiej zaprawy kredowo-klejowej oraz jej spęcherzenia podklejono, stosując ok. 15% coletę na gorąco (klej na bazie melasy i kleju króliczego, receptura włoska). Nieliczne ogniska działania drewnojadów zostały poddane dezynsekcji oraz zaimpregnowane roztworem Paraloidu B-72. Zaatakowane były wyłącznie miejsca, które bezpośrednio stykały się z drzewcem bardzo mocno zniszczonym biologicznie: partia od strony pleców, pas wzdłuż kręgosłupa, pięta lewej stopy wsparta bezpośrednio na drzewcu, oraz wtórne, pozostawione uzupełnienie przedramienia lewej ręki. Drewno rzeźby zaatakowane było wyłącznie powierzchniowo, do głębokości nie większej niż 3 cm. Sytuacja ta była zupełnie niezwykła: dużo młodszy, wykonany z sosny krzyż był poważnie zniszczony przez kołatki, natomiast gotycka rzeźba wykonana z lipy tylko powierzchniowo. Niewykluczone, że drewno przeznaczone na rzeźbę zostało odpowiednio wcześniej przygotowane i nasycone biobójczymi preparatami pochodzenia roślinnego. Dla porównania flek wykonany w lewej ręce pochodzący z XIX w. (czwarta warstwa chronologiczna) był spenetrowany przez owady w całej swej kubaturze. Uzupełniono drobne ubytki drewna w palcach dłoni, a także wymieniono dwa wtórnie dodane palce, które pod względem formy nie odpowiadały partiom oryginalnym. Ubytek drewna pięty został wypełniony kitem sporządzonym na bazie 30% Paraloidu B-72, trocin i niewielkiej ilości kredy. Ramiona rzeźby zostały zdemontowane w celu właściwego ich osadzenia w gniazdach w korpusie. Czopy ramion zostały wklejone w gniazda na żywicę dwuskładnikową Araldit zagęszczoną trocinami. Łączenie ramion wzmocniono dodatkowo paskami płótna przyklejonego na klej glutynowy. Odsłonięte

10. Krucyfiks, kościół św. Trójcy,
Gdańsk, stan po konserwacji,
fot. A. Woziński



Prace restauratorskie dobiegły końca w 2007 r.; tego roku w Wielki Piątek odbyło się w kościele Świętej Trójcy w Gdańsku uroczyste odsłonięcie Krucyfiksu.

Dzięki konserwacji dzieło odzyskało przejmujący wyraz, niewątpliwie bardzo zbliżony do pierwotnego, który przez kilka stuleci ulegał stopniowym przemianom oddalającym rzeźbę od autorskiej koncepcji. Zwróćmy uwagę

w ubytkach drewno rzeźby oraz wszystkie drewniane uzupełnienia przyklejono 30% klejem glutynowym. Ubytki zaprawy na powierzchni rzeźby uzupełniono zaprawą kredowo-klejową (zgodną z oryginałem) z dodatkiem plastyfikatora (terpentyny weneckiej) i środka biobójczego. Zaprawę nakładano na gorąco, wielowarstwowo, aby uzyskać grubość oryginału. Po wstępnym przeszlifowaniu uformowano po śladach żyły przez wklejenie bawełnianego sznurka i oblanie go zaprawą. Następnie powierzchnię opracowano papierem ściernym do pełnej gładkości.

Przed rozpoczęciem scalania warstwy malarskiej, całość powierzchni została pokryta werniksem damarowym, matowionym woskiem, aby uzyskać nasycenie kolorystyki oraz zaizolować uzupełnienia zaprawy, a także warstwę autorskiej polichromii. Uzupełnienie warstwy malarskiej wykonano, stosując spoiwo temperowe półtłuste (tempera kazeinowa z dodatkiem werniksu) i lekko odsączone artystyczne farby olejne. Tak dobrane spoiwo gwarantowało przyczepność w miejscach uzupełnień na zaprawie autorskiej, która poprzez kolejne nawarstwienia olejne była niewątpliwie w pewnym stopniu przetłuszczona. Równocześnie nie zrezygnowano z zastosowania spoiwa temperowego, aby maksymalnie w działaniach malarskich móc przybliżyć się do koncepcji autorskiej.



11. Krucyfiks, kościół św. Trójcy,
Gdańsk, stan po konserwacji,
fot. A. Wozniński

na te aspekty rzeźby, które ujawniła konserwacja, a które wcześniej były zupełnie bądź w dużej części niewidoczne.

Gdańska rzeźba ukazuje w sposób realistyczny, choć niepozbawiony cech stylizacji i zarazem ekspresyjny, umęczone ciało zmarłego Chrystusa (il. 10-11). Jest ono szczupłe, ascetyczne. Zbawiciel zwisa na ukośnie rozłożonych ramionach, przy czym prawe uniesione jest nieco wyżej, co nadaje ujęciu większą naturalność¹⁵. Palce rąk lekko zaginają się ku gwoździom. Skóra sprawia wrażenie cienkiej, delikatnej; poprzez nią zarysowuje się kościec oraz żyły. Linia klatki piersiowej jest wyraźnie podcięta (il. 12). Pod nią, na wklęsłym brzuchu, na osi figury z lekkim odchyleniem w prawą (heraldycznie) stronę zarysowuje się płytki rowek. Poniżej, pod pępkiem, brzuch jest zaokrąglony. Rana po włóczni w prawym boku wydobyta jest rzeźbiarsko, realistycznie; widnieją w niej żebra. Odcisnięta w zaprawie drobna faktura perizonium imituje dzianinę; splot jest taki, jaki powstaje przy tkaniu na drutach. Ozdobę perizonium stanowią cienkie, potrójne paski.

Twórca rzeźby nadał niezwykle poruszający wyraz twarzy (il. 13-14) – wyziera z niej autentyczne wycieńczenie; jest chuda, o wystających kościach

¹⁵ Przed konserwacją układ ramion był niemal symetryczny.

12. Krucyfiks, kościół św. Trójcy,
Gdańsk, stan po konserwacji,
fot. A. Woziński



policzkowych, zapadniętych oczach pod wydatnymi łukami brwiowymi. Ovalne, wylupiate oczy osadzone są ukośnie; półprzymknięte powieki nasunięte są na nie, pozostawiając wąską szczelinę o zewnętrznych kącikach skierowanych w dół. Rozchodzą się od nich wycięte w zaprawie zmarszczki, tzw. kurze łapki. Usta są duże, półotwarte, widać w nich zęby i język. Nos jest długi, lekko garbaty, z wąskimi nozdrzami. Twarz Chrystusa okala krótki, wydobyty rzeźbiarsko zarost, złożony z pasemek, na przemian wąskich i grubszych, rozdwojonych na środku brody, gdzie zawijają się w dwa symetryczne, wysunięte do przodu małe pukle. Formują go ostre, równoległe cięcia, biegnące lekko falującą linią. Wąsy zaznaczone są środkami wyłącznie malarskimi. Czaszka jest łyśa, opracowana bardzo pobieżnie, jako że pierwotnie przykrywała ją peruka.

Na ramionach, nogach, stopach i brzuchu widnieją realistycznie oddane, nabrzmiałe żyły. Są one wykonane przestrzennie w zaprawie. Na kolanach, w zagięciach palców rąk i stóp wyryte są w zaprawie bruzdy imitujące pomarszczoną skórę.

Pierwotna kolorystyka utrzymana jest w chłodnych tonacjach żółto-oliwkowych i brudnych, wręcz sinych różów. Modelunek kolorystyczny jest tak rozłożony, by forma przypominała martwe ciało. Twarz, brzuch, górne części



13. Krucyfiks, kościół św. Trójcy,
Gdańsk, stan po konserwacji,
fot. A. Woziński

ud, łydki i ręce swą barwą przywodzą na myśl воск, natomiast wnętrza dłoni, palce dłoni, spody stóp, palce stóp oraz kolana są różowo-sine. Żyły podkreślono kolorem zielono-niebieskim. Krew płynąca z ran na dłoniach, głowie (spod korony cierniowej), z rany w boku i przebitych stóp malowana jest ciemną czerwienią kropową. Strumyczki krwi są malowane w bardzo charakterystyczny sposób, w sekwencjach: kropla – cienkie pasemko – kropla. Krew spływająca szerokim strumieniem z rany w boku wsiąka w perizonium, a następnie pojawia się na wewnętrznej stronie prawego uda w wyżej opisanej formie przypominającej sznur korali. Podobnie jest namalowana krew spływająca z twarzy na klatkę piersiową, cieknąca z ran w dłoniach i po stopach. Z ust i nosa płyną również drobne strumyki krwi. Widoczne w półotwartych ustach zęby i język są zakrwawione. Usta są nabrzmiąte, jak gdyby opuchnięte, czerwono-brązowe o lekko sinym zabarwieniu. Za półprzymkniętymi powiekami widać oczy ze źrenicami i tęczęwkami o niezaznaczonej granicy, szaro-czarne, zamglone, martwe. Broda jest ciemnobrązowa, miejscami brunatna, natomiast delikatnie zaznaczony zarost w partii wąsów znacznie jaśniejszy, brunatno-szary. Czaszka ma barwę ciemnobrązową.

14. Krucyfiks, kościół św. Trójcy,
Gdańsk, stan po konserwacji,
fot. A. Woziński



Dzięki ujawnieniu przez konserwację szeregu uprzednio niewidocznych szczegółów kwestia pochodzenia rzeźby stała w ostrzejszym niż do tej pory świetle. Zdają się one potwierdzać słuszność wcześniejszych przypuszczeń upatrujących genezy dzieła w kręgu frankońskim. Zanim powrócimy do nich, przytoczyć należy spostrzeżenia Stefana Rollera zawarte w niedawno opublikowanej rozprawie o późnogotyckiej rzeźbie w Norymberdze¹⁶, która przyniosła nowy materiał, stanowiący w wielu przypadkach odniesienie dla gdańskiego dzieła. Badacz ten poszerzył zespół krucyfiksów zebranych przez wspomnianą już wcześniej Joubert o kolejne dzieła, które są sobie niezwykle bliskie, niemniej występują pomiędzy nimi pewne różnice. Tkwiają one w szczegółach, takich jak budowa anatomiczna, rysy twarzy, forma włosów, opracowanie partii

¹⁶ S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, München–Berlin 1999, s. 27–99 (recenzja z tej pracy: D. Horzela, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, III, 2002, s. 87–93). Niektóre spostrzeżenia zawarte w tej pracy pojawiły się już we wcześniejszej publikacji tego autora: *Wirklichkeitsimitation im Dienste der Andacht. Der Gekreuzigte in der Heilbronner Klosterkirche und eine dazugehörige Gruppe Nürnberger Kruzifixe der Spätgotik*, „Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte”, 1/2, 1995/1996, s. 117–145.

zarostu, sposób ułożenia perizonium. Istnieje jednak wiele cech, pozwalających lokalizować te rzeźby w bardzo zbliżonym kręgu warsztatowym: dzieła te są wykonane jako rzeźby pełne, o wymiarach zbliżonych do naturalnych, wyobrażenie Chrystusa wszędzie ma podobne proporcje, odznacza się pewną sztywnością, bezruchem, wszystkie operują tym samym podstawowym typem twarzy i podobnym krótkim perizonium. Grupę tę stanowią: głowa Chrystusa Ukrzyżowanego z Musée National de Cluny w Paryżu oraz krucyfiksy: w kościele klasztorным w Heilsbronn, w Neumünster w Würzburgu, oraz w kościele św. Jana w Norymberdze¹⁷. Krucyfiksy z Heilsbronn, Würzburga i kościoła św. Jana w Norymberdze mają peruki; perukę mógł pierwotnie mieć również krucyfix, z którego zachowała się głowa w paryskim muzeum¹⁸. W Heilsbronn w szerokich ustach wyrzeźbione są zęby i język, podczas gdy rzeźby z Paryża i Würzburga mają małe usta i szczegóły te nie są widoczne. Ponadto w Heilsbronn na kolanach i stopach ukazane są zmarszczki, a na ramionach, nogach, podbrzuszu – żyły, które na ramionach są wyrzeźbione, natomiast na pozostałych partiach wykonane z wąskich wiązek lnu¹⁹. Niewiele wiadomo, gdzie w obrębie kościoła znajdowały się pierwotnie krucyfiksy z omawianej grupy. Jedyne co do krucyfixu z Heilsbronn istnieją poszlaki, że był umiejscowiony w łuku tęczowym²⁰. Przesłankami pozwalającymi datować wspomniane krucyfiksy są dokumenty z 1468 i 1469 r. wymieniające kwoty przeznaczone na wykonanie jakiegoś krucyfixu w Heilsbronn, bardzo prawdopodobne, że tożsamego z zachowaną rzeźbą²¹, oraz podniesione przez Joubert podobieństwo do wizerunku Chrystusa Ukrzyżowanego w retabulum Landauera w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze, którego fundator zmarł w 1469 r. Na tej podstawie francuska badaczka datowała grupę frankońskich krucyfixów na lata 60. XV w.²² Roller zwraca też uwagę na pokrewieństwo w sposobie kształtowania twarzy Chrystusa w omawianych krucyfixach z dziełami Hansa Multschera, konkretnie z figurami z nastawy w Sterzing z lat 1456-1459. Dostrzega on również wpływ Hansa Pleydenwurffa, który pojawił się w Norymberdze w 1457 r., wnosząc do tego środowiska dzieła o silnym zabarwieniu niderlandzkim, inspirowane twórczością Rogiera van der Weyden i Dierica Boutsy. Krucyfiksy z Heilsbronn, Würzburga i Norymbergi nawiązują, zdaniem Rollera, do typu wizerunku ukrzyżowanego Chrystusa w nastawach z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu z 1462 oraz Hofera z 1465 r. autorstwa Pleydenwurffa²³. Na podstawie tych danych i spostrzeżeń badacz

¹⁷ S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*, Abb. 1-2; Abb. 3-8; Abb. 9-14; Abb. 15-19.

¹⁸ *Ibidem*, s. 30.

¹⁹ *Ibidem*, s. 33, Anm. 108.

²⁰ *Ibidem*, s. 41-43.

²¹ *Ibidem*, s. 43 ff.

²² F. Joubert, *op. cit.*, S. 520 f.

²³ S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*, s. 47 ff., Abb. 23, 25-28.

datuje krucyfiksy z Norymbergi, Paryża i Würzburga na ok. 1465–1470 r.²⁴ Zastanawiając się nad miejscem powstania krucyfiksów, bierze pod uwagę Norymbergę oraz Würzburg²⁵. Za pochodzeniem z tego drugiego miasta mógłby przemawiać krucyfiks znajdujący się w jego pobliżu – w kościele św. Andrzeja w Karlstadt – odznaczający się daleko idącym podobieństwem do wyżej wspomnianych wizerunków; podobnie jak one miał pierwotnie na głowie perukę. Mimo to, zdecydowanie więcej argumentów zdaje się przemawiać za Norymbergą, gdzie kumulowały się wpływy niderlandzkie oraz z kręgu Multschera, ponadto w mieście tym lub jego najbliższej okolicy Roller wskazał na kilka dzieł o cechach formalno-stylistycznych zbliżonych do przytoczonych krucyfiksów, m.in. w Emskirchen (pochodzący przypuszczalnie z Norymbergi), w kaplicy św. Walpurgii w Norymberdze, w kościele św. Bartłomieja w Norymberdze-Wöhrd, w nastawie ołtarzowej w kaplicy cmentarnej w Reichenschwand, w kościele St. Maria am See w Bad Windsheim, w kościele św. Elżbiety w Hersbruck, w kościele ewangelickim w Lauf an der Pegnitz²⁶. Obok wspomnianych prac, Roller wyodrębnił także grupę krucyfiksów wyprodukowanych w Norymberdze na eksport. Zaliczył do niej m.in. wspomniane już przez nas krucyfiksy, tzw. baryczkowski z katedry warszawskiej i zaginiony z kościoła NP Marii na Piasku we Wrocławiu, z kościoła św. Józefa w Neunburg vorn Wald w Górnym Palatynacie, z kaplicy Kalwarii w Straubing i z kościoła pielgrzymkowego św. Grobu w Deggen Dorf w Dolnej Bawarii oraz z fary św. Stefana w górnoaustriackim Braunau am Inn, który jest bardzo blisko spokrewniony z krucyfiksem z Heilsbronn, a także głowę z Muzeum Archidiecezjalnego w Kolonii²⁷. Roller zauważa, że większość tych miast znajdowała się na szlakach handlowych wiodących do Norymbergi²⁸. Dzieła te datuje na ten sam okres, co krucyfiksy z Heilsbronn, Norymbergi, Paryża i Würzburga²⁹. Ponadto wskazał szereg krucyfiksów nieco niższej jakości artystycznej, które według niego powstały pod wyraźnym wpływem dzieł norymberskich, choć, jak zaznaczył, nie można wykluczyć, że również one pochodzą z Norymbergi. Zaliczył do nich krucyfiksy w kościele św. Jana w Saalfeld w Turynii z ok. 1480–1500 r., w Marktkirche w Quedlinburgu z ok. 1500 r., katedrze w Magdeburgu z ok. 1500 r., kościele św. Katarzyny w Zwickau z ok. 1490–1500 r. oraz pochodzący przypuszczalnie z klasztoru cysterek w Sonnenfeld koło Coburga z ok. 1470 r. (Kunstsammlung, Veste Coburg)³⁰, który Joubert wiązała ze wspomnianą wyżej grupą dzieł frankońskich³¹. Krucyfiksy

²⁴ *Ibidem*, Kat. 47, 56, 69.

²⁵ *Ibidem*, s. 52 ff.

²⁶ *Ibidem*, s. 52 ff., Abb. 30–57.

²⁷ *Ibidem*, s. 75 ff., Abb. 58–74.

²⁸ *Ibidem*, s. 87 ff., Abb. 74–82.

²⁹ *Ibidem*, Kat. 5–6, 8, 19, 30, 65, 68.

³⁰ *Ibidem*, s. 89 ff., Kat. 7, 26, 58, 61, 71, Abb. 75–82.

³¹ E. Joubert, *op. cit.*, s. 515–518.

te miały pierwotnie na głowach peruki. Tutaj należy dodać kilka dzieł z terenu Górnej Austrii wskazanych ostatnio przez Lothara Schultesa, wykazujących silne związki stylistyczne z pracami norymberskimi. Oprócz krucyfiks w Braunau am Inn z ok. 1466 (?) r., Schultes do grupy tej zaliczył rzeźby w kościele św. Sebastiana w Münzkirchen z ok. 1470 r., w kościele filialnym w Gebertsham bei Lochen z ok. 1465-1470 r., w farze w Linzu z ok. 1467 (?) r., w Schärding z ok. 1480-1490 r. (Heimathaus) oraz w Schlierbach z ok. 1500 r. (Stiftgymnasium). Krucyfiksy te, oprócz rzeźby z Münzkirchen, miały pierwotnie peruki. Krucyfiks w Braunau am Inn mógł powstać, zdaniem tego badacza, około daty poświęcenia fary w tym mieście – 1466 r., natomiast w Linzu – w związku z donacją cesarza Fryderyka III w 1467 r. na wyposażenie tamtejszej fary; pozostałe krucyfiksy górnoaustriackie datował przede wszystkim na podstawie przesłanek stylistycznych³².

Ze względu na znaczną liczbę dzieł o pokrewnych cechach stylistyczno-warsztatowych Roller skłania się ku przypuszczeniu, że krucyfiks norymberskie były produktem seryjnym opartym na wspólnym schemacie przedstawieniowym. W warsztacie je produkującym musiało pracować kilku rzeźbiarzy, na co wskazują odchylenia od przyjętego kanonu. W obrębie całego zespołu zabytków wydzielił trzy grupy. Jedna obejmuje prace z Karlstadt, Deggendorf, Heilsbronn, Braunau i Straubing, druga z kościoła św. Jana w Norymberdze, Warszawy, Paryża i kaplicy św. Walpurgii w Norymberdze, trzecia z Emskirchen, Kolonii, Neunburga, Wrocławia i Würzburga. Stwierdził jednak, że nie sposób pokusić się o bliższe rozróżnienia autorskie. Zastanawiał się także nad możliwością wykonania poszczególnych partii krucyfiksów produkowanych w norymberskim warsztacie przez kilku wyspecjalizowanych rzeźbiarzy. Zwracał uwagę na różnice w rozwiązaniach technicznych niektórych krucyfiksów, konkretnie na sposób wydrążenia partii głowy z Paryża i krucyfiks z Heilsbronn. W związku z tym stawiał pytania: czy różni twórcy rzeźbili całe krucyfiks, czy też tylko głowy? Jaka jest relacja czasowa pomiędzy tymi dziełami, czy powstały w jednym warsztacie w tym samym czasie, czy też w większych odstępach czasowych? Czy w procesie powstawania rzeźby jeden twórca mógł zająć miejsce innego artysty? Brał pod uwagę także możliwość, iż głowę paryską mógł wykonać ten sam twórca co krucyfiks z Heilsbronn, lecz wykonując to drugie dzieło, był już rzeźbiarzem bardziej dojrzałym. Pytania te wobec mimo wszystko skromnej wiedzy o funkcjonowaniu późnośredniowiecznych warsztatów i braku badań nad techniką rzeźbiarską pozostawiał bez odpowiedzi. Nie sposób też, jak twierdził, jednoznacznie odpowiedzieć, jak długo produkowano te krucyfiks, czy produkowano je na konkretne zamówienie, czy „na skład” jako wyrób masowy? Duża liczba spokrewnionych z sobą krucyfiksów zdaje się przemawiać za prawdopodobieństwem tej drugiej możliwości, tym bardziej że znane są przypadki zakupu

³² L. Schultes, *Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs*, Bd. 2: *Retabel und Fragmente bis Rueland Frueauf*, Linz 2005, s. 43-47, Abb. 85-90.

15. Krucyfiks, kościół św. Stefana,
Braunau am Inn, repr. wg
L. Schultes, *Die gotischen
Flügelaltäre Oberösterreichs*. Bd. 2:
*Retabel und Fragmente bis Rueland
Frueauf*, Linz 2005



16. Głowa Chrystusa, Musée
National de Cluny, Paryż, repr.
wg F. Joubert, *Stylisation et Vérisme:
Le Paradoxe d'un Groupe de Christs
Franconiens du XV ème siècle*,
„Zeitschrift für Kunstgeschichte”,
I, 1988



gotowych dzieł od Michela Erhata czy Wita Stosza. Roller sądzi, że nie tylko obfita produkcja i metody handlu przyczyniły się do rozpowszechnienia norymberskich krucyfiksów, lecz także ich jakość artystyczna, o czym wydadają się świadczyć dzieła, które powstały pod ich wpływem³³.

W wyodrębnioną przez Rollera liczną grupę prac, które mogły powstać w Norymberdze, wpisuje się swoją formą i stylistyką krucyfiks z kościoła Trójcy Świętej w Gdańsku. Nie tylko określenia, których użyła Joubert wobec dzieł frankońskich – „stylizacja i weryzm” – w pełni przystają do gdańskiej rzeźby. Bezruch ciała, proporcje, realistyczna artykulacja partii anatomicznych, typ fizjonomii, sposób rzeźbienia partii zarostu, szerokie, rozchylone usta, wydatne gałki oczne, ukośna linia powiek, tęczęwka i źrenice oczu wykonane środkami malarskimi, promieniście rozchodzące się zmarszczki w postaci „kurzych łapek” przy zewnętrznych kącikach oczu, forma perizonium stanowią silne więzy łączące ją z dziełami norymberskim. Posłużmy się konkretnymi porównaniami. Sylwetką i ogólną dyspozycją ciała gdańska rzeźba najbardziej przypomina figurę z Braunau am Inn (il. 15); ponadto w obu przypadkach prawe ramię Chrystusa jest lekko wyżej uniesione aniżeli lewe³⁴. Podobnie jak w krucyfikсах norymberskich, Gdański Chrystus miał pierwotnie na głowie perukę, po której pozostały przyklejone do tysej czaszki włosy. Zaznaczyć jednak wypada, że nie była to wyłącznie specyfika norymberskich dzieł, choć u nich ten motyw występuje niemal we wszystkich przypadkach³⁵. Tak jak wszystkie krucyfiksy norymberskie, gdańska rzeźba ma sferyczne, silnie wypukłe gałki oczne, zapadnięte policzki, krótki rzeźbiarsko opracowany zarost na brodzie i gładko opracowaną partię nad górną wargą, gdzie zarost jest zamarkowany polichromią, podobnie jak brwi. Ukośne położenie powiek, wąska szparka pomiędzy nimi, w której widać oczy, kurze łapki przy ich zewnętrznych kącikach na twarzy gdańskiego Chrystusa mają bliskie analogie w rzeźbach z Paryża (il. 16), Würzburga i Warszawy³⁶; szerokie, jak gdyby lekko napuchnięte usta, w których wyrzeźbione są zęby i język, znajdujemy w Heilsbronn (il. 17), w kościele św. Jana w Norymberdze, Karlstadt, Straubing i Braunau am Inn (il. 18)³⁷. Z kolei rzeźbiarskie ukształtowanie partii zarostu najbardziej przy-

³³ S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*, s. 96 ff.

³⁴ *Ibidem*, Abb. 70-72.

³⁵ Por. inne przykłady zastosowania peruk: G. von Knorre, *Haarapplikationen an spätgotischen Christusdarstellungen in Sachsen*, [w:] *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie – Konservierung – Restaurierung. Tagungsberichte 11-13. November 1999*, Dresden 1999, s. 98-104; A. Schulze, *Der Sogenannte Mirakelmann aus Döbeln in Sachsen, eine bewegliche Christusfigur der Spätgotik*, [w:] *ibidem*, s. 126-132; A. von Schwerin, *Auch die Haartracht spiegelt den Zeitgeist Wider*, [w:] *Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag*, Hrsg. von A. Moraht-Fromm, G. Weiland, Stuttgart 2000, s. 131-134; J. Raczkowski, *op. cit.*, *passim*.

³⁶ S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*, Abb. 1-2, 13-14, 39.

³⁷ *Ibidem*, Abb. 7-8, 18, 34, 67, 73.

pomina rozwiązanie z Braunau am Inn, a przede wszystkim Coburga (il. 19)³⁸. Gdański Chrystus, o czym wspomniano, ma plastycznie wydobyte żyły na rękach, nogach i torsie; również w wielu wymienionych dziełach norymberskich, np. w Heilsbronn, Würzburgu, Warszawie i Braunau am Inn, spotykamy ten motyw, choć żyły są tu grubsze i silniej wyeksponowane, zwłaszcza na rękach³⁹. Podobnie ukształtowanie jak w Gdańsku perizonium mają krucyfiksy w Bad Windsheim, Quedlinburgu, Coburgu (il. 20) i Magdeburgu⁴⁰. Forma rozwidlających się, stosunkowo cienkich fałdów na perizonum znajduje także kilka odpowiedników, również w takich przypadkach, gdzie ma ono nieco inny niż w Gdańsku układ, np. w Würzburgu czy Warszawie⁴¹. Obok tych zbieżności, istnieją również różnice formalne, choć wydaje się, że nie większe niż pomiędzy wszystkimi dziełami należącymi do wyróżnionej przez Rollera grupy, które być może wynikają z interpretacji formuły kanonicznej. Bardziej znaczącym odstępstwem od niej są rozmiary gdańskiej rzeźby, której wysokość, jak wspomniano, wynosi 300 cm, podczas gdy inne figury mają wymiary zbliżone do naturalnych, niekiedy nieznacznie je przekraczając. Ponadto w odróżnieniu od rzeźb w Heilsbronn, Paryża i Kolonii, które mają wydrążone głowy⁴², a także krucyfiksu warszawskiego, który prawdopodobnie jest wydrążony w całości⁴³, gdańskie dzieło zostało wykonane w pełnym drewnie. Techniczna budowa rzeźb norymberskich pozostaje jednak kwestią bardzo słabo rozpoznaną. Niezwykle skąpe są dane o rodzaju drewna, z którego wykonano krucyfiksy norymberskie. Jedynie w przypadku głowy z Kolonii i krucyfiksu w Heilsbronn Roller podaje, że jest to lipa, przy czym w drugim przypadku informacja ta ma formę przypuszczenia⁴⁴. Krucyfiks z Gdańska wykonany jest, jak wspominaliśmy, z drewna lipowego, które było powszechnie używane przez rzeźbiarzy południowoniemieckich⁴⁵, niemniej, w świetle bardzo wrywkowej wiedzy na ten temat, stwierdzić można, że również wiele rzeźb późnogotyckich z terenu Prus charakteryzuje się tym tworzywem⁴⁶. Bardzo mało wiadomo na temat polichromii prac norymberskich. Jedynie rzeźba z Heilsbronn

³⁸ *Ibidem*, Abb. 78.

³⁹ *Ibidem*, Abb. 3, 10–12, 38–39, 70.

⁴⁰ *Ibidem*, Abb. 48, 75–76, 77, 80.

⁴¹ *Ibidem*, Abb. 12, 58.

⁴² *Ibidem*, s. 33, 87, Anm. 107, 238.

⁴³ T. Dobrzeński, *op. cit.*, s. 30, nr kat. i il. 102–103. Autor opracowania podał, że rzeźba wykonana jest z drewna i całkowicie wydrążona, choć najprawdopodobniej tworzywem jest masa papierowa.

⁴⁴ S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*, Kat. 12 i 19.

⁴⁵ M. Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer Tilman Riemenschneider, Veit Stof und ihre Zeitgenossen*, München 2004 (4. wyd.), s. 38 ff.

⁴⁶ Danych dotyczące drewna stosowanego przez rzeźbiarzy u schyłku średniowiecza w Prusach dostarczają J. Kruszelnicka, J. Flik, *Zbiory gotyckiej rzeźby i malarstwa Muzeum Okręgowego w Toruniu*. Katalog, Toruń 1968, *passim*; *idem*, *Rzeźba i malarstwo*, [w:] *Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach Kopernika*. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Okręgowo w Toruniu, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń 1973, *passim* oraz dokumentacje konserwatorskie wykorzystane w pracy A. Woźnińskiego, *Późnogotycka rzeźba...*, *passim*.



17. Krucyfiks, kościół klasztorny, Heilsbronn, repr. wg S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, München-Berlin 1999



18. Krucyfiks, kościół św. Stefana, Braunau am Inn, repr. wg S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*



19. Krucyfiks, Kunstsammlung, Veste Coburg, repr. wg S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*

20. Krucyfiks, Kunstsammlung,
Veste Coburg, repr. wg S. Roller,
Nürnberger Bildhauerkunst...



została pod tym względem gruntowniej przebadana⁴⁷. Jej pierwotną polichromię co prawda zniszczyła konserwacja z początku XX w., jednakże śladowo zachowały się oryginalne partie: karnacja była podbarwiona czerwienią, krew i żyły były czerwone i czarne, czarne były również brodawki sutkowe; ślady czerni zachowały się także na górnej wardze, czubku brody, brwiach i gąłkach ocznych, niebiesko-czerwony kolor znaleziono na wargach, perizonium było jasnozielone. Obecna polichromia rzeźby w partii twarzy, krwawych wybroczyn i żył powtarza pierwotną kolorystykę oryginału, natomiast perizonium jest teraz białe⁴⁸.

W kontekście naszej rzeźby zwraca uwagę informacja o jasnozielonym perizonium krucyfiksu w Heilsbronn, choć nie wynika z niej, czy był to kolor całości czy części tej partii. Odcień zieleni, konkretnie barwę zieleni szmaragdowej, mają potrójne paski na białym perizonium w krucyfigsach w Gdańsku. Zarówno kolor zielony, jak i sam motyw zdobniczy są nietypowe dla perizoniów w późnogotyckich krucyfigsach. Znana jest stosunkowo bogata polichromia i zdobienia krucyfigsów romańskich oraz z I połowy XIV w.⁴⁹, brak natomiast badań, które szerzej ukazywałyby zagadnienia polichromii w wyobrażeniach Ukrzyżowanego u schyłku średniowiecza. Przepaska biodrowa najczęściej była biała, jasnoszara lub złota (czasem z błękitnym podbiciem), w malarstwie niekiedy przejrzysta. Trudno wskazać analogię dla perizonium gdańskiego krucyfiksu. W białe perizonium ozdobione paskami, lecz o nieco innym deseni i kolorystyce odziany jest Chrystus w scenie Koronowania cierniem na skrzydle nastawy z Melk Jörga Breua Starszego⁵⁰. Bardzo podobną do gdańskiego perizonium tkaninę, lecz w innej sytuacji, spotykamy natomiast w słynnym tryptyku Mérode, datowanym ostatnio na koniec lat 20. i lata 30. XV w., przypisywanym Robertowi Campinowi/ Mistrzowi z Flémalle (Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork)⁵¹. W stanowiącej główny temat tego dzieła scenie Zwiastowania, w głębi pomieszczenia, do którego wraz z promieniami

⁴⁷ S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*, s. 30.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 34, Anm. 109. Autor podaje tutaj także informację o pierwotnej kolorystyce fragmentarycznie zachowanej rzeźby z Paryża, w której karnacja utrzymana jest w kolorze bieli słoniowej, źrenice, brwi i obwódki wokół oczu są czarno-zielonkawe, strużki krwi – intensywnie czerwone. Barwy nałożone są na białą, niezwykle cienką warstwę gruntu, z wyjątkiem czerni w partii brody, którą nałożono bezpośrednio na drewno.

⁴⁹ J. Taubert *Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, München 1978, s. 19 ff., 135 ff., Abb. IV, VI, XIII; P. Tängeberg, *Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik. Mittelalterliche Plastik in Schweden*, München 1989, s. 122 f., Abb. 83; M. Aleman-Schwartz, *Crucifixus Dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Diss. Bonn 1976; G. Hoffmann, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa* (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege, Bd. 69), Worms 2006.

⁵⁰ A. Morrall, *Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg*, Amsterdam 2001, Taf. 2. Zwraca też uwagę biała tkanina w zielone i jasnobrązowe paski na wspomnianym już namalowanym przez Pleydenwurffa ołtarzu Hofera z Norymbergi, za pomocą której Józef z Arymatei zdejmuje z krzyża martwego Chrystusa; jednak i ona różni się od gdańskiego perizonium.

⁵¹ A. Châtelet, *Robert Campin/Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers 1996, s. 93–112, cat. 6; *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Eine Ausstellung des*

wnika mały Jezus z krzyżem, z wieszaka na ścianie zwisa biały ręcznik ozdobiony błękitnymi pasami w układzie dwa razy po trzy przy każdym końcu (il. 21). Podobnym motywem potrójnych pasków ozdobiony jest całun, w którym Chrystus składany jest do grobu na przypisywanym temu samemu twórcy tzw. Tryptyku Seilern z ok. 1410 r. (Courtauld Institute Galleries, Londyn)⁵². Biała pasiasta tkanina powtarza się zresztą kilkakrotnie w pracach związanych z warsztatem Roberta Campina/Mistrza z Flémalle⁵³. Ręcznikowi w tryptyku Mérode przypisywano głębsze znaczenie symboliczne⁵⁴. Uwagę naszą budzi interpretacja uwzględniająca ozdobiące go paski. Charles Ilsley Minott wysunął hipotezę, że ręcznik z 12 paskami może symbolizować szaty liturgiczne i odnosić się do umycia nóg 12 Apostołom przez Chrystusa, który w epizodzie tym przyjął rolę najniższego kapłana – sługi. Św. Augustyn w komentarzu do Ewangelii św. Jana – przywołanym przez tego badacza – porównywał wodę, którą Chrystus obmył stopy Apostołom, do Jego krwi, która spływając na ziemię podczas Ukrzyżowania, zmyła grzechy ludzkości. Uczony zestawiał ręcznik z całunem, w który owinięto ciało Chrystusa po śmierci. W jego ujęciu ręcznik ma odwołania do początku i końca Pasji Chrystusa⁵⁵. Perizonium Chrystusa w Gdańsku ma również 12 pasów i budzi skojarzenia ze zgrzebnym ręcznikiem. Czy można mu jednak przypisywać podobne treści? Ta kwestia wymaga dalszych poszukiwań. Można natomiast przyjąć z dużą dozą prawdopodobieństwa, że ów motyw ikonograficzny ma rodowód niderlandzki⁵⁶, podobnie jak sposób ujęcia postaci Chrystusa w norymberskich krucyfikсах, na co zwrócił uwagę Roller.

Städel Museum am Main, und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, hrsg. von S. Kemperdick und J. Sander, 2008, Kat. 4.

⁵² A. Châtelet, *op. cit.*, s. 52–60, cat. 3; *Der Meister von Flémalle...*, s. 14, Abb. 4.

⁵³ Zwraca na to uwagę Carla Gottlieb, *The Brussels Version of the Mérode Annunciation*, „The Art Bulletin”, 39, 1, 1957, s. 54 ff., wymieniając oprócz brukselskiej wersji Zwiastowania z tryptyku Mérode, Zdjęcie z Krzyża i Ukrzyżowanie Rogiera van der Weyden z Prado, Ukrzyżowanie z Berlina oraz dzieła późniejszych malarzy niderlandzkich: Gerarda Davida (Ukrzyżowanie) i naśladowcy Joosa van Cleve (Maria z Dzieciątkiem).

⁵⁴ Najczęściej odczytywano go jako symbol czystości, doszukiwano się też treści eklezjologicznych, m.in. C. Gottlieb, *Recipients per fenestras: The Symbolism of the Mérode Altarpiece*, „Oud Holland”, CXXXV, 1970, s. 65–66; C. Hahn, „Joseph Will Perfect, Mary Enlighten and Jesus Save Thee”: *The Holy Family as Marriage Model in the Mérode Triptych*, „The Art Bulletin”, 68, 1, 1986, s. 63; A. Châtelet, *op. cit.*, cat. 3 (tutaj omówienie stanu badań); por. *Der Meister von Flémalle...*, Kat. 4.

⁵⁵ Ch.I. Minott, *The Theme of the Mérode Altarpiece*, „The Art Bulletin”, 51, 3, 1969, s. 271.

⁵⁶ Dodać jednak należy, iż chustę ozdobioną wzdłuż krótszych boków potrójnymi niebieskawymi paskami spotykamy na kolońskim obrazie ukazującym Mszę św. Grzegorza z ok. 1460 r. (Diözesanmuseum, Freising), zob. *Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild*, rsg. von S. Anneser (Kataloge und Schriften Diözesanmuseum Freising, Bd. 39), Lindenberg im Allgäu 2005, Kat. III. 1, a ponadto znane są z wykopalisk w Londynie wełniane tkaniny datowane na II połowę i koniec XIV w. zdobione ciemnymi pasami, E. Crowfoot, F. Pritchard, K. Staniland, *Textiles and Clothing c. 1150-c. 1450 (Medieval Finds from Excavations in London: 4)*, Museum of London 2001 (2 wyd.), Pl. 9–10.



21. Tryptyk Mérode – Zwiastowanie, przypisywany Robertowi Campinowi/ Mistrzowi z Flémalle, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, repr. wg A. Châtelet, *Robert Campin/Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers 1996

Zastanawiający w gdańskiej rzeźbie jest sposób, w jaki połączono ramiona z korpusem. Jak wspominaliśmy, są one zakończone czopami, które bez użycia kleju włożone były w gniazda w stawach barkowych. Nasuwa się pytanie o przyczynę posłużenia się tak nietrwałym łączeniem. Ze względu na znaczne wymiary dzieła i brak analogicznych przypadków należy raczej wykluczyć, by wykorzystywano ją w wielkanocnej liturgii *Depositio Crucis*, w której rzeźbę Chrystusa zdejmowano z krzyża i złożony jej ręce, składano w grobie. We wszystkich znanych przypadkach rzeźb stosowanych w tej ceremonii ręce Chrystusa były połączone z korpusem ruchomo, najczęściej na zasadzie zawiasów, tak aby można je było stosownie do sytuacji rozkładać bądź składać⁵⁷. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że twórca rzeźby nie połączył trwale partii wykonanych z osobnych kawałków drewna ze względu na konieczność przetransportowania jej z warsztatu do miejsca przeznaczenia. Ryzyko uszkodzenia rzeźby przewożonej w całości, zwłaszcza na znaczną odległość i przy tak dużych rozmiarach, jest zawsze większe aniżeli w sytuacji, gdy podróżuje ona w częściach. Takie rozwiązanie wydaje się racjonalne, tym bardziej że połączenie ramion z korpusem w miejscu docelowym z pewnością nie nastroczało poważniejszych problemów ani nie wymagało szczególnych kwalifikacji. Brak śladów kleju oraz należąca do drugiej, szesnastowiecznej warstwy chronologicznej mocowania w postaci kutych gwoździ i płótna mogą sugerować, że zmontowano ją po upływie dłuższego czasu od momentu powstania. Wydaje się, że również staranne odcięcie głowy i dolnej partii nóg już po nałożeniu polichromii, choć zapewne nie planowano tego od początku, mogło być podyktowane transportem.

Nic nie wskazuje, aby omawiany tutaj krucyfiks mógł powstać w Gdańsku czy też w Prusach. Jego forma i styl pozostają na tym terenie bez analogii. Podniesione wielorakie pokrewieństwa zdają się przemawiać za tym, że jest on importem z Południowych Niemiec, choć trudno zdecydowanie rozstrzygnąć, czy powstał właśnie w Norymberdze. Pod względem formalno-stylistycznym mieści się w konwencji tego ośrodka, natomiast porównując jakość artystyczną, wydaje się, że krucyfiksy w Heilsbronn, Braunau am Inn czy Warszawie przewyższają gdańskie dzieło stopniem zaawansowania w oddaniu niuansów ciała ludzkiego oraz silniejszym ładunkiem ekspresji uzyskanej dzięki wyrafinowanemu połączeniu naturalizmu i rozwiązań, które mu przeczą. W gdańskiej rzeźbie więcej jest uproszczeń i geometrycznego rygoru, jednakże poziomem wydaje się nie odbiegać od rzeźb w Emskirchen, kaplicy św. Walpurgii w Norymberdze, Reichenschwand, Bad Windsheim, Hersbruck czy Quedlinburgu. Datować ją możemy

⁵⁷ G. und J. Taubert, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“, 28, 1969, s. 79-121; J. Taubert, *Farbige Skulpturen...*, s. 38-50; 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. 121-127.

wyłącznie na podstawie kryteriów stylistycznych⁵⁸; wydaje się, że mogła powstać w ostatniej ćwierci XV w.

Związki artystyczne Gdańska z Południowymi Niemcami przed 1500 r. były bardzo luźne. Również w innych dziedzinach kierunek południowy nie należał wówczas do dominujących, jakkolwiek istniały pewne więzi handlowe⁵⁹, nieliczni patrycjusze gdańscy legitymowali się południowoniemieckim pochodzeniem⁶⁰. Wspomnieć też należy, że w ówczesnych gdańskich księgozbiorach znajdowały się dzieła drukowane m.in. w Augsburgu, Bazylei i Norymberdze⁶¹. Obecność w Gdańsku dzieła południowoniemieckiego nie byłaby w tym okresie czymś niezwykle. Niemniej wydaje się bardziej prawdopodobne, że trafiło ono nad Motławę nieco później, w okresie, kiedy kontakty nadbałtyckiej metropolii z tym regionem zacieśniły się, zwłaszcza w dziedzinie sztuki, gdy do Gdańska zaczęli przybywać południowoniemieccy twórcy, styl i wzorce graficzne. Nastąpiło to na początku II dekady XVI w.⁶²

Zagadką pozostaje, dlaczego gdańskiemu Chrystusowi zalepiono oczy. Nasuwają się tutaj skojarzenia z praktykami ikonoklastycznymi. Istnieją rozliczne szesnastowieczne świadectwa niszczenia przez protestantów dzieł katolickich. Repertuar sposobów rozprawiania się z „bałwanami” był bogaty: niszczone je w całości, paląc, topiąc lub roztrzaskując, utrącano im głowy, pozbawiano twarzy, niekiedy zaś wydfubywano oczy⁶³. Ten ostatni proceder przypomina do pewnego stopnia nasz przypadek. W II ćwierci XVI w., gdy ważyły się w Prusach kwestie wyznaniowe, dochodziło do tego rodzaju aktów wandalizmu⁶⁴; przekazy archiwalne informują np. o zniszczeniu ołtarzy, obrazów i sakramentarium w 1523 r. w kościele św. Katarzyny w Gdańsku⁶⁵; katolickie wizerunki

⁵⁸ Kwerenda gdańskich archiwaliów nie przyniosła niestety żadnych informacji, dzięki którym można by uściślić datowanie na podstawie stylu.

⁵⁹ *Historia Gdańska*, t. II: 1454–1655, pod red. E. Cieślaka, Gdańsk 1982, rozdz. „Dynamiczny ośrodek handlowy”, zwłaszcza s. 155–160.

⁶⁰ J. Zdrenka, *Główne, Stare i Młode Miasto Gdańsk i ich patrycjat w latach 1342–1525*, Toruń 1992, s. 86 nn.

⁶¹ *Katalog inkunabułów Biblioteki Miejskiej w Gdańsku*, oprac. H. Jędrzejowska, M. Pelczarowa, Gdańsk 1954, *passim*.

⁶² A. Wozniński, *Rzeźba drewniana...*, s. 78 nn; *idem*, *Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej rzeźby gdańskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXVII, 2002, s. 5 nn.

⁶³ *Iconoclasm. Vie et mort de l'image médiévale. Catalogue de l'exposition Musée d'histoire de Berne, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Musée de Strasbourg*. Sous la direction de C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth en collaboration avec G. Keck, Ch. Von. Burg, S. Marti, Zurich 2001, *Catalogue des objets présentés: Images de l'iconoclasm; Témoignages des destructions; Témoignages des changements*, cat. 146–198; D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przekł. E. Klekot, Kraków 2005, rozdz. „Idolatria i ikonoklazm”, zwłaszcza s. 421–422.

⁶⁴ K. Cieślak, *Czy reformacja stanowiła zagrożenie dla gdańskiej sztuki kościelnej?*, [w:] *Sztuka około 1500. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1996*, Warszawa 1997, s. 41–46.

⁶⁵ *Christoph Beyers des ältern Dantziger Chronik*, [w:] *Scriptores rerum prussiacarum...*, Bd. 5, s. 562.

profanowano na różne sposoby m.in. w Toruniu i Królewcu⁶⁶. Budzą się wątpliwości, czy zmianę na obliczu gdańskiego Chrystusa można wiązać z działaniami obrazoburczymi w tym okresie, skoro kit, którym zalepiono oczy, należy najprawdopodobniej do pierwszej warstwy przemaalowań olejnych, a tę wykonano, jak sądzimy, najwcześniej ok. 1600 r. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że zaklejenie oczu Chrystusa mogło nastąpić w okresie konfliktu luteran z kalwinami, który zaczął narastać pod koniec lat 80. XVI w. i trwał do połowy XVII w. Kościół Trójcy Świętej był wówczas użytkowany przez oba wyznania. Na przełomie 1589 i 1590 r. kalwini usiłowali usunąć z tej świątyni pokatolicki ołtarz główny z wyobrażeniem Tronu Łaski, czemu zapobiegli luteranie. Powrócił spór o obrazy, ponownie dochodziło do przejawów wrogości wobec dawnych dzieł, np. na początku XVII w. w podgdańskich Koźlinach kalwiński pastor kazał usunąć z kościoła obrazy i napalić nimi w piecu⁶⁷.

Należy też wziąć pod uwagę ewentualność, że „modyfikację” przeprowadzono ze względów estetycznych. Jak wspominaliśmy, powołując się na informację podaną przez Drosta i Swobodę, w 1580 r. krucyfiks przeniesiono z łuku tęczowego do kaplicy św. Anny i umieszczono go za mensą ołtarzową. Zmiana lokalizacji stanowiła z pewnością dogodną okazję do renowacji, lecz sprawiła też, że w nowym miejscu rzeźbę oglądano z bliska. Może z tego powodu postanowiono stonować dramatyczną wymowę, usuwając i spływając zmarszczki, zamalowując część krwawych wybroczyn oraz pozbywając się, przez zaklejenie, gasnących w agonii oczu. Jednak i przy tej próbie wyjaśnienia przyczyn dziwnego zabiegu rodzą się wątpliwości: zmieniło się wprawdzie oblicze Chrystusa, ale czy jego ekspresja stała się mniej drastyczna? Raczej nie, gdyż śmiertelny ból emanujący z niknących pod powiekami źrenic zastąpiła groza twarzy, która zamiast oczu ma dwie wylupiające, martwe w wyrazie owalne gałki.

Jolanta Pabiś-Gagis, Andrzej Woziński

Late-Gothic Crucifix in the Church of Holy Trinity in Gdańsk. Restoration, Form, Style, Provenance

The Crucifix in Franciscan Church in Gdańsk was feebly known till now. In unpublished doctoral thesis in 1996 co-author of this paper suspected some connections of the sculpture with Franconian group of Crucifix about 1460 and made a hypothesis that it could had been an import from Franconia.

⁶⁶ *Simon Grunau's Preussische Chronik*, [w:] *Die preussischen Geschichtschreiber des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Bd. I, hrsg. von M. Perlbach, Leipzig 1876, s. 304, 330; Bd. II, hrsg. von M. Perlbach, R. Philippi, P. Wagner, Leipzig 1889, s. 484, 689, 727, 748-749, 760; Bd. III, hrsg. von P. Wagner, Leipzig 1896, s. 243.

⁶⁷ Przebieg konfliktu szczegółowo relacjonuje K. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 69-70, 141 nn., 202 nn.

The restoration executed in 2006-2007 by second co-author of this text showed, that the form of image of Christ has been changed many times in its history. The eyes of Christ have been pasted. Originally Christ had a wig on his head. Whole figure have been repainted four times. Restoration discovered an original paint layer with unusual green stripes motif on the white loincloth. At first both arms was not fastened into corpus in permanent way. On Christ's neck and legs they have been detected the traces of slashes, which had been done after execution of original polychromy.

It seems that discovery of original form and polychromy confirm correctness of anterior suppositions concerned with Crucifix's origin. It reveals many connections with large group of Crucifixs about 1465-70 recently published by Stefan Roller, who supposes they were in Nuremberg created. The group consists of the head of Christ in Musée National de Cluny in Paris, Crucifixs in Heilsbronn, Würzburg, in the Church of St. John in Nuremberg and other Crucifixs in Nuremberg made for export, among other things in the Cathedral in Warsaw, in the Our Lady Church on the Sand in Wrocław (lost), Straubing and Deggendorf in Low Bavaria, Braunau am Inn in Upper Austria and in Erzbischöfliches Diözesanmuseum in Köln. Furthermore Roller shows many Crucifixs of a little bit lower quality level influenced by this group: in Saalfeld, Quedlinburg, Magdeburg, Zwickau and Coburg (Kunstsammlung, Veste Coburg). It is possible, that all these Crucifixs have been serial product executed on the ground of common model.

Motionless body, proportions, wig, anatomical parts realism, type of physiognomy, way of sculpting of beard growth, large, half-open mouth, prominent eyeball, diagonal line of eyelids, painted irises and pupils, wrinkles in the shape of crow's feet near external eye's corners and form of the loincloth are very similar to Nuremberg sculptures. Stripes on the loincloth seem to have Netherlandish origin, as the way of representing of Christ in Nuremberg Crucifixs.

Lack of permanent arms' fastening with the corpus, and nails and pieces of linen as well, that belong to the second chronological layer, could suggests that set-up of parts followed relatively long time after execution of sculpture. It seems also that slashes on the neck and legs are the traces of a disassembly of sculpture, though not planned at first, before a transportation.

Multiple affinities seem to suggest that the Gdańsk Crucifix was an import from South Germany, though it is uncertain if just from Nuremberg. One can date it only on the stylistic ground at the last quarter of the 15th century. It is not known, when it came to Gdańsk; we suppose that at the beginning of the second decade of the 16th century at the earliest, at time when artistic relationships between Gdańsk and South Germany became closer.

It is difficult to explain why the eyes of Christ were pasted. This strange case raises associations with some iconoclastic procedures, but it would be necessary to take under consideration also a possibility that modification could have been undertaken because of esthetic reasons, in order to tone down dramatic expression of the face of Christ. However, both these suppositions leave some doubts.

Oktoich lwowski z 1630 r. Historyczne i kulturowe związki między Rzeczpospolitą, Mołdawią i Księstwem Moskiewskim*

nihil citius senescit quam gratta

Wśród wielu dzieł wskazujących na wzajemne związki w okresie średniowiecza i w czasach nowożytnych między sztuką ruską, polską i mołdawską znajdują się drukowane księgi¹. Zawarte w nich odbitki graficzne, figuralne i ornamentalne stanowią świadectwo tendencji unifikującej wzory wschodnie i zachodnie. Ruskie druki cyrylicy, pochodzące głównie ze słynnych drukarni lwowskiej, kijowskiej i poczajowskiej, wzbudzają od dłuższego już czasu zainteresowanie szeregu badaczy. Szczególnie duży wkład w rozpoznanie zachodnich wzorów grafiki cerkiewnej wniósł Waldemar Deluga, który podobnie jak ostatnio Agnieszka Groniek wskazał na oddziaływanie grafiki zachodnioeuropejskiej także na nowożytne ukraińskie malarstwo ikonowe². Oprócz znaczenia tych ustaleń

* Za pomoc bibliograficzną i wskazówki przy pisaniu tego artykułu składam podziękowania PP.: Bronisławie Gumińskiej, Aleksandrowi Naumowowi, Marinie Sabados, Waldemarowi Deludze i Piotrowi Krasnemu. Znaczna część artykułu powstała w trakcie pobytu stypendialnego w Paryżu w r. 2001, możliwego dzięki życzliwej uprzejmości prof. Tadeusza Chrzanowskiego. W międzyczasie ukazała się skrócona wersja artykułu w jęz. angielskim: M.P. Kruk, *The Lvov „Oktoich” of 1630 in the Collection of the Jagellonian Library in Cracow*, „Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art”. Series Byzantina I (2003), red. W. Deluga, M. Janocha, s. 127-147, fig. 1-8 z istotnym błędem – fig. 6 zamiast św. Jana z Damaszku w lwowskim druku przedstawia Dawida (*Psalterz moskiewski*, w. XIX, zbiory prywatne). W ostatnich latach ukazało się dużo publikacji dotyczących zarówno rozwoju drukarstwa dawnej Rzeczypospolitej, jak i kontrowersji polityczno-religijnych tego czasu, których uwzględnienie było już niemożliwe, toteż ograniczyłem się jedynie do wykorzystania nowych danych precyzujących aktywność wojewody Mirona Barnowskiego, postaci szczególnie mnie interesującej.

¹ Charakter tego szczególnego dziedzictwa w odniesieniu do ziem dawnej Rzeczypospolitej znakomicie przedstawiła M. Błońska, *Polonica cyrylicy XV-XVIII wieku, czyli o drukach wydawanych w państwie polsko-litewskim*, [w:] *Z badań nad dawną książką. Studia ofiarowane profesor Alodii Kaweckiej-Gryczowej w 85-lecie urodzin*, Warszawa 1993, s. 433-544.

² Por. W. Deluga, *The Influence of Dutch Graphic Archetypes on Icon Painting in the Ukraine, 1600-1750*, „Revue des Études Sud-Est Européennes” 34, 1-2, 1996, s. 5-26; M. Kaleciński,

zwraca uwagę fakt, że kopiowane były grafiki najlepszych twórców Europy Zachodniej, zarówno niemieckich, jak i holenderskich.

*Oktoich*³ jako świadectwo historyczne

Wdzięczność wojewodzie Mironowi Barnowskiemu

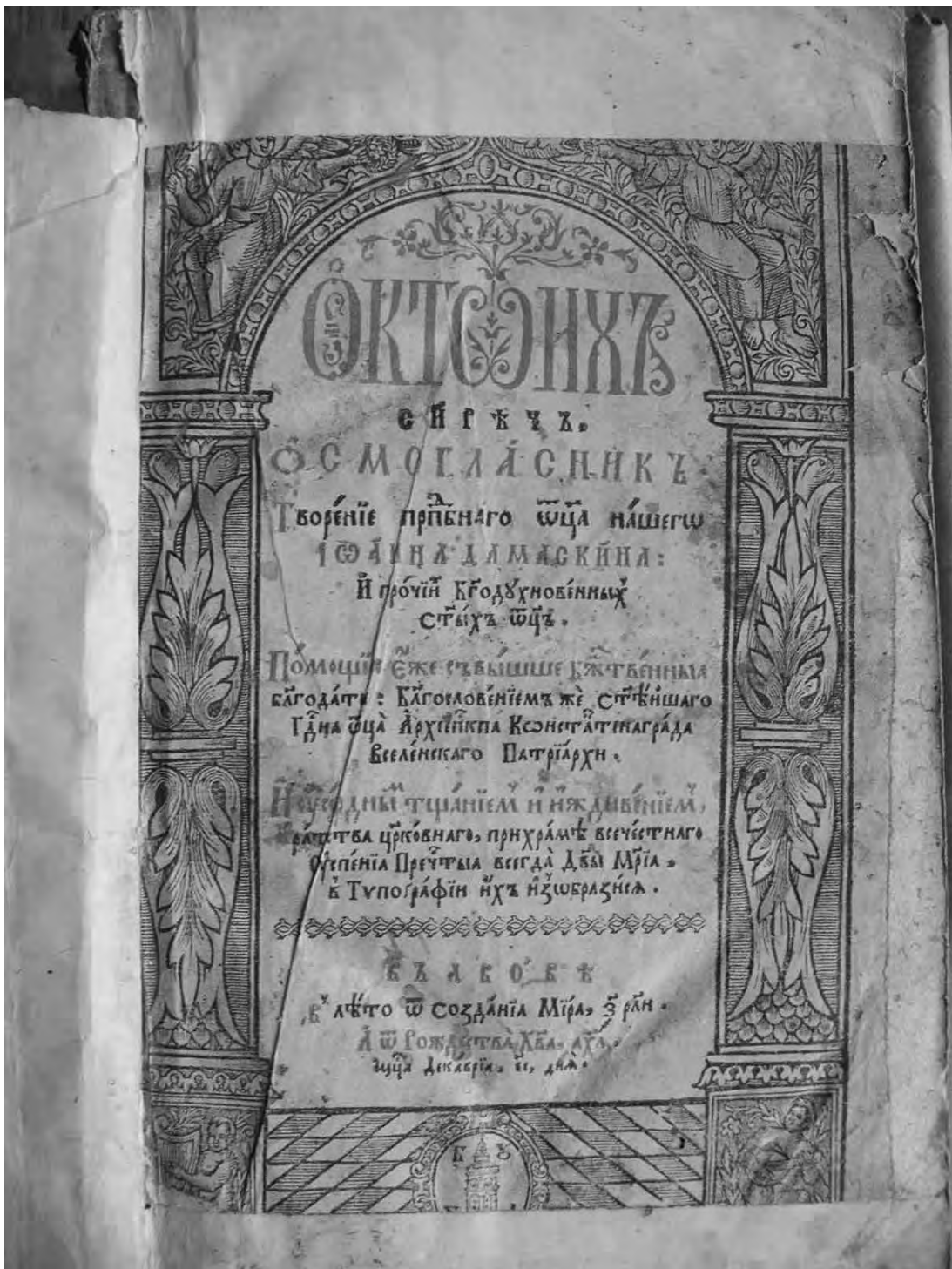
Druki pochodzące z drukarni ziem ruskich dawnej Rzeczypospolitej świadczą też o wielu innych, ciekawych aspektach ujawniających powiązania kulturowo-polityczne między krajami Europy Środkowo-Wschodniej⁴. Przykładem tego jest treść karty tytułowej i przedmowy do *Oktoichu* z 1630 r. (il. 1-5), księgi liturgicznej pochodzącej z drukarni Bractwa Staupopigialnego we Lwowie, przechowywanej w Oddziale Starych Druków Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie⁵. Wydawcy księgi odnieśli się do dobroczyńcy prawosławnego Bractwa, wojewody mołdawskiego Mirona Barnowskiego, którego finansowe wsparcie umożliwiło ponowne uruchomienie spalonej w pożarze drukarni. *Oktoich* miał

Wzory graficzne malarstwa Iwana Rutkowicza i Jowy Kondzelewicza, [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI-XVIII w.*, red. J. Lileyko, Lublin 2000; A. Groniek, *Recepcja niderlandzkich wzorów graficznych w XVII-wiecznych cyklach pasyjnych w cerkwiach Zaśnięcia Matki Boskiej i Świętych Piatnic we Lwowie*, [w:] *Ars Graeca. Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*, Kraków 2001, s. 231-244; *idem*, *On the Dependence of Western Russian Passion Presentations on the Western Graphics in the 16th to 18th Centuries*, „Vostočnoeuropejskij Archeologičeskij Žurnal: Byzantine Studies”, 3, 2001 – www.archaeology.kiev.ua/byzantine.

³ *Oktoich* (gr. *oktoechos*) należy do zestawu ksiąg liturgicznych Kościoła Wschodniego i zawiera pieśni liturgiczne na każdy dzień tygodnia śpiewane w cyklu ośmiotygodniowym (według ośmiu tonów) poza okresem Postu, Wielkanocy i Pięćdziesiąticy – J.H. Lowden, *Octateuch*, [w:] *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, red. A.D. Kazhdan, New York-Oxford 1991, s. 1511.

⁴ M.B. Topolska, *Czytelnik i książka w Wielkim Księstwie Litewskim w dobie Renesansu i Baroku*, Wrocław *etc.* 1984, *passim*; M. Smorąg-Różycka, *Integracyjna rola sztuki w dobie Unii Brzeskiej*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze”, 5-6, 1996-1997, s. 150; W. Deluga, *Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej*, Kraków 2003, s. 106.

⁵ *Oktoich* „sir”cz” osmoglasnik. Tworen”e pr[e]p[o]d[o]bnago o[t]ca naszego Ioanna Damaskina, L”wow 1630, Biblioteka Jagiellońska, kat. 589055. Wydanie to odnotowują ważniejsze katalogi druków cyrylickich: W. Sopikow, *Opyt” rossijskoj bibliografii, ili połnyj slovar’ soczinenij i perewodow”, napieczatanych” na Sławienskom” i Rosssijskom” jazykach” ot” naczała zawiedeniija tipografij, do 1813 goda*, SanktPeterburg” 1813, poz. 754; T. Tołstoj, *Obstojael’noje opisanie staropieczatnych” knig” Sławjanskich” i Rossijskich”*, w” bibliotekie” grafa Th.A. Tołstowa, P.M. Stojewa, Moskwa 1829, nr 80; I. Sacharow, *Obozrenie Sławjano-Russkoj bibliografii* I.P. Sacharowa, SanktPeterburg” 1849, nr 270; W. Karatajew”, *Chronologičeskaja rospis’ sławjanskich” knig”, napieczatanych” kirilłowskimi bukwami. 1491-1730*, SanktPeterburg” 1861, poz. 305 (infolio, 5 i 348 l); K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 15, Kraków 1897, s. 22; *idem*, *Bibliografia polska*, t. 23, Kraków 1909, s. 314. Wśród krytycznych katalogów powojennych wymienia go m.in.: T.N. Kameniewa, A.A. Gusiewa, *Ukrainskie knigi kirilłowskoj pieczati XVI-XVIII ww. Katalog izdanij, chranjaszczichsja w Gosudarstwiennoj bibliotekie SSSR imeni W.I. Lenina, i (1574-1. poł. XVII w.)*, Moskwa 1976, poz. 59 z opisem i bibliografią; J. Zapasko, J. Isajewycz, *Pamjatky knyżkowocho mystectwa* 1, Kyiw 1982, s. 51, nr 205.



1. Oktoich, Lwów, 1630 – frontispis

На преславный Клейнотъ Вельможного Егò Мѣти,
 Ісѡ МИРОНА Кернавецкого Войсводы Молдавлхъ.

М

Б

Б

Г



З

589055 - 589056

М

Антисѡхъ Вѣрпадонъ волѡвъ доенъши,
 Золото, Перлы, самыя Камѣнье оупотребши.
 ѿ Ироделинъ нажерткѡ сурѡтъ поимлетъ.
 Кернавецкѡ, КѢ, срѡца цѣрковноу благодѣтъ,
 Которѡи приносѣхъ цѣрковѡхъ, Вѣрпадрѡ крадедѣтъ,
 Ансѡи ѿ КѢ, ѿ Слѡвѡ вѣчнѡго готѣтъ.

2. Oktoich, Lwów, 1630 – herb Mirona Barnowskiego

о ЕГО МАТИ,
Молдовахія.

Б

Г



Благокѣрному ꙗвѣтлосиѹщему
веможному Бгѹ Гдѣрикоу Мати :

Ісѹ МИРОНУ БРѢНѢВСКОМУ,
ВОБРОДѢ МОЛДОВАХІА.

Благолюбивѣтва Кжго, долголѣтнаго Здрова,
цѣлѣбнаго повоженѣа : проситѣ, зѣчатѣ,
и ѹверѣно желанитѣ .

И СВѢДѢЧНОСТЬ, ВЕМОЖНЫИ А МАТИВЫИ
Пане, межнѣвѣми нежебожностами, сѣтѣ нан-
головиѣишла, нангошла, и нанидовѣишла,
злѣстѣ : и оже згола, Мѣка, жрѣдло, и фѣдментѣ
вѣвѣмѣ злѣстѣ . накетѣорѣи гдѣи негдамѣ еродѣ
нѣродѣ Илѣкѣи зарѣженѣи ѡномъ бѣдѣи, вѣкѣ добродѣиствѣ
Божѣи пѣвѣкомъ запамачѣана заимповѣици ЕГО ѡпѣцѣла, и по-
дикѣи пѣцѣа законпрѣтѣпленѣиѣа своколыне и распѣтѣне сѣбѣла :
Бѣтѣ и творѣцѣ ѡукарѣжѣицѣна презъ белѣглѣнаго Илѣи Прѣка,
белѣглѣно волазѣ : Слѣишн Нѣо, видѣишн Зѣмле, ѣкѣи Гдѣ глѣ,
Слѣишн родѣхѣ и козѣнохѣ : си же ѡберѣгошла мѣнѣ . И нѣжѣи
гѣлѣже : ѡлитѣ сѣтрѣно гѣвѣишн, лѣдѣи полѣны гѣвѣхѣ, плѣмѣ
злѣе, синове беззакѣнныи, ѡчѣтаѣиствѣ Гдѣ, и прогнѣвѣлѣствѣ сѣтѣ
Илѣва . И презъ Иерѣмѣи Прѣка вѣ Глѣвѣтѣ : Е : Лѣдѣи моѣи прѣвѣишн
слѣвѣ моѣи на Идѣола, ѡчѣтрашѣиствѣ нѣлѣ ѡтѣомѣ, и брѣта ЕГО
ѡуиѣиствѣ велѣи . зѣшѣтѣ и карѣнѣе еродѣи на тѣхѣже мѣвѣцѣхѣ
сѣрѣе гѣозѣитѣ : ѣко чѣстѣокрѣтѣ зѣчѣне рѣкѣ карѣнѣости своѣи
нѣишн ропрѣгнѣрѣла : а нѣтѣѣко нѣ тѣишн котѣорѣи прѣтѣнѣко
ѣмѣ самѣомѣ неѣдѣчностѣ ѡказѣовѣли : ѣле и нѣ тѣишн, котѣорѣи
и зѣишнѣмъ докѣрѣтѣе своѣишн злѣе за добѣрое ѡдѣиствѣ, мѣтѣишн
ѣа гѣозѣитѣ, мѣвѣлѣи презъ Мѣрѣца, вѣ Книгѣхѣ Прѣтѣи вѣ Глѣ : 51 .
Иже козѣлѣтѣ злѣе за добѣрое, неѣдѣишнѣтѣ злѣе ѡ домѣ ЕГО .
Тоѣишн то зѣшѣтѣи вѣсѣ выѣбранѣи Бжѣи, зѣлѣна ѣкѣи нѣ ѣкѣи мѣрѣ

М

сѣтѣишн .

зѣтѣ,
сѣтѣ,
ѣ .

Прѣмова,

исти гласѣюмъ многу
бѣдѣмъ, и жадно
ѣмъ чужа недѣлюго
тѣмъ до научна днѣ
мъ сѣмъ свѣти мѣнѣ
акъ сѣтъ : многи
Псы, Смоки, Ламы
а, бѣдѣмъ и мнѣмъ
ва, добродѣтели
: слышала, пристои
незбожнѣмъ злобѣ
лѣси нанбѣвшого
нѣши, шнѣмъ добро.

обродѣнствѣ, зма
и вѣши, вѣломѣ
мо : а то вѣмъ
своихъ, слаженнѣ
и мнѣмъ, Иеремѣи, и
тѣмъ нашѣмъ Лвѣмъ
Мрѣи, которѣмъ зна
сѣтъ поднесена, а
ѣмъ (нашѣмъ и чѣмъ вѣ
ти и гонѣнѣмъ оуфѣмъ
о и которѣмъ болше
вѣмъ жѣмъ за глѣ
итъ по сѣмъ, вѣло
одити ровнѣ жаднѣ
и мѣмъ вѣдѣмъ вѣмъ
а тѣмъ вѣмъ тѣмъ
на вѣмъ сѣтъ до
повѣмъ оу сѣрднѣ
оунижѣнѣмъ пѣмъ
вѣмъ вѣмъ тѣмъ
лѣши вѣмъ вѣмъ
то и зачнѣмъ :
шѣмъ Книгѣ, на по
лѣмъ вѣмъ, подѣмъ
вѣмъ вѣмъ вѣмъ
и вѣмъ и мнѣмъ
жнѣмъ вѣмъ вѣмъ
на дѣмъ : многи
и мнѣмъ оуфѣмъ
Добѣмъ

Добѣмъ : ово згола шднѣмъ словѣмъ рѣмъ, а мѣмъ не мѣмъ
наа слава вѣломѣмъ вѣши вѣмъ на вѣмъ мѣмъ вѣмъ
ѣтѣмъ за мѣмъ вѣло : мѣмъ Пѣмъ целѣ и конѣмъ, а не вѣмъ
и мнѣмъ тѣмъ вѣмъ Книгѣ, на сѣмъ, по вѣмъ
вѣломѣмъ вѣши вѣмъ : а вѣмъ, то вѣмъ вѣмъ
и мѣмъ вѣмъ вѣмъ тѣмъ знаменитѣмъ добродѣмъ вѣломѣ
нѣмъ вѣши на вѣмъ вѣмъ вѣмъ вѣмъ вѣмъ вѣмъ
вѣмъ вѣмъ вѣмъ, тѣмъ вѣмъ вѣмъ и вѣмъ вѣмъ вѣмъ
моантѣмъ вѣмъ, а мѣмъ тѣмъ вѣмъ вѣмъ вѣмъ : вѣмъ
и вѣмъ и вѣмъ вѣмъ вѣмъ вѣмъ вѣмъ вѣмъ вѣмъ.

Прѣмѣмъ на вѣломѣмъ а нашѣмъ Мѣмъ : Пѣмъ тѣмъ малѣмъ оу
мнѣмъ мнѣмъ, вѣмъ, и лѣмъ : которѣмъ лѣмъ мѣмъ оу
спѣмъ, Пѣмъ своимъ лѣмъ вѣмъ вѣмъ вѣмъ вѣмъ
оу вѣмъ и тѣмъ тѣмъ малѣмъ оу мнѣмъ, вѣмъ вѣмъ
оу прѣмъ и вѣмъ нашѣмъ : чѣмъ сѣмъ вѣмъ вѣмъ
повѣмъ, и оу вѣмъ мѣмъ мѣмъ нашѣмъ до мнѣмъ
вѣши мѣмъ нашѣмъ мѣмъ Пѣмъ и добродѣмъ лѣмъ
злѣмъ. Рѣмъ вѣмъ Нарѣмъ Спѣмъ мѣмъ, а мѣмъ.
Мѣмъ Дѣмъ вѣмъ днѣ.

Вашей Господарской вѣло : нѣмъ
мѣмъ Пѣмъ,

Оу вѣмъ
и повѣмъ Слѣмъ :

Оже вѣмъ вѣмъ вѣмъ вѣмъ
лѣмъ вѣмъ при хѣмъ оу вѣмъ
вѣмъ вѣмъ : Дѣмъ
и сѣмъ.

пѣмъ.



ПРЕДГОВОРІЕ КЪ ЧИТАТЕЛЮ.

Кни то лица Чюкбе прекрасныя и вожделѣнныя невѣстны, жи
 нхъ краснѣншата, паче вѣсхъ еиовъ члческии, шцѣре нашамъ, кѣ
 стевѣ ещенкоихъ писаній различно. и иштателю православныи,
 иже зрѣнїа вожделѣнныю красотю рїзы своа, вѣсѣмъ намъ вѣсѣмъ,
 еиенже препрещенна ещци, повседнеиъ предетомъ женихъ сво
 му, аки вожделѣшата еѣ зрѣнїе насѣ обращаетъ, и на еиовѣтъ еиихъ
 еанно пакн еиїтїа и дхѣ стїаго багтїи шрѣженнои, маико же еѣ достїи,
 бжтвеннато православныхъ шческихъ догматїхъ оучїиствѣ, востїптан
 ныхъ, швнштрѣ и еиѣвѣдѣ, беселїтѣ, и кѣ различїю себе приклавн. еѣже
 препрещенныхъ рїзъ красотѣ, чрѣ и шрїста дхѣмъ бжтвеннїи дрова
 предшвндрѣвѣтѣ, сладкозвѣщающїхъ гдсели еиихъ стїхїи, егаличнѣ
 несправѣ, сладкопѣенїѣмъ пѣл глаше. Предетїа Чрїца одѣннѣ тебе, в
 рїзахъ позлащеннхъ, одѣаннїа и предшрашеннїа. Предетїа гдсели бжтїи
 врѣдѣннїа дхѣмъ стїи, превозвѣщеннїа и пронареннїа, стїа востїптаннїа
 одѣннѣ еѣ, егдѣ краснѣншїи дѣрогїи женихъ еѣ на еиїтѣ пригвождѣннѣ,
 кровъ еѣю жнѣоточнѣю багтїио исаиїа, оучнѣстїи ю себе багтїи
 влїа. занѣ первенствѣющїа вѣстїхѣмъ шїаю еѣнѣ, аки ииотда горла
 шїтїи мжепревѣржнїа, оспїаи и. Еѣдїрѣ же еиѣренїа радн вожде
 лѣннїа, Чрїсѣе оиамъ мѣсто ишбранное оудержа, епїаже непростѣ, но
 рѣннїа златїи одѣаннїа и предшрашеннїа, вѣ одѣждѣхъ многоразличнїи,
 шїаювѣтѣ дхѣомнїхъ вѣштїаго закона, ииновїа багтїи писанїи и оученїи
 несполннїа ещци, стїа на тѣвѣдѣмъ основанїи, оученїи бжтвеннїи, на
 иамннїа краснѣншата хѣ, крѣпїсо иишкѣлїблїаю основаннїхъ оиѣхъ
 епїолѣгѣ нешознѣмнїхъ, и аки трѣхъ келетаснїи шїамацїи оучїиствѣ
 Чрїсовїи, пѣеннїи ии пѣннїи многоразнїи оукрашеннїи ю, ииже еѣ оудхѣно
 еиеннїа теорїиїа, ии ѣмнїа аки еѣстїиїа велїкїа, ии зѣвѣзди на тѣвѣдѣнїи
 еиїающїа, превѣщающѣ еѣца вѣрнїи, и аки вѣнѣцѣ златѣ, разаннїи ка
 менїи многоразнїи на себе ии мѣцѣ, вѣсѣмъ зрѣннїа вожделѣннѣ бо
 вѣстѣ, ии мако еѣдѣ различнїхъ ошценїи, ии багтїиїа нешолнѣ. различ
 нїи же багтїиїа древоїи ишобнїа, вѣсѣхъ пшїаеѣтѣ, пїако иже
 дхѣмъ еостїаеннїа ии ѣмнїа ии пѣннїа, Чрїсѣе оукрашеннїа, ии послѣ
 шїающнїхъ дїа оуслїаждѣннїа. еѣ оубо преврѣннїа ии нешрѣченнїа
 рїзы зрѣнїе, толико вѣсѣмъ зрїтѣлїамъ еѣ преврїннїа вожделѣннїа вѣ,
 мако ии еѣ дшїаево желанїе кѣннїи козлїннїа. еѣ же багтїиїа еѣшїи,
 вѣсѣмъ вожделѣннїа ещци, нешолнѣо дрѣвннїхъ, но ии ннѣшннїхъ различнїи
 еѣ превѣщаеѣтѣ. пѣмїе еѣю, чѣстѣ еѣ рїзѣ ии мѣцѣ, еѣе ошвїающнїе
 еѣю дѣ проклавлїемъ, ии еѣдѣ келїаеѣмъ, еѣ же ии долїннїа еѣмнїа теорїиїа.
 Еѣма оубо рїзѣ еѣ преврѣннїе, дннѣю оеманїа ии еѣсїаиїа нешолнѣо намѣ
 еиїаеѣтѣ. еѣго ради вѣсѣмъ люшїтѣлїамъ тола еѣе проклавлїтн. еѣю зѣ
 цнїацїиїа, еѣемъ мїрѣ швїацїи, ии кѣ люшїенїю тола, вѣсѣхъ подшїацїи
 дѣстїоннїа. кѣе кѣеже иишїе ии ннѣмъ, пїако ии намѣ багтїиїа еѣе еѣшїе
 шїаювѣтѣ еѣстѣ пѣхїа.

Глїаїснїа же еѣмѣ ии еиеннїа, мако по дѣрѣ дхѣ стїаго, багтїиїа же пѣл
 пѣлїаевоїхъ шїцѣ, еѣннїиїхъ Патрїархѣвѣ, Исѣїаїа Чрїсѣе оукрашеннїа,
 Чрїсѣе

КЪ ЧИТАТЕЛЮ .

ахъ благоустроенныхъ Божественныхъ же и всеобщихъ Црствъ великороссійскихъ
въ градѣ Москвитъ, вѣсто ѿ созданія міра, зрѣвъ напечатаннымъ, иже въ
днѣше исправномъ, емуже и сен ишеть октосмхъ воездѣхъ, вѣдъ Тро
парнъ содержитъ. Таже и свѣтопалачнаго Книжа Веліаіа остро
каго, воеводы Киевскаго в дѣрманн и зображеннхъ октосмхъ при
лѣжно иже въ днѣше. Къей же и ѿ монастырѣ молдавлинскаго, Намца
ретеннаго, Сервоболгарскнхъ, дрекле и патисинныхъ ѿ холубѣваго Гого
дара Ісѣ мрора Бранавскаго воеводы молдавскаго и самъ преподаннхъ,
опасно иже въ днѣше. Навѣстн же снмн, ѿ вселенскаго Патрїарха Кр
Курїа Аѣкарн иже въ вѣдѣннхъ Греческнхъ истинныхъ зводѣ оуже
рнхоиса, иже и сопрнжѣннхъ любовнхъ снхъ иже въ днѣше исправномъ,
и ни Стхологїахъ вѣтрѣа Тропарѣ, Кондалнхъ и Ікосѣ на семъ глаго,
въ каждѣ недѣлю ѿ греческаго на Славенскїи прело жше, и въ чнхъ сщн
ныхъ седъ Книги, со вѣсто старѣшнхъ црковныхъ положше, сщн
нхъ снхъ Гупографїн предѣхъ. юже воевршеннѣ прнѣдше, яко даръ
честнхъ и многожде вѣдѣхъ, тебѣ православнохъ и благодарнохъ Чнп
телю благоухотнѣ прнноснхъ.

Тѣмже оубо рднѣ снѣ да прнймешн, потрѣднхнхъ оней любовнхъ
лнхъ, вѣстѣ исправномъ, и снѣ любовнхъ, и сладуѣ вно вдрѣа, ѿмнѣ и
благодарнхъ пѣснѣхъ въ Троїцн покланяемѣхъ Бгѣ Хвалѣ со аггласкнхъ
чнхъ воегда воевнхъ, и прнсно днѣ Црствѣ Бжїю величїа, и тако она
сподѣ снхъ сщнхъ иже въ благодарнѣ вѣдѣхъ, въ малѣ вѣрменнхъ
хотнѣ рнхъ днѣхъ вѣстн Бжїи, сподобнхъ и Іудологїа, сн рѣчѣ, и
вѣрменнхъ мннѣхъ сопрнжѣннхъ оуже въ нѣстѣ исправннхъ, въ Тропарѣхъ
же и Сннозрѣхъ, въ вѣстѣ воевршеннѣ воевѣ и мѣвнхъ полѣчнхъ.

Здравствѣй о Гдѣ.

być pierwszą księgą wydaną po odbudowie drukarni. Uroczyste dedykowano ją gospodarowi dnia 15 grudnia 1630 r. Przedmowa do *Oktoichu*, bardzo piękna i wymowna, zasługuje na przytoczenie w całości (zob. Aneks). Głębokie poczucie wdzięczności dla gospodarza wyrazili zarówno świeccy, jak i duchowni członkowie Bractwa. Dedykacja podkreśla fakt, że Barnowski (– Mohyła, wojewoda: styczeń 1626–sierpień 1629) kontynuował tradycje mecenatu swoich poprzedników, Jeremiasza (wrzesień 1600–czerwiec 1606) i Szymona Mohyłów (brat Jeremiasza; czerwiec 1606–wrzesień 1607), wspierających budowę cerkwi Zaśnięcia NMP we Lwowie⁶. Wartość tego wydania *Oktoichu* dostrzegł już na początku XIX w. Wasilij Sopikow, który określił go jako dzieło rzadkie⁷. Z kolei Karol Estreicher zaznaczył: „Tytuł w obwódce rytowanej, na odwrocie herb Mohyłów wojewodów mołdawskich, a dalej dedykacja do Mohyły”⁸. Księgę wręczył gospodarowi biskup prawosławny Lwowa Jeremiasz Tysarowski, który odwiedził wojewodę w Ujściu w grudniu 1630 r.⁹

Niewolne od barokowej retoryki podziękowania są znaczącym gestem wskazującym nie jednego mecenasa i wspomożyciela prawosławnej społeczności Lwowa, lecz całą instytucję głowy państwa mołdawskiego, którego kolejni gospodarowie fundowali cerkwie i monasterium na ziemi lwowskiej. Gospodar Barnowski wpisywał się w tę kontynuację, naśladowując swoich przodków i wspomagając w tym wypadku typografię lwowską, zasłużoną wielce w produkcji druków cerkiewnych na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. Ofiarowując dzieło gospodarowi, autorzy dedykacji uwypuklili głębokie poczucie wdzięczności, której brak uznali za ciężkie wykroczenie, a nawet grzech. Księgę wydali na „pożytek wewnętrzny całemu prawosławnemu chrześcijaństwu, pod przeświatłym imieniem Wielmożności waszej (...). A to nie w jakiś innych celach (...), tylko aby gorliwa miłość Wielmożności waszej do Boga i hojna jałmużna w różnych miejscach hojnie nadana: liczne cerkwie sławne wyniesione: liczne Monasterium znakomite ufundowane: owo zgola jednym słowem rzekłszy, aby nieśmiertelna sława Wielmożności waszej wiecznie na wszystkich miejscach słyęła”.

Potrzebie zachowania pamięci o doznanej łasce poświęcono rozbudowany wywód, którego uczoność została poparta odwołaniami do Pisma Świętego, a nawet pism Seneki, filozofa traktowanego jak autorytet równy Ojcom Kościoła. Zestawienie literackie przywołuje paralele obrazowe umiejscawiające filozofów

⁶ Cerkiew zajęła miejsce wcześniejszej z połowy w. XVI, powstałej z fundacji gospodarza Aleksandra Łopuszanina.

⁷ „(...) *so izwodom' oktoicha opasno isprawlennym' w' blagowirnom' carstwi Wielikorossijskom', wo gradie Moskwie, 1594 goda napieczatany, izsledovan', isprawisja, taże i Swjatopamjatanago Knjazja Wasilija Ostrazkago, Wojewody Kiewskago, w' Dermani izobrażennym' oktoichom' pril'żno izsl'diwsze; s' žitiem' sw. Ioanna Damaskina, i s' figurami; wo L'wowie, 1630*” – W. Sopikow, *op. cit.*, *loc. cit.* Autor ten przytoczył również treść wstępu do księgi – *ibidem*, s. 164–165.

⁸ K. Estreicher, *op. cit.*, t. 15, s. 22.

⁹ P.P. Panaitescu, *Fundatiuni religioase romanesti in Galitia*, „Bulletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, 22, 1929, 59, s. 6.

antycznych, jako najbardziej poważanych mędrców starożytnego świata, w pobliżu starotestamentowych proroków w kompozycjach Drzewa Jessego w malowidłach athoskich czy mołdawskich, wykonanych już w okresie pobizantyńskim¹⁰. Wiadomo, że pisma Seneki, obok *Pieśni* Horacego, znane były w szkole brackiej oraz w późniejszym Collegium Kijoviense-Mohileanum, z dwujęzycznym nauczaniem w grece i łacinie, z dialektyką i logiką, wspieranym drukarnią prawosławną¹¹. Wcześniej pierwsze tego typu kolegium z trójjęzycznym nauczaniem słowiańsko-grecko-łacińskim powstało na wzór placówek zachodnioeuropejskich w Ostrogu. Do zakładania tego typu szkół nawoływał Erazm z Rotterdamu, by służyły lepszemu poznaniu Słowa Bożego¹². Autorzy, powołując się również na cytaty biblijne, stwierdzają, że „żadnego ziemia brzemienia cięższego nie dźwiga, jak człowieka niewdzięcznego”, a można go porównać do przepastnej góry Etny, do naczynia bez dna, do otchłani nienasyconej i gorszy on być może nad dzikie zwierzę, gdyż według „historyków” orły, psy, smoki, lamparty, lwy i inne drapieżne zwierzęta wdzięcznymi się okazują dobrodziejom swoim, stąd „ulubiwszy cnotę wdzięczności, ona (należy) dobrodziejom swoim dobitnie okazywać”.

W warstwie literackiej inną osobliwością *Oktoichu* lwowskiego w Bibliotece Jagiellońskiej jest dodany w XVIII w. tekst unickiego oficjum ku czci św. Jozafata Kuncewicza, wydrukowany w drukarni oo. Bazylianów w Poczajowie w 1762 r., odwołujący się do „świętego soboru zamojskiego” (il. 9)¹³. Dodruku nie odnotowuje katalog Kamieniewej-Gusiewej, wskazujący z kolei na to, że w 1634 r. postanowiono dodrukować i dodać do egzemplarzy tej księgi *Kanon ku czci Bogarodzicy* (il. 10)¹⁴. Autorki katalogu wskazały na zachowane egzemplarze z dedykacją Mojżeszowi Mohyle (syn Szymona Mohyły; kwiecień 1630-grudzień 1631), Piotrowi Mohyle i Mironowi Mohyle. Jeden egzemplarz

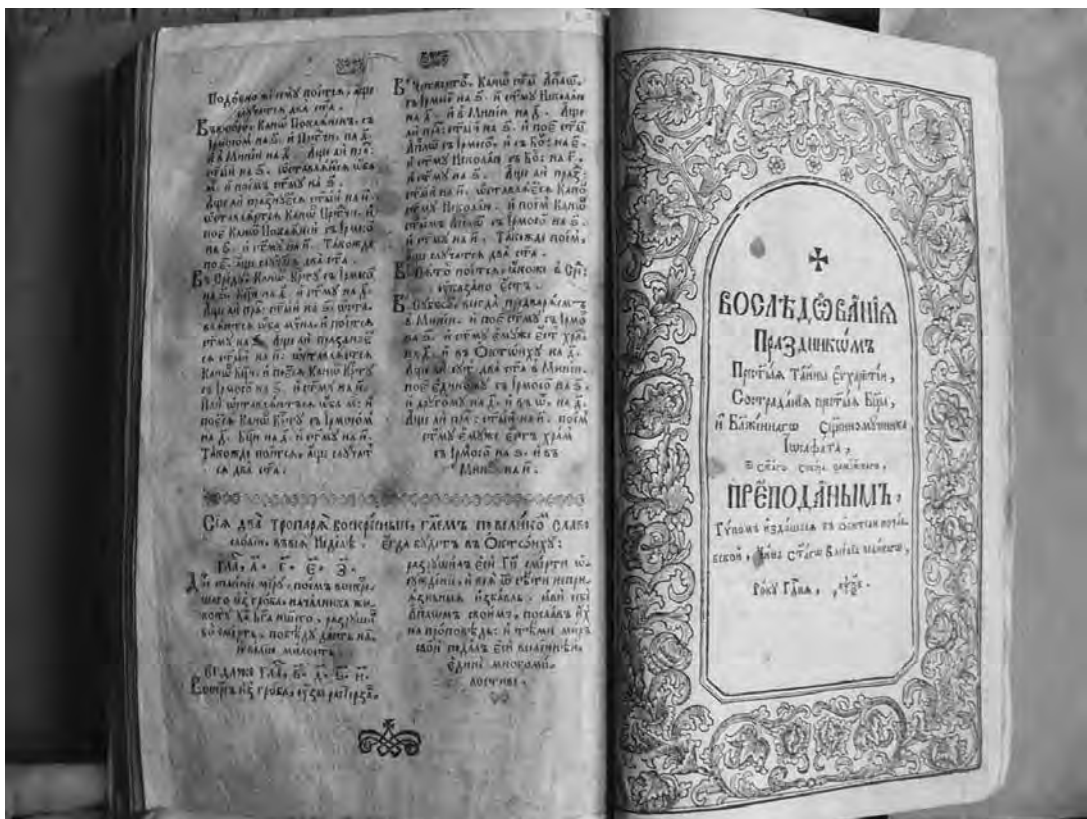
¹⁰ Por. *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fournia*, tłum. z gr. P. Hetherington, London 1974, s. 31 (164).

¹¹ I. Szewczenko, *Różne oblicza świata Piotra Mohyły*, [w:] *Ukraina. Między Wschodem a Zachodem*, Warszawa 1996, s. 29 (wersja pierwotna: *The Many Worlds of Peter Mohyla*, „Harvard Ukrainian Studies”, 8, 1-2, 1984, *The Kiev Mohyla Academy. Commemorating of the 350th Anniversary of its Founding (1632)*, s. 9-44). Dzieła antycznych autorów objęte były programem szkoły brackiej we Lwowie, realizującej od końca XVI w. program nauk wyzwolonych – I. Szarane-wicz, *Stawropigijska cerkow* wo L'wowie, [w:] *Geograficzsko-Istoriczeski Statii* (z „Wremennika Stawropigijskiego Instytutu” 1875), L'wow, s. 17. Por. *L'wiwszczyna, Istoryko-kul'turni ta krajeznawczy narisy*, red. J. Birjuł'ow, L'wiv 1998, s. 76.

¹² T. Kempa, *Akademia i drukarnia Ostrogska*, Biały Dunajec-Ostróg 2006, s. 21.

¹³ Źródła pisane do życia św. Jozafata zebrał G. Hofmann, *Der hl. Josaphat*, „Orientalia Christiana” III/2 (12.02.1924-1925). Proces beatyfikacyjny, a właściwie procesy trwały od r. 1628, prowadzone w katedrze połockiej i w miejscu śmierci w Witebsku, zakończone w r. 1642 w Rzymie. Beatyfikacja miała miejsce rok później – 16 lutego 1643 r. Pierwsze święto obchodzono 12 listopada 1644 r. w rzymskim kościele il Gesù – G. Hofmann, *Der hl. Josaphat...*, s. 179-182. Biskup Połocka określany był od w. XIX jako apostoł unii: A. Guepin, *Un apôtre de l'Union des Eglises au XVII siècle. S. Josaphat*, Paris-Poitiers 1898.

¹⁴ T.N. Kamieniewa, A.A. Gusiewa, *op. cit.*, *loc. cit.*



9. Ostatnia strona Oktoichu i frontispis Służby liturgicznej ku czci św. Jozafata, Począjów, 1762, s. 3

drugiego wariantu wydania (z dodrukiem) został poświęcony Katarzynie Konstantynowej-Jarmolińskiej. Suplement w postaci tekstu unickiego jest świadectwem specyfiki kręgu kulturowego, w którym księga powstała. Podobne innowacje stanowią przedmiot badań Aleksandra Naumowa, znawcy starocerkiewnych druków związanych z obszarem dawnej Rzeczypospolitej¹⁵. Wielość znamienitych postaci wspomnianych w przedmowie księgi, reprezentujących różne wyznania i narodowości, jest okazją do przyjrzenia się charakterowi ich uwikłania w historię, prowokuje do szukania przyczyn przecięcia się ich dróg na kartach tej księgi, a współczesne interpretacje dokonań tych osób znów wywołują refleksje bardziej ogólnej natury na temat sposobów widzenia historii i kryteriów wartościowania¹⁶.

¹⁵ Por. A. Naumow, *Oficjum ku czci Jozafata Kuncewicza, unickiego arcybiskupa połockiego*, [w:] *idem, Wiara i historia. Z dziejów literatury cerkiewnoślawiańskiej na ziemiach polsko-litewskich*, Kraków 1996, s. 97-141.

¹⁶ W chwili, gdy pisałem te słowa, otrzymałem list z Ukrainy od p. W. Hołyńskiego, który po przeczytaniu mojego artykułu na temat ikony Matki Boskiej Rudeckiej z przytoczonymi inskrypcjami



СВЯТЫЙ ПАВЪУСЕРНИЦА

Иже прочитавшы бывають на кийждо днь на ПАВЪУСЕРНИЦАХЪ.

ВОСЪБЪСОУ НА ПАВЪУСЕРНИЦИ.

ГЛАГОЛЪ СВЯТЫХЪ БОГАТЫХЪ КЪ НАШЪ: ЧЪДЪ МЕНЬШЪ: ТЪТЪ. По СЪТЪ НАШЪ: ГИ ПОМИЛЪИ, БГ. СЛА: ПИИЪ: ПРИДЪСЪ ПО: Г. ЧАЛО, Н. ПОМИЛЪИ МЪ КЪ: ЧЛО, ЧА. БЪ ВЪ ПОМИИ МЪ: ЧАЛО, РМЪ. ГИ ОУСЪДИИ МЪТЪУ МОИ: СЛЪКА АРХЪИШНОУА БЪДЪ: ГИ ПРИСЪЖИИ БИЕЦЪ НАМЪ: СПОДОКИ ГИ АНОШЪ ГИ: БЪРЪИ АЪ БЪИИАГО КЪ: ПОИМЪ:

Кинсонъ прѣтѣи кинъ. Исконъ. а. Галазъ. а. Ирмо.

Лютыя работы нзбѣи имъ: Сжабошала стѣрахомъ, кесуци, аргласла уннанауала, хвалащи тѣ: поитѣ жѣ блгочти радн, келкъ оумъ, мкво мѣрѣ зн, жднтелѣ: похвалы бо велика прикзѣидѣ чинъ, хл рожши. Лютымн наплетми томимъ, н ѿ врагъ стѣжѣимъ ѿкалн, нмн, съ палчѣмъ пригласѣи: събѣиши мнѣ прѣтѣи прик, галта рѣкѣ твоей нзкавлѣи, цин ма: н съзбѣдно пожити сподокн, мѣтвѣми вонми.

Аши тѣанна пригѣшнѣ, ачѣскои мнѣбрѣла нцѣлан: н оутнши плѣткѣ стѣрѣмѣи.

Бци: н крагѣ копта н стѣрѣла, козѣлѣши, крѣпко къ срца нхъ вонзи. И нѣ: Пажитѣ дѣвнни погрѣш тѣ, вкобѣитѣвннѣи, ѿтѣрѣла дѣчу, хл рожши. Тѣмже всѣ тѣлѣзъ радѣтѣл нѣѣ. Прѣ, ѿтѣла, мкво ѿжнѣлѣшнѣ, н соглѣно коитѣвѣтѣ тѣвѣго сѣла н бѣла.

Прѣшъ, г. Ирмо. Не мѣдрѣтѣи, нн боглѣтѣво: Гаксовъ вѣлннѣи, на пѣтн тѣ, ннѣгда, ннзходѣцѣл кѣише аѣтѣвннѣи, дѣво, на зѣмѣи, аргѣла вѣдѣ, аналѣшнѣ: н козѣндѣ, прѣпнѣи мѣѣ, дѣрѣ тѣл нѣнѣи.

Бременнѣмъ ѿзѣжѣнѣмъ, въ напѣтн.

Ж Ж

Lwowskie Bractwo Stauropegijne, cerkiew Zaśnięcia Matki Bożej i Mołyłowie

Oktoich
lwowski...

Niezwykłe były zatem wielka żywotność i siły twórcze małej Mołdawii, która borykając się z narastającymi kłopotami wewnętrznymi i stałym zewnętrznym zagrożeniem, nie szczędziła środków na wspieranie własnej, bogatej i różnorodnej kultury. Jednocześnie patronowała rozlicznym fundacjom realizowanym na terenie Lwowa, z których najznacniejsza była cerkiew Zaśnięcia Matki Bożej, zwana potocznie „wołoską”. Zarazem gospodarowie wspierali funkcjonujące przy cerkwi Bractwo¹⁷. W odniesieniu do cerkwi określono, że wspomniani Jeremiasz i Szymon wzniesli ją znamienitym kosztem, a wojewoda Miron doprowadziwszy do jej ukończenia, obiecał ją hojnie „ufundować” (tzn. uposażyć?) w wyznaczonym przez siebie czasie. Jest to ważna wzmianka w świetle niejasnej do końca chronologii budowy tej świątyni.

Udział w jej wznoszeniu miało zatem przynajmniej trzech gospodarów, raczej krótko sprawujących swoje rządy. Według Izydora Szaranewicza, autora jubileuszowej książki wydanej z okazji 300-lecia Bractwa Stauropegialnego we Lwowie, Szymon i Jeremiasz zlecieli jej wzniesienie Pawłowi Dominici, czego też się podjął od 1591 r., przy wsparciu dotacją króla Zygmunta III – w miejsce wcześniejszej cerkwi wybudowanej w połowie XVI w.¹⁸ Najprawdopodobniej bryła cerkwi była gotowa w 1629 r., o czym świadczy napis dedykacyjny z tegoż roku wyrażający wdzięczność za jej dokończenie Barnowskiemu¹⁹, natomiast opóźnił się akt jej poświęcenia, którego dokonano w 1631 r. (zatem poza okresem jego rządów, trwających do sierpnia 1629 i ponownie w 1633 r.) w obecności Piotra Mołyły, brata Mojżesza, ówczesnego wojewody mołdawskiego. Obaj byli synami Szymona Mołyły. Stąd niekiedy można spotkać w literaturze różne daty ukończenia cerkwi, na ogół 1629 r.²⁰ Piotr Mołyła

prorockimi o charakterze apologetyczno-hymnograficznym, opublikował propozycje zupełnie odmiennej ich interpretacji. W jego opinii nie były to cytaty mające swoje źródło w Biblii czy hymnach mariologicznych, lecz patriotyczne wezwania do obrony ojczyźnej mowy, odzwierciedlające napięcia XVII w. – W. Hołyński, *Ikonopiseć błagaw u Boga dlja Rusi dobra*, „Proswita”, 8 (240), 2001, s. 8.

¹⁷ I. Szaranewicz, *Muzeum Instytutu Stauropegijskiego we Lwowie*, „Tekka Konserwatorska” (Lwów) 1892, s. 53–60.

¹⁸ J. Hołowaćkij, *Jubilejnoe izdanie w pamjat’ 300-letnjago osnowanija L’wowskago Stawropigijskago bratstwa*, L’wiv 1886, s. 11–16. I. Szaranewicz wskazał na zachowany przywilej Zygmunta III z 1598 r., w którym zgodę na budowę cerkwi we Lwowie otrzymał Jeremiasz Mołyła – Szaranewicz 1892, s. 56.

¹⁹ Fragment rysunku napisu wraz z herbem Mołdawii: A. Golimas, *Un Domnitor...*, il. na wklejce. Napis wotywny wymienia jako „Sywerszitela cerkwi” wojewodę mołdawskiego „Mirona Bernjawskiego”.

²⁰ B. Janusz, *Zabytki mołdawskie we Lwowie*, „Wiadomości Konserwatorskie”, 1, (Lwów) 1924, 11, 2, s. 53, 56, 62; W. Karpowycz, *Staryj L’wiv. Cerkwy. II. Na terytorii knjażogo goroda*, „Stara Ukraina”, 125, 5, s. 89. W jednym z poprzednich artykułów błędnie podałem r. 1629

miał zostać w owej cerkwi wyświęcony na metropolitę kijowskiego 24 kwietnia 1633 r., zachowując zarazem tytuł archimandryty pieczarskiego i otrzymany z Konstantynopola tytuł egzarchy²¹.

Miron Barnowski. Mecenas przypomniany

„Niewdzięczność, Wielmożny i miłościwy Panie, pomiędzy wszystkimi nie-
zbożnościami jest najgłówniejszą, najgorszą i najjadowitszą przywarą”.

Tymi pięknymi i godnymi zapamiętania słowami zaczyna się przedmowa lwowskiego *Oktoichu*. Dedykacja książki jest ważna nie tylko jako przyczynek do naświetlenia chronologii wznoszenia cerkwi wołoskiej czy historii drukarni Bractwa. Uzupełnia również fakty dotyczące działalności fundatorskiej Barnowskiego.

jako datę jej poświęcenia – M.P. Kruk, *Związki południowe malarstwa ikonowego XV i XVI w. z obszaru Karpat północnych na przykładzie tematu Ukrzyżowania*, [w:] *Sztuka cerkiewna w Diecezji Przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25-26 marca 1995 roku*, Łańcut 1999, s. 62. Zob. W. Aleksandrowycz (artykuł opublikowany pod pseudonimem Oleskij Batychan), *Tradycii cerkownogo mystectwa v istorycznij peremysl's'kij eparchii*, „Kyivs'ka Cerkwa. The Kyivan Church”, 2-3, 2001, s. 279. Literatura na temat cerkwi ma dawną metrykę, lecz dopiero niedawno głębsze analizy jej architektury przeprowadzili M. Karpowicz i P. Krasny. M. Karpowicz uzasadniał ostatnio wenecką genezę jej formy: *idem*, *Uwagi o genezie form i oddziaływaniu Cerkwi Wołoskiej we Lwowie*, „Ikonotheke”, 13, 1998, s. 169-186. Por. P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596-1914*, Kraków 2003, s. 71.

²¹ A. Żukows'kyj, *Petro Mohyla j pyttannja jednasty Cerkov*, Kyiw 1997 (I wyd. – Paris 1969), s. 86-87; H. Kowalska, *Mohyla Piotr*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 21/1, z. 88, Kraków 1976, s. 568-572. Literatura na temat metropolity Piotra Mohyły jest już dość znaczna, a mimo to wydaje się, że ostatnimi czasy ta niezwykle ciekawa postać koncentruje na sobie coraz większe zainteresowanie badaczy reprezentujących różne dziedziny, zwłaszcza teologię – por.: E.Ch. Suttner, *Metropolit Petr Mogila und die 1644 verfaßte „Sententia cuiusdam nobilis Poloni graece religionis” über die Einigung der Kirchen*, „Ostkirchlichen Studien”, 50, 2001, s. 106-116; P. Krasny, *Odbudowa kijowskiej cerkwi Spasa na Berestowie przez Metropolitę Piotra Mohylę a problem nawrotu do gotyku w architekturze sakralnej Rusi koronnej w XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 62, 2000, 3-4, s. 337-362; N. Vornicescu, *Sfîntul Ierarh Petru Movilă*, Craiova 1999. Do wzrostu liczby publikacji na temat jego postawy i dokonań przyczyniła się niewątpliwie w dużej mierze dyskusja wokół 400-setnej rocznicy zawarcia unii brzeskiej, podpisanej w roku jego urodzin. Ostatnio Rezachevici podtrzymał przyjętą zwyczajowo datę narodzin Piotra Mohyły, który od 1633 r. był jednocześnie metropolitą kijowskim – dzień 21 grudnia 1596 r., wbrew propozycjom przesuwającym ją na 1574 r., na podstawie inskrypcji na jego grobie, znajdującym się w zniszczonej cerkwi katedralnej Ławry Pieczarskiej – *idem*, *La date de naissance de Petru Movila: une question controversee*, „Revue Roumaine d'Histoire”, 35, 1996, 1-2, s. 109-117. Urodzony zatem w 1596 r. Piotr przybył do Rzeczypospolitej w 1610 r., w 1627 r. został archimandrytą kijowskim, zmarł jako metropolita w 1647 r. W 1996 r. został kanonizowany przez synod ukraińskiego kościoła prawosławnego patriarchy moskiewskiego, który ustalił jego święto na dzień 31 grudnia – E.Ch. Suttner, *op. cit.*, s. 107.

Epoka artystyczna zapomniana: epoka Mirona Barnowskiego – taki tytuł artykułu Vasila Draguța z 1973 r.²² jest wielce znaczący w zestawieniu ze skierowanymi do hospodara w 1630 r. słowami o szczególnej pamięci i wdzięczności należnej za otrzymane dobrodziejstwa.

Postać wojewody została w efekcie przypomniana, o czym świadczy szereg kolejnych artykułów dotyczących jego działalności fundacyjnej. Petre P. Panaitescu w artykule z 1929 r., poświęconym fundacjom mołdawskim w Galicji, wspominał o zachowanym w skarbcu cerkwi krzyżu, дарowanym przez wojewodę Barnowskiego, a wykonanym z drewna cyprysu w stylu baroku zachodniego, lecz proveniencji prawdopodobnie athoskiej²³. Na temat dokonań hospodara i jego związków z Polską pisali jeszcze w latach 30. Aurel H. Golimas²⁴, Sever Zotta²⁵ i Gheorghe Duzinchevici²⁶. Powrócono do tego tematu ponownie w latach 70., począwszy od wspomnianego artykułu Draguța (1973). Rok później Draguț wskazał na działalność fundacyjną hospodara w stolicy państwa mołdawskiego i opisał jego rezydencję z I połowy XVII w.²⁷ W ujęciu historycznym epokę Barnowskiego przedstawił nieco później Golimas (1976)²⁸, naświetlając tło rządów i jego rolę jako mediatora między Turcją a Polską, a następnie poświęcił wojewodzie osobną monografię (1980), w której uwzględnił całą dotychczasową literaturę²⁹. Niedługo potem Marina Sabados (1982) odkryła w muzeum suczawskim portret wotywny hospodara trzymającego w dłoniach model monasteru Zaśnięcia w Jassach, utrwalony na marginesie dokumentu z dnia 9 grudnia 1627 r., w którym nadał owemu monasterowi rodzinną wieś Toropowce (Toropauți) koło Czerniowiec³⁰. Jak wskazała autorka, portret hospodara miał

²² V. Drăguț, *O epocă artistică uitată: Epoca lui Miron Barnovshi*, „Biuletinul Monumentelor Istorice”, 1, 1973, s. 15–24. Recenzja: S. Porcescu, *O epocă artistică uitată: Epoca lui Miron Barnovshi*, „Mitropolita Moldovei Sucevei”, 50, 1974, 3–4, s. 306–307.

²³ P.P. Panaitescu, *Fundatiuni...*, s. 7.

²⁴ A. Golimas, *Domnul Moldovei Miron Barnovschi: la tricentenarul morții sale: Ianuar 1626–Aug. 1629, April 1633–21 Iulie 1633*, Iasi 1933, s. 1–75; *idem*, *Domnul Moldovei – Miron Moghilă Barnovschi*, „Revista Istorică Română”, 13, fasc. 14 (Iasi 1933), s. 131–133.

²⁵ S. Zotta, *Știri noi despre movilești și amănunte interesante despre viața lui Miron Barnovschi*, „Arhiva Genealogică”, 1912–1913, s. 228–237; *idem*, *Amănunte interesante despre viața lui Miron Barnovschi*, „Opinia” (Jassy 1933). Zob. także: I. Minea, *O inovație juridică a lui Miron Barnovschi*, Iași 1932, s. 3–21 extras – „Întegriri”.

²⁶ *Idem*, *Miron Barnovschi Moghilă și Polonia*, „Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie – Cluj”, 8, 1936–1938, s. 166–222 (extras 1938).

²⁷ V. Drăguț, *Miron Barnovschi. Cîitor in Suceava*, „Revista muzeelor și monumentelor. Seria muzeu”, 43, 1974, 1, s. 91–92.

²⁸ A.H. Golimas, *Barnovschi, Miron. Foreign Relations. Moldavie*, „Magazin Istoric”, 10, 1976, s. 43–48.

²⁹ *Idem*, *Un domitor, o epoca Vremea lui Miron Barnovschi Moghila, voievod al Moldovei*, București 1980.

³⁰ M. Sabados, *Un document cu portret votiv de la voievodul Miron Barnovschi*. „Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Arta Plastica”, 29, 1982, s. 55–57; M. Sabados, *Un document cu*

znajdować się również w cerkwi Lwowskiego Bractwa, o czym pisał Miron Costin, autor *Latopisu Ziemi Mołdawskiej*, podobnie jak w cerkwi wzniesionej przez owego hospodara w Jassach, co potwierdzał Paweł z Aleppo, a także w monasterze Zograf na górze Athos, który był wielokrotnie przez tego hospodara i innych wojewodów obdarowany³¹. Draguț w ostatnim swoim artykule (1998) przypomniał, że z fundacji Barnowskiego w 1627 r. ukończono obszerne założenie monastyczne w Dragomirnie, na planie prostokąta z wieżami – nad południowym wejściem i w czterech narożach murów, otaczające wspaniałą cerkiew wzniesioną dzięki metropolicie Anastazemu Krymce (Crimci)³². Hospodar już wcześniej dał wyraz przywiązaniu do tego monasteru, darowując mu dokumentem z dnia 3 czerwca 1626 r. wieś Nekszeni (Necșeni) w pobliżu Botoszan, a 29 sierpnia 1626 r. – wieś Salcea w pobliżu Suczawy³³. Dokumenty potwierdzające przywileje wybranych monasterów wydane przez Barnowskiego oraz innych hospodarów znajdowały się w Metochionie Grobu Świętego w Konstantynopolu i miały zginąć wraz z innymi podczas przenoszenia archiwum Metochionu ze Stambułu do Aten po II wojnie światowej, lecz duża ich część została jednak odnaleziona i zapowiedziano ich publikację³⁴.

W swoim testamencie z 1633 r. Barnowski zapisał dobra monasterowi Birnova w pobliżu Jass³⁵. Miała to być jego fundacja („ktitoria”) wzniesiona na podstawie dokumentu z 5 grudnia 1628 r. na miejscu wcześniejszej drewnianej świątyni z nadania Jeremiasza Mohyły (1603). Cerkiew monasteru nosiła wezwanie św.

portretul voievodului Miron Barnovschi și câteva observații privind arta miniaturii în actele emise de cancelaria moldovenească în prima jumătate a secolului XVII, „Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie. A.D. Xenopol”, 23, 1986, 1, s. 255-262. Monaster w Jassach należał do fundacji wojewody Barnowskiego, co potwierdził Paweł z Aleppo w r. 1653 – *ibidem*, przyp. 5. Zob. też: M.M. Székely, *Note despre bisericile Sf. Vineri și Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul din Iași*, „Studii și Materiale de Istorie Medie”, 19, 2001, s. 33.

³¹ M. Sabados, *op. cit.*, przyp. 5. Zachował się dziewiętnastowieczny portret hospodara w całopostaciowym ujęciu z modelem cerkwi w rękach, anonimowego malarza, który miał być kopią portretu wotywnego monasteru w Jassach – A.H. Golimas, *Un Domnitor...*, il. na wklejce; M. Costin, *Latopis Ziemi Mołdawskiej i inne utwory historyczne*, tłum., wstęp i koment. I. Czarnańska, Poznań 1998, il. 22.

³² V. Drăguț, *Un programe architectonique non comenté de la Moldavie des XV^e-XVII^e siècles*, „Revue Roumaine d’Histoire de l’Art. Série Beaux-Arts”, 25, 1998, s. 3. Na temat reformatorskich dokonań hospodara i metropolity zob. N. Grigoraș, *Situația clerului moldovenesc în prima jumătate a secolului al XVII-lea și reforma domnitorului Miron Barnovschi și mitropolitul Anastasie Crimca*, „Mitropolita Moldovei și a Sucevei”, 1-2, 1957, s. 71-79.

³³ M.M. Székely, *Un Document de la Miron Vodă Barnovschi*, „Studii și Materiale de Istorie Medie”, 23, 2005, s. 253 – na końcu artykułu przywilej późniejszy przytoczony w brzmieniu oryginalnym.

³⁴ M.M. Székely, Ș.S. Gorovei, *Documente regăsite dintr-o arhivă pierdută*, „Studii și Materiale de Istorie Medie”, 20, 2002, s. 45 nn.

³⁵ Ș.S. Govorei, *Un ctitor uitat la Putna și asocierea la atributele puterii suverane*, „Studii și Materiale de Istorie Medie”, 21, 2003, s. 249.

Jerzego, zmienione potem na Ścięcia głowy Jana Chrzciciela, co według legendy upamiętniać miało ścięcie fundatora przez Turków 2 lipca 1633 r.³⁶

Według Mirona Costina, siedemnastowiecznego rumuńskiego kronikarza, nie było drugiego takiego hospodara, który fundowałby tyle monasterów w tak krótkim czasie. Jeśli bowiem inni hospodarowie budowali nawet więcej, to zajmowało im to 40 lub 20 lat, jemu zaś – trzy; po czym wyliczył jako jego dokonania: ukończenie „w środku miasta Jassy” wielkiego monasteru Zaśnięcia Matki Boskiej, monasteru Hangul w górach w okolicach Niamc, monasteru w Dragomirnej niedaleko Suczawy, fundowanej przez metropolitę Krimkę, oraz Birnovy koło Jass, który ukończyć miał wojewoda Dabiża. Wskazał też na darowiznę wsi dla monasteru Marii w Jassach (Toropowce pod Czerniowcami i Sziptele koło Hirtau) oraz na liczne fundacje pomniejszych cerkwi, jak np. św. Jana, założonej przez jego matkę w Jassach³⁷.

Ciekawe, że hospodar Barnowski, dokonując wielu fundacji architektonicznych, zdecydował się zamówić do swoich świątyń ikony w dalekiej Moskwie. Potwierdzone źródło zamówienia mogłyby świadczyć o renomie pracowni moskiewskich, których dzieła musiały być popularne również w Polsce. Dowodzi tego ich rozprzestrzenienie się po kościołach zwłaszcza po okresie tzw. dymitriad, czyli wypraw na Moskwę w I połowie XVII w. Listem z dnia 9 grudnia 1628 r. z Jass Barnowski zwrócił się do cara Michała Fiodorowicza, za pośrednictwem archimandryty Barlaama (Varlaam) i Pawła Ureche, z prośbą o ikony do trzech bardzo ważnych cerkwi, jednej pod wezwaniem Trójcy Św. przy monasterze w Dragomirnej i dwóch innych w Jassach: pod wezwaniem Zaśnięcia Matki Bożej i św. Jerzego oraz cerkwi św. Jana Nowego w Suczawie, posyłając jednocześnie carowi relikwie św. Jakuba Perskiego³⁸. Poselstwo dotarło do Moskwy w marcu 1629 r., uzupełnione w Kijowie przez inne osoby dodane przez archimandrytę Piotra Mohyłę, który w liście z dnia 30 grudnia 1629 r. prosił cara o dobre przyjęcie delegacji.

Ten apel, tak późno wysłany, w którym Piotr wstawiał się za swojego „srodnika”, mógł być wynikiem perypetii związanych z pozyskaniem ikon. Ich jakość

³⁶ http://www.orthodoxphotos.com/Monasteries_and_Churches/Romanian/Barnova/index.shtml

³⁷ M. Costin, *op. cit.*, s. 154.

³⁸ Moskwa, Central'nyj gosudarstwennyj archiw drevnich aktow, f. 68, op. 2, d. 1. Pierwsza publikacja: S. Dragomir, *Contribuții privitoare la relațiile bisericii românești cu Rusia în veacul al XVII-lea*, București 1912, s. 81-84. L.E. Semenowa podała omyłkowo, że list napisano w r. 1629, *Relațiile Bisericii din Moldova și Muntenia cu Biserica Rusă în secolul XVII*, „Anuarul Institutului de Istorie. A.D. Xenopol”, 31, 1994, s. 564-565. Cerkiew w Jassach, której budowa rozpoczęła się w czasach Mirona Barnowskiego, została poświęcona za Bazylego Lupu 4 listopada 1635 r. – S. Vacaru, *Contribuția lui Vasile Lupu la dezlatarea arhitecturii moldovenești*, „Anuarul Institutului de Istorie. A.D. Xenopol”, 31, 1994, s. 88. Oparciem dla tych ustaleń jest rosyjska publikacja stanowiąca zbiór korespondencji wymienianej między królami polskimi, książętami moskiewskimi a hospodarami mołdawskimi, zebrana w 3 tomach pod znamienym tytułem: *Istoriczeskie swjazi narodow SSSR i Rumynii*, red. J. Grosul *et al.*, t. 1 (lata 1408-1632), Moskwa 1965; t. 2 (lata 1633-1673), Moskwa 1968; t. 3 (lata 1673-1711), Moskwa 1970.

(„kaczestwo”) miała nie spodobać się patriarsze Filaretowi. Malarze Iwan Pospiejew i Błażen Naprudnyj byli zmuszeni z tego powodu odpowiadać przed stolnikiem Borysem Aleksandrowiczem Repninem („derżali (...) otwet pered stol’nikom Borisom Aleksandrowiczem Riepninym”). W efekcie mimo zapłaty Barlaam powrócił z niczym³⁹.

Jakieś ikony musiały jednak zostać wysłane, skoro kolejny wojewoda Bazyli Lupu listem z lutego 1636 r. przypominał carowi Fiodorowi, że zostały do zabrania jeszcze dwie ikony: św. św. Męczenników Jerzego i Jana Nowego ze scenami ich męczeństwa w polach oraz św. św. Męczenników Prokopa i Merkurego ze scenami ich żywota w polach. Obie pozostawały w posiadaniu ich twórcy, malarza („zografa”) Nazarego, stąd prośba, aby car nakazał mu przekazanie ikon bojarom wysłanym przez wojewodę⁴⁰.

Dwa lata później, we wrześniu 1638 r., wojewoda Bazyli Lupu zwrócił się do Moskwy już nie o ikony, lecz o samych malarzy w celu ukończenia malowania cerkwi św. Trójcy w Jassach⁴¹. Nieco później, w liście z dnia 29 grudnia 1639 r., wojewoda Bazyli dziękował carowi za ikony dla mołdawskich cerkwi⁴². Prośba o malarzy zawarta jest w listach skierowanych do cara Michała Fiodorowicza w latach 1639⁴³ i 1641⁴⁴. W odpowiedzi car wysłał do Mołdawii dwóch malarzy, Sydora Pospiejewa i Jakowa Gawriłowa, obiecując zarazem

³⁹ L.E. Semenowa na podstawie tego samego źródła napisała: „Varlaam a obținut majoritatea icoanelor necesare pentru împodobirea noilor biserici moldovenești” – *eadem, op. cit.*, s. 565.

⁴⁰ S. Dragomir, *op. cit.*, s. 87-88, cyt. za: *Istoriczeskie...*, s. 327, przyp. 250. Dnia 8 czerwca 1636 r. car odpowiedział, że „te ikony napisany (...) a nie posłany byli dlja tego, czto te ikony napisany po ich archimandiczju (Barlaama) welenju nie po dostoinstwu, dlja tego w to vremja archimandritu s towarzyszczi i nie otđany. A nynie po naszemu ukazu posłancom twoim skazano, czto ikony s nimi posłati nel’zja dlja tego, czto napisany nie po dostoinstwu” – S. Dragomir, *op. cit.*, s. 89, cyt. za: *Istoriczeskie...*, s. 327-328, przyp. 250.

⁴¹ „Dasti nam ikonopisci dobri i iskusni i wolni byti chitrëci naszì zdělati katapetazma i raspëtje po naszemu cerkownomu obyčzaju” – list z dnia 13 września 1638 r. – CGADA, f. 68, op. 2, 1638, d. 4, ll. 1-2; S. Dragomir, *op. cit.*, s. 92-93; *Istoriczeskie...*2, poz. 5, s. 26-27. Według Semenowej Bazyli Lupu skierował prośbę do cara w r. 1636: L.E. Semenowa, *op. cit.*, s. 565.

⁴² List dnia 29 grudnia 1639 r. – CGADA, f. 68, op. 2, 1639, d. 9, ll. 1-2 – S. Dragomir, *op. cit.*, s. 94; *Istoriczeskie...*2, nr 11, s. 41-42.

⁴³ „(...) prosim i molim welikago ti carstwa radi oni naszich l’judii, ktorii zdělajut cerkownoje ono dëlo, jegda ugotowitsja diëlo, da byli imëli otwerstii put priiti zde u nas, jako bożieju błagodëtiju cerkow jest gotowo, tilko ożedajem ukrasiti jego takowim ukraszeniem, czto sëdëlaet u přëswiëtłago twojogo prawosławnago carstwa” – list z dnia 12 lipca 1639 r. – CGADA, f. 68, op. 2, 1639, d. 6, ll. 1-2; S. Dragomir, *op. cit.*, s. 94; *Istoriczeskie...*2, poz. 9, s. 35-37; L.E. Semenowa, *op. cit.*, s. 566.

⁴⁴ „(...) i paki molim i żelajem přëswiëtłago i welikago ti carstwa radi nëkich maistori malëri, da pożałujesz nasze czełobitia ukrasiti nam nasze swëtaja cerkow, jeże s’ ’zdachom w imë Triech swëtitel i w’ ’selenskich ucziteli – Wasilie Welikago, Grigorie Bogosłowa, Ioana Złatoustago (...) Nja zëlo prosim i molimsja carstwiju ti, abi priszli nëkich maljari ot prawosławnago twojogo carstwa zde do nas, a my budem tworiti dobroja zaplatu maistorom o ws’em i s welikoja wiërnosti moja peczal budet radi nich” – list z dnia 7 maja 1641 r. – CGADA, f. 68, op. 2, 1641, d. 10, ll. 1-2; S. Dragomir, *op. cit.*, s. 95; *Istoriczeskie...*2, poz. 14, s. 51-53; L.E. Semenowa, *op. cit.*, s. 566.

przysłanie poprzez starca Sylwestra dzieł pracowni malarskiej, które nie były jeszcze gotowe⁴⁵. Podobnie bez zwłoki po wykonaniu swoich prac mieli powrócić do Moskwy malarze. Ich pobyt w Mołdawii potwierdza pismo wojewody z dnia 10 lipca 1641 r.⁴⁶ Natomiast 26 października 1641 r. prosił wojewoda o jednego jeszcze malarza z Moskwy do malowania „nowozdanej cerkwi”⁴⁷. Prośba miała wynikać z faktu wcześniejszego powrotu Jakowa Gawriłowa i pozostania w Jassach jedynie Sydora Pospiejewa⁴⁸. Car wysłał tym razem malarzy Demjana Jakowlewa i Prokofija Mikitina, „cztoż ikonnomu dziełu było spieszniej”⁴⁹, w styczniu 1642 r. Malarze pracowali w Jassach do połowy lata 1642 r.⁵⁰

Zwraca uwagę w powyższym kontekście casus sprowadzenia artystów z odległego ośrodka, czy to w celu podkreślenia świetności fundacji, czy też z innych powodów, charakterystyczny także dla Rzeczypospolitej – oto niedługo potem, w 1644 r., metropolita kijowski Piotr Mohyła do wykonania fresków w odnowionej przez siebie cerkwi Spasa na Berestowie w Kijowie sprowadził artystów z Grecji⁵¹.

Cerkiew Trzech Hierarchów pełniła w tym czasie rolę głównej świątyni nowej stolicy mołdawskiego państwa wzmocnionej założeniem Akademii w 1640 r., przy pomocy Piotra Mohyły, metropolity kijowskiego, na wzór Akademii Kijowskiej i dzięki wsparciu uczonych z Kijowa uczących języków słowiańskich, greckich i łacińskich⁵². Z 1656 r. pochodzi informacja o wyjeździe „w Wołoskuję zemlju s gosudarewym posłom” malarza Orużejnoj Pałaty, Sofroniusza Karpowa. Dzięki tej wzmiance znamy szereg nazwisk ówczesnych malarzy ikon działających przy cerkwi Poczęcia Przczystej Bogurodzicy w Kitajgorodzie. Byli to: pop Fiedor Pietrow, Iwan Wysoki (Boł’szój), Iwan Niski (Mien’szój), Borys, dzieci Włodzimierzowe, ikonopiscy Orużejnoj pałaty; Fiedro Fiedorowy, Stefan Fiedorow, Ondrij Markow („kormowuje ikonopiscy”); Iwan Czarny (Czornoj), ikonopiscy Cyryl (Kiril) Iwanow, ikonopiscy

⁴⁵ „Kotoryje waszi dieła na Moskwie jeszcze iz masterstwa nie wyszli i za tem ostalsja na Moskwie starec wasz Seliwestr. A kak budut te dieła gotowy, i my, welikij gosudar’ sowsiem welim jego otpustit’ k wam nie zadierżaw” – list z dnia 18 maja 1641 r. – CGADA, f. 68, op. 1, 1641, d. 1, ll. 61-62; *Istoriczeskie...2*, poz. 15, s. 55-56; L.E. Semenowa, *op. cit.*, s. 566.

⁴⁶ „Sydor i Jakow zde do nas przisli” – list z dnia 10 lipca 1641 r. – CGADA, f. 68, op. 2, 1641, d. 11, ll. 1-2; S. Dragomir, *op. cit.*, s. 96; *Istoriczeskie...2*, poz. 16, s. 57-59; L.E. Semenowa, *op. cit.*, s. 567.

⁴⁷ List z 26 października 1641 r. – CGADA (Central’nyj gosudarstwien’nyj archiw drien’nych aktow), f. 68, op. 2, 1641, d. 12, ll. 1-3; *Istoriczeskie...2*, poz. 19, s. 63-66; L.E. Semenowa, *op. cit.*, s. 567.

⁴⁸ *Istoriczeskie...2*, s. 360, przyp. 71.

⁴⁹ List z 6 stycznia 1642 r. – CGADA, f. 68, op. 1, 1642, d. 2, ll. 11-13; S. Dragomir, *op. cit.*, s. 98; *Istoriczeskie...2*, poz. 20, s. 69; L.E. Semenowa, *op. cit.*, s. 567.

⁵⁰ *Istoriczeskie...2*, s. 360, przyp. 71.

⁵¹ P. Krasny, *Odbudowa kijowskiej cerkwi...2*, s. 340.

⁵² P.P. Panaitescu, *L’influence de l’oeuvre de Pierre Mogila, archevêque de Kiev, dans les Principautés roumaines*, extrait des „Mélanges de l’Ecole roumaine en France”, V, 1926, s. 1-95. Autor starannie zebrał obszerną już wówczas bibliografię dotyczącą działalności metropolity.

Fiedor Kozłow, Iwan Kozłow, Iwan („Iwan ikonopisec Wołodimierow”)⁵³. Do Mołdawii rządzonej przez Jerzego Stefana mieli być ostatecznie wysłani przez cara Alekseja Michajłowicza Sofroniusz Karpow i Kuźma Jakowlew dnia 22 stycznia 1657 r.⁵⁴

Bractwo Stauropigialne, jego drukarnia i inne typografie Rzeczypospolitej

Metropolita Piotr Mohyła, wojewoda Bazyli Lupu i patriarcha Cyryl Lukarys

W następującej w *Oktoichu* po wstępie przedmowie do „czytelnika prawosławnego” mowa jest o pięknie cerkwi, większym aniżeli uroda niewiasty (il. 6-8). Wyrażona została pochwała cerkwi, jako nauczycielki boskich, prawosławnych, ojcowskich dogmatów, ozdobionej szatami złotymi, pieśniami. Po całostronicowej apoteozie cerkwi wspomina się imiona: patriarchy Joachima Antiocheńskiego, Melecjusza Aleksandryjskiego, Jeremiasza „Nowego Rzymu”, patriarchy powszechnego⁵⁵. Dzięki wymienionym patriarchom „Ojcom i Pasterzom Naszym” i dwóm innym dobrodziejom, jak stwierdzono, Bractwo mogło rozpocząć w grodzie „Liondopoli małej Rusi” dzieło odrodzenia, co zostało utwierdzone pismami „Pana naszego, miłościwego króla Zygmunta” (1587-1632). Wymieniono trzy warunki dotyczące działalności i przyszłości Bractwa:

1. Bractwo ma „wiecznie” istnieć przy świątyni Zaśnięcia Matki Bożej Stauropigii patriarchalnej.
2. Typografia (drukarnia Bractwa) będzie drukować księgi do nauki Słowa Bożego.
3. Powstanie gimnazjum dla młodzieży.

⁵³ List z 18 czerwca 1656 r. – CGADA, f. 68, op. 1, 1656, d. 2, l. 34-34; *Istoriczeskie...2*, poz. 92, s. 283-284; L.E. Semenowa, *op. cit.*, s. 567.

⁵⁴ *Istoriczeskie...2*, s. 393, przyp 198; L.E. Semenowa, *op. cit.*, s. 567.

⁵⁵ Tak też zwracało się Bractwo w liście do Patriarchy z dnia 30 października 1629 r.: „Sanctissime Domine D. Pater archiepiscopus Constantinopolitane Novae Romae et oecumenice patriarcha D. Pater in Spiritu et Pastor noster summe honorande” – G. Hofmann, *Patriarch Lukaris und die Römische Kirche*, [w:] *Griechische Patriarchen und Römische Päpste. Untersuchungen und Texte*, II/1, „Orientalia Christiana”, 15, 1928, 1, s. 75. Postacie Joachima Antiocheńskiego oraz patriarchy Konstantynopola Jeremiasza II zostały szeroko scharakteryzowane w opracowaniu Borysa Gudzjaka, *Kryza i reforma. Kyiwska mytropolija, Cargorods’kij patriarchat i geneza Berestejs’koj unii*, L’wów 2000, s. 205-217. Jeremiasz II, ustanawiając Bractwo w r. 1587, potwierdził jego niezależność od władzy biskupiej, które to prawo potwierdzali kolejni patriarchowie. Z kolei zachowane listy, przeniesione z archiwum Bractwa do Archiwum Państwowego we Lwowie, potwierdzają wymianę korespondencji z innymi patriarchami – B.L. Fonkicz, *Paleografia greckich gramot L’wiewskiego bractwa*, „Paleoslavica”, 10, 2002, s. 282-292.

W dalszej części przedmowy do czytelnika wspomniani zostali patriarcha Cyryl Lukarys, określony jako „arcybiskup” Konstantynopola, egzarcha powszechnego tronu (prestoła)⁵⁶ oraz biskup lwowski Jeremiasz Tysarowski. Dodano, że wydrukowana księga ma służyć potrzebom cerkwi, a także czci i chwale Zmartwychwstania Pańskiego.

W pewnym zakresie przytoczone warunki korespondują z określeniem zakresu wydawniczego drukarni zawartym w punkcie 27. postanowień brzeskich, spisanych w języku ruskim, polskim i po łacinie: „Liceat item nobis seminaria et scholas Graecae et Sclavonicae linguae extruere, ubi commodius videbitur, necnon officinas pro imprimendis libris, quae tamen omnia metropolitani et episcoporum subsint arbitrio, nihilque imprimatur sine illorum licentia, ne hinc occasio disseminandarum haeresum malevolis detur”⁵⁷. Według punktu 26.: „Collegia sive confraternitates spirituales non ita pridem a patriarchis institutae, et a Sacra Regia Maiestate confirmatae, uti Vilnae, Leopoli, Brestae et alibi, a quibus non contemnendos in Ecclesiam Dei fructus redundare, cultumque divinum singularem in modum propagari videmus, siquidem unionem amplecti voluerint, integrae et illaesa maneat, sub obedientia tamen metropolitani vel episcoporum eius dioecesis, in qua sunt”⁵⁸.

Sopikow wskazał, że warunkiem działalności wydawniczej miała być zgoda patriarchów: Jeremiasza, Melecjusza, patriarchy Antiochii, i Sofroniusza, patriarchy Jerozolimy, na naukę przez Słowian greki tych, którzy żyli na „Wołyniu” – „koimje Papisty i Unijaty wozbranijali uczyć’sja jazyku Greczeskomu”. Autor podał, że typografia lwowska działająca w monasterze Św. Onufrego pod opieką biskupa lwowskiego Gedeona Bałabana spłonęła w pożarze na początku XVII w.⁵⁹ Pierwsza drukarnia lwowska została powołana w maju 1589 r. przez patriarchę Konstantynopola Jeremiasza, który miał wówczas przybyć w tym celu do Lwowa. W 1591 r. wydrukowano w niej gramatykę grecką z przeznaczeniem dla szkoły⁶⁰. Zbudowana dla realizowania szlachtetnych

⁵⁶ Cyryl I (Lukarys) był wielokrotnym patriarchą Konstantynopola w latach 1612, 1620–1623, 1623–1633, 1634–1635, 1637–1638 – P. Meienberger, *Johann Rudolf Schmid zum Schwarzenhorn als kaiserlicher Resident in Konstantinopel in den Jahren 1629–1643*, Frankfurt/M. 1973, s. 206, przyp. 1. Politykę patriarchy wyróżniało szukanie zbliżenia z kalwinizmem (korespondencja z królem Szwecji Karolem Gustawem II), tak że nazywany był patriarchą „kalwińskim”.

⁵⁷ G. Hofmann, *Unions-Artikel der ruthenischen Bischöfe vom 11. Juni 1595*, [w:] *Wiedervereinigung der Ruthenen mit Rom*, „Orientalia Christiana”, III/2, 12 (12.1924–2.1925), s. 156.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 155–156.

⁵⁹ W. Sopikow, *op. cit.*, s. LXXI. W tekście omyłkowo podano jako datę założenia drukarni 1689 r.

⁶⁰ Do najstarszych drukarni innowierczych w Rzeczypospolitej należała typografia wileńska, którą założył Doktor Skoryna z Połocka na początku XVI w. – w 1517 r. ukazała się Biblia w jego przekładzie w Pradze, a w 1525 r. w Wilnie jego *Apostoł*. W 1562 r. wydany został katechizm luterancki wydrukowany w Nieświeżu przez Mateusza Kawęczynskiego, Szymona Budnego i Wawrzyńca Krzyszkowskiego.

celów drukarnia „wieszcz mnohoczenna” spłonęła niestety w wielkim pożarze, który ogarnął miasto, a pierwszą księgą, jaka miała się ukazać po staraniach Bractwa, był właśnie omawiany *Oktoich*. Wówczas miano wezwać do wydawania ksiąg typografika Andrzeja Skulskiego. Jak wskazał Panaitescu, druk księgi w istocie nie był pierwszy – wyprzedziła go publikacja małej broszury z dnia 23 kwietnia 1630 r. poświęconej Pasji Chrystusa⁶¹.

Naturalnie na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej i w Wielkim Księstwie Litewskim istniało już wówczas szereg innych aktywnych drukarni. Na początku XVII w. staraniem księcia Ostrońskiego powstała nowa typografia w Dermaniu, w którym wydano *Oktoich* w 1603 r. (bez oznaczenia miejsca wydania)⁶². Dnia 5 lutego 1605 r. wydano w niej list (posłanie) Melecjusza, patriarchy Aleksandrii, do biskupa Bałabana Pocięja. Swoje druki rozpowszechniały drukarnie w Haliczu (Ewangelia 1606), Jewju koło Wilna w majątku księcia Ogińskiego, prowadzona przez wileńskich mnichów (Nowy Testament 1611); w Mohylewie (*Służebnik* 1616), w Poczajowie (1618), w Ławrze Kijowskiej (*Tryfołogion* 1619)⁶³. W 1630 r. w Kijowie wydano *Hymnologię* Piotra Mohyły przygotowaną przez typografa Stefana Beryndę, z udziałem szeregu wymienionych osób, np. grafików Perthenija Mołkowytyskiego i Michała Fojnadskiego. W Łucku, w typografii przy monasterze Krzyża Pańskiego wydano w 1628 r. *Wiersze żałobne na pogrzeb księżnej Jackówny i Lament po prezbiterze Janie Wasylewiczu*. Mniej znana typografia przy monasterze Kuteńskim (Objawienia Pańskiego) wydrukowała Nowy Testament w 1632 r.⁶⁴

* * *

Rosnąca sława typografii ukraińskich sprawiła, że przybył je poznać Grek Meletios z Macedonii, drukujący następnie pierwsze druki na Wołoszczyźnie dla hospodara Mateusza, przyznający w *Trebniku* (*Molitvienniku*), że przybył z regionów ruskich w r. 1635. Dzięki zatem nauce pobranej na ziemiach ruskich i dzięki pomocy metropolity Piotra mógł uruchomić typografię w monasterze w Cimpulung (Długopole) w r. 1635, a dwa lata później w Govora⁶⁵. Obie drukowały do połowy XVII w. kopie druków ruskich. Imię Meletiosa wymienione zostało w *Nomokanonie* w r. 1644. Metropolita Piotr przysłał hospodarowi wołoskiemu Mateuszowi sławnego drukarza Tymoteusza Aleksandrowicza Werbickiego, szefa drukarni Ławry Pieczarskiej, za arcybiskupa Hioba Boreckiego (1620-1631), który w 1623 r. wydrukował *Homilie* poświęcone listom apostoła Pawła oraz *Godzinki*. Imię jego wymieniono

⁶¹ P.P. Panaitescu, *L'influence...*, s. 49.

⁶² *Ibidem*, s. LXXI.

⁶³ *Ibidem*, s. LXXIV.

⁶⁴ Dokładne dane na temat chronologii powstawania drukarni i ich rozmieszczenia w państwie polsko-litewskim: M. Błońska, *op. cit.*, s. 462-467.

⁶⁵ P.P. Panaitescu, *L'influence...*, s. 18.

w *Trebniku* wydanym w 1635 r. na Wołoszczyźnie. Wiadomo, że w 1642 r. zakupił dom we Lwowie. Z kolei pochodzący ze Lwowa Iwan Kunotowicz odbił na Wołoszczyźnie *Anfołogion* słowiański (1642) i Ewangelię (1644). Wcześniej drukował we Lwowie *Anfołogion* w r. 1638, a w r. 1639 *Oktoich*. Wpływ drukarstwa ruskiego utrzymywał się na Wołoszczyźnie przez cały w. XVII, by z czasem ustąpić greckiemu⁶⁶.

Oktoich
lwowski...

Metropolita Piotr Mohyła

Mimo zachęt czy regulacji zawartych w postanowieniach unii brzeskiej, Bractwo Lwowskie trwało przy prawosławiu, a drukarnie w Rzeczypospolitej, pozostające w rękach katolików, protestantów i prawosławnych, oprócz druków „na potrzeby Kościoła”, wydrukowały znaczną liczbę pism polemicznych pro- i antyunijnych, a także pro- i antyreformacyjnych, co stanowi najlepsze świadectwo ówczesnego fermentu religijnego. Toczona poprzez druki zażarta polemika należy do szczególnych zjawisk ówczesnej Europy, do dzisiaj nierozpoznanych całkowicie i budzących kontrowersyjną ocenę. Dużą rolę odegrał w niej metropolita Piotr Mohyła drukujący teksty w obronie prawosławia po łacinie i po polsku: „C'est ce qu'il démontra victorieusement à l'ancien parti slavon des Ruthènes groupés autour de la Stavropigie (couvent autonome) der Lemberg, qui regardaient d'un oeil méfiant sa réforme”⁶⁷. Jak to ujął Aleksander Naumow, metropolita Piotr „był w pełni świadom specyficznego położenia prawosławia w Europie, rozpiętego między islamem imperium otomańskiego, kontrreformacją i unionizmem katolickiego Zachodu, antytradycjonalizmem protestantyzmu i totalitaryzmem Moskwy”⁶⁸. Trwałym i wielkim dziełem Piotra był Akademia Kijowska wraz z filiami w Winnicy, Krzemieńcu i Choszczu. Świadectwo jego pozycji stanowił fakt, iż drukarnie publikowały tylko te księgi, które sam wskazał bądź poprawił, tym samym cenzurował on wszystkie typografie ruskie⁶⁹. Ceniono go jako nauczyciela, skoro grono uczniów upamiętniło

⁶⁶ *Ibidem*, s. 34.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 6-7. I dalej: „Si cette réforme ne signifiait pas un rapprochement vers le catholicisme, elle marquait pourtant un rapprochement des orthodoxes vers l'État polonais. Jusqu'à Mogila, ces derniers, ainsi que le clergé et les Cosaques de l'Ukraine, se considéraient, dans leurs polémiques et leurs revendications, en état de légitime défense; ils se voyaient persécutés par l'État et s'organisaient contre lui en cherchant souvent protection au dehors (à Moscou, surtout). Pierre Mogila possédait l'expérience de la vie publique polonaise et de la liberté illimitée des nobles; comme parent et allié politique des Radziwill, chefs des protestants de Pologne, il se rendait compte que ceux-ci, tout en défendant leur foi, ne se considéraient pas autrement que comme partie intégrante de l'État polonais”.

⁶⁸ A. Naumow, *Kultura prawosławna na ziemiach polsko-litewskich*, [w:] *idem*, *Wiara i historia. Z dziejów literatury cerkiewnosłowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich*, Kraków 1996, s. 32.

⁶⁹ P.P. Panaitescu, *L'influence...*, s. 9.

jego trud zbiorem wierszy⁷⁰. Panaitescu przypomniał, że metropolita, wysyłając swoich profesorów do Moskwy, przygotował faktyczny grunt pod reformy Piotra Wielkiego. Piotr Mohyła, który ród swój wywodził od Mucjusza Scewoli, czyli od Rzymian, utrzymywał zarazem kontakty z Grekami, zwołał synod w Jassach, gdzie zaproponował swój projekt *Wyznania wiary prawosławnej* delegatom patriarchy greckiego. W 1622 r. był nawet rekomendowany przez króla Zygmunta III na wojewodę mołdawskiego, lecz wyprzedził go w tej nominacji jego krewny Barnowski. Do 1632 r. tytułował się jako archimandryta i syn księcia Mołdawii. Wówczas wojewodą został jego brat Mojżesz. Jako metropolita od 1633 r. patronował również przedsięwzięciom budowlanym. Już wcześniej, w 1631 r., zadbał m.in. o odbudowę monasteru Hołoswieńskiego na Ukrainie i nadał mu jako patrona Jana z Suczawy⁷¹.

* * *

To właśnie do archimandryty Piotra wojewoda Barnowski miał wysłać misję archimandryty Barlaama (późniejszego metropolity suczawskiego) w kwestii różnych spraw religijnych i ona właśnie, według Panaitescu, miała zaowocować publikacją *Oktoichu* słowiańskiego we Lwowie w grudniu 1630 r. dedykowanego gospodarowi z herbem jego i Piotra Mohyły⁷².

Znamienne, że gospodar Barnowski zaniechał fundowania drukarni w Mołdawii. Założył ją dopiero Bazylu Lupu w Jassach przy monasterze Trzech Hierarchów, dzięki pomocy metropolity Piotra, który przysłał z Kijowa drukarnię i niezbędne narzędzia⁷³. Konfraternia lwowska w liście z 29 marca 1642 r. porównywała Bazylego do wielkiego Justyniana, na wzór Salomona, nieśmiertelnego króla, wznoszącego świątynie i pozwalającego drukować książki odpowiadające prawu Justyniana. Pomoc Piotra Mohyły wychodząca naprzeciw prośbom Bazylego Lupu, chcącego uruchomić drukarnię w Jassach, była niezwykle przykładowym zgodnym współdziałaniem na rzecz podniesienia poziomu oświaty w Mołdawii⁷⁴.

⁷⁰ *Mnemosyne sław y pracy trudów, Przeoświeconemu w Bogu Ojca, Jego Mości Ojca Piotra Mohyły Wojewodzica Ziem Mołdawskich, Uprzywilejowanego Prawosławnego Metropolity Kijowskiego, Halickiego y wszystkiej Rusi: Exarchy S. Thronu Konstantynopolskiego: Archimandryty Cudotwornej S. Ławry Pieczarskiej Kijowskiej. Na požądany onego wjazd do Kijowa od studentów gimnazjum w Bractwie Kijowskim, przezeń fundowanego, Światu podana* (roku 1633), Warszawa, Biblioteka Narodowa, sygn. XVII.212. Por. W. Deluga, *Les publications en langues polonaise et latine a Kiev au XVII^e s.*, „Solanus”, 9, 1995 s. 39 nn.

⁷¹ P.P. Panaitescu, *L'influence...*, s. 12.

⁷² N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul XVII*, 1, Bucarest 1925, s. 244-245; P.P. Panaitescu, *L'influence...*, s. 49.

⁷³ O. Yurchyshyn-Smith, *The Printing-House of the Monastery of Trei Ierarhi in Iasi and its Staff*, „Wostocznoeuropejskij Archeologiczeskij Żurnał: Byzantine Studies”, 3, 2001 – www.archaeology.kiev.ua/byzantine

⁷⁴ Por. O. Yurchyshyn-Smith, *op. cit.*, *passim*.

Wojewoda Bazyli chciał zarazem powołać do życia Akademię na wzór kijowskiej. W tym celu po zakończeniu budowy cerkwi Trzech Hierarchów w 1639 r. zwrócił się do metropolity Piotra poprzez Dosyteusza, patriarchę Jerozolimy⁷⁵. W efekcie do Jass przybyło z Kijowa trzydziestu profesorów, którzy nauczali wcześniej łaciny, poza jedynym hellenistą Epifaniszem Sławeneckim. Wojewoda Bazyli wydał duże sumy w celu wprowadzenia nauk łacińskich w Mołdawię, a z działalności profesorów z Kijowa cieszył się Grzegorz Stefan, kolejny gospodarz, który podziwiał ich miłość do nauk, mądrość i doceniał korzyści, jakie spływały na kraj dzięki ich nauce. Z podobną prośbą o przysłanie uczonych zwrócił się do Kijowa car Aleksy w 1649 r., prosząc o profesorów greki i łaciny⁷⁶.

Ród Mohyłów był zgodnie z tradycją głównym oparciem Bractwa. Typografia lwowska miała powstać właśnie dzięki ich funduszom, wcześniej niż w Mołdawię. Dnia 8 października 1590 r. Bractwo wysłało list do Jerzego Mohyły, „arcybiskupa” mołdawskiego, z prośbą o pomoc w budowie cerkwi, szkoły, typografii i szpitala przy Bractwie⁷⁷. Sami Mołdawianie zaś kierowali z kolei swoje prośby często aż do Moskwy, o czym świadczą przytaczane informacje o zamawianych ikonach czy malarzach. Także metropolita mołdawski Barlaam, który przyczynił się do powstania drukarni w Jassach, wysłał do cara Michała Fiodorowicza *Żywot Jana Nowego* oraz obraz świętego z prośbą o pomoc w wydaniu książek mołdawskich w 1636/1637 r.⁷⁸

Bractwo Lwowskie po rządach wojewody Mirona cieszyło się nadal szczególną opieką kolejnych gospodarów, mimo że po Barnowskim w tzw. epoce „Mateusza Besaraba (1632–1654) i Bazylego Lupu (1634–1651)” miał nastąpić zwrot Mołdawii ku Rosji i zbliżenie z Imperium Otomańskim⁷⁹. Bazylemu Lupu nie przeszkodziło to w dalszym, finansowym wspieraniu Bractwa i ufundowaniu we Lwowie cerkwi pod wezwaniem św. Paraskewii Piatnicy w 1644 r.⁸⁰ Cerkiew

⁷⁵ M.M. Székely, Ș.S. Gorovei, *Contribuții la Istoria Trei-Ierarhilor*, „Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie. A.D. Xenopol”, 30, 1993, s. 439.

⁷⁶ P.P. Panaitescu, *L'influence...*, s. 63.

⁷⁷ *Jubilejnoe izdanie*, 1, LXXXVII – *Istoriczeskie...*, s. 193. Jerzy był metropolitą dwukrotnie – 12.1587–koniec 1590; 8.1595–5.1600 – *Istoriczeskie...*, s. 321, przyp. 188.

⁷⁸ CGDIA, f. 68, op. 2, 1637, d. 3, ll. 1-2. S. Dragomir, *Contribuții privitoare...*, s. 90-91, cyt. za: *Istoriczeskie...* 2, s. 18, list 3.

⁷⁹ C. Rezachevici, *Inceptul epocii lui Matei Besarab și Vasile Lupu în Lumina Relațiilor cu Imperiul Otoman și cu Transilvania*, „Revista de Istorie”, 35, 1982, s. 1003-1012; I. Moga, *Rivalitatea polono-turcică și orientala politică a Tarilor Române în sfârșitul secolului XVII*. Polityka obu książąt umożliwiła krótkie zjednoczenie obu prowincji wraz z Transylwanią przez Michała Walecznego (1593-1601).

⁸⁰ Na podstawie inicjałów gospodarza na panegirycznej tablicy wotywniej, cerkiew przypisywano bądź Mironowi, bądź Bazylemu – por. B. Janusz, *op. cit.*, s. 63; W. Karpowycz, *Pod pokrowem mołdawskich gospodarów (cerkiew św. Pjatyńcy u Lwowie)*, „Ukrains'ke Slovo”, 217, 1925, s. 3-5; *idem*, *Staryj L'wiv. Cerkwy*, „Stara Ukraina”, 6, 1925, s. 107. Nastawienie w Rzeczypospolitej do Bazylego Lupu było początkowo złe, co wynikało z faktu, iż Mojżesz Mohył, gdy schronił się w Polsce, musiał scedować tron książęcy na Bazylego, naznaczonego na urząd przez

Św. Jura przechowywała z kolei epitachelion fundacji tegoż wojewody z 1643 r., zawierający imię i nazwisko hospodara⁸¹. Hospodar zaś oprócz licznych fundacji na własnej ziemi oraz na górze Athos patronował także inwestycjom na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej, m.in. w Ławrze Pieczarskiej i Słucku, a jego aktywność na tym polu zauważył Paweł z Aleppo⁸². Sama zaś sztuka mołdawska, zwłaszcza w zakresie architektury, kontynuowała kreatywne zespalanie cech zachodnich i orientalnych⁸³.

* * *

W kontekście tak znacznego i świetnego w rezultatach wysiłku fundacyjnego gospodarów mołdawskich, pozytywnie docenionego w pracy Panaitescu, zdumiewa myśl przewodnia monografii poświęconej drukarniom na ziemiach rumuńskich autorstwa Corneliu Papacostea-Danielopolu⁸⁴. W tym wypadku ocena działalności wojewodów wypadła niezbyt pomyślnie, na czym zważyć miał zbyt wielki zakres wpływów łacińskich na niekorzyść impulsów płynących z Grecji, zarówno w zakresie szkolnictwa, jak i druków publikowanych na ziemiach rumuńskich. Twórcze łączenie osiągnięć myśli zachodniej i wschodniej, wcielanie ich w życie najpierw w Akademii Mohylańskiej, potem w Mołdawii, było chętnie widziane przez cara Rosji, który prosił Piotra o uczniów. Jeszcze pół wieku temu Panaitescu widział je jako wartość samą w sobie, zawartą zarówno w postępowaniu reformatorskim Piotra Mohyły, jak

Portę – relacja wysłannika cesarskiego Johanna Rudolfa Schmida z dnia 20 sierpnia 1634 r. – P. Meienberger, *op. cit.*, s. 184.

⁸¹ M. Sokołowski, *Sztuka cerkiewna na Rusi i na Bukowinie. Wystawa Stauropigialna we Lwowie z r. 1888/9*, [w:] *idem, Studya i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, t. 1, Kraków 1889, s. 511.

⁸² S. Vacaru, *op. cit.*, s. 96. W tekście występuje nazwa „Stuck” na północ od Dniepru, ze świątynią św. Trójcy.

⁸³ R. Theodorescu, *Maniérisme et <Première baroque> postbyzantin, entre Pologne et Stamboul. Le cas moldave (1600–1650)*, XVI Byzantinistenkongress. Wien 1981, „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik” 32, 6, s. 341–351; S. Vacaru, *op. cit.*, s. 87–97; A. Dobjanschi, *Le sinergie culturali e artistiche moldo-valacche. I principati di Vasile Lupu e Matei Basarab*, [w:] *Cristiani d’Oriente. Spiritualità, arte e potere nell’Europa post bizantina*, red. G.A. Popescu, Milano 1999, s. 59–61. Literatura na temat dokonań owego hospodara jest już znaczna, lecz stale uzupełniana o nowe fakty, a sztuka mołdawska doczekała się ostatnio szeregu obszernych prezentacji muzealnych: *Arta din Moldova de la Ștefan cel Mare la Movilești*, org. A. Lăzărescu, M.I. Săbados. (Kat. wyst. w Muzeum Narodowym w Bukareszcie: sierpień–październik 1999), București 1999, s. 1–238, il. 60; *Cristiani d’Oriente. Spiritualità, arte e potere nell’Europa post bizantina*, ed. G.A. Popescu, Milano 1999, s. 71–77. Intrygujące jest, czy wspomniani malarze moskiewscy uczestniczący w realizacji programu malarskiego cerkwi Trzech Hierarchów w latach 1641–1642 mogli być autorami ilustracji Czyśca, którego pojawienie się związane jest z intensywną działalnością w tym czasie na terenie Mołdawii misjonarzy franciszkańskich – Ș. Andreescu, *Despre un călător străin în Moldova și o scenă pictată de la Trei Ierarhi*, „Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie. A.D. Xenopol”, 24, 1987, 1, s. 323.

⁸⁴ C. Papacostea-Danielopolu, *L’imprimerie grecque des pays roumains et la défense de l’Orthodoxie aux XVII^e et XVIII^e siècles*, „Revue Roumaine d’Histoire”, 1–2, 1992, s. 9–16.

i polityce wojewodów⁸⁵, w niedawno wyrażonej opinii Papacostea-Danielou było jednakże działaniem o charakterze wszetecznym i zagrażającym ortodoksji. Autorka przedstawiła zdumiewający zarzut wojewodom, w tym Bazylemu Lupu, iż ich patronat miał charakter bierny, czy wręcz podważający tradycję prawosławną ich kraju⁸⁶. Autorka wspomniała również o drukarni cyrylickiej w Wenecji. Z tego właśnie ośrodka pochodzić mieli założyciele drukarni publikującej pierwsze serbskie, cyrylickie księgi liturgiczne między 1494 a 1496 r. w Cetinje⁸⁷. Tu również pierwszą księgą był *Oktoich*, którego ilustracje miały ikonografię bizantyńską, lecz zdradzają cechy stylu gotyckiego. Warto może przypomnieć, że pierwszym drukiem prawosławnym był właśnie *Oktoich*, wydany w Krakowie w 1491 r. za króla polskiego Kazimierza przez obywatela miasta i Szwajpolta Fiola, mistrza cechu złotników, a następnie drukarza⁸⁸.

Patriarcha Cyryl Lukarys

Patriarcha Konstantynopola Cyryl Lukarys (1572–1638) przebywał w Rzeczypospolitej dwukrotnie. Nieco rozbieżne jednak są ustalenia dotyczące dokładnej daty i powodu przybycia.

Według monografii Richarda Schliera, którą pomijają późniejsze opracowania⁸⁹, Cyryl mógł dotrzeć do kraju już w czerwcu 1596 r. „ad fovendos Ruthenicae fidei professores nobiles aliosque”⁹⁰. Georg Hofmann natomiast napisał, że Cyryl przybył, aby wziąć udział w synodzie brzeskim w październiku 1596 r.⁹² Steven Runciman stwierdził, że dopiero wieści o zawartej unii w październiku 1596 r. były powodem wysłania młodego Cyryla wraz z Niceforem Kantakuzenem z Konstantynopola do Polski, aby wzięli udział w synodzie, wraz z listami od Meletiosa, patriarchy Aleksandrii,

⁸⁵ Zob. np. P.P. Panaitescu, *Fundatiuni...*, s. 1–10.

⁸⁶ „patronnage culturel, ainsi présenté, a un aspect totalement passif, manquant d’initiative, tributaire plutôt de l’initiative des érudits grecs” – C. Papacostea-Danielopolu, *op. cit.*, s. 16.

⁸⁷ W.J. Djuric, *The History of Serbian Culture*, www.project.rasko

⁸⁸ I. Karatajew, *Opisanie Slawjano-Russkich’ Knig’, napieczatanych’ kirillowskimi bukwami. 1491–1730. 1 (1491–1600)*, S.-Peterburg’ 1878.

⁸⁹ R. Schlier, *Der Patriarch Kyrill Lukaris von Konstantinopel. Sein Leben und sein Glaubensbekenntnis. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Würde eines Lizentiaten der Theologie der hohen theologischen Fakultät der Universität Marburg*, Marburg 1927, s. 1–96. Por. G. Hofmann, *Patriarch Lukaris...*; S. Runciman, *Wielki Kościół w niewoli*, tłum. J.S. Łoś, Warszawa 1973; K. Rozemond, *La naissance de Cyrille Lucar*, [w:] *Mnemosinou Sofijas Antooniade*, Benetia 1974.

⁹⁰ E. Legrand, *Bibliographie Hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiés par des Grecs au dix-septième siècle*, t. 4, Paris 1896, s. 219 – cyt. za: R. Schlier, *op. cit.*, s. 12.

⁹¹ A. Leger, *Fragmentum vitae Cyrilli*, [w:] T. Smith, *Collectanea de Cyrillo Lucario*, London 1707, s. 78 – cyt. za: R. Schlier, *op. cit.*, s. 12. Miał o tym świadczyć fragment listu Cyryla wysłany z Konstantynopola dnia 5 czerwca 1596 r. do Konstancy, księcia kijowskiego.

⁹² G. Hofmann, *Patriarch Lukaris...*, s. 9.

z wykładnią wiary ku pożytkowi wiernych⁹³. Z kolei według Tomasza Kempy, Lukarys „przybywszy do Polski przebywał na dworze Konstantego Ostrogskiego w Ostrogu”⁹⁴, a do jego sprowadzenia mógł się przyczynić Grek Emmanuel Achileos, nauczyciel z kolegium Św. Atanazego w Rzymie, który na dworze przebywał wcześniej, wykładał w latach 90. w Akademii Ostrogskiej i korespondował z Lukarysem⁹⁵. Dopiero potem obaj, tj. Nicefor i Lukarys, mieli zdecydować o pozostaniu w Polsce⁹⁶. W wyniku posądzenia o szpiegostwo na rzecz Turcji, Nicefor stracił życie na zamku w Malborku⁹⁷, a Cyryl musiał się schronić w Ostrogu do czasu, aż mógł opuścić kraj. Jego pobytu obawiano się z powodów politycznych i religijnych. Król Zygmunt III, który zgodził się najpierw na jego przybycie do Rzeczypospolitej, nakazał mu następnie opuszczenie kraju⁹⁸.

Rozbieżności w ocenie powodu przybycia są ewidentnie wynikiem szeregu domysłów, na które skazani byli autorzy późniejsi. Według jednej wersji Cyryl przybył jako wysłannik patriarchy Meletiosa⁹⁹, natomiast według innej – jako osoba prywatna¹⁰⁰.

⁹³ S. Runciman, *op. cit.*, s. 290. W tym wypadku autor nie podał źródła, chociaż miał dostęp do tych samych opracowań. W odniesieniu do Th. Smitha nie podaje jednak w bibliografii jego wcześniejszej pozycji: *idem, Brevis et succinta narratio de vita, studiis, gestis et martyrio D. Cyrilli Lucarii, Patr. Const.*, London 1686.

⁹⁴ T. Kempa, *Konstanty Wasyl Ostrogi (ok. 1524/1525-1608). Wojewoda Kijowski i Marszałek Ziemi Wołyńskiej*, Toruń 1997, s. 161.

⁹⁵ I. Mic’ko, *Ostroż’ka słow’jano-greko-latins’ka Akademia (1576-1636)*, Kiiw 1990, s. 82 – cyt. za: T. Kempa, *Akademia i drukarnia...*, s. 40.

⁹⁶ „Cyryl był świadom, że prawosławni, tak duchowni, jak i świeccy, byli w gorszej sytuacji z powodu braku wykształcenia. Cyryl udał się zatem do Wilna, gdzie istniała prawosławna szkoła; zreformował ją i przeorganizował, a sam osiedlił się w Wilnie na dwadzieścia miesięcy” – S. Runciman, *op. cit.*, s. 291. Problem braku odpowiedniego wykształcenia duchowieństwa wschodniego musiał być wówczas szczególnie nabrzmiały, o czym świadczy uzasadnienie prośby biskupów ruskich w 10. punkcie artykułów unii z 11 czerwca 1595 r., aby król dokonywał wyboru metropolitów i władcyków z narodu ruskiego lub greckiego spośród przedstawianych każdorazowo czterech kandydatów: „Post obitum enim alicuius ex supradictis officialibus quatuor a nobis posse eligi postulamus, ex quibus uni, qui idoneus videbitur, Sacra Regia Maiestas conferet, hac maxime de causa, ut homines idonei et docti huiusmodi officii praeficiantur. Sacra enim Regia Maiestas alterius religionis cum sit, non ita facile scire potest, qui eis digni habeantur. Unde accidebat aliquando idiotis hominibus et vix legere scientibus committi haec officia.” – cyt. za: G. Hofmann, *Unions-Artikel...*, s. 151-152.

⁹⁷ J. Charkiewicz, *Św. Męczennik Nicefor Kantakuzen* – http://sklep.cerkiew.pl/product_info.php?products_id=1515: „Dopiero 18/31 stycznia 2002 r. decyzją Św. Synodu Białoruskiej Cerkwi Prawosławnej zaliczono go do grona świętych, ustanawiając trzecią niedzielę po Pięćdziesiątnicy dniem, w którym Cerkiew prawosławna będzie czciła jego pamięć, oraz włączając go do grona Soboru Świętych Białoruskich”.

⁹⁸ T. Kempa, *Konstanty Wasyl...*, s. 161.

⁹⁹ A. Leger, *op. cit.*, s. 78.

¹⁰⁰ A. Regenvolscius, *Systema Historico-Chronologicum Ecclesiarum Slavonicarum*, Utrecht 1652, s. 470 – cyt. za: R. Schlier, *op. cit.*, s. 13. Patriarcha aleksandryjski był wujem Lukarysa

Według Runcimana już w okresie wileńskim Lukarys miał poznać szereg luteran „i rozważał z nimi możliwość zjednoczenia obu Kościołów”¹⁰¹. Zbliżenie do doktryny protestanckiej pogłębiła niewątpliwie przyjaźń z Konstantym Ostrogskim i pobyt w Ostrogu¹⁰². Z Wilna Lukarys miał udać się na krótko do Aleksandrii, z której przywiózł listy Meletiosa skierowane do króla Zygmunta i do ewangelików polskich; pierwszy, wstawiający się za Lukarysem; drugi, pomijający sprawy doktrynalne, prawdopodobnie nie został dostarczony¹⁰³. Ponieważ król pozwolił mu zostać, Lukarys udał się do Lwowa, spędzając czas głównie w szkole, którą wcześniej założył¹⁰⁴. Miał go opuścić wiosną 1601 r.; rok później został patriarchą Aleksandrii, a w 1620 r. patriarchą powszechnym¹⁰⁵.

Pobyt Cyryla Lukarysa w Rzeczypospolitej miał niewątpliwie szereg różnorodnych następstw – przede wszystkim jego wynikiem było dobre rozeznanie w skomplikowanej sytuacji Kościoła Ortodoksyjnego oraz poczucie trwałej z nim więzi, ale też przyjaźnie z przedstawicielami innych odłamów chrześcijaństwa. Właśnie w tych przyjaźniach, zwłaszcza z Konstantym Ostrogskim, kontynuowanych lub nawiązanych korespondencyjnie z innymi reformatorami (np. Holendrem Cornelusem z Hagi i Marcusem Fuxiusem z Wołoszczyzny), upatruje się przyczyn protestanckich sympatii patriarchy i wyraźnych wpływów doktryny protestanckiej w *Confessio fidei* Lukarysa wysłanym przez niego do druku w Hadze w 1629 r.¹⁰⁶ W 1643 r. ukazał się drukiem w Kijowie po polsku dekret patriarchy Parteniusza potępiający katechizm „błędnie” przypisywany Cyrylowi Lukarysowi¹⁰⁷. Przede wszystkim jednak Lukarys kierował listy do Stauropeigialnego Lwowskiego Bractwa Świą-

– G.H. Williams, *Protestants in the Ukraine during the Period of the Polish-Lithuanian Commonwealth*, „Harvard Ukrainian Studies”, 1978, 1, s. 71.

¹⁰¹ S. Runciman, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁰² „Konstantin war der Leiter der Synode von Wilna im Jahr 1599, die eine Einigung zwischen Griechisch-Orthodoxen und Protestanten erstrebte” – R. Schlier, *op. cit.*, s. 13, przyp. 30.

¹⁰³ R. Schlier, *op. cit.*, s. 14. S. Runciman podał, że Lukarys był w Konstantynopolu w sierpniu 1598 r., a Boże Narodzenie spędził ze swoją rodziną na Krecie – *idem*, *op. cit.*, s. 291.

¹⁰⁴ S. Runciman, *op. cit.*, s. 292. Autor nie podał źródła.

¹⁰⁵ R. Schlier, *op. cit.*, s. 16. Z pobytom we Lwowie wiąże się jeszcze jedna kontrowersyjna kwestia jego ewentualnego autorstwa słynnego listu z dnia 24 stycznia 1601 r. do katolickiego arcybiskupa Lwowa Demetriusza Solikowskiego z ustosunkowaniem do tematu unii obu kościołów – R. Schlier, *op. cit.*, s. 15, przyp. 40; G. Hofmann, *op. cit.*, s. 9, 15 nn.; S. Runciman, *op. cit.*, s. 292; T. Kempa, *op. cit.*, s. 162; *idem*, *Dzieje rodu Ostrogskich*, Toruń 2003, s. 110.

¹⁰⁶ Konfesja wywołała naturalnie wielkie poruszenie i falę druków krytycznych na Zachodzie oraz reakcję na synodach w: Konstantynopolu (1639), Jassach (1642) i Jerozolimie (1672) – R. Schlier, *op. cit.*, s. 37. Fotokopia postanowień synodu w Jassach – G. Hofmann, *Patriarch Lukaris...*, il. 6.

¹⁰⁷ P.P. Panaitescu, *L'influence...*, s. 69. Druk *Listy świętego oycy Partheniusza... do Piotra Mohyły...*, Kijów 1643, przechowuje Biblioteka Ossolineum we Wrocławiu i Biblioteka Miasta Stołecznego Warszawy.

tyni Zaśnięcia Bogurodzicy i monasteru Św. Onufrego. Fonkicz przytoczył spis listów greckich związanych z Bractwem, zachowanych w archiwum lwowskim, który uwidacznia znaczną intensywność kontaktów patriarchy z Bractwem, licznie udokumentowanych, począwszy od potwierdzenia jego praw listem z dnia 9 stycznia 1612 r.¹⁰⁸ W 1614 r. Cyryl wysyłał listy z Jass: 25 marca do prawosławnych mieszkańców Lwowa, a 26 kwietnia i 20 maja ponownie do Bractwa. W grudniu 1626 r. zwrócił się do prawosławnych mieszkańców Lwowa i Wilna i – począwszy od tego roku – odnotowywana jest jego bogata korespondencja z carem Michałem Fiodorowiczem oraz patriarchą Moskwy Filaretem, do których pisał szczególnie intensywnie w latach 1630–1631. W archiwum zachowały się listy kolejnych patriarchów Konstantynopola Parteniusza I i II, pisane do patriarchy Filareta oraz cara Aleksego Michajłowicza w latach 40. XVII w.

W świetle powyższych faktów zrozumiałe jest przywoływanie imienia patriarchy Konstantynopola Cyryla Lukarysa, jako szczególnego patrona poczynań Bractwa, a także rola, jaką wówczas miała do odegrania drukarnia. Znamienne są też zastrzeżenia regulujące przeznaczenie jej druków, sprecyzowane we wstępie do *Oktoichu*. Runciman pisał: „Pierwszy zjazd wprowadził prawosławnych Polaków w przerażenie. Dla zjednoczenia protestów pospieszyli teraz do Brześcia biskupi, a wraz z nimi wielu znakomitszych ludzi świeckich. Na ich czele stał Konstantyn Wasyl, książę na Ostrowie i wojewoda kijowski. Mówiono o nim, że liczył przeszło sto lat, a wiele lat przedtem założył pierwszą prasę drukarską z alfabetem słowiańskim dla drukowania ksiąg liturgicznych”¹⁰⁹.

Wobec szeregu niezwykle ważnych zjawisk i faktów mających miejsce równocześnie lub w krótkim odstępie czasu, długotrwałych i jednorazowych, takich jak: zawarcie unii kościelnej w Brześciu Litewskim, burzliwy rozwój nurtu reformatorskiego w Europie i w Polsce, następnie jego rozpad na kilka odłamów, a przede wszystkim niepokoje społeczne związane z tymi wydarzeniami – znajdujące wyraz w gwałtownym rozwoju prasy polemicznej, korzystającej z możliwości, które dawały istniejące od niedawna drukarnie – trudno o jednoznaczną ocenę wydarzeń tego czasu. Niewątpliwie jedno jest pewne – wydarzenia te były bardzo brzemienne w skutkach, a o ich ocenę równie gorące spory jak wówczas toczono są do dzisiaj¹¹⁰. Tym trudniej

¹⁰⁸ B.L. Fonkicz, *op. cit.*, s. 282–292.

¹⁰⁹ S. Runciman, *op. cit.*, s. 290.

¹¹⁰ Por. J. Woliński, *Polska i Kościół prawosławny. Zarys historyczny*, Lwów 1936; A. Naumow, *Union Religieuse: Le déchirement au sein d'une culture*, [w:] *Regions, Regionalismes et Conscience Regionale faie à l'integration Europeene*, red. J. Wyrozumski, Kraków 1993, s. 81–89; A. Jobert, *De Luther a Movila. La Pologne dans le crise de la chrétienté 1517–1648*, „Collection Historique de l'Institut d'Etudes Slaves”, 21, 1974 – przekł. pol.: *Od Lutra do Mohyły: Polska wobec kryzysu chrześcijaństwa 1517–1648*, przeł. E. Sękowska, przedm. do wyd. pol. J. Kłoczowski, posł. Z. Libiszowska, Warszawa 1994; M. Smorąg-Różycka, *Integracyjna rola sztuki w dobie Unii Brzeskiej*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze”, 5–6, 1996–1997, s. 147–155.

o ostrożne sądy, im bardziej syntetyczny charakter mają poświęcone tej epoce opracowania. Oto Runciman pisał: „Zygmunt [III Waza, wybrany w 1587 r. – M.P.K.] od razu przedsięwziął środki godzące zarówno w protestantów, jak i w prawosławnych”¹¹¹. Tymczasem stosunek do króla w kręgach ortodoksyjnych nie był prawdopodobnie tak jednoznacznie negatywny – we wspomnianym wstępie w r. 1630 są i takie formuły: „preswiewto sijajuszczaho, błahopołutnie że kralstwujuszczaho, hospodara nam miłostiwo korolja Żigmunta tretjaho”. Oczywiście w dużej mierze raz jeszcze decydowała tu wdzięczność za potwierdzenie statusu Bractwa, jako bezpośrednio podlegającego opiece patriarchy, oraz dofinansowanie budowy nowej cerkwi. Niemniej kurtuazyjne zwroty nie musiały być ani tak rozwlekłe, ani tak ciepłe.

Z kolei w publikacji poświęconej „historycznym związkom narodów Związku Radzieckiego z Rumunią w w. XV-XVIII” napisano: „Wo wtoroj połowinie XVI w. zametno ożiwilis’ swjazi rjada gospodarej so L’wowskim stawropigial’nym bratswtom, czto naszło otrażenie w otdelnych dokumentach (...). Religioznyje swjazy Mołdawii s prawosławnym naseleniem Pol’szy suszczestwowali s dREWNEJSZYCH WREMEN. Izwiesten fakt, czto w teczenie XV w. rusińskich popow poswjaszczali w san swjaszczennika w Moldawii. Eta staraja tradicija, zapreszczenaja korolem Sigizmundom v 1511 g., praktikowałas’ tajno i posle zapreszczenija. (...). Kul’turnyje swjazi Mołdawii i Walachii s Rossiej w XVII w. prodołżali ukrepljaťsja. Gospodar’ Jeremija Mogila w samom naczale XVII w. obraszczajetsja s pros’boj k L’wowskomu stawropigial’nomu bratstwu okazať so-wejstwie w pokupkie bumagi i w podyskanii piscow dla perezpiski knig. Samyje tesnyje swjazi ustanawliwajutsja wo wremja prawlenija Mirona Barnowskogo, kotoryj także jawljajsja ktitorom l’wowskogo stawropigial’nogo sobora”¹¹².

* * *

Można dociekać, jakie ewentualne znaczenie w zakresie sztuki miał pobyt Cyryla w Rzeczypospolitej. Patriarcha urodził się w Kandii na Cyprze 13 listopada 1572 r. Jak wskazano, tam spędził święta Bożego Narodzenia w r. 1598, między jednym a drugim pobytem w Polsce. Nie trzeba przypominać o znaczeniu tzw.

¹¹¹ S. Runciman, *op. cit.*, s. 289.

¹¹² *Istoriczeskie...*, s. 18. Uzasadnienie zakazu z dnia 2 lutego 1511 r.: „popones Ruthenorum suscipendorum ordinum, ut ipsi putant, sacrorum causa soleant conferre se in Valachiam et alias exteras partes et plerumque de rebus ac statu regni apud hostes disserere positionemque regni prodere. Cum itaque istud non sine periculo regni fiat, expedit ut provideatur, ne hi popones alibi suscipiant ordines suorum sacrorum quam apud vladicas regnum incolentes” – *Acta Tomicianiana. Epistole, Legationes. Responsa. Actiones. Res. Geste. Serenissime principis Sigismundi; ejus nominis primi, regis Poloniae, magni ducis Lithuanie, Russie, Prussie, Masovie domini*. Per Stanislaum Gorski, 1, XIII, Poznań 1852, 1864, 1, nr CXCIX, s. 154-155 – cyt. za: *Istoriczeskie...*, s. 91, list 64. Autorzy wspomnianego opracowania dodali od siebie, że zakaz ten miał doprowadzić do wymarcia duchowieństwa prawosławnego: „Po zamysłu prawitel’sstwa, eto dołżno było priwiesti k wymraniju prawoslawnego duchowienstwa” – *ibidem*, s. 305, przyp. 92.

malarstwa italo-kreteńskiego, ostatniego znaczącego zjawiska artystycznego w obrębie dawnego Cesarstwa Wschodniego. Kandia (dzisiejszy Iraklion), miejsce pochodzenia patriarchy, główna osada wyspy, przeżywała wówczas, od długiego już czasu, nadzwyczajne odrodzenie sztuki późnobizantyńskiej. Z Krety też pochodził kupiec Konstantyn Korniakt, jeden z najbogatszych mieszczan Lwowa, fundator wieży przy cerkwi Zaśnięcia, która stała się symbolem Bractwa, a także jednym ze znaków rozpoznawczych samego Lwowa. Znamienne też, że na liście członków Bractwa z kolejnych lat widnieje wiele nazwisk greckich¹¹³. W latach 1586-1609 należeli do niego m.in. Konstantyn Korniakt, Manolis Afranis Marinetos, Antonis Katakalo, Andritis Tamaklo, Andritos Damilo, Michalis Servo (?). Wiadomo, że z Krety właśnie poprzez Wenecję przybyła do Lwowa grupa Greków w 1592 r.¹¹⁴ Z kolei w otoczeniu księcia Konstantego Ostrońskiego przebywał inni Kreteńczycy – Eustachy Nathanael, nauczyciel synów księcia, Aleksandra i być może Konstantego juniora, oraz Dionizy Rallu, metropolita Kyzikos, podający się za potomka Paleologów, pozostający w bliskich relacjach z Watykanem¹¹⁵.

W XV w. notowani są już bardzo licznie malarze kreteńscy zarówno w Kandii, jak i w Wenecji, a wiadomo, że działali niezwykle wydajnie, na całym obszarze Grecji i Bałkan, wykonując zlecenia także dla kościołów katolickich¹¹⁶. Z XV w. znani są Angelos Akotantos i Andreas Ritzos (1421 – jako malarz 1451-1492), którego wyróżniał charakterystyczny linearny styl. W archiwach Kandii między 1527 a 1630 r. wzmiankowanych jest stu dwudziestu czterech malarzy¹¹⁷, m.in. Teofanes „Kreteńczyk”, prawdopodobnie Teofanes Strelitzas, malarz ścienny i ikonowy, autor dzieł na górze Athos i w Meteorze. Kandia była już wówczas znana jako miejsce narodzin i działalności przedstawiciela późnobizantyńskiego malarstwa, Michała Damaskenos. Wzmiankowany w r. 1570 w Kandii, działał w latach 1577-1582 w Wenecji, następnie na Korfu (1582-1584), by powrócić do rodzinnej miejscowości, gdzie pozostawał czynny do 1591 r.¹¹⁸ Pobyt patriarchy przypadł zatem na kres działalności uznanej już wtedy malarza, który był bardzo aktywny i zarazem bardzo popularny. Jego ikony, italianizujące w sposób typowy dla tego czasu, były szeroko znane i są rozpoznane, a do jego uczniów należeli Georgios Klontzas, Emanuel

¹¹³ Poniższe dane na podstawie: I. Szaranewicz, *Stawropigiska cerkow...*, s. 18. Monografię Grekom lwowskim poświęcił I. Lylo *Narysy z istorii greč'koj hromady L'wowa XVI-XVII stolit'*, L'wiv 2002.

¹¹⁴ I. Lylo, *op. cit.*, s. 43.

¹¹⁵ T. Kempa, *Akademia i drukarnia...*, s. 125.

¹¹⁶ „W r. 1499 dwóch kupców, Włoch i mieszkaniec Peloponezu, zamówiło u trzech malarzy z Kandii wykonanie w ciągu 45 dni 700 ikon przedstawiających Matkę Boską. Zamówienie określało styl ikon: 500 *in forma alla latina*, a 200 *in forma alla greca*” – R. Cormack, *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*, przeł. K. Kwaśniewicz, Kraków 1999, s. 195.

¹¹⁷ K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, s. 146.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 149-150.

Lambardos i Emanuel Zanfounaris. Z Kandii pochodził Domenikos Theotokopoulos (1514–1614), znany jako El Greco, wzmiankowany w archiwach miejskich. Monastery Kandii i okolicznych osad pełne były znanych i czczonych wówczas ikon, głównie maryjnych. Duchowny, zaprzątnięty różnymi problemami, nie myślał z pewnością w pierwszej kolejności o przewożeniu do Rzeczypospolitej konkretnych dzieł, niemniej nie jest to wykluczone, zwłaszcza wobec sławy malarzy kreteńskich, którzy tworzyli na wyspie, w monasterach góry Athos, Peloponezie i w Wenecji. Właśnie w Wenecji funkcjonowała już od dawna drukarnia założona w 1486 r. przez dwóch Kreteńczyków: Laonikosa i Aleksandra. Już dwa lata wcześniej włoski drukarz wydał w Wenecji gramatykę grecką Manuela Chrysolorasa, a drukarz kreteński, Zachariasz Kallergis, rezydujący w Wenecji w latach 90., wydał po raz pierwszy w 1499 r. *Etymologicum Magnum*, słownik grecki poświęcony Bizancjum. Wenecja stała się bramą Zachodu, przez którą przewinęli się uczeni greccy, greckie rękopisy i dzięki której odżyła nauka języka greckiego wśród humanistów, stając się jednym ze źródeł włoskiego renesansu¹¹⁹. Poza tym, podobnie jak we Lwowie, działało w Wenecji Bractwo Cerkiewne przy tamtejszej cerkwi Św. Jerzego. Listy do niego były pisane ręką tego samego kanclerza, który słał w imieniu patriarchy Konstantynopola listy do Bractwa Lwowskiego¹²⁰. W efekcie więc nie powinny może dziwić ujawnione niedawno weneckie analogie cerkwi tzw. wołoskiej¹²¹.

Styl wielu ikon zachodnioruskich z końca XV i początku XVI w. zdaje się wskazywać na możliwe przenikanie już wówczas cech malarstwa wenecko-kreteńskiego, którego rozwój w XVI w. w trzech kierunkach był podobny jak ewolucja malarstwa na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej: respektowanie tradycji bizantyńskiej, następnie łączenie elementów stylowych wschodnich i zachodnich oraz upodobnienie do dzieł obcych, włoskich – w przypadku ikon kreteńskich. Ikony nasze przypominały kreteńskie w skłonności do wyraźnego linearyzmu i wprowadzaniu elementów zachodnich.

W liście z 1630 r. patriarcha Jerozolimy Teofanes IV miał zapewniać metropolitę kijowskiego, że „Postawa Cyryla w stosunku do ikon jest pełna poważania, a jego określenie predestynacji nie odbiega od tradycji Kościoła”¹²².

Moskwa–Dermań–Niamc–Grecja. Źródła druku i polityka

Niezmiernie cenna jest informacja w zakończeniu przedmowy skierowanej „do czytelnika” w *Oktoichu* lwowskim dotycząca źródeł składu księgi. Jak

¹¹⁹ D.M. Nicol, *Byzantium and Venice*, Cambridge 1992, s. 420–421.

¹²⁰ B.L. Fonkicz, *op. cit.*, s. 283.

¹²¹ Por. przyp. 20.

¹²² S. Runciman, *op. cit.*, s. 310–311.

wspomniano, jego „izwod” przygotowany został w „błagowiernym Bogolubiwym i wsieswietłom gradie wielkorosyjskim Moskwie w leto ot stworenia mira zrw (7102), napieczatanym”. Podano, że do wydania druku przyczynili się również „kniaź” Konstanty („Wasyli”) Ostrogiński, wojewoda kijowski w Dermaniu, i Miron Barnowski, wojewoda mołdawski, który przysłał *Oktoich* zapisany niegdyś w języku „serbobułgarskim” z monasteru „mołdowołoskiego” w Niamc (Neamț). Grecki „izwod” pochodził natomiast od patriarchy Cyryla Lukarysa. Tekst uzupełnia informacja o tym, że *Oktoich* stanowi przekład z greki „troparów, kondaków i ikosów na osiem głosów, na każdy tydzień”. Całość wieńczy modlitwa.

Wojewoda Miron już wtedy najprawdopodobniej uzyskał polskie szlachectwo. Wiadomo, że w 1629 r. zwrócił się do króla polskiego i senatu z prośbą o nadanie mu indygenatu. Ta jednozdaniowa informacja zawarta jest w ciekawym traktacie opisującym prawa panujące w Rzeczypospolitej, a dodanym do druku relacjonującego podróż Marii Ludwiki Gonzagi na spotkanie poślubionego *per procura* króla Władysława IV, które nastąpiło w Gdańsku¹²³. Wzmianka pojawiła się po dłuższym wywodzie dotyczącym obyczajów nadawania tego tytułu obcokrajowcom, pożądanego ze względu na związany z nim prestiż: „L’habitation, n’y la naissance mesme dans le Royaume, ne sert de rien à ceux qui sont d’etrange pays; quoy qu’ils soient tres-nobles: il est besoin pour iouyr des privileges, que le Roy, s’ils sont de sang illustre, approuve leur Noblesse en une assemblée generale, et qu’il leur octroye des lettres d’indigenat, qui présuposent aujourd’huy Noblesse; car tout le mondes est Gentil-homme hors de sa partie. L’ay dit que les charges et les fiefs nobles estoient defendus: toutesfois ils les peuvent quelques-fois obtenir de la grace du Roy et du Senat; hors les grandes dignitez (...). Cét honneur d’estre Gentil-homme Polonois est beacoup brigué, pour l’estime que l’on en fait; car le Princes voisins mesmes le recherchent; et l’an 1629. le Prince Palatin de Vualachie Miron Berniawski le demanda au Roy et au Senat, qui luy accordérent. Les autres le gagnent ordinairement par les armes; et c’est ce qui a donné établissement dans le Royaume à plusieurs Allemans, du nombre desquels sont les Schombergs venus de Misnie, comme ceux qui sont en France, et de mesmes armes; à plusieurs Vualaques, Moldaves, Hongrois, Moscovites, et à quelques François encor (...)¹²⁴. Miron

¹²³ Obraz wjazdu orszaku Marii Gonzagi do Gdańska dnia 11 lutego 1646 r.: B. Fabiani, *Ludwika Maria Gonzaga. Szkic biograficzno-ikonograficzny 1645-1667*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 17, 1973, s. 163-249, il. 27.

¹²⁴ *Histoire et Relation dv Voyage de la Royne de Pologne et dv Retovr de Madame la Marechalle de Guébrian, Ambassadrice Extraordinaire, et Sur-Intendante de sa conduite. Par la Hongrie l’Avstriche, Styrie, Carinthe, le Frioul, et Italie. Avec vn discvrs historique de Totves les Villes et Estats, par où elle a passe. Et vn Traitte’ particvlier dv Royavme de Pologne, de son Gouvernement Ancien et Moderne, de ses Provinces et des Princes, avec plusieurs tables Genealogiques des Souverains. Dedie a son Altesse, Madame la Princesse Douïairiere de Condé*. Par Jean le Labovrevr,

poszedł w tym względzie w ślady swoich poprzedników, którzy taki indygenat posiadali: Szymona (zm. 1607) i Jeremiasza (zm. 1606)¹²⁵.

Zaledwie kilka lat później patriarcha Konstantynopola Cyryl, listem z dnia 30 czerwca 1633 r., informował moskiewskiego patriarchę Filareta oraz cara Michała Fiodorowicza o planach Turcji względem Polski. Sułtan miał dobrze przyjąć posłów moskiewskich, wyprawić do Moskwy swojego posła i wydać nakazać gospodarom Mołdawii i Wołoszech oraz chanowi krymskiemu, aby szykowali wyprawę przeciw Rzeczypospolitej. W nawiązaniu do tego listu car Michał Fiodorowicz listem z dnia 28 lutego 1634 r. miał zapewnić Barnowskiego o swojej przyjaźni, informując zarazem o śmierci patriarchy Filareta i wybraniu nowego – Joazafa¹²⁶. Jak podano w opracowaniu z 1968 r., patriarcha Cyryl posyłał do Moskwy dwukrotnie tajne listy w latach 1635 i 1636¹²⁷.

Jak wielokrotnie podkreślali autorzy cytowanego opracowania, car moskiewski miał być dla wojewodów mołdawskich jedyną nadzieją na pokonanie tureckiego imperium i podejmował w tym celu różnorakie wysiłki, uwieńczony sukcesem w XVIII w. Inaczej przedstawia tę kwestię ówczesna relacja Joachima Schmida, posła cesarskiego na dworze sułtańskim: „Wann die Moscovitische Potschafer an die Porten kommen, so sein ihre thuen nichts anders, als die Türggen wider Polen aufzurügeln oder klagen vorzubringen wider die Tataren, welche wie in Polen auch in ihre länder einfallen und viel tausendt seelen darvon führen. Neben deme treiben sie auch kaufmannschaften mit fuettern von zobeln, luxen und anderen köstlihen pelzen, deren sie gar vil an die Portten bringen”¹²⁸. Inne zabiegi czynił w Porcie król Władysław IV, który w 1640 r. zwracał się z apelem „ut restitutionem religiosorum

S. de Bleranval, *l'un des Gentils-homms servans du Roy*, Paris 1648, cz. II, s. 56-57, Paris, Bibliothèque Nationale, sygn. 6316.

¹²⁵ A. Naumow, *Kultura prawosławna na ziemiach polsko-litewskich*, [w:] *idem, Wiara i historia. Z dziejów literatury cerkiewnosłowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich*, Kraków 1996, s. 31.

¹²⁶ CGDIA, f. 52, op. 1, d. 6, ll. 17-49. Cyt. za: *Istoriczeskie...*, 2, s. 353, przyp. 25.

¹²⁷ Po tej informacji stwierdzono: „Informiruja russkoe prawitel'stvo o tureckich delach, mołdawskoje duchowienstwo połączalo ot niego material'nuju pomoczcz” – *Istoriczeskie...2, loc. cit.* – „30-e gody XVII w. byli wremenem ożivlennoj perepiski predstavitelej prawosławnoej cerkwi Mołdawii i Car'grada s carem Michaiłom Fiedorowiczem i patriarchom Filaretom (...) Predstawiteli prawosławnoego duchowienstwa informirowali ich o wnutrennich delach Turcii i ee odnoszenijach s drugimi stranami, czto było ważno dlja russkogo prawitel'stwa.” – dalej jednak podano jako argument (?) wspomniany już list patriarchy Cyryla do cara z r. 1633 – *op. cit, loc. cit.*

¹²⁸ P. Meienberger, *op. cit.*, s. 257-258. I dalej: „Zur selbigen zeit, als man an der Moscau abgefertiget die obgelte lezte zween pottschafter (anno 1634), kriegten wider einander die Polen und Moscoviter. Deshalben begehrt diese, daß der Sultan Murat seim oft gethanen verheißen nach auch wieder Polen krieg anfangen solle; vergwißten von ihr(er)seits, man kein fried machen werde. Es schickte sich schier auch auf der Türggen seiten zum krieg. Wie aber zeitung kommen, daß die anderen den fried geschlossen und viel Polnisches volk gegen den Türggischen gränzen (wo mi 40.000 Mann auch der Muratasa Bassa gelegen) fortrucke, hat der Sultan Murat eines anderen sich bedacht, wider Polen den krieg fahren und die Moscovitische Potschafter (umb daß sie ihn betrogen) spöttlich von der Portten abschaffen lassen.

Hierosolymitanorum, quos impia schismaticorum secta sedibus suis movit, apud Portam urgeret, opus illud maturadni necessario itineris sui causa perfecisse non poterat¹²⁹. W monografii poświęconej Barnowskiemu Golimas napisał, że Moskwa dążyła do wykorzystania konfliktu polsko-tureckiego w celu odzyskania ziem ruskich¹³⁰. Według tego autora zamówienie ikon w 1628 r. było tylko pretekstem intensyfikacji kontaktów z Moskwą, do której dotarła nadzwyczaj reprezentatywna delegacja duchownych i dostojników mołdawskich pod przewodnictwem Barlaama, z poselstwem o charakterze raczej politycznym i dość długo w Moskwie przebywającym: między 13 grudnia 1628 a lutym 1629 r. Jak wspomniano, według jednej z wersji Barlaam, współpracownik Mirona, miał powrócić do Mołdawii na początku r. 1630 bez ikon.

Warto tu może przypomnieć opinię kronikarza Mirona Costina, świadka śmierci wojewody Barnowskiego, którego miały zgubić skargi od donosicieli informujących sułtana, że jeśli wojewoda ujdzie z Carogrodu żywy, „Mołdawia będzie zupełnie zjednoczona z Polakami i że jest on szpiegiem Polaków”, co zapewne przesądziło jego los, już wcześniej niepewny z powodu uzyskania ochrony w Rzeczypospolitej przed objęciem tronu mołdawskiego po raz drugi¹³¹. Dał Costin przy tym świadectwo o gospodarze jako człowieku bogobojnym, który choć z natury miał być pyszałkowaty i dumny w stroju, w duszy pozostawał bardzo prawy, pozbawiony chciwości i łagodny¹³².

Nie dane było żadnej ze stron, ani Turcji, ani Rzeczypospolitej, zmobilizować sąsiednich państw, w tym księstw Mołdawii i Wołoszczyzny, do ostatecznej rozprawy, co znamienne ilustruje opis audiencji królewskiej w 1645 r., w trakcie której Władysław IV po raz kolejny poparł ideę wspólnej wyprawy wraz z Mołdawią i Wołoszczyzną przeciw Turcji: „Le Roy, qui est belliqueux et tres-zelé pour la foy Chrestienne, le souhaitoit avec passion; il fait encor tous ses efforts pour y faire consentir les Estats; mais toutes ces poursuites n'ont pas encor fait grand progresz”¹³³.

Konfiguracje polityczne w tym regionie w przeciągu całego w. XVII zmieniły się niezwykle dynamicznie. Zaangażowane w nie były nie tylko Rzeczpospolita, Rosja i Turcja, między którymi balansowały księstwa rumuńskie, Kozacy i Chanat Krymski, lecz także Republika Wenecka, która poniosła straty

Darüber habe ich keinen mehr gesehen; allein jezo höre ich, daß widerumb zu Constantinopel ankommen sie. (...)

¹²⁹ *Ibidem*, s. 255.

¹³⁰ „Moscova dorea adîncirea conflictului polono-turc și de aceea încerca o apropiere de Poartă și de tătari, cu sprijinul căroră năzuia să-și recapete teritoriile rusești căzute sub stăpînirea polonă” – A. Golimas, *op. cit.*, s. 63.

¹³¹ M. Costin, *op. cit.*, s. 161.

¹³² *Ibidem*, s. 162.

¹³³ *Histoire et Relation...I*, s. 201. O wykorzystaniu sojuszu z tymi księstwami na wypadek wojny z Turcją myślano również w Cesarstwie, o czym świadczy relacja rezydenta austriackiego z r. 1629 – P. Meienberger, *op. cit.*, s. 91, przyp. 67.

na rzecz Turcji, Cesarstwo Habsburskie, Siedmiogród, Szwecja, a nawet Persja. Rozładowanie narastającego napięcia miało rozstrzygnąć układ sił w Europie Środkowo-Wschodniej w kolejnych stuleciach i nie chodziło tu wcale o „oswobodzenie Ukrainy od panskogo władczyestwa”¹³⁴, lecz o ziemię oraz władzę i o tytuł do panowania nad „całą Rusią”¹³⁵. Jak przypomniał Norman Davies: „W wojnach Świętej Ligi (1684-99) Jan Sobieski odegrał rolę istotną, jeśli nie wręcz decydującą. Ale cena była wysoka. Aby móc toczyć tę wojnę, Rzeczpospolita musiała odrzucić związki z Francją, zrezygnować z planów odzyskania Prus i oddać Ukrainę Rosji. (...) Kampania Sobieskiego przyniosła szczególnie korzyści trzem sąsiadującym z Rzeczpospolitą potęgom, które w osiemdziesiąt lat później miały dokonać jej rozbioru. (...) Podczas gdy Rosja bezlitośnie realizowała swe dążenia do »gromadzenia ziem«, podczas gdy Prusy poniosły trudy dla większej chwały Hohenzollernów a Austria dźwigała na swych barkach ciężar chrześcijaństwa, Rzeczpospolita nie mogła się poszczycić niczym innym poza dobrobytem własnych obywateli”¹³⁶.

Wpływ ornamentyki renesansu i manieryzmu na ilustracje *Oktoichu*

Wspomniana księga liturgiczna jest godna uwagi nie tylko ze względu na konteksty kulturowe i historyczne, podkreślone w osobie wymienionego w dedykacji patrona. Zwraca uwagę niezwykle bogactwo zdobień *Oktoichu*, których charakter i różnorodność pozwalają sformułować uwagi bardziej ogólne dotyczące cech tradycyjnych oraz przejętych, zauważalnych w warstwie literackiej, a przede wszystkim zdobniczej.

Frontispis książki ujęty został w ramy architektoniczne o charakterze wyrażnie monumentalnym (il. 1). Użycie tego samego wzoru (klocka?) nastąpiło już wcześniej w przypadku karty tytułowej *Ewangeliarza pouczającego*, wydanego w Kryłosie w 1606 r.¹³⁷ (il. 23). W *Ewangeliarzu* karta poza naderwanym brzegiem zachowała się w stanie nienaruszonym, gdy w wypadku druku lwowskiego przycięte zostały marginesy dolny i górny. Istotna różnica dotyczy herbów, umieszczonych w dolnym polu karty. *Ewangeliarz* opatrzony jest herbem biskupa lwowskiego Gedeona Bałabana, natomiast *Oktoich* zawiera herb Bractwa

¹³⁴ *Istoria Ukrainkoj SSR*, 1, Kiev 1956, s. 289-295; *Istoria Pol'szi*, 1, s. 289 – cyt. za: *Istoriczskie...2*, s. 391, przyp. 185.

¹³⁵ Zawsze powraca pytanie o tzw. „prawdę historyczną”. Jej obraz już na wstępie może zostać przesłonięty przez przyjęte *a priori* nastawienie i kryteria oceny oraz tezy, których historia ma dowieść. Bo czy mógł do niej dotrzeć „primitiwnego ponimanija burżuaznyj rumynskij istorik”, „pol'skij burżuaznyj istorik”, „ukrainskij istorik-nacionalist”, czy też „marksistskije issledowatele”? – *Istoriczskie...*, s. 380, przyp. 157.

¹³⁶ N. Davies, *Boże Igrzysko*, tłum. E. Tabakowska, t.1, Kraków 1990, s. 538-539, 543.

¹³⁷ Por. G.N. Lohwyn, *Z hłybyn. Hravjury ukraïnsk'kyh starodrukiw XVI-XVIII st.*, Kyiw 1990, il. 20.

Stauropigialnego z inicjałami jego nazwy rozmieszczonymi po bokach lwowskiej wieży Korniakta. Oba przykłady wskazują, że kompozycja klocka strony tytułowej pozostawiała wolne pola środkowe dla zamieszczenia informacji dotyczących tytułu i opisu przeznaczenia książki, miejsca i daty jej wydania oraz pola herbowe, przeznaczone na znak fundatora. Wykonanie karty wiązane jest z osobą nieznanego drzeworytnika lwowskiego, któremu przypisuje się również inne grafiki zamieszczone w kilku zachowanych drukach lwowskich I połowy w. XVII, w tym kilka scen ewangelicznych do *Czasosłowa* oraz *Psałterza* wydanego przez Bractwo Cerkiewne w 1615 r.¹³⁸

Warto porównać dekorację kart tytułowych obu ksiąg z okazałym frontispisem *Ewangeliarza kijowskiego* z 1697 r.¹³⁹ (il. 24). Oba wzory zbliża do siebie kompozycja, w przypadku lwowskim akcentująca bardziej renesansowe elementy architektoniczne, z przejrzystością zaznaczonymi kolumnami i łukiem, z próbą zarysowania przestrzeni dzięki wykreślonej perspektywie geometrycznej w linii krętek posadzki. Kijowską ilustrację zdominowały postacie apostołów i wybujałe kartusze zgodne z zasadami barokowej aranżacji zakrywające formy architektury, w której każdy element ujęty został trójwymiarowo. Charakterystyczne, że w pierwszym przypadku zarówno postacie, jak i elementy dekoracyjne podporządkowane zostały architekturze i wpisane w jej elementy, natomiast w drugim – wysunęły się na plan pierwszy.

W *Oktoichu* lwowskim w podłuczach arkad wpisano aniołów w tunikach, ujętych symetrycznie, w pozycji siedzącej. Jeden z nich trzyma w wyciągniętej dłoni wieniec, drugi – kielich. Opuszczonymi dłońmi przytrzymują lilie. Odpowiadają im aniołkowie umieszczeni w bazach kolumn, z których prawy gra na harfie, a drugi na lutni, niezmiernie popularnym instrumencie dworskim w XVI w. Ich obecność podkreśla muzyczny charakter treści książki, przywołując jednocześnie zarówno konotacje biblijne, związane głównie z treścią *Psałmów*, jak i świeckie, bliskie ówczesnej kulturze dworskiej: „płynący z pałaców z kości słoniowej dźwięk lutni raduje ciebie” (Ps 45 (44),9). Pola kolumn, a może pilastrów wypełniają kandelabrowo ujęte, stylizowane formy roślinne przypominające płyciny renesansowych balustrad i pilastrów wypełnionych podobnym wzorem liści akantu, wykonanym w reliefie. Plintę oraz łuk obiega wzór uproszczonego kimationu jońskiego. Zgodnie z ogólną tendencją nastąpiło tu przejście wzoru bordiury renesansowej, stanowiącego ważny element zdobniczy również druków powstałych na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej w XVI w.¹⁴⁰

Łuk frontispisu kijowskiego, z pozoru podobny, ma inny zamysł konstrukcyjny. Arkada jest jakby wycięta niezależnie od flankujących ją kolumn, których

¹³⁸ *Ibidem*, s. 33.

¹³⁹ J. Zapasko, *Pam'jatki kniżkowoho mystectwa. Katalog starodrukiw, wydanych na Ukraini. Kniga persza (1574–1700)*, L'wów 1981, poz. i il. 712; G.N. Lohwyn, *Z hlybyn...*, il. 256.

¹⁴⁰ W. Deluga, A. Kaszlej, *Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej. Katalog wystawy, październik–listopad 1996*, Warszawa 1996, s. 14.

Въскрѣсѣнье собранное, зъ Ісѡана Патріарха Іерусалимскаго,
жнтіе, стѣлаго Ісѡана Дамаскина.



И Опаченіи, ѿ злочетивы агаранъ, града
Дамаска, бѣла гоненія навѣхъ Хл и повѣданнхъ
наидоша: еди тобою, родителъ стѣлаго Ісѡана
Дамаскина, ѡбратѣ блгть пре црсмъ ихъ:
яко тобою Хл и повѣданн неводбранно емъ бѣ,
но и игемонъ Градъ томъ преставилъ: емже родилъ стѣлаго Ісѡанъ,
его воспитавши, предаде блгоразумнъ Инокъ Козмѣ, да наставлн
его въ разннхъ оученнхъ, взннхъ же еще Ісѡанъ оуправлн
шелъ, яко тобою равенъ воокорѣ своемъ оучителю и влвше, но
и преспѣваше и. Помалѣ же времени оупсе родителъ стѣлаго Ісѡана:
црз же агаранскій видѣвъ иношъ блгоразумнѣ, постави его
Игемонѣмъ Града Дамаска, и ннчмн мнѡгнм почитемн почитѣ.
Втоже время Левъ, Исаврн црз, вни въ Црковъ ересь Иконоборѣ,
еже мнѡгн прелціннхъ бггн Ісѡанъ Дамаскин оубндѣвъ, посла
епісѡпа, къ блжнн и дробомъ своимъ да неподашнотъ всѣмъ
црз, понеже противопреданіамъ Аптвльскн творнть. Сн Левъ
оубндѣвъ напсл къ црз Саратнскѣмъ, яко и машн мѡжа хртіаннн,
именѣ Ісѡана, иже понждѣ мѣ противѣ тѣѣ на бранѣ братнелъ.
Егоже и начертаніе къ тѣѣ послано, еже елше хнтротн напо.
Добѣ рѣск Ісѡанна начертано: ее прочѣ црз, повелѣ, Ісѡанъ десннцъ
оуещн, и погредѣ Града высоко возннчн. Непрочнн же въ ноцн
лѡтѣ болѣзньѣ посла къ црз, мѣ, да повелнть рѣкъ емъ пре.
дѣтн, понѣ погребннчн, мнѣ яко лѡта болѣзнь оустлантѣ.
Иже прѣмъ, пналѣл къ составѣ, съ тѣплымн слзѣмн пре Иконогъ.
Прчтнмъ Левъ млшселъ, да оумрднелъ и лѡтѣ болацаго оубрачѣ:
и тѣко болѣзнь, и млтвн оупрѣждн оупе: въздѣжжел ѡбратѣ
рѣкъ ищѣленъ, знаменн тобою оубчненн нанн ѡстѣвльшъ. Посѣ
воскрѣ, вѣл ѡстѣвалъ, шндѣ въ Монастырѣ стѣлаго Сѣвы: ндѣже
блгойнудно въ Погдшлнн, Инщнчѣ, и Чнстотѣ, пребнвалъ, и
горкоѣ показнн заедннмъ тобою заповѣдн прстѣплннн, творѣ:
помншѣ времени, повелѣннмъ стѣлаца своего, оустѣ ѡверзѣ, и
мнѡга рѣлчнл пѣннѣ црковнл ѡстѣвн, и мнѡга, пѣуже протнко
Иконоборцомъ: ѡ истнннѡй Калолнчнскѡй Вѣрѣ: ѡ жнтіи
стѣлаго Варлаама, и Ісѣлфѣта, напслѣвъ: въ рѣцѣ Бѣ
Ахъ, съ радостнн чнтно предаде.

святсороуеискоу
паныи, исеель
Ахъ, вѣл Тро
сплнн обспрос
сѡхотмъ при
скаго, Намца
евнблго Гвспо
требеланнн,
Патріархн ку
зводо оубѣ
не истрѣхн
на оемъ глаго,
въ чннхъ сцен
жше, сотщѣ
це, яко дарѣ
арномъ Инпа

ненъ лѡботца
рѣл, члмн и
со аггаскннн
и тѣко она
ремени свошсе
сн рѣчѣ, и
къ Тропарѣхъ
полчнтн.



12. Oktoich, Lwów, 1630 – św. Jan z Damaszku

ГОЕНО ОУ МІА...
ІА ПОКАЛНІА, ОУПЕБЪ ОУКРЪПН
ІНТН: НЪ ВЪАСЪ СІГРЪШНІИ ПОЛЪ
ІТН МЛТН: НЪ ІЖЕ ОДЪСНДІО



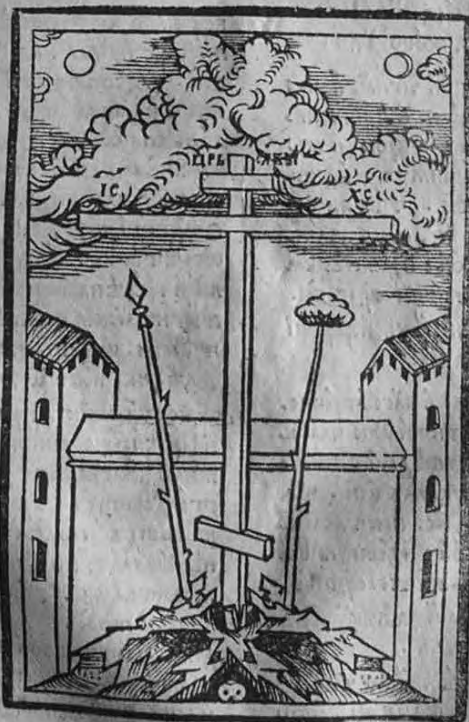
ИЛ 60

13. Oktoich, Lwów, 1630 – Ukrzyżowanie

Слава : Троица .
 ѿца . и сына . и дха . Бжтвнн .
 номд : покланяема вбвнн .
 Трои нисозданныи . иже в
 троихъ лицехъ . и въ единомъ
 бжтвѣ . прино шъ везплотнай
 слава : въ троихъ ещеннхъ
 славолюбнмъ вбвно .

Ильб : Бгю :
 Прокщенте и шнщенте . и
 стбѣ мана вѣхъ изгавнтѣ .

Бгородованна ваче . егоже
 приажно моли . въ едущи
 едъ стрлшнай . шбждениа
 великаго насъ изгавнтн .
 Прутла . иже вбвно
 вига . понши
 га .



14. Oktoich, Lwów, 1630 – Krzyż z Arma Christi



15. Oktoich, Lwów, 1630 – Winieta nagłówkowa

16. Oktoich, Lwów, 1630 – Winieta nagłówkowa





17. Oktoich, Lwów, 1630 – Winieta nagłówkowa

18. Oktoich, Lwów, 1630 – Winieta nagłówkowa





СЛГ.

ВЪСЪВЪРШЕНІЯ ТВАРИ И НАИВЪЗВІХЪ

Стихирѣ въскрѣны, на д. Гласъ, ѿ.

БЕЧЕРНЮЮ ПОБЕНЬ, И СЛО,
ВЕСНДО СЛДЖЕДЪ, ТРЕБЪ ХРТЕ
ПРИНОСИМЪ : ІАКЪ БЛГОИЗЪ

ЖИКОТЕ БЕЗЪСМЕРТНАИ. КЪ СЪЩИ
КЪ ТМЪ. СВЪТЪ ИСТИННАИ.
КЪ ПЛДШИМЪ, ВЕБЪХЪ ВОСКРЪНІЕ
И ПРОБЪКЪШЕНІЕ : СІИЕ НАШЪ

19. Oktoich, Lwów, 1630 – Winieta nagłówkowa

20. Oktoich, Lwów, 1630 – Winieta śródtekstowa

НЕБЕСИВШЕ ЗЕМЛЮ СТВІИ. ПРЕ
ВЪТЪ ГЛЫМИ ІІДНІИ ПОДБИГОВА
УТНАХЪ : ИМНЖЕ ТМЪ БЕГО РА
ЗОРІСТЕ СДЕПСТА : И КЪ СВЪТЪ
НЕЗАХОДНМОМЪ ВСЕЛІСТЕ СЛ. ПРН

УГО ИЛИ НЕБЛАГОДАРНИИ, ТРЕБЪ
КОЗДАДЪ СОБОРЪ, ВЪМЪ СТО
БЛГНХЪ. ПОЮ ПАЧЕ ОУМА
ТВОЮ БЛГОСТІИЮ.



ВЪСЪДУ, ВЪСЪУЕТЪ. НА ГИВЪЗВІХЪ:

Стирѣ ствѣмъ апла, Гласъ, д. По: ІАКЪ ДУБЛА:

КРЕПЧАИШИ ОУМОМЪ. КОНИСТВЪ
ЩЕ СТВІИ. НА ЛДКАВАГО ШПОЛ
УНОСТА. ВЕБЪМЪ ОРДЖІЕМЪ Ш
ГЛЖДШЕ СЛОВА ДХОВНЫМЪ :
И КЪ КАБЪРТИ ПЛДШЕ СЛ

КРЕСТА ЛОБРАЗНО РАСПРОСТЕРШЕ
МРЕЖА ВЪБРЫ. ДВОЕНАДЕСАТИЦА
КЪ ТВЕННЫХЪ АПЛА ТВОИХЪ :
КЪ ПЛДШЕ ПРНБЛЕЧЕ КЪ ТВОЕМЪ
САХМЪНІИ. ХЪ И МОРЕ СЛАНЕ

БЛАГА ЛЬВИ ПРОПОВѢДНИЦИ, ПРО-
САЩЕ МОЛИТБЕМА ѿНА КЪ ГДѸ.
ОКРОУЩАЕМН ПОМЛЕНЬМН. Н
ОГНЕМЪ ВЕЩЕВЪЕННЫМЪ ѿПЛА-
АЖЕМН: ПОПАЛНѸТЕ МНОГБОУЖІА

ГЛА, Н КОПИЮЩИМЪ ВЪ КРОУ:
СПАСІИ МѸН БЖІА.
ПОКЛАНАЮЩИХУСЯ
ТЕБѸ.



ВУЕТВЕРТОКЪ ВРЕУЕРУ. НА ГДН ВОЗКІХУ:
СТІРА КРЪТНЫ, ГЛАГЪ, Д. ПО: ДІМЪ ЕНІ ЗНАМІ:

ГДА ГЛА РАСПНІАЕМА ТВАРЪ ВЕА
ВНДѸБШН, НЗМѸЕНАШЕСЯ Н ТРЕ-
ПІТАШЕ. ЗЕМЛАЖЕ ТРАДѸЩНЕСЯ
ВЕА КОЛѸБАШЕСЯ, ДОЛГОТЕРПѸ-
АНДЕ СЛОВЕ. Н ЗАВѸСА ЦРКОВНАА

ВТРАХОМЪ РАЗДНРАШЕСЯ. ДОСА-
ЖДАЕМЪ ТЕБѸ: Н КАМЕНІЕ РАСПА-
ДАШЕСЯ ѿ СТРАХА: Н СЛНЦЕ ЛДУА
ВОКРНѸ, ТВОРЦА СВОІГО ВѸДѸ-
ЩІА ГЛА.

21. Oktoich, Lwów, 1630 – Winieta śródtekstowa



22. Oktoich, Lwów, 1630 – Inicjal

imposty służą za siedzisko św. św. apostołom Janowi z aniołem i Markowi z lwem. Odpowiadają im zasiadający na tle baz kolumn Łukasz z wołem i Mateusz z uniesionymi do góry oczami. Jakby do trzonów kolumn przymocowane są kartusze wypełnione scenami Zwiastowania, Bożego Narodzenia, Ukrzyżowania i Zmartwychwstania. Nad arkadą umieszczono największy kartusz ze sceną Ostatniej Wieczerzy. Spod szczególnie bogatej oprawy kartusza wyłaniają się girlandy, a wieńczy je głowa putta. Obie kompozycje łączy motyw architektoniczny umieszczony u spodu ryciny, związany z miejscem wydania książki. W przypadku pierwszym to wieża Korniaкта przy lwowskiej cerkwi Zaśnięcia, w drugim – fasada głównej cerkwi Ławry Pieczarskiej w Kijowie. Mimo przedstawionych różnic, jak się okazuje, pewne motywy pozostawały trwałe w określonym środowisku – motyw kimationu wpisanego w ten sposób jak w druku z 1630 r. pojawił się w lwowskiej *Metryce* Józefa Szumlańskiego z 1687 r., czy w późnym lwowskim *Irmologionie* z 1700 r.¹⁴¹

* * *

Drzeworyty książki umieszczone na początku zawierają zatem elementy aktualizujące w odniesieniu do miejsca przeznaczenia i osoby fundatora. Do nich należy wspomniany motyw wieży Korniaкта wskazujący na cerkiew Zaśnięcia i Bractwo Stauropigialne, umieszczony u dołu frontispisu, oraz niemal całostronicowy herb Mohyłów, „przesławny klejnot Wielmożnego Jego Miłości Jana Barnowskiego, Wojewody Mołdowlachii”, z wyraźną poniżej apologią wojewody w rymowanym sześciowerszu (il. 2). Podobny herb znalazł się na odwrociu karty tytułowej *Triodionu kwietnego* wydanego rok później w Kijowie¹⁴². Znamienne są jednak różnice. W druku kijowskim prócz zamiany jednej z liter monogramu („M” zamiast „B”), do zapisu litery „3” użyto czcionki łacińskiej, a kartusz ma charakter ornamentu okuciowo-zwijanego. Bogata roślinna oprawa herbu w wydaniu lwowskim tu jest jedynie miarkowana w dole tarczy herbowej.

Po wstępie (il. 3-5) i wprowadzeniu (il. 6-8) poświęcono w księdze długi wywód „wielkiemu” Janowi z Damaszku. Był to najpopularniejszy z hymnografów bizantyńskich i zarazem domniemany autor tego typu książki¹⁴³. Zrozumiałe więc, że jego apologia poprzedza tekst właściwy *Oktoichu* z grafikami o charakterze religijnym. Księga zawiera cztery grafiki całostronicowe, stanowiące portretowe ujęcia św. Jana z Damaszku przedstawionego w konwencji piszącego ewangelisty (il. 12). Pod każdym z wizerunków piszącego

¹⁴¹ J. Zapasko, *op. cit.*, poz. i il. 752.

¹⁴² W. Witkowski, *Katalog starodruków cyrylickich Muzeum Zamku w Łańcucie (Dział Sztuki Cerkiewnej)*, Kraków 1994, ryc. 6.

¹⁴³ Mimo niewątpliwego wkładu św. Jana w opracowanie *Ośmioksięgu*, księgę skompletowano już po jego śmierci. Jego osiem wizerunków zawiera również jedyny ilustrowany spośród najstarszych rękopisów tej książki, pochodzący z Messyny – *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 3, ed. A.D. Kazhdan, New York–Oxford 1991, s. 1520.

hymnografa zamieszczona jest inna strofa rymowana parzyście o charakterze apologetycznym. Wskazano w nich na jego bogobożność, głęboką mądrość, inspirację płynącą z natchnienia Ducha Świętego, głoszenie chwały Matki Bożej poprzez pieśni stanowiące wieczną naukę dla potomnych. Przypomniano, że twórca kanonów i pieśni cerkiewnych, ofiarowujący je Bogu Trójpostaciowemu, utracił rękę odciętą przez ikonoklastów. W przypadku każdej z czterech kart z wizerunkiem św. Jana z Damaszku zastosowano zatem podobny zabieg pozostawienia pola dla wpisania każdorazowo nowego tekstu, jak w przypadku frontispisu.

Motywy architektoniczne w tle zdradzają zależność od grafiki zachodnioeuropejskiej, przenikającej wówczas bez przeszkód do sztuki cerkiewnej. Na przykładzie *Oktoichu* lwowskiego z 1630 r. widoczne jest charakterystyczne balansowanie między ortodoksyjnym charakterem konwencji przedstawieniowych, mających często swoje źródło w dawnej, bizantyńskiej, a nawet wczesnochrześcijańskiej tradycji obrazowej (ujęcie św. Jana Damasceńskiego według typu piszącego ewangelistę), a adaptacją współczesnych wzorów architektury i ornamentów zachodnich, należących do repertuaru stylów nowożytnych: renesansowych, barokowych czy rokokowych. Zachowane analogie pochodzące z innych druków wydanych w tym czasie we Lwowie i Kijowie wskazują na różnorodny sposób wykorzystywania w tych przedstawieniach zachodnich form architektonicznych.

Widoczne w tle elementy architektury renesansowej są wyraźnie archaiczne, lecz użyte ze zrozumieniem ich funkcji, w przeciwieństwie do tychże motywów w wizerunkach ewangelistów obecnych w Ewangelii wydanej w Wilnie w roku 1575 w domu Mamoniczów przez Piotra Mścisławca, mających cechy manierystyczne, a powtarzanych w znacznie późniejszych drukach. W wizerunku św. Łukasza np., wykorzystanym w Ewangelii z końca XVI w., przechowywanej w Bibliotece Narodowej w Warszawie (il. 25)¹⁴⁴, formy są bardziej fantastyczne: bonia są symetrycznie rozmieszczone na cokołach i na impostach. W umieszczonych na cokołach wazach tkwią swobodnie modelowane ulistnione pędy. Zwraca tu uwagę ujęcie ewangelisty Łukasza, jakby zagubionego na tle spiętrzonych architektury. Pochylony apostoł o wydłużonych proporcjach i ascetycznym obliczu przytłoczony został fantastycznym zwieńczeniem dźwiganym przez architraw oparty na dwóch wielkich filarach pokrytych wzorem w formie rybiej łuski. Niekonsekwencje widoczne są w wykorzystaniu form ornamentu. Ornamenty nadwieszane na architrawie po bokach głowy apostoła pozostają niedookreślone przestrzennie i stylowo. Wyraźnie niderlandyzujący charakter posiada rollwerk wieńczący główną arkadę zamykającą się nad

¹⁴⁴ *Ewangelista Łukasz*, odbitka całostronicowa, 315 × 185 mm, *Tetraewangeliarz*, koniec w. XVI, Biblioteka Narodowa, akc. 2539 – W. Deluga, A. Kaszlej, *Sztuka iluminacji...*, poz. 5, il. 11.



23. Ewangeliarz pouczający, Kryłos, 1606 – frontispis



24. Tetraewangeliarz, Kijów, 1697 – frontispis

głową ewangelisty. Ciekawa jest koncepcja rozbudowy górnej strefy kompozycji, z arkadą środkową wypełnioną rozwiniętym rulonem z zapisanym imieniem ewangelisty. Górna arkada flankowana jest wysuniętymi do przodu tralkami, wspartymi na cokołach opasanych wstęgami, wypełnionymi delikatnym motywem floralnym. Owa arkada stanowi część formy przypominającej tympanon, wsparty na parze cokołów pokrytych boniami. W umieszczonych na cokołach wazach tkwiły swobodnie modelowane ulistnione pędy. Wymuszona rozmiarami przysadzistość proporcji górnej części kompozycji potęguje wrażenie jej ciężkości, tym bardziej zatem przytłaczającej strefę zasadniczą z piszącym ewangelistą.

Innym przykładem tego typu adaptacji wybranych form i ornamentów stylów zachodnich jest drzeworyt kolorowany ewangelisty Mateusza ze wspomnianej *Ewangelii* wileńskiej, zachowany w *Ewangelii* drukowanej w końcu XVI lub początku XVII wieku (il. 26)¹⁴⁵. W tym wypadku ma miejsce podobne spiętrzenie form, powiązanych ze sobą w nieprzejrzysty sposób. W stosunku do poprzednio analizowanej grafiki zdecydowanie mocniej akcentowana jest postać ewangelisty z towarzyszącym mu aniołem podtrzymującym zapisaną przez niego księgę. Zwraca uwagę podobieństwo w symetrycznym rozmieszczeniu filarów z wpisanymi tralkami zamykającymi kompozycję niczym kłamry i wyraźna trudność koncepcyjnego rozwiązania strefy górnej. W drugim wypadku bardzo szeroka arkada centralna jest przesłonięta nie do końca czytelną konstrukcją w kształcie baldachimu, który miał zapewne wysuwać się nad postać apostoła. W porównaniu do wcześniejszego przykładu architrav został usunięty, pozostawiono natomiast arkadę górną o zupełnie rozmytej lokalizacji, maskowanej wybujałymi motywami floralnymi. Bonia są zdecydowanie mniej plastyczne, natomiast zwraca uwagę ornament małżowinowy układający się w formę zwierzęcą, przypominającą głowę lwa. Głowy lwów umieszczone zostały także jako antaby na cokołach podtrzymujących tron ewangelisty.

Druga grafika jest zdecydowanie bardziej przestrzenna, co podkreśla wielość planów, lecz jej kompozycja jest zarazem zdecydowanie bardziej chaotyczna, do czego przyczyniły się głównie sprzeczne wykresy perspektywiczne¹⁴⁶.

¹⁴⁵ *Ewangelista Mateusz*, odbitka całostronicowa, 355 × 225 mm, *Tetraewangeliarz*, koniec w. XVI-początek XVII, Warszawa, Biblioteka Narodowa, akc. 2880 – W. Deluga, A. Kaszlej, *Sztuka iluminacji...*, poz. 28, il. 12.

¹⁴⁶ Na tle tej wyraźnej kontynuacji zachodnich motywów architektonicznych ciekawie wygląda ilustracja, jedyna całostronicowa, z wizerunkiem piszącego psalmy Dawida, w *Psalterzu* wydrukowanym w Moskwie „pri S(wja)to Troicko(-)Wwiedenskoj cerkwi, w’ typografii Jedinowiercew”, w 1859 r., jako 19. wycisk księgi wydrukowanej w 1645 r. w pierwszym roku rządów cara Aleksego Michajłowicza (*Psalterz*, bez strony tytułowej, w oryginalnej oprawie ze skóry, wł. pr.). Postać ewangelisty przytłoczona jest w tej ilustracji obfitością wprowadzonego ornamentu, wypełniającego płaską kompozycję bez ograniczeń. Siatka regularnych przecięć płytek podłogowych nie usiłuje nawet imitować wykresu perspektywicznego, natomiast wykroje łuków umieszczonych bez żadnej przyczyny tuż przy kolumnach wprowadzają pozorne wrażenie trójwymiarowości, gdyż obrys ościeży okiennych podporządkowany został



25. *Tetraewangeliarz*, 1575, Wilno, Drukarnia Mamoniczów – Św. Ewangelista Łukasz



26. Tetraewangeliarz, koniec XVI – początek XVII w. – Św. Ewangelista Mateusz

Wśród ilustracji *Oktoichu* zwracają uwagę jeszcze dwie mniejsze ryciny z tematem Ukrzyżowania (il. 13) oraz dwie z motywem samego krzyża, ujętego monumentalnie na tle muru Jerozolimy i spiętrzonych obłoków, wyrastającego z góry Golgoty (il. 14). Po jego bokach tkwią wbite w ziemię narzędzia męki: włócznia i lanca z gąbką. O ile drzeworyty z Ukrzyżowaniem mają charakter historyczny, podkreślony przez wyraźne wskazanie w tle zabudowań Jerozolimy, ukazanie po bokach Chrystusa dwóch Marii, św. Jana i setnika z uniesioną dłonią i umieszczenie pod jedną z nich wersów J 19,25-27, o tyle dwie grafiki z krzyżem mają wyraźnie odmienny charakter: hieratyczno-dogmatyczny. Jedna z nich uzupełniona została o obramienie z ornamentu w postaci splotu dwóch wici z wypustkami, będącego echem późnogotyckiego astwerku. W ten ornamentalny wątek wpisano szereg liter, u góry: „C”, „K”, „X” („Czestnemu” „Krestu” „Chwała”), po bokach: „K” i „T” („Kopie”, „Trost”) i u dołu: „M.” „L.” „R.” „B.” („Miesto”, „Łobnoje”, „Raj”, „Byst”). Rozwinięcie skrótów podkreśla wyraźnie aspekt soteriologiczno-eschatologiczny tego ujęcia.

Niezmiernie ciekawa i efektowna jest dekoracja winiet (zastawek), w postaci obfitych splotów roślinno-kwiatowych rozpoczynających każdy kolejny głos i osobno śpiewy niedzielne (il. 15-19). Charakter winiet przesądza o ich przynależności do tzw. stylu roślinnego, rozwijającego się szczególnie intensywnie od II połowy XVI w., na który wpływ mogły wyrzucić dekoracje rękopiśmienne środkoworuskie czasu Iwana Groźnego¹⁴⁷. Wybująe motywy roślinne różniły się od winiet ruskich ksiąg rękopiśmiennych XV w. wykonanych w stylu tzw. bałkańskim, opartym na motywie plecionki¹⁴⁸.

Księga zwiera ponad dziesięć winiet dużych. Winiety mniejszej szerokości rozdzielają kolejne dni tygodnia dla poszczególnych głosów (il. 20). Analiza opublikowanych rycin wskazuje, że redaktorzy księgi posłużyli się w wypadku głównych winiet tymi samymi klockami drzeworytniczymi, które były w obiegu pięćdziesiąt lat wcześniej. Winiety rozpoczynające śpiewy niedzielne głosu 2. i 5. są takie same jak winiety obecne w *Apostole* z drukarni Iwana Fiedorowa „moskwiczana” we Lwowie z 1574 r., bliskie pod względem formy i stylu winietom *Apostoła* moskiewskiego z 1564 r.¹⁴⁹, czyli z czasu, gdy Fiedorow

zasadzie symetrii, a nie widzenia perspektywicznego: oku widza odsłania się jednocześnie lewe ościeże lewego okna i prawe – prawego. Otwory okienne o swobodnych wykrojach są podobnie odległe od pierwowzorów zachodnich jak kapitele o łukowato wygiętych koszach.

¹⁴⁷ W. Deluga, A. Kaszlej, *op. cit.*, s. 12-13.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 12. Ich przerysy opublikował I. Swjencickij.

¹⁴⁹ Por. G.N. Lohvyn, *op. cit.*, il.105-106.

był jeszcze w Moskwie tuż przed wyjazdem do Wilna¹⁵⁰. Identyczna forma dekoracyjnego zapisu tytułu zapowiadającego pieśni na określony dzień¹⁵¹ wskazuje, że archaizowany charakter *Oktoichu* lwowskiego nie wynikał jedynie z wtórnego użycia tych samych klocków, które najwyraźniej były w stałym obiegu, lecz również z bardziej wnikliwego przestudiowania konkretnych ksiąg wydanych w środowisku lwowskim pół wieku wcześniej. Można odnieść wrażenie, że wydaniu tej księgi, pierwszej wydrukowanej w odnowionej drukarni, towarzyszyła szczególna dbałość i chęć uświetnienia jej najlepszymi klockami będącymi w obiegu.

Spośród zastawek drobnych zwraca uwagę ornament jednej z nich, powtórzonej w tekście wielokrotnie, np. przed pieśniami na czwartek wieczór głosu 4. (il. 21). Obecne są w niej motywy lwów obejmujących kartusz o formie okuciowej, zdradzając w ten sposób upodobanie do tak częstego i lubianego w zdobnictwie lwowskim motywu. Ornament okuciowy wiązany z manieryzmem występował przede wszystkim w reliefach architektonicznych kościołów i kaplic Lwowa z I połowy XVII w., a także w cerkiewnym malarstwie oraz grafice lwowskiej i kijowskiej¹⁵². U góry kart bądź na końcu podrozdziałów powtarza się często ozdobnik roślinny odbijany na czerwono (il. 20), występujący na ogół właśnie w drukach lwowskich¹⁵³.

Szatę graficzną księgi uzupełniają drobne inicjaliki (il. 22), urzekające finezją splotów roślinnych ściśle podporządkowanych zasadzie symetrii, co przypomina, podobnie jak symetria i charakter ujęć architektonicznych, że motywy zachodnie obecne w księdze stanowią wykładnię ideałów wczesnoreniesansowych. Zarazem rozsiane po księdze sploty gałęzi z wypustkami przywodzą na myśl minioną epokę późnego gotyku, motywy kartuszy w drobnych winietach są zaś wyrazem upodobań doby manieryzmu, podczas gdy czas powstania księgi przypada na okres dojrzewania baroku. Bliższe ortodoksyjnej ornamentyce sploty roślinne winiet głównych są już tylko bardziej plastyczną wersją bizantyńskiego stylu roślinnego, przefiltrowanego przez środowisko moskiewskie.

* * *

Cechy ikonograficzne i stylistyczne ilustracji tej i innych cerkiewnych ksiąg nowożytnych wydanych w drukarniach dawnej Rzeczypospolitej są jeszcze jedną manifestacją asymilowania na gruncie tradycji wschodniej sposobów

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 19. Po założeniu drukarni w Wilnie, Fiedorow założył drukarnię w Zabłudowie dla Jerzego Chodkiewicza, a od 1572 r. działał we Lwowie. Kolejną drukarnię założył dla Konstantego Ostrogskiego w Dermaniu pod Ostrogiem.

¹⁵¹ Por. G.N. Lohwyn, *op. cit.*, il. 104.

¹⁵² Por. *Zaśnięcie*, rycina Tymofieja Petrowycza w *Homiliach* Jana Złotoustego, druk kijowski z r. 1624; strona tytułowa *Służebnika*, Kijów 1629 – D.W. Stepowyk, *Ukrainska hrafika XVI-XVIII stolit'. Evolucija obraznoi systemy*, Kyiw 1982, il. na s. 44, 244.

¹⁵³ W. Witkowski, *op. cit.*, wzór L9 w tabeli w aneksie.

obrazowania i stylów zachodnich, zauważaną przede wszystkim w malarstwie ikonowym. W okresie nowożytnym przywiązanie do dawnej, bizantyńskiej tradycji obrazowej ustępowało w warstwie stylistycznej modom płynącym z Europy Zachodniej. Ścieranie się czy raczej przenikanie obu tendencji widoczne jest w warstwie zdobniczej druku mającej dwojaki charakter. Ornament zachodni występuje w grafikach przedstawieniowych, natomiast wschodni przeżywa w dekoracjach winiet.

Dedykowany gospodarowi mołdawskiemu druk miał inny zestaw ornamentów winietowych niż wspomniany dokument mołdawski z portretem gospodarza, czy starodruki pochodzące z drukarni Mołdawii bądź Transylwanii. Okazuje się, że dedykacja księgi gospodarowi mołdawskiemu nie oznaczała poszukiwań wzorów graficznych dla jej zdobień w środowiskach południowych. Dokument mołdawski z 1627 r., który Marina Sabados poddała analizie i porównała z miniaturami Anastazego Krimkowicza (Crimca), miał ornamenty różnorodne, ale mieszczące się w repertuarze pobizantyńskim: wegetatywne, zoomorficzne, antropomorficzne i teratologiczne, zdradzające bezpośrednio nawet wpływy zdobnictwa wołoskiego z okresu rządów Radu Mihnea (stylizowane motywy palmet i akantu). Sam gospodarz ujęty został w złotym kaftanie i złotej koronie z rubinami, w duchu niezależności i z przepychem charakterystycznym dla dworu bizantyńskiego, przedstawiony jako patron artystyczny i protektor ortodoksji¹⁵⁴.

Źródłem rycin w druku lwowskim była natomiast ornamentyka obecna we wcześniejszych, moskiewskich drukach Iwana Fiedorowa i Piotra Timofiejewa Mściśławicza wydanych za Iwana Groźnego i metropolity moskiewskiego Makarego pod kierunkiem Hansa z Kopenhagi¹⁵⁵. Są dokładnie takie same jak w moskiewskim *Apostole* z 1564 r., pierwszym druku moskiewskim, i kolejnym wydanym już we Lwowie, w 1573 r. (*Apostoł* wydano w Moskwie jeszcze wielokrotnie, a także w Kijowie w 1630 r. „z licowymi figurami” i w typografii Michała Sliozki we Lwowie w 1639 r.). Sam drukarz opuścił Moskwę¹⁵⁶. Drukował w Wilnie, przyjęty przez hetmana Jerzego Chodkiewicza, następnie udał się do „bogospasajemago grada” Lwowa, gdzie wydał wspomniany *Apostoł*, a na koniec trafił do Ostroga, na dwór księcia Konstantego¹⁵⁷. Tam przyczynił

¹⁵⁴ I. Sabados, *op. cit.*, s. 259, 262. O portretach Mohyłów w w. XVII: W. Deluga, *Portraits de la famille Movilă du XVIIe siècle*, „Revue Roumaine d’Histoire de l’art. Série Beaux-Arts”, 31, 1994, s. 73–85.

¹⁵⁵ *Ibidem*, s. LVI.

¹⁵⁶ „Iwana Fedorowa i towarzyszczej ego, w” nagradu stol’ ważnych” i poleznych” trudow’ (...) ogłosili ljuđ’ mi wrednymi i daże eretikami. (...) on” prinużden” był” ostawit’ swoje oteczestwo i udalit’ sja v” Pol’szu, gdje on” s” bol’szim” jeszcze uspjehom upražnjalsja v’ svoem’ chudożestwie” – W. Sopikow, *op. cit.*, s. LX–LXI.

¹⁵⁷ Księcia „ne menije Carja Ioanna Wasil’ewicza czywstwujaja neobchodimost’ isprawnych” cerkownych” knig”, dlja utiszenija razdorow”, naczawszichsja w” tie wremja meżdu prawosławnymi, w” Pol’skich” krajach” prebywajuszczimi, r””esziłsja pristupit’ k” pečataniju

się do powstania wiekopomnego dzieła w latach 1580 (Nowy Testament) – 1581 (Biblia), jako kompilacji starych przekładów. Zebrał je w książkę, prosząc o nie także cara Jana Wasylewicza, od którego otrzymał *Biblię* słowiańską, przełożoną jeszcze za kniazia Włodzimierza¹⁵⁸. W 1598 r. wydano w Ostrogu książkę tłumaczącą różnice między Kościołem Wschodnim a Zachodnim.

Oktoich
Iwowski...

Znaczenie druków Bractwa i ich odbiorcy

Księga Iwowska stanowi jedno z wielu świadectw żywych związków łączących prawosławne lwowskie Bractwo Cerkiewne z gospodarzami mołdawskimi, rządzącymi ostatnim i zarazem najbliższym państwem ortodoksyjnym leżącym na szlaku podbojów tureckich. Gospodarowie pełnili rolę mecenasów, patronów, fundatorów poczynań Stauropigii, wspierających ją możliwie często i hojnie, co poświadczała bogata epistolografia, przechowywana w archiwum Bractwa.

Księgi pochodzące z drukarni Bractwa służyły natomiast zaopatrywaniu cerkwi całego Podgórze Karpat – poświadczone są ich zakupy przez mieszkańców osad ziemi przemyskiej i sanockiej w XVII-XVIII w.¹⁵⁹ Ich fundatorzy niejednokrotnie utrwaleni zostali na marginesach ksiąg¹⁶⁰. Wiadomo np., że druk zamówiony przez Iwana Bojarskiego stał się własnością Piotra Mohyły¹⁶¹. Zarazem członkowie rodziny Mohyłów sami byli ofiarodawcami ksiąg: właśnie Piotr Mohyła, występujący jako „arcybiskup Metropolita Kijowski, Halicki i całej Rosji”, darował w 1643 r. do monasteru św. Trójcy w Uluczu *Służebnik Iwowski* z 1639 r.¹⁶²

Napisy marginalne są także źródłem wielu innych informacji pozwalających czasem naświetlić dzieje konkretnej księgi – np. dzięki adnotacji w *Anfologii* lwowskim z 1651 r., drukowanym w Mrzygłodzie, wiadomo, że zastawiony został u Żyda z Ulucza przez uluckiego prezbitera Joana (Dobrzańskiego)¹⁶³.

Biblii” – *ibidem*, s. LXIV. Iwan Fiedorow opisał swoje perypetie w posłowie lwowskiego *Apostoła* z 1573 r.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. LXV.

¹⁵⁹ R. Biskupski, *Inspiracje grafiką malarstwa ikonowego XVII i I połowy XVIII wieku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, 23, 1977, s. 11.

¹⁶⁰ J. Giemza, kustosz Działu Sztuki Cerkiewnej w Muzeum-Zamku w Łańcucie przygotował do druku pełny zestaw zapisków marginalnych zawartych w kilkudziesięciu księgach przechowywanych w zbiorach łańcuckich.

¹⁶¹ W.S. Aleksandrowycz, I.Z. Mycko, *Archirejskij służebnik i trebnik Iwana Bojarskocho: unikal'nyj rukopisnyj kodeks 1632 h.*, „Pamjatniki kultury. Nowyje odkrytja”, 1993, s. 138-147.

¹⁶² R. Biskupski, *op. cit.*, s. 11. W nocie dedykacyjnej wspomniano Serafima Bernawkiego (Bernawskiego?).

¹⁶³ *Ibidem*, *loc. cit.* W tym wypadku jest to o tyle intrygująca informacja, że to imię i nazwisko pojawiło się również na jednej z ikon tego rejonu, z wizerunkiem Matki Boskiej Hodegetrii w otoczeniu proroków, pochodzącej z cerkwi w Moszczańcu (III ćwierć XVI w.; Sanok, Muzeum Historyczne). Inskrypcja: „Iwan Dobrzański Moszczański 1616” (data podana w cyrylicy)

Niewątpliwie zatem przez wzgląd na swoją odrębność ilustracje druków cyrylickich wymienionych drukarni zasługują na szczególną uwagę. Odrębność druków zaznacza się przede wszystkim w warstwie literackiej, wynikając zarówno z różnych osobliwości lokalnych występujących w drukach prawosławnych, jak i z przystosowania ksiąg dla potrzeb cerkwi greckokatolickiej. Bardzo cenne są dlatego wszelkie inicjatywy służące rozpoznaniu zawartości i cech poszczególnych druków, w tym publikacje wyników kwerend, jak tej wykonanej w polskich bibliotekach przez Aleksandra Rogowa w latach 70. XX w., dającej przegląd, obok ksiąg ruskich, także szeregu druków mołdawskich¹⁶⁴, czy inicjatywy wydawania monograficznych opracowań ksiąg cyrylickich znajdujących się w poszczególnych zbiorach bibliotecznych i muzealnych, czego przykładem jest katalog starodruków Muzeum Zamku w Łańcucie opracowany przez Wiesława Witkowskiego¹⁶⁵.

ANEKS

Przekład wstępu w *Oktoichu* lwowskim roku 1630 z języka cerkiewnosłowiańskiego:

BOGOBOJNEMU I JAŚNIE OŚWIECONEMU
WIELMOŻNEMU JEGO PAŃSKIEJ MIŁOŚCI:
JO MIRONOWI BARNOWSKIEMU, WOJEWODZIE
MOŁDOWLACHII.

Bożego Błogosławieństwa, zdrowia długoletniego, szczęśliwego
powodzenia:
Proszą, życzą i żarliwie pragną.

NIEWDZIĘCZNOŚĆ, WIELMOŻNY I MIŁOŚCIWY Panie, pomiedzy wszystkichi niezbożnościami jest najgłówniejszą, najgorszą i najjadowitszą

została wryta ostrym narzędziem i jest prawie niewidoczna – M.P. Kruk, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV-XVI*, Kraków 2000, s. 63, poz. 37; A. Fastnacht wymienił Iwana Dobrzańskiego wśród członków cechu kuśnierzy sanockich na początku w. XVII: „1602, 1603 Iwan Dobransky z Dobrej syn Laniow”, i dalej: „1616, Stephan syn Fiedorow a zięć Hanusky Mosczanky małżonki nieboszczyka Fiedka brata naszego cechowego jest przyjęty do cechu (...) iż sobie pojął mistrzowsko dziwke Regine. Działo się za (...) cechmistrza Iwana Dobrzańskiego” – A. Fastnacht, *Sanok. Materiały do dziejów miasta do XVII w.*, oprac. F. Kiryk, Brzozów 1990, s. 59. Późniejsze schematyzmy potwierdzają, że nazwisko „Dobrzański” należało do bardziej znanych, nosiło je wielu proboszczów cerkwi czy mnichów w XVIII-XIX w. – D. Blazejowskyj, *Historical šematism of the eparchy of Peremyśl including the Apostolic Administration of Lemkivščyna (1828–1939)*, Lviv 1995, s. 623–625.

¹⁶⁴ A. Rogow, *Kiriliczeskie rukopisi w knigozhraniliszczach Pol'szi*, „Studia Źródloznawcze”, 14, 1969.

¹⁶⁵ W. Witkowski, *op. cit.*; *idem*, *Uwagi o łańcuckim zbiorze starodruków cyrylickich*, [w:] *Sztuka cerkiewna w Diecezji Przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku*, red. J. Giemza, A. Stefan, Łańcut 1999, s. 335–339.

przywarą; I owa zgoła, Matka, źródło i fundament wszystkich złości, którą gdy niegdyś naród Izraelski srodze zarażony oną będąc, wszystkie dobrodziejstwa Boskie piaskiem zapomnienia zasypawszy (Ps 103(102),2)¹⁶⁶, Jego opuszczał i po dzikich bezdrożach bezprawia swawolnie i rozpustnie biegał; Bóg i Twórca uskarżający się przez wymownego Izajasza proroka, głośno wołał: „Słuchajcie, niebiosa, a weźmi w uszy ziemio, albowiem Pan mówił: Wychowałem syny i wywyższyłem, a oni mię wzgardzili!”¹⁶⁷. I niżej tamże: „Biada narodowi grzesznemu, ludowi nieprawością obciążonemu, nasieniu złemu, synom złośliwym! Opuścili Pana, bluźnili świętego Izraelowego” (Iz 1,4). I poprzez Jeremiasza proroka w rozdziale 5 (woła): „Lud mój odmienił chwałę swą w bałwana! Zdumiejcie się, niebiosa nad tym, a bramy jego, spustoszą się bardzo” (Jer 2,11-12). Za co i karaniem srogim na tychże miejscach surowo grozi: jakoż częstokroć potężnie rękę karności swojej nad nimi rozpościerał, a nie tylko nad tymi, którzy przeciwko jemu samemu niewdzięczność okazywali, ale i nad tymi, którzy i ziemskim dobrodziejstwem swoim złe za dobre oddają, mściwością swą grozi, mówiąc przez Mędrca, w Księgach Przypowieści w rozdziale 17: „Kto zamienia złe za dobre, nieodejdzie zło od domu jego” (Prz 17,13). Tą to złością wszyscy wybrańcy Boga od dawna jako czymś nieczystym ... (zaklejone dwa wersy – M.P.K.) ... tylko naturalnego rozumu mający, a ciemnością głębką wielobóstwa zaślepionymi będąc, toż czynili: powiadając, iż żadnego ziemia brzemienia cięższego nie dźwiga, jak człowieka niewdzięcznego: porównując jego do przepastnej góry Etny, do naczynia bezdennego, do otchłani nienasyconej: gorszy on może być nad samą niemą bestię: jakoż i tak jest: mnodzy albowiem historycy świadczą, że orły, psy, smoki, lamparty, lwy i inne drapieżne zwierzęta wdzięcznymi się okazują dobrodziejom swoim, za dobrodziejstwa, dobrodziejstwami ile mogli nagradzali, co zaiste tak jest: słuszna, przystojna i zgoła potrzebna mowa, i nam jej niezbożną złością i niewdzięczności unikając, której żeśmy z łaski Najwyższego z dawna uchodzili; cnotę wdzięczności ulubiwszy, oną dobrodziejom swoim dobitnie okazywać.

Znamienitych, hojnych i szczodrobliwych dobrodziejstw, znamienicie, hojnie i szczodrobliwie od Wielmożności waszej, Wielmożny i miłościwy Panie i dobrodziejcu nasz doznaliśmy: a to w tym, iż wasza Wielmożność w ślady przodków swoich, błogosławionej pamięci, Wielmożnych Wojewodów Mołdawskich Jeremiasza i Szymona Mohyłów podążywszy (lub: *wzorując się* – M.P.K.), cerkiew Bractwa naszego Lwowskiego, Zaśnięcia Przenajświętszej Dziewicy Marii, która znamienitym kosztem od ich Wielmożności jest wzniesiona, do doskonałości ostatecznej przywiódłszy oną rychło (na co i czas Wielmożność wasza naznaczyć raczył) poświęcić i hojnie ufundować przyobiecał, nad które dobrodziejstwo i któreż większe

¹⁶⁶ Wszystkie wskazania cytatów biblijnych pochodzą od autora artykułu.

¹⁶⁷ Iz 1,2 – cytaty biblijne według Biblii Jakuba Wujka.

okazać się może? żadne zaiste. Jakąże tedy, za tak znamienite dobrodziejstwa, mamy wdzięczność od siebie, Wielmożności waszej okazać, a zwłaszcza gdy nagrodzić równie żadnym sposobem nie możemy. Jedynie przez zatrzymanie według Seneki filozofa w wiecznej pamięci, gdyż jak Złota Trąba (Jan Chryzostom – M.P.K.) brzmi w Homilii 25 według ewangelisty Mateusza: „Pamięć jest najlepszym stróżem dobrodziejstwa”, nagradzać powinniśmy usilnie się starając i to skutecznie, poprzez posłuszeństwo w uniżonych posługach, poprzez codzienne modlitwy i poprzez ogłoszenie całemu światu tych znamienitych dobrodziejstw, Wielmożności waszej okazywać: co czynić z pomocą wszechmocnej prawicy oto i zaczynamy:

Gdy po odnowieniu typografii naszej, najpierwszą księgę, na użytek wewnętrzny całemu prawosławnemu chrześcijaństwu, pod przeświatłym imieniem Wielmożności waszej na świat wydajemy i Wielmożności Waszej ją ofiarowujemy. A to nie w jakimś innym celu i koniec, tylko aby gorliwa miłość Wielmożności waszej do Boga i hojna jałmużna w różnych miejscach hojnie nadana: liczne cerkwie sławne wzniesione: liczne Monastery wspaniałe ufundowane: owo zgoła jednym słowem rzekłszy, aby nieśmiertelna sława Wielmożności waszej wiecznie na wszystkich miejscach słyndła. W tym zaiste Wielmożny miłościwy Panie cel i koniec, a nie w czym innym tę pożyteczną księgę, na świat, pod przeświatłym imieniem Wielmożności waszej wydajemy; a wydając to od siebie obiecujemy, że będzie zawsze to znamienite dobrodziejstwo od Wielmożności waszej nam okazanej w pamięci naszej potomnie tkwić: będziemy zawsze wszyscy, tak duchowni jak i świeccy Boga naszego prosić, aby ten przesławny uczynek Wielmożności waszej, i teraz i w przyszłym życiu, stokrotnie nagroził.

Przyjmijże od nas Wielmożny, a nasz miłościwy Panie, ten mały upominek mile, wdzięcznie i łaskawie: który łatwo możesz z urodzenia, Pańską swoją wspaniałomyślnością uczynić wielkim, z uwagi nie na ten mały upominek, jak na wielką uprzejmość i wdzięczność naszą: czego sobie serdecznie życząc, uniżoność i ustawiczne modlitwy nasze do miłościwej łaski Waszej Miłości naszego miłościwego Pana i dobrodzieja łaskawego zalecamy Roku od Narodzenia Zbawcy świata 1630, miesiąca grudnia, 15 dnia.

Waszej pańskiej Wielmożności

naszego miłościwego Pana

Nieustający w modlitwie

i posłuszni służy:

k którzy są od Chrystusa bracia bractwa cerkiewnego

Lwowskiego przy świątyni Zaśnięcia Przenajświętszej Bogarodzicy:

Duchowni i świeccy.

The Lvov *Oktoich* of 1630. Historical and cultural ties between Old Polish Republic, Moldavia and Grand Principality of Moscow

The article is devoted to the slavonic *Oktoich* issued by Stauropegion Brotherhood office in Lvov in 1630 and held by the Old Books Department of the Jagellonian Library in Cracow. The time of its printing, the ornaments and persons mentioned in it link to the critical moment of the history and culture of the Orthodox Church in the former Polish Republic. It was said that the book that was published was meant to serve the needs of the Orthodox Church, as well as the veneration and glory of the Lord's Resurrection.

The title page and the preface of *Oktoich* referred to the benefactor of the Orthodox brotherhood, Moldavian *voivod* Miron Barnowski (-Mohyla), who provided the funds for rebuilding the printing office after a conflagration. Barnowski upheld the tradition of patronage begun by his predecessors but was nearly completely forgotten. Uncommon was thus the great vitality and creativity of small Moldavia, which lavished resources in support of its own rich and varied culture despite growing internal problems and a constant external threat, while at the same time promoting numerous foundations in Lvov, the most considerable one being the Orthodox church of the Dormition of the Virgin Mary, commonly referred to as the "Valachian" church. Another intriguing person mentioned in the foreword to readers is the patriarch Cyril Lucar, referred to as "archbishop" of Constantinople whose activity is a matter of permanent research in context of his sympathy for Protestantism tied with his efforts in strengthening the position of the Orthodox Church.

As regards the literary aspect, another curiosity of the Lvov *Oktoich* from the Jagellonian Library is the text of the Unite Service of St. Josaphat Kuncewicz, published by the Basil Fathers printing office at Pochayev in 1762 and added to the original book. This text refers to the "Holy Zamość Council". The supplement consisting of the Unite text is proof of the specificity of the cultural environment in which the book was used later.

The liturgical book mentioned here is worthy of attention not only because of the cultural and historic context, emphasized by the person of the patron listed in the dedication. The extraordinary richness of the ornaments in the *Oktoich* cannot but attract attention. Their nature and variety provide the grounds for remarks of a more general kind concerning traditional attributes and those which have been adopted, observable in the literary sphere, but primarily in the ornamental one. The Lvov *Oktoich* of 1630 clearly demonstrates the characteristic balance between the Orthodox nature of the figurative conventions, which frequently borrowed from the old Byzantine and even Early Christian pictorial tradition (the image of St. John of Damascus depicted as an evangelist occupied with writing), and the adaptation of contemporary models of Western architecture and ornamentation belonging already to the repertory of modern styles: renaissance, baroque and rococo. Surviving parallels from other books

*Miroslaw
Piotr Kruk*

printed during this period in Lvov and Kiev illustrate a variety of approaches to the use in these representations of Western architectural forms.

The iconographic and stylistic features of the illustrations in this and other modern Orthodox books published in the printing offices of the former Polish Kingdom are one more manifestation of the assimilation of Western imagery and style into the Eastern tradition, an assimilation that is best observable in icon painting. In the modern age the attachment to the old Byzantine pictorial tradition gave way as regards the style to trends coming from western Europe. The clash or rather interpenetration of the two tendencies is evident in the ornamental aspect of the books which is clearly twofold. Western ornament occurs in the figurative graphic art, while the eastern one dominates in the vignettes.

The Lvov book is a testimony, one of many, of the strong ties between the Lvov Orthodox Church Brotherhood and the Moldavian rulers of the last and simultaneously the nearest Orthodox state lying in the way of the Turkish conquest. The *hospodars* played an important role as patrons of the arts, benefactors, endowers of the activities of the Stauropegion Brotherhood, supporting it as frequently and generously as possible, as evidenced by a rich epistolography kept in the archives of the Brotherhood.

Kartusze trumiennie rodziny von Somnitz w Charbrowie. Przyczynek do nowożytnej kultury funeralnej

W Charbrowie pod Łebą w województwie pomorskim, w filialnym kościele pod wezwaniem św. Józefa, zachował się unikalny zespół dwunastu kartuszy trumiennych, będących pierwotnie ozdobą trumien członków rodziny von Somnitz i osób z nią spokrewnionych¹. Rodzina ta znana jest na Pomorzu od III ćwierci XIV w.², jednak podwaliny pod jej polityczną i majątkową karierę położył Lorenz Christoph von Somnitz, zaufany człowiek elektora brandenburskiego, nadstarosta łęborski i bytowski, kanclerz Pomorza i dziedziczny podkomorzy pomorski³. W 1660 r. kupił wieś Charbrowo od braci swej żony, Gneomara Reinholda i Martina Döringa von Krockow⁴. Od tego czasu, aż do 1945 r., wieś pozostawała w posiadaniu rodziny.

Przyjmuje się, że po 1660 r. zbudowano bądź rozbudowano w Charbrowie dwór⁵, a także zakończono w 1669 r. gruntowną przebudowę istniejącego już wcześniej kościoła, z którego w nową budowlę wtopiono jedynie prezbiterium. O dacie zakończenia przebudowy świadczył wiatrowskaz na kościelnej wieży⁶. Od 1671 lub 1672 r. odprawiano w tym kościele nabożeństwa ewangelicko-reformowane, gdyż w Charbrowie znajdował się jeden z dwóch, obok pobliskiego Zwartowa⁷, zagranicznych zborów reformowanych podległych Jednocie

¹ Artykuł niniejszy jest znacznie zmienioną i rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego 18 maja 2000 r. w Gdańsku na sesji „Kultura protestancka w Polsce”. Zapowiadane materiały z sesji nie ukazały się.

² J. Bagmihl, *Pommersches Wappenbuch*, Bd. 3, Stettin 1847, s. 28.

³ H. Saring, *Lorenz Christoph von Somnitz, ein Staatsmann des Großen Kurfürsten*, „Baltische Studien”, Neue Folge, 41, 1939, s. 155.

⁴ F. Schultz, *Geschichte des Kreises Lauenburg in Pommern*, Lauenburg 1912, s. 195.

⁵ H. Lemcke, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Köslin*, (*Die Baudenkmäler der Provinz Pommern*), Tl. 3, Bd. II, H. II: *Die Kreise Bütow und Lauenburg*, Stettin 1911, s. 213.

⁶ A. Bechtold, *Chronik der Kirche zu Charbrow*, s. 15, 16, 17, 24 (kopia rękopisu z 1869 r. dedykowanego Heinrichowi von Somnitz z okazji jubileuszu 200-lecia kościoła, przechowywana w zbiorze dokumentów Łęborskiego Bractwa Historycznego; oryginał kroniki jest własnością parafii charbrowskiej); E. Müller, *Die Evangelischen Geistlichen Pommerns von der Reformation bis zur Gegenwart*, II. Teil: *Der Regierungsbezirk Köslin. Die reformierten Gemeinden Pommerns. Die Generalsuperintendenten*, Stettin 1912, s. 551.

⁷ J. Dworzaczkowa, *Z dziejów zboru w Krokowej w XVII i XVIII wieku*, [w:] *eadem, Reforma- cja i kontrreformacja w Wielkopolsce*, Poznań 1995, s. 179.

Wielkopolskiej⁸. Jednak działalność zboru ewangelicko-reformowanego w Charbrowie zamknęła śmierć długoletniego tutejszego duchownego – Jana Oniasza (zm. 19 lipca 1736 r.). Już 30 lipca patronowie zboru powołali na duszpasterza charbrowskiego luterańskiego księdza Georga Ludwiga Karpowa, ordynowanego 2 sierpnia tego roku⁹. W następnym roku nastąpiły istotne zmiany w wyposażeniu kościoła – dla potrzeb nowej liturgii ufundowano zachowany do dzisiaj ołtarz, co poświadcza napis fundacyjny na jego odwrotnej stronie¹⁰.

Miejscem grzebalnym członków rodziny von Somnitz z Charbrowa była krypta ulokowana pod prezbiterium kościoła, która być może, podobnie jak prezbiterium, jest pozostałością starszej budowli. Właśnie z trumien, które znajdowały się w tym grobowcu, zdjęto kartusze. Było to związane z jego porządkowaniem i zamknięciem spowodowanym brakiem miejsca na dalsze pochówki. Zbiegło się w czasie z pochodzącym z początku XIX w. zakazem chowania zmarłych w kościołach¹¹. Kartusze przybite zostały następnie do drewnianych tablic, które zawieszono na ścianach kościoła wraz z epitafiami upamiętniającymi poszczególnych członków rodziny¹². W ten sposób powstało swego rodzaju mauzoleum patronów kościoła¹³. Nowym miejscem pochówków członków rodziny von Somnitz, do którego przeniesiono część pochówków z kościoła, stało się klasycystyczne mauzoleum rodzinne, zbudowane pomiędzy 1837 a 1840 r. na obrzeżach parku otaczającego dwór¹⁴. Przeniesienie części pochówków poświadcza inwentaryzacja z końca lat 50. XX w., według niej w mauzoleum znajdowały się jeszcze trumny, w późniejszych latach rozbite i sprofanowane, z których najstarsza pochodziła z 1767 r. Dodatkowo na jego ścianach zawieszonych zostało 13 okuć trumiennych¹⁵.

⁸ Bogislaus Ignatius [Johann Gottlieb Elsner], *Polonia Reformata oder zuferläßige Nachricht von denen Evangelisch-Reformirten Kirchen, Gemeinden und Lehrern, so heut zu Tage in dem Königreich Pohlen und Großherzogthum Litthauen befindlich sind. Verzeichnet von...*, Berlin 1754, s. 30; F. Schultz, *op. cit.*, s. 342; J. Dworzaczkowa, *Z dziejów zboru...*, s. 179; W. Kriegseisen, *Ewangelicy polscy i litewscy w epoce saskiej (1696-1763). Sytuacja prawna, organizacja i stosunki międzywyznaniowe*, Warszawa 1996, s. 85; J. Dworzaczkowa, *Bracia czescy w Wielkopolsce w XVI i XVII wieku*, Warszawa 1997, s. 184.

⁹ E. Müller, *op. cit.*, s. 248, 552.

¹⁰ IN HONOREM ET AD USUM SACRUM ECCL(esiae) INV(ariatæ) AUG(ustanæ) CONF(essinîs) QUAM SIBI CHRISTUS COLLEGIT CHARBROWIAE HOC ALTARE FUNDABATUR 1737. RENOV. 1869., według: H. Lemcke, *op. cit.*, s. 207.

¹¹ Por. E. Kizik, *Śmierć w mieście hanzeatyckim w XVI-XVIII wieku. Studium z nowożytnej kultury funeralnej*, Gdańsk 1998, s. 237-242.

¹² Przechowywane na poddaszu kościoła epitafia m.in. poległych w kampaniach wojennych Karla (zm. 1806 r.) i Theophila (zm. 1812 r.) von Somnitz.

¹³ J.A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, s. 76-80.

¹⁴ A. Bechtold, *op. cit.*, s. 128, 131. Marie von Somnitz (zm. 1837 r.), córkę Friedricha von Somnitz i Friederike von Pelet, pochowano w grobie tymczasowym i następnie przeniesiono do mauzoleum. Jej ojca pochowano (zm. 7 marca 1840 r.) w gotowym już, przez niego wybudowanym, mauzoleum.

¹⁵ F. Mamuszka, J. Stankiewicz, *Poznajmy i chrońmy zabytki naszego powiatu. Łęborg i powiat łęborski*, wykaz nr 6, [Gdańsk 1957], s. 3.

Z kartuszy tych pozostał tylko jeden, pochodzący z III tercji XVIII w. (kat. 7), znaleziony w latach 90. XX w. na terenie parku dworskiego. Trzecim miejscem pochówków rodziny był grobowiec wykonany w 1900 r., znajdujący się niegdyś na charbrowskim cmentarzu¹⁶, który został zniszczony po 1945 r., a czwartym i ostatnim – grób ulokowany na tym samym cmentarzu. W 1990 r. złożono w nim szczątki ze splądrowanego mauzoleum.

W przedwojennej literaturze niemieckiej, głównie w opracowaniach historycznych i inwentaryzacyjnych z terenów dzisiejszego Pomorza, Warmii i Mazur, dla nas najcenniejszych, bo pokazujących liczbę i stan zachowania zabytków, kartusze trumiennie pojawiają się rzadko¹⁷. Tłumaczyć to można tym, że w wielu wypadkach reprezentowały one artystycznie bardzo niski poziom wykonawczy i pochodziły ze stosunkowo nieodległych w momencie inwentaryzacji czasów. Natomiast w polskiej literaturze zabytki tego typu, choć zauważane, to pozostawały poza zasięgiem zainteresowania badaczy i pojawiały się incydentalnie, głównie przy okazji wielkich wystaw¹⁸. Jedynym wyjątkiem jest opracowanie kartuszy z Elbląga¹⁹. W literaturze dłuższą wzmiankę o kartuszach charbrowskich zamieścił w swej inwentaryzacji Hugo Lemcke, który wspomniał o wiszących na ścianach kościoła tablicach z nabitymi osiemnastoma kartuszami z herbami rodziny von Somnitz²⁰. Poza tą wzmianką wspomniane zostały przez Edmunda Kizika²¹.

Powód braku zainteresowania kartuszami trumiennymi, których geneza jest bardzo dawna i łączy się z obyczajami rycerskimi²², stanowi prawdopodobnie fakt, że nieczęsto można je dzisiaj odnaleźć w kościołach, gdzie niegdyś były licznie przechowywane²³. Po 1945 r. zaginęły lub zostały zniszczone jako obcy zarówno kulturowo, jak i treściowo element dekoracji kościoła. Oprócz

¹⁶ Zachowały się jego plany i rachunki wykonawcy, por. Archiwum Państwowe w Gdańsku (dalej: AP Gdańsk), Akta majątku Somnitzów z Charbrowa, 997/15, k. 5, 9, 13.

¹⁷ G. Bronisch, W. Ohle, *Kreis, Kammin Land*, Stettin 1930, s. 145, il., kartusz ze Stuchowa z 1791 r.; W. Drost, F. Swoboda, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig (Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens, Reihe A)*, Bd. 3, Stuttgart 1959, s. 256–258 (kościół pod wezwaniem Bożego Ciała), Bd. 5, Stuttgart 1972, s. 52 (kościół pod wezwaniem Świętej Trójcy).

¹⁸ J. Dziubkova, *Portrety trumiennie, tablice inskrypcyjne i herbowe*, (Katalogi zbiorów, t. 1), Poznań 1981, s. 68–69, poz. kat. 35; J. Dziubkova, *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, [katalog wystawy], Poznań 1996, s. 227–230.

¹⁹ D. Milewska, *Kartusze trumiennie patrycjuszki elbląskie od XVII do I połowy XIX wieku*, „Rocznik Elbląski”, 5, 1972, s. 175–192.

²⁰ H. Lemcke, *op. cit.*, s. 209.

²¹ E. Kizik, *Wesele, kilka chrztów i pogrzebów. Uroczystości rodzinne w mieście hanzeatyckim od XVI do XVIII wieku*, (Gdańskie Studia z Dziejów Nowożytnych, vol. 1), Gdańsk 2001, s. 206, il. 25–27.

²² K. Pilz, *Der Totenschild in Nürnberg und seine deutschen Virstufen. Das 14.-15. Jahrhundert*, „Germanisches Nationalmuseum. Anzeiger 1936–39”, s. 57–112.

²³ Obiekty w okolicach Łęborka: Gniewino, Janowice, Roszczyce i Sarbsko, por. H. Lemcke, *op. cit.*, s. 217, 222, 300, 302, a także Słupska-Zagórzycza, por. R. Hardow, *Kleiner Führer durch das Heimatmuseum im Neuen Tor*, Stolp [1929], s. 9.

przywołanych powodów przyczyną ich nieobecności w literaturze mogą być trudności pojawiające się w samej terminologii, a co za tym idzie – w ich zakwalifikowaniu jako elementu obyczaju pogrzebowego. Na określenie tego rodzaju dekoracji trumien używa się najczęściej określeń blacha, okucie, szyld lub kartusz trumienny (sporadycznie również innych). W pierwszym wypadku ma to odniesienie do materiału, z którego najczęściej były wykonane; w drugim i w trzecim, tworząc kalki językowe, przejęto z literatury niemieckiej określenia stosowne do sposobu ich użycia – kartusze były nabijane na trumnę, tworząc swego rodzaju okucie („Beschlag”, „Sargbeschlag” oraz „Sargschild”); w czwartym zaś rolę decydującą odgrywa ich kształt i jego powiązanie z terminologią historii sztuki.

Obok kartuszy trumiennych funkcjonowały skromniejsze formy – tabliczki trumienne, które również służyły do identyfikacji pochówku. Wydaje się, że przedstawienie ich jest konieczne dla przybliżenia genezy pojawienia się kartuszy trumiennych. Niezbędne jest rozróżnienie prostych tabliczek, zaopatrzonych jedynie w dłuższą lub krótszą inskrypcję²⁴, nabijanych niegdyś prawdopodobnie na wieko trumny, a używanych w krajach zachodniej Europy w ten sposób do dzisiaj, od ozdobnych kompletów lub pojedynczych egzemplarzy kartuszy trumiennych. Wspomniane tabliczki, pozbawione dekoracji lub bardzo skromnie zdobione, wykonane z trwałego materiału i zawierające krótki napis, były przede wszystkim identyfikatorami pochówku²⁵. Rachunki z 1580 r. z pogrzebu kanclerzyny koronnej Krystyny z Radziwiłłów Zamoyskiej wspominają, że na trumnie nieboszczki znajdowała się tabliczka „mosiądzowa [...] która przibita iesth na wierzchu trumny”. W tych samych rachunkach znalazł się zapis: „Tabliczka złotha z napisem, która na cziele z łancuszka srebrnego wisi”²⁶. Świadczy to, że nie tylko trumna była oznakowana tabliczką z inskrypcją, ale również złożone w niej ciało. Być może takiego samego przeznaczenia była złota, niewielka płytką z uszkiem w górnej części, która pochodzi z trumny królowej Ludwiki Marii Gonzagi. Jej niewielkie rozmiary i dwustronne pokrycie powierzchni napisem sugeruje właśnie takie jej przeznaczenie²⁷. W literaturze niezmiernie rzadko spotka się wzmianki o tych najprostszych tabliczkach identyfikujących pochówek²⁸. Podobną do nich, lecz

²⁴ J.A. Chrościcki, *op. cit.*, s. 52.

²⁵ Choć mogło to być tylko imię wyryte na tabliczce umieszczonej wewnątrz sarkofagu, zob. Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1989, s. 203.

²⁶ J.A. Chrościcki, *op. cit.*, s. 267.

²⁷ *Wawel 1000-2000* [katalog wystawy], red. D. Nowacki, M. Piwocka, s. 200-201, kat. I/174, il. 231 (oprac. O. Sieradzka-Malec).

²⁸ A. Brosig, *Tabliczki z trumien*, „Kronika Miasta Poznania”, 8, 1930, s. 328-334. Autor wymienił sześć tabliczek pochodzących z lat 1595-1612, zawierających inskrypcje i herby, należących pierwotnie do trumien poznańskich patrycjuszy (w tym miedziane, srebrne i złoczone): Krzysztofa Ridta (zm. 1606 r.), Barbary Rill (zm. 1601 r.), córki Bartosza Żołny, wdowy po Kasprze Lindnerze, Jerzego Rilla (zm. 1595 r.), Bartłomieja Dawida (zm. 1612 r.), Apolonii Szembekówny (zm. 1605 r.), żony Jerzego Gelhora, Barbary Frelichowej (zm. 1600 r.). Ten sam autor, powołując się na relację członka zarządu gminy ewangelickiej w Poznaniu, pochodzącą

jeszcze skromniejszą formą oznaczenia pochówku są napisy ćwiekowane na wiekach lub krótszych ściankach trumien gwoździakami o ozdobnych główkach. Napisy takie ograniczały się do dekoracyjnie potraktowanego monogramu zmarłego i dat życia lub tylko daty śmierci. W ten sposób oznaczona i dekorowana była trumna Jana Heweliusza, której pozostałości znaleziono podczas prac wykopaliskowych w kościele pod wezwaniem św. Katarzyny w Gdańsku²⁹.

Po zasypaniu ziemnego grobu tabliczki podobnego rodzaju do opublikowanych przez Brosiga i odkrytych w Toruniu nie były już dostępne. Jednak dostępne pozostawały w sklepionych kryptach przeznaczonych dla kilku lub kilkunastu pochówków, gdzie stanowiły ważną wskazówkę podającą informacje o ich dawności. Było to o tyle istotne, że trumny po upływie określonego czasu usuwano z kwatery grobowej, by zrobić miejsce dla następnych³⁰.

Kartusze trumiennie wykazują również pewne pokrewieństwo z polskim portretem trumiennym, który w powszechnym obiegu kojarzony jest z samoistnym wizerunkiem. Jednakże portret najczęściej nie występował sam, lecz towarzyszyła mu dodatkowa blacha z inskrypcją, a także malowane lub trybowane w blasze herby, które w połączeniu z inskrypcją, podającą często drobne szczegóły biografii, np. pełnione funkcje, okoliczności śmierci itd., identyfikowały zmarłego³¹. Niewątpliwie kartusze trumiennie, których przykładem są zabytki z Charbrowa, są jednym z ogniw tradycji pogrzebowych szlachty polskiej i z Polską związanej, w każdym razie żyjącej na pograniczu wpływów narodowych, obyczajowych i wyznaniowych. Uznać je również można za przedłużenie bądź typologiczne odgałęzienie tradycji polskiego portretu trumiennego, na co zwróciła już uwagę Danuta Milewska, według której

z 1776 r., wspomina kolejne trzy tabliczki znalezione w grobowcu Ridtów: Doroty Ridtowej, dziecka (zm. 1611 r.) Fryderyka Maiermanna, Melchiora Rimplera (zm. 1613 r.) oraz dwie tabliczki z XVIII w.: Gotfrieda Stracka z 1794 r. i karmelitanki bosej Doroty Brzezińskiej (zm. 1706 r.). Na temat dwóch tabliczek z trumien Anny i Zuzanny Maiermanówien, spokrewnionych niewątpliwie z osobami wymienionymi przez Brosiga, znalezionych podczas prac wykopaliskowych w kościele pod wezwaniem NMP w Toruniu, zob. K. Kluczwajd, *Skarby kościoła Mariackiego w Toruniu*, [katalog wystawy], Toruń 2005, s. 64, poz. kat. 45-46, il., tam literatura. Dopiero ostatnie lata przyniosły szersze nimi, obok kartuszy trumiennych, zainteresowanie, zob. M. Janicki, *Tabliczki trumiennie i epitafia na sarkofagach królewskich (1519-1596)*, „Studia Waweliana”, 8, 1999, s. 149-164, tam literatura.

²⁹ A. Zbiński, *Wyniki badań grobu Jana Heweliusza*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 39, 1991, 2, s. 153-170; również trumna pułkownika von Winter, por. K. Cieślak, *Kościół – cmentarzem. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV-XVIII w.)*, „Długie trwanie” epitafium, Gdańsk 1992, s. 91.

³⁰ E. Kizik, *Speculum mortalitatis. Pogrzeby w Elblągu w XVI-XVIII w.*, [w:] *750 lat praw miejskich Elbląga. Księga pamiątkowa*, red. A. Groth, Gdańsk 1996, s. 177.

³¹ Stralsundzki pastor J.Ch. Müller (1720-1772) w swoim dzienniku wspomina, iż na trumnie jego matki, zmarłej w 1751 r., „w głowie” umieszczony był „ein großes Schild, worauf die vornehmsten Zeitpunkte ihres Lebens, ihrer Geburt, Verheirathung und des Todes, wie auch die Zahl ihrer Kinder und Kindeskinde bemerket”, por. F. Adler, *Alte Toten- und Begräbnisbräuche in pommerschen Städten*, „Monatsblätter der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde”, 54, 1940, 7-9, s. 71-72.

„trybowane kartusze na ziemiach Prus Królewskich, objętych zwyczajami protestanckimi, spełniały [...] tę samą rolę, jaką powierzano malowanym na blasze portretom trumiennym w szlacheckiej Polsce”³². Jednak w wypadku kartuszy portret zmarłego zastąpiony został jego herbem, często w połączeniu z inskrypcją identyfikującą. Na drugim kartuszu umieszczono cytat biblijny, który w przypadku zabytków charbrowskich ma niewątpliwie związek z ewangelickim wyznaniem członków rodziny von Somnitz. Ten sposób podkreślania swej przynależności wyznaniowej był szeroko rozpowszechniony wśród protestanckiej szlachty i mieszczaństwa³³, a nawet chłopstwa, czego przykładem są znacznie późniejsze, już dziewiętnastowieczne kartusze z kościołów ewangelicko-reformowanych w Zelowie pod Łaskiem i w Żychlinie pod Koninem³⁴.

Za ogniwo pośrednie między portretami trumiennymi a kartuszami typu charbrowskich uznać można portret trumienny Ludwiki Anny Teodory Leszczyńskiej (zm. 1676 r.), przechowywany w kościele parafialnym pod wezwaniem św. Anny w Wejherowie – jedyny znany obecnie w Polsce portret trumienny trybowany w srebrnej blasze³⁵ (znaczony cechą imienną Ernsta Kadaua I i cechą miejską Gdańska³⁶). Bez wątplenia jest to konterfekt, który powstał w tradycji polskiego portretu trumiennego, ale wykonany został w innej, niezwyklej dla niego technice. Sama technika trybowania półplastycznego ornamentu znana jest z licznych portretów trumiennych, gdzie jednak używana była tylko do wykonania ornamentalnych ram dla wizerunku lub tablic herbowych związanych z portretem³⁷. Poza portretem z Wejherowa opublikowano znacznie skromniejszy, trybowany w blasze mosiężnej, portret Teofili z Kołaczekowskich Kretkowskiej³⁸.

³² D. Milewska, *op. cit.*, s. 177.

³³ Z terenu Śląska zachowały się liczne przykłady kartuszy trumiennych używanych podczas pogrzebów mieszczańskich – członków korporacji cechowych, zob. T. Fercowicz, *Tarcze trumiennie i pogrzebowe cechów i bractw*, [w:] *Zabytki cechów śląskich*, red. M. Korzël-Kraśna, Wrocław 2002, s. 205–291, tam literatura. Na temat zwyczajów związanych z pogrzebowymi kasami korporacyjnymi miast hanzeatyckich zob. E. Kizik, *Śmierć...*, s. 99–104, 243–245.

³⁴ J. Kriegseisen, *Historia budowy, architektura i wyposażenie kościoła ewangelicko-reformowanego w Zelowie*, [w:] *Wczoraj, dziś i... Życie, dzieje i teraźniejszość braci czeskich w Zelowie*, red. *idem*, Żelów 1998, s. 129–130; *idem*, *Dokumentacja kartuszy trumiennych z Zelowa i Żychlina*, Gdańsk 2001, maszynopis, Muzeum w Zelowie – Ośrodek Dokumentacji Dziejów Braci Czeskich.

³⁵ Nieliczne już kartusze wykonane ze srebra przechowywane są m.in. w klasztorze oo. paulinów na Jasnej Górze, zob. J. Golonka, J. Żmudziński, *Skarbiec Jasnej Góry*, Jasna Góra 2000, s. 300–302, il. 137–138, tam literatura.

³⁶ J. Dziubkova, *Vanitas...*, s. 102–103, poz. kat. 84, il. 28, tam literatura; *Leszczyńscy w dziejach Leszna*, [katalog wystawy], red. W. Omieczynski, Leszno 1997, s. 25–26, poz. kat. 2; *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich*, [katalog wystawy], red. Cz. Betlejewska, t. 2, Gdańsk 2006, s. 149, kat. II. 83 (oprac. B. Tuchołka-Włodarska).

³⁷ *Portrety trumiennie, tablice inskrypcyjne i herbowe*, red. J. Patorska, Międzyrzecz 1996, *passim*.

³⁸ *Przeraźliwe echo trąby żalostnej do wieczności wzywającej. Śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII wieku*, [katalog wystawy], red. P. Mrozowski, Warszawa 2000, s. 196, poz. kat. IV.24 (oprac. I. Sнопек).

Kartusze przechowywane w Charbrowie podczas wystawienia trumny w kościele nabite były na jej krótsze boki i pełniły rolę podobną do portretu trumiennego. Podobnie jak one, wtórnej, epitafijnej czy memoratywnej funkcji³⁹ nabrały z chwilą zdjęcia ich z trumien i zawieszenia na ścianie kościoła. Przy czym kartusze trumienne z Charbrowa zdjęte zostały dopiero w chwili ostatecznego zamknięcia krypty na początku XIX w. Odmienne natomiast postępowano ze wspomnianymi kartuszami z Zelowa i Żychlina, które również nabijane na krótszy bok lub wieko trumny, stanowiły po pogrzebie tymczasowe oznaczenie ziemnej mogiły i dopiero po wzniesieniu nagrobka przenoszone były do zakrystii kościołów, gdzie zdobiły ich ściany⁴⁰. Podobnie postępowano z kartuszami w okolicach Gdańska⁴¹.

Czas powstania kartuszy charbrowskich, które zachowały się w kompletach (parami), ograniczony jest datami śmierci poszczególnych członków rodziny von Somnitz: najstarszy z kompletów pochodzi z 1723 r., najmłodszy zaś z 1777 r.⁴² W kompletach tych zachowały się również ozdobne uchwyty do trumien, wraz z szyldzikami. Pozbawione ich są obecnie jedynie kartusze Ernesta von Somnitz i Cathariny Renaty von Somnitz z domu von Krockow.

Dekoracja kartuszy składa się z zestawu ornamentów charakterystycznych dla kolejnych epok, w których zostały wykonane – poczynając od późnobarokowych z trumny Ernesta von Somnitz (zm. 1723 r.), poprzez regencyjne ornamenty kartuszy z trumien Cathariny Renaty von Somnitz z domu von Krockow (zm. 1736 r.) i Johanna Friedricha von Rindtorff (zm. 1741 r.), a kończąc na rokokowych z trumien Christopha von Somnitz (zm. 1766 r.), Renaty Charlotty

³⁹ Niewiele zachowało się przekazów ikonograficznych przedstawiających wygląd trumny z przytwierdzonymi do niej kartuszami. Jednym z nich jest powstałe w 1697 r. mauzoleum rodziny von Finckenstein w Dąbrównie. Zdjęcie z ok. 1920 r. pokazuje wnętrze mauzoleum wypelnione trumnami, które ustawione zostały pod ścianami na wspólnym postumencie (E. Joachim, M. Klinkenborg, *Familien-Geschichte des Gröflich Finck von Finckensteinschen Geschlechts*, Bd. 1, Berlin 1920, il. 11). Barokowe trumny mają trybowane kartusze przytwierdzone do krótszej ścianki „w głowie”. Kartusze te zajmują całą powierzchnię ścianki trumny, sprawiając na oglądającym je widzu wrażenie, że nie są one wykonane z drewna, lecz z kosztowniejszego trybowanego metalu. Ozdabianie trumien kartuszami i innego rodzaju okuciami miało zapewne upodobnić je do okazalszych, metalowych sarkofagów, zob. K. Bürger, *Chronik der Stadt Gilgenburg, Kreis Osterode (1326-1851)*, Hamburg 1983, s. 47.

⁴⁰ Zelów: relacja p. Jerzego Swobody (Zelów, 1999 r.), relacja p. Leonii Kedajowej (Zelów, 2000 r.); Żychlin: K. Gorczyca, *Żychlin pod Koninem. Dzieje wsi i zboru*, Warszawa 1997, s. 142.

⁴¹ Tylko dla czterech miejscowości z okolic Gdańska naliczono ich ponad dwieście, pochodzących od 1760 r. do początku XX w., por. E.B. Jantzen, *Sargschilder in den Landkirchen des Freistaates Danzig*, „Danziger familiengeschichtliche Beiträge”, 2, 1934, s. 76-86; H.B. Meyer, *Sterbebräuche und Totenehrung im Danziger Land*, „Weichselland. Mitteilungen des Westpreußischen Geschichtsvereins”, 37, 1938, 1, s. 59.

⁴² Jedynym wyjątkiem jest kartusz, znaleziony w pobliżu mauzoleum rodziny von Somnitz, przechowywany przez Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Gdańsku, Delegaturę w Słupsku.

(Caroliny) von Wussow z domu von Somnitz (zm. 1773 r.), Sophii Constantii von Somnitz z domu von Weiher (zm. 1777 r.) i nieznaney osoby (III tercja XVIII w.).

W dekoracji kartuszy tylko dwukrotnie pojawiają się typowe i szeroko rozpowszechnione symbole wanitatywne – czaszki i piszczele – symbole śmierci, krańca życia doczesnego i jego marności, które mają wielowiekową tradycję w sztukach przedstawiających i są powszechnie zrozumiałe⁴³. Natomiast wszystkie zdobione są ornamentem kwietnym, komponowanym w girlandy i festony, tworzącym ramę dla części środkowej z inskrypcją. Ten typ ornamentu ma także dawne i szeroko rozpowszechnione konotacje wanitatywne⁴⁴.

Większe kartusze, umieszczone pierwotnie „w głowie” trumny, dekorowane są najważniejszymi elementami identyfikującymi zmarłych – herbami oraz napisem. Częściowym odstępstwem jest komplet z trumny Johanna Friedricha von Rindtorff, gdzie napis ten umieszczono na kartuszu mniejszym, ponad cytatem biblijnym. Kartusze zdjęte z trumien kobiet zaopatrzone są w po | dwójny herb: ojczysty i mężowski. Dwa herby, ojczysty i matczyzny, umieszczono wyjątkowo na kartuszu Ernesta von Somnitz⁴⁵.

Głównym elementem mniejszych kartuszy, umieszczonych pierwotnie „w nogach” trumny, jest tekst biblijny. Tylko komplet przynależny do trumny Ernesta von Somnitz pozbawiony jest napisów. Zamiast nich umieszczono złożony monogram zmarłego. Cytaty z Pisma Świętego, spotykane również na epitafiach i płytach nagrobnych, głoszą niezachwianą pewność w pozyskanie zbawienia wiecznego, które jest nagrodą za przeżyte w wierze życie. Tylko jeden cytat pochodzi ze Starego Testamentu z Księgi Izajasza (Iz 60, 20), pozostałe natomiast z Nowego Testamentu: trzy razy użyto cytatu z Apokalipsy (dwa razy Ap 14, 13 i raz Ap 3, 5) i dwukrotnie fragmentu z 2 Listu do Tymoteusza (2 Tym 4, 7–8)⁴⁶.

Kartusze z Charbrowa, poza zabytkami z Zelowa i Żychlina, nie są jedynymi przykładami tego typu dekoracji trumien. Zachowały się one również w licznych polskich zbiorach muzealnych, co niewątpliwie potwierdza powszechność ich używania⁴⁷. Z kartuszami charbrowskimi łączy się jednak jeden, nieco wcześniejszy,

⁴³ J. Białostocki, *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*, [w:] *idem, Pleć śmierci*, Gdańsk 1999, s. 60–66 (pierwotnie w: *idem, Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961); *Przeraźliwe echo...*, s. 10, 13–14.

⁴⁴ J. Białostocki, *Vanitas...*, s. 57, 64, 66–69.

⁴⁵ Z powodu umieszczenia na kartuszach personaliów i herbów, są one cennym źródłem dla badań genealogicznych.

⁴⁶ W napisie na kartuszu z trumny Renaty Charlotty (Caroliny) von Wussow z domu von Somnitz wykonawca popełnił błąd w numeracji wersów: jest 28, powinno być 7–8.

⁴⁷ Przykładowo: w Muzeum Okręgowym w Legnicy (Ł. Wojtasik-Seredyszyn, *Wyroby z miedzi i jej stopów w zbiorach Muzeum Okręgowego w Legnicy*, [w:] *Zdobione wyroby z miedzi. VI Sesja Śląskiej Sztuki Użytkowej*, Legnica 1993, s. 37–38; *Sztuka niemiecka 1450–1800 w zbiorach polskich*, [katalog wystawy], red. M. Maćkowska, Kielce 1996, s. 153, poz. kat. 551, 552 (oprac. Ł. Wojtasik-Seredyszyn), w Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie (23 niepublikowane obiekty), w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie (J. Dziubkova, *Vanitas...*, s. 230, oprac. J. Dziubkova), w Muzeum

pojedynczy kartusz trumienny, pochodzący z 1675 r., dekorowany herbami rodziny von Münchow i von Somnitz⁴⁸. Sposób wykonania i dekoracja, ograniczająca się jedynie do dwóch herbów z bujnymi akantowymi labrami i rozłożonego wokół nich napisu identyfikującego osobę, różni się znacznie od kartuszy trumiennych z Charbrowa, lecz łączy go z nimi osoba⁴⁹, do której trumny był przybity: „DOROTHEA ERTMUTH | VON MONCHOWEN | GEBOHRNE VON SOMNITZEN |”.

Warto również zaznaczyć, że kartusze trumienne nie zawsze przytwierdzone były do krótszych ścianek trumny. Czasami mogły być nabijane na wieko trumny. Taki właśnie rozbudowany kartusz z trumny Otto Friedricha von Podewilsa (zm. 1760 r.) znajduje się w kościele filialnym w Krągu, w województwie zachodniopomorskim⁵⁰.

Niestety nie udało się ustalić miejsca wykonania kartuszy z Charbrowa. Ze względu na ich wysoki poziom wykonania, domyślać się można jedynie, że zostały zamówione w Gdańsku, który jeszcze przez cały XVIII w. był żywym ośrodkiem rzemieślniczym. Wątpliwe jest, by tak biele wykonane przykłady rzemiosła metalowego powstały w innym, mniejszym ośrodku, np. w pobliskim Lęborku czy bardziej oddalonym Słupsku. Jest to tym mniej prawdopodobne, że w I połowie XVIII w. wschodnie tereny Pomorza Zachodniego znajdowały się pod wpływem warsztatów gdańskich, lokalny rynek zaś odczuwał brak rzemieślników specjalizujących się w obróbce metali, przede wszystkim przedmiotów luksusowych⁵¹, a do takich bez wątpienia zaliczyć trzeba omawiane kartusze.

O wykonawcach kartuszy trumiennych w Gdańsku zachowało się niewiele informacji. W archiwaliach gdańskich z lat 1753–1782 udało się odnaleźć nazwiska rzemieślników zajmujących się ich wykonywaniem, określanych jako „Gürtler”⁵². Wytwórcy ci należeli do gdańskiego cechu rymarzy, siodlarzy

Narodowym w Szczecinie (*Sztuka niemiecka...*, s. 149–150, poz. kat. 519, 520, oprac. M. Łopuch i tamże dwa niepublikowane; wszystkie przejęte ze składnicy konserwatorskiej w Kołobrzegu).

⁴⁸ Muzeum Regionalne w Szczecinku, wymiary kartusza: 42,3 cm na 55,5 cm, por. *1000-letnie dziedzictwo chrześcijańskie Pomorza Środkowego*, [katalog wystawy], Koszalin 2000, s. 146, poz. kat. IV.43.

⁴⁹ Dorothea Erdmuth von Somnitz, córka Lorenza Christoph'a von Somnitz (1612–1678), siostra Petera von Somnitz (1645–1693), zob. Archiwum Państwowe w Szczecinie, Rękopisy i Spuścizny, nr 721; por. skrócone drzewo genealogiczne rodziny von Somnitz w niniejszym artykule. Według cytowanego źródła ur. w 1658 r., co trzeba uznać za pomyłkę, gdyż jej chrzest odbył się 12 marca 1656 r. w kościele niemiecko-reformowanym (Burgkirche) w Królewcu, zob. *Die Getaufte Bey der Königsberg. Refor. Gemein.* (tytuł nagłówkowy), s. 13 (rękopis ze zbiorów prywatnych).

⁵⁰ Na temat wyposażenia kościoła w Krągu zob. J. Kriegseisen, *Mauzoleum rodziny von Podewils w Krągu i jego wyposażenie*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” (Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, XXXV), red. J. Poklewski, Toruń 2008, s. 89–113.

⁵¹ Z. Szultka, *Rzemiosło i handel Słupska w drugiej połowie XVII i XVIII wieku*, Słupsk 1981, s. 106–107, 109.

⁵² AP Gdańsk, Urząd Wiceprezdującego Burmistrza, 300, 5/193 a, s. 53, 106, 165; 300, 5/193 b, s. 31; 300, 5/876, s. 61; Urząd Prezdującego Burmistrza, 300, 1/293, s. 135; 300, 1/294, s. 89,

i paśników („Riemer, Sattler und Gürtler Gewerk”). Asortyment wytwarzany przez paśników-mosiężników⁵³ był szeroki. Na podstawie zestawienia z 1763 r. wiemy, że oprócz złożonych i srebrzonych kartuszy oraz okuć i galanterii trumiennej produkowali m.in. co najmniej pięć rodzajów ozdobnych gwoździ, okucia meblowe, odlewane i srebrzone części uprząży, sprzączki, srebrzone blakiery⁵⁴. Potwierdzają to przykłady z Krakowa i Cieszyna, gdzie zajmowali się produkcją drobnej galanterii wykonywanej z blachy mosiężnej oraz z metalu odlewanego. W Krakowie na sztukę mistrzowską mosiężnik wykonać musiał m.in. trybowaną, mosiężną i srebrzoną lampkę, a w zakresie jego wytwórczości znajdowały się m.in. srebrzone i złożone ćwieki do trumien⁵⁵. Krakowski cech mosiężników i brązowników wchłonął w 1774 r. paśników, a ostatecznie połączył się z kotlarzami⁵⁶. Z kolei w I połowie XIX w. cieszyński „Gürtlermeister”, Jan Barth, wykonywał monstrancje, kielichy komunijne, pojemniki na sponki do strzelb myśliwskich, ale również blaszane ozdoby kolumnienek i innych części metalowych wieży ratuszowej w Cieszynie⁵⁷. Tylko pozornie nielogiczne wydaje się połączenie w Krakowie w jednym cechu mosiężników, brązowników, kotlarzy i paśników, czy w Gdańsku rymarzy, siodlarzy i paśników-mosiężników. Na przykładzie tzw. pasów przeworskich wytwarzanych w Polsce od XVI do XX w. wiemy, że wykonywali je paśnicy, którzy z racji użycia różnych materiałów musieli posiadać umiejętność pracy w skórze, tekstyliach i w metalu⁵⁸. Z literatury wiadomo, że kartusze wykonywali również blacharze i kowale miedzi⁵⁹, jednak odnosi się to już raczej do późniejszej, dziewiętnastowiecznej, produkcji masowej, podobnej do kartuszy z Zelowa i Żychlina.

127; 300, 1/319, s. 103, 138, 190; Biblioteka Archivii, 300, R/Vv, 258, s. 56, 184.

⁵³ Słowo „Gürtler” w języku niemieckim ma dwa znaczenia: paśnik (pasierz) i mosiężnik.

⁵⁴ AP Gdańsk, Rękopisy elbląskie, 492/664, s. 22.

⁵⁵ F. Kiryk, *Cechowe rzemiosło metalowe, Zarys dziejów do 1939 r.*, Kraków 1972, s. 251. W 1857 r. *Gürtlermeister* C.J. Maladinski naprawiał i złocił miedziany okręt, stanowiący zwieńczenie hełmu wieży Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku, por. E. Wróblewska, *Ludwisarnie Benningków, Wittwercków i Anthonych. Studium z dziejów gdańskiego cechu odlewniczego*, Warszawa 1999, s. 67, tam literatura.

⁵⁶ F. Kiryk, *op. cit.*, s. 252.

⁵⁷ W. Iwanek, *Złotnictwo na Śląsku Cieszyńskim. Próba zarysu*, „Rocznik Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu (Sztuka)”, 6, 1973, s. 125-126, 150-151. Choć nie można zgodzić się z utożsamianiem przez autora złotników z pasierzami, to słuszna jest jego uwaga, iż nie można identyfikować pasierzy (źródłowe „Gürtler”) z pasamonikami, którzy należeli do grupy rzemiosł tekstylnych i zajmowali się produkcją galanterii pasmanteryjnej (W. Iwanek, *op. cit.*, s. 125, przyp. 3).

⁵⁸ E. Volckmann, *Alte Gewerbe und Gewerbegassen. Deutsche Berufs-, Handwerks- und Wirtschaftsgeschichte älterer Zeit*, Würzburg 1921, s. 156; A. Bochnak, K. Buczkowski, *Rzemiosło artystyczne w Polsce*, Warszawa 1971, s. 49; M. Horn, *Rzemiosła metalowe w miastach ziemi przemyskiej i sanockiej w latach 1550-1650*, „Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej”, 45, 1971, s. 57; M. Bartkiewicz, *Polski ubiór do 1864 roku*, Wrocław 1979, s. 73, 86; Z. Żygulski jr., *Dzieje polskiego rzemiosła artystycznego*, Warszawa 1987, s. 32; T. Fercowicz, *Tarcze trumienne cechu rzeźników świdnickich z 1787 r.*, „Rocznik Świdnicki”, 28, 2000, s. 49.

⁵⁹ E.B. Jantzen, *op. cit.*, s. 75.

Jak już wykazaliśmy na przykładzie wejherowskiego kartusza Ludwiki Anny Teodory Leszczyńskiej, kartusze trumienne wykonywane były również przez złotników⁶⁰. Przechowywany w Muzeum Narodowym w Poznaniu kartusz Hermanna von Maydell wyszedł z warsztatu Johanna Christiana Bierpfaffa⁶¹. Również przez złotnika wykonany mógł być srebrny kartusz trumienny przeznaczony na trumnę Adolfa Friedricha von Zastrow i choć nie jest to wyrób cechowany, to ze względu na miejsce zgonu można przypisać go niezbyt wprawnemu, nieznanemu rzemieślnikowi gdańskiemu, prawdopodobnie złotnikowi pracującemu poza cechem⁶². Z kolei jako praca złotnika błędnie zakwalifikowany został kartusz Pawła Świetlickiego z ok. 1756 r. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, wykonany ze srebrzonego mosiądzu⁶³. Znany z literatury kartusz ze Stuchowa, wykonany z blachy cynowej, był prawdopodobnie dziełem konwisarza⁶⁴. Na terenie Polski, choć wspomina o nich literatura, nie udało się odnaleźć lub zidentyfikować kartuszy trumiennych wykonanych z drewna⁶⁵.

W źródłach nie zachowały się precyzyjne określenia rodzaju okuć wykonywanych przez mosiężników. Najczęściej używano na ich określenie słowa „Beschlag” lub „Sargbeschlag” (nie wiemy, czy były to okucia rodzaju kartuszy trumiennych, czy też pasmanteria trumienna, czyli taśmy i listwy dekorujące całe powierzchnie trumny). Warto jednak przytoczyć ich ceny znane z gdańskich rachunków pogrzebowych. Trumnę przeciętnego mieszczanina zdobiono tanią, dość pospolitą galanterią rzemieślniczą: wyciętymi z cienkiej blachy „okuciami”, kwiatami i koronami⁶⁶. Domyślać się można, że rachunki wystawione przez gdańskich rzemieślników dotyczyły raczej kartuszy trumiennych, a nie owej galanterii, o czym świadczą może ich stosunkowo wysoka

⁶⁰ Przykładowo: źródłowo potwierdzone jest wykonanie przez złotnika Jana Parczowskiego z Lublina „tablic które natenczas Robił do trumny”, zob. I. Rolska-Boruch, *Cech złotników lubelskich (XVI-XVIII w.)*, (Towarzystwo Naukowe KUL, Źródła i monografie, 162), Lublin 1997, s. 24, 110.

⁶¹ Z. Dolczewski, *Cyrawscy dziedzice, czyli tablice trumienne rodziny von Maydel jako źródło genealogiczne*, „Studia Muzealne”, 19, 2000, s. 105, il. 3, tam literatura.

⁶² Muzeum Regionalne w Szczecinku, wymiary kartusza: 31,4 cm na 16,4 cm, por. A. Konarska, *Mecenat artystyczny szlachty pomorskiej. Od XVI do początku XX wieku*, [katalog wystawy], Słupsk 1998, s. 96, poz. kat. IV/7; *1000-lecie...*, s. 130, poz. kat. IV.10.

⁶³ B. Tuchołka-Włodarska, *Złotnictwo od XIV do XX wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku*, Gdańsk 2005, s. 45-46, poz. kat. I.37; ostatnio *Portret ponad wszystko. Jacob Wessel i jego wiek. Sztuka gdańska XVIII wieku*, red. A. Mosingiewicz, D. Kaczor, Gdańsk 2005, s. 270, poz. kat. VIII.1.3 (oprac. B. Tuchołka-Włodarska).

⁶⁴ G. Bronisch, W. Ohle, *op. cit.*, s. 371.

⁶⁵ Kartusz z herbem rodziny von Krockow z kościoła w Sarbsku był wykonany z polichromowanego drewna, wymiary kartusza: wysokość – 94 cm, szerokość – 80 cm, por. H. Lemcke, *op. cit.*, s. 302.

⁶⁶ M. Bogucka, *Gdańsk jako ośrodek produkcyjny w XIV-XVII w.*, Warszawa 1962, s. 86-87, 274, 344; E. Kizik, *Śmierć...*, s. 102.

cena. W 1777 r. wystawiono rachunek opiewający na 36 florenów za okucia i uchwyty wykonane dla ozdobienia trumny lekarza Carla Clessa, w 1779 r. za okucie na trumnę Marii Concordii Paleske pobrano 49 florenów i 19 groszy, za ozdoby trumny złotnika Friedricha Ephraima Siebera wykonawca otrzymał 50 florenów, a w 1781 r. rzemieślnik dostał 45 florenów za okucie trumny Jacoba Ohla⁶⁷. Koszty nie zawsze jednak były tak wysokie. W 1742 i 1776 r. za okucia wykonawca otrzymał zaledwie, odpowiednio, 7 i 8 florenów, a w 1753 r. – tylko 5 florenów⁶⁸.

Ponieważ cena kartusza trumiennego była wysoka w stosunku do innych pozycji ujmowanych w spisach, w których wymieniano wszystko, co niezbędne do godnego pochówku, pozwala to przypuszczać, że tego rodzaju ozdoba trumny była artykułem luksusowym. I tak, np. na pogrzeb Anny Elisabeth Röthmacherin w 1777 r. wydano w sumie 747 florenów i 10 groszy, trumna i kartusz były w tej samej cenie 50 florenów⁶⁹, pogrzeb zaś Johanna Georga Brandta w 1781 r. kosztował 448 florenów i 16 groszy, przy czym za trumnę zapłacono 72 floreny, a za kartusz „tylko” 45 florenów⁷⁰.

Katalog

Wszystkie kartusze wykonano z blachy mosiężnej lub ze stopu miedzi; są one wycinane, trybowane, puncowane, grawerowane, cyzelowane oraz częściowo lub w całości srebrzone, złoczone i polichromowane.

Charbrowo

1. Para kartuszy z trumny Ernesta von Somnitz (zm. 1723 r.); il. 1

Górny kartusz, mniejszy, pierwotnie „w nogach” trumny. Kartusz rozszerzający się ku górze, zamknięty nieregularnie w kształcie zbliżonym do półkola. W środku owalna, pionowa tarcza zwieńczona koroną o pięciu kwiatonach. W tarczy lustrzany monogram zmarłego: EVS | . Nad tarczą maskaron. Całość okolona gałązkami wawrzynu związanymi u dołu kokardą. Pod nią data: 17. 23. | .

Dolny kartusz, większy, pierwotnie „w głowie” trumny. Kartusz rozszerzający się ku górze, zamknięty podobnie jak okucie mniejsze. W środku dwa herby z labrami: lewy – herb rodziny von Krockow, prawy – podkomorski

⁶⁷ AP Gdańsk, Urząd Prezydującego Burmistrza, 300, 1/293, s. 135; 300, 1/302, s. 79; 300, 1/319, s. 103, 138.

⁶⁸ *Ibidem*, 300, 1/279, s. 25; 300, 1/334, s. 27.

⁶⁹ *Ibidem*, 300, 1/319, s. 190–191.

⁷⁰ AP Gdańsk, Urząd Wiceprezydującego Burmistrza, 300, 5/193 a, s. 165.



1. Para kartuszy z trumny Ernesta von Somnitz (zm. 1723 r.)

herb rodziny von Somnitz. Całość otoczona gałązkami wawrzynu związanymi u dołu kokardą, a pod nią data: 17. 23. |⁷¹.

Kartusze w całości złożone. W lewym górnym rogu obu kartuszy słabo widoczny szew, wskazujący na zespolenie każdego z dwóch kawałków blachy.

Wymiary: mniejszy kartusz – wysokość: 65 cm, szerokość: 60 cm; większy – wysokość: 85 cm, szerokość: 77 cm.

Podkomorzy pomorski, dziedzic Charbrowa, syn Petera von Somnitz⁷². Jako patron pomorskiego zboru Jednoty Wielkopolskiej⁷³, reprezentował stan szlachecki na generalnym synodzie ewangelików Rzeczypospolitej w Gdańsku w 1718 r.

2. Para kartuszy z trumny Cathariny Renaty von Somnitz z d. von Krockow (zm. 1736 r.)

Oba kartusze kształtem zbliżone do poziomych owali, których góra i dół ścięte. Górny kartusz, mniejszy, pierwotnie w „nogach” trumny. Składa się z dwóch znitowanych blach: owalnej, złożonej tarczy w środku, zwieńczonej koroną o pięciu kwiatonach na tle dekorowanym rybią łuską, i srebrzonej „bordiury” na zewnątrz. Na owalnej, wypukłej tarczy napis: ICH. HABE. EINEN. | GÜTEN. KAMPFF. GEKAMP. | .FFET. ICH. HABE. GLAÜBEN. | GEHALTEN. HINFORT. IST. MIR. | BEÿ. GELEGT. DIE. KRONE. DER. | GERECHTIGKEIT. | 2. THIMOTHEUM. 4. CAPITEL. | . Wokół gałęzie wawrzynu związane u dołu kokardą.

Dolny kartusz, większy, pierwotnie „w głowie” trumny. W centrum wolutowy kartusz, w którym, na tle z rybiej łuski, tarcza herbowa dwudzielna w słup. Herby: prawy – podkomorski herb rodziny von Somnitz, lewy – herb rodziny von Krockow. Ponad tarczą herbową główka anielska ze skrzydełkami, a nad nią korona o pięciu kwiatonach. Wokół kartusza labry w formie miękkiego ornamentu akantowego. Wzdłuż brzegów owalu przynitowana złożona taśma – banderola z napisem na groszkowanym tle: .GEBOHR 1678 15. MAY CATHARINA RENATA TUGENDREICH. VON SOMNITZ. GEBOH. VON KRACKAUEN GESTOR 1736 20. JULY. | . W górnej części owalu ornament roślinny, w dolnej,

⁷¹ Kartusz trumienny z herbem rodziny von Krockow o bardzo podobnej dekoracji (wykrój tarczy herbowej, sposób kształtowania akantowych labrów i okalających ich gałęzi laurowych związanych kokardą) przechowywany jest w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku (wysokość – 65 cm, szerokość – 65 cm). Ponieważ dekorowany jest tylko jednym herbem, pochodzi prawdopodobnie z trumny męzczyzny z rodziny von Krockow. Na podstawie analogii z kartuszem z trumny Ernesta von Somnitz datować go można na I tercję XVIII w., por. A. Kornarska, *op. cit.*, s. 143, poz. kat. IV/84.

⁷² AP Gdańsk, Akta majątku Somnitzów z Charbrowa, 997/8, k. 365; P. Cassius, *Der allberste Seegen der Sterbenden*, (...) *Bey* (...) *Leichbegängnuß*, (...) *Herrn Peter von Somnitz*, (...) *zum Druck verfertigt von ...*, DANTZIG b.r., s. 45; *Irrdischer Pilgerschaft und Himmlischer Virgerschaft*, (...) *Bey* (...) *Beysetzung* (...) *HERREN Peter von Somnitz* (...) *vorgestellt ...*, DANTZIG b.r., s. 3.

⁷³ W. Kriegseisen, *op. cit.*, s. 158.



*Kartusze
trumienne
rodziny von
Somnitz...*

2. Kartusz (z pary) z trumny Johanna Friedricha von Rindtorff (zm. 1741 r.)

poniżej tarczy herbowej, ornament komponowany z kratki regencyjnej, akantu i muszli. Dolny ornament na osobnym, zespolonym z całością, prostokątnym kawałku blachy. Strzała w herbie rodziny von Somnitz pierwotnie błędnie trybowana grotem w dół.

Wymiary: mniejszy kartusz – wysokość: 44 cm, szerokość: 48 cm; większy – wysokość: 60 cm, szerokość: 65 cm.

Żona Christopha Lorenza von Somnitz, sędziego ziemskiego lęborskiego i bytowskiego, dziedzica Maszewa (Massow)⁷⁴, córka Lorenza Gneomara von Krockow⁷⁵.

⁷⁴ R. Cramer, *Geschichte der Lande Lauenburg und Bütow*, Königsberg 1858, s. 106.

⁷⁵ AP Gdańsk, Akta majątku Somnitzów z Charbrowa, 997/13, k. 9, 124.

3. Para kartuszy oraz trzy uchwyty i trzy szyldziki pod uchwyty z trumny Johanna Friedricha von Rindtorff (zm. 1741 r.); il. 2

Górny kartusz, mniejszy, pierwotnie „w nogach” trumny. Kartusz w kształcie zbliżonym do sześcioboku. W środku owalna, wypukła, pionowa z napisem: JOHANN FRIEDRICH. | von Rindtorff. | SR. KONIGE MAYESTAT MAJOR. | NATUS AO. 17. D: 26. DECEMBER. | DENATUS AO. 1741. D. 4. JUNY | SEELIG SIND DIE IN DEM HERREN STERBEN | VON NUN AN DER GEIST SPRICHT SIE | RUHEN VON IHRER ARBEIT. | APOC: XIV. 13. | . Nad tarczą korona o pięciu kwiatonach. Pod tarczą czaszka na pieszczelach i liście palmowe. Całość okolona symetrycznie budowanym ornamentem z wolut, kratki regencyjnej i łuski.

Dolny kartusz, większy, pierwotnie „w głowie” trumny. Kartusz w kształcie zbliżonym do sześcioboku. W centrum wolutowy kartusz z owalną, wypukłą, pionową tarczą z herbem zmarłego – ciołek w lewo. W klejnocie wspięty ciołek w lewo i bawole rogi po bokach. Labry w formie bujnego ornamentu akantu. Poniżej tarczy herbowej ornament składający się z wolut, akantu, łusek i wstęg.

Szyldziki pod uchwyty zdobione główkami anielskimi na chustach, wokół ornament akantowy. Uchwyty proste, w środku płaska lwia głowa.

Klejnot herbu wykonany z osobnego kawałka blachy.

Wymiary: mniejszy kartusz – wysokość: 47 cm, szerokość: 33 cm; większy – wysokość: 65 cm, szerokość: 62 cm. Uchwyty – szerokość: 22 cm. Szyldziki – wysokość: 15 cm, szerokość: 23 cm.

Pierwszy mąż Renaty Charlotty (Caroliny) von Somnitz⁷⁶, córki Christopha Lorenza von Somnitz.

4. Para kartuszy oraz sześć uchwytów i dwanaście szyldzików pod uchwyty z trumny Christopha von Somnitz (zm. 1766 r.); il. 3

Górny kartusz, mniejszy, pierwotnie „w nogach” trumny. Kartusz w kształcie zbliżonym do pionowego owalu. Środkowa, wypukła część z napisem rozdzielonym w środku czaszką na skrzyżowanych pieszczelach. Napis: SEELIG SIND DIE TODTEN | DIE IN DEM HERREN STERBEN | VON NUN AN | (czaszka na pieszczelach) | IADER GEIST SPRICHT DAS SIE | RUHEN VON IHRER ARBEIT | DENN IHRE WERCKE FOLGEN | IHNEN NACH APOC: 14 V 13 | . Wokół nieregularnie komponowany ornament rocaille’owo-kwiatowy na „sznurkowej” kratce regencyjnej. Litery i czaszka z pieszczelami złożone.

Dolny kartusz, większy, pierwotnie „w głowie” trumny. Kartusz w kształcie zbliżonym do pionowego owalu, rozszerzającego się u góry. W centrum

⁷⁶ AP Gdańsk, Akta Krokowskich z Krokowej, 999/699, s. 1.



3. Para kartuszy oraz trzy uchwyty i trzy szyldziki pod uchwyty z trumny Christopa von Somnitz (zm. 1766 r.)



4. Kartusz (z pary) z trumny Renaty Charlotty (Caroliny) von Wussow z d. von Somnitz (zm. 1733 r.), I ∞ von Rindtorff

podkomorski herb rodziny von Somnitz na paludamentum. Pod tarczą herbową nieregularne, wypukłe pole z napisem: CHRISTOPH VON SOMNITZ | ERB KAMMER HERR VON POMMERN | ERB HERR DER CHARBRAUSCHEN | UND KROIANTSCHEN GUTHER | NAT: DEN 4 AUGUST 1714. | MORT: DEN 14 DECEMBRI 1766. | . Całość otoczona bogatym ornamentem rocailléowym i „sznurkową” kratką regencyjną. Elementy herbu i litery złożone.

Dolny kartusz składa się z dwóch złączonych blach, górnej większej i szerszej, dolnej mniejszej i węższej. Klucz i strusie pióra w klejnocie z osobnych kawałków blachy.

Uchwyty skomponowane z elementów rocailléowych z rozbudowaną częścią środkową. Szyldziki pod uchwyty zdobione ornamentem rocailléowym.

Wymiary: mniejszy kartusz – wysokość: 52 cm, szerokość: 40 cm; większy – wysokość: 71 cm, szerokość: 57 cm. Uchwyty – szerokość: 22 cm. Szyldziki – wysokość: 11 cm, szerokość: 15 cm.

Podkomorzy pomorski, syn Christopha Lorenza i Cathariny Renaty von Krockow, mąż Sophii Constantii von Weiher, córki Franza i Albertine von Jatzkow⁷⁷.

⁷⁷ AP Gdańsk, Akta majątku Somnitzów z Charbrowa, 997/13, k. 9, 81, 124-125.



5. Kartusz (z pary) z trumny Sophii Constantii von Somnitz z d. von Weiher
(zm. 1777 r.)

5. Para kartuszy oraz cztery uchwyty i osiem szyldzików pod uchwyty z trumny Renaty Charlotty (Caroliny) von Wussow z d. von Somnitz (zm. 1773 r.), I ∞ von Rindtorff; il. 4

Górny kartusz, mniejszy, pierwotnie „w nogach” trumny. Kartusz w kształcie zbliżonym do pięcioboku. W środku pionowa, owalna, wypukła tarcza z napisem: Deine Sonne wird nicht mehr gehen, | Noch dein Mond den Schein verlieren: | Denn der Herr wird dein ewiges seijn, | und die Tage deines Leidens sollen ein Ende haben: | Jesaia. am. 60. Cap: Vers. 20. | .Ich habe einen gutem Kampf gekampffet, ich habe | dein Lauff vollendet, ich habe Glauben gehalten. | Hinfort ist mir Beÿgeleget die Krone der Gerech= | tichkeit, welche mir der Herr an ienem Tage, der | Gerechte Richter geben wird, nicht mir aber | allein, Sondern auch allen, die Seine Erscheinung lieb haben. | 2. Timoth: am. 4. Cap: vers. 28. | . Całość otoczona ornamentem rocaille’owym.

Dolny kartusz, większy, pierwotnie „w głowie” trumny. Kartusz kształtem zbliżony do sześcioboku. W centrum dwie związane kokardą tarcze herbowe: prawa – herb rodziny von Wussow, lewa – podkomorski herb rodziny

von Somnitz. Między tarczami, na wysokości hełmów i klejnotów, nieregularna tarcza z napisem: RENATA CHARLOTTA | von WUSSOW | geborene von SOMNITZ | geboren | den. 6. März. 1712. | gestorben | den. 13. Mai. 1773. |. Wokół bogaty ornament rocailléowo-kwiatowy na tle z kratki regencyjnej.

Elementy herbów aplikowane na blasze, półplastyczne, nad nimi widoczny grawerunek, częściowo złożone.

Uchwyty skomponowane z elementów rocailléowych, część środkowa rozbudowana. Szyldziki pod uchwyty zdobione ornamentem rocailléowym.

Wymiary: mniejszy kartusz – wysokość: 49 cm, szerokość: 50 cm; większy – wysokość: 63 cm, szerokość: 69 cm. Uchwyty – szerokość: 22 cm. Szyldziki – wysokość: 15 cm, szerokość: 13 cm.

Córka Christoph'a Lorenza von Somnitz, żona Johanna Friedricha von Rindtorff, a następnie Georga Lorenza von Wussow (ur. 9 sierpnia 1718 r., zm. 10 stycznia 1788 r.)⁷⁸, pochodzącego z rodziny znanej w tej części Pomorza od końca XV w.⁷⁹

6. Para kartuszy oraz sześć uchwytów i dwanaście szyldzików pod uchwyty z trumny Sophii Constantii von Somnitz z d. von Weiher (zm. 1777 r.); il. 5

Górny kartusz, mniejszy, pierwotnie „w nogach” trumny. Okucie w kształcie zbliżonym do pięcioboku. W środku nieregularna, wypukła tarcza z napisem rozdzielonym czaszką na skrzyżowanych pischelach i przeplecionym przez nie węzłem. Napis: APOC: AM. III. VERS. V. | WER UBERWINDET DER SOLL MIT | WEISEN KLEIDERN ANGELEGET WERDEN | (czaszka na pischelach) | UND ICH WERDE SEINEN NAHMEN | NICHT AUSTILGEN AUS DEM | BUCHE DES LEBENS |. Wokół ornament rocailléowo-kwiatowy.

Napis i czaszka z pischelami złożone.

Dolny kartusz, większy, pierwotnie „w głowie” trumny. Częściowo ażurowy, kształtem zbliżony do sześcioboku. W centrum dwa herby: prawy – podkomorski herb rodziny von Somnitz, lewy – herb rodziny von Weiher. Herby związane kokardą. Pod herbami pozioma, wypukła tarcza z napisem: SOPHIA CONSTANTIA VON WEIHER | VEREHL: VON SOMNITZ | GEB: D: 21 APRIL 1715. GEST: D: 16 JUNII. 1777. |. Wokół bogaty ornament rocailléowo-kwiatowy na tle „sznurkowej” kratki regencyjnej.

Uchwyty skomponowane z elementów rocailléowych, część środkowa rozbudowana. Szyldziki pod uchwyty zdobione ornamentem rocailléowym.

⁷⁸ AP Gdańsk, Akta majątku Somnitzów z Charbrowa, 997/13, k. k. 125; E. Müller, *op. cit.*, s. 551.

⁷⁹ J. Bagmihl, *op. cit.*, Bd. 2, Stettin 1846, s. 124.

Wymiary: mniejszy kartusz – wysokość: 40 cm, szerokość: 51 cm; większy – wysokość: 63 cm, szerokość: 67 cm. Uchwyty – szerokość: 22 cm. Szyldziki – wysokość: 16 cm, szerokość: 12 cm.

Żona Christopha von Somnitz, córka Franza i Albertine von Jatzkow⁸⁰.

*Kartusze
trumienne
rodziny von
Somnitz...*

7. Pojedynczy kartusz z trumny niezidentyfikowanej osoby, znaleziony w pobliżu mauzoleum rodziny von Somnitz w Charbrowie (III tercja XVIII w.)

Prawdopodobnie mniejszy kartusz, pierwotnie „w nogach” trumny. Kartusz w kształcie zbliżonym do pięcioboku. Środkowa, wypukła część z napisem: SELIG SIND TOTDEN DIE IN DEM HERREN STERBEN | VON NUN AN | IA DER GEIST SPRINGHT DAS SIE RUHEN VON IHRER ARBEIT | DEN IHRE WERCKE FOLGEN IHNEN NACH | APOC: AM. 14. CAP: VERS. 13. | . Wokół nieregularnie komponowany ornament rocaille'owy.

Elementy ornamentu rocaille'owego i groszkowane tło napisu złożone.

Wymiary – wysokość: 50 cm, szerokość: 48 cm.

Krąg

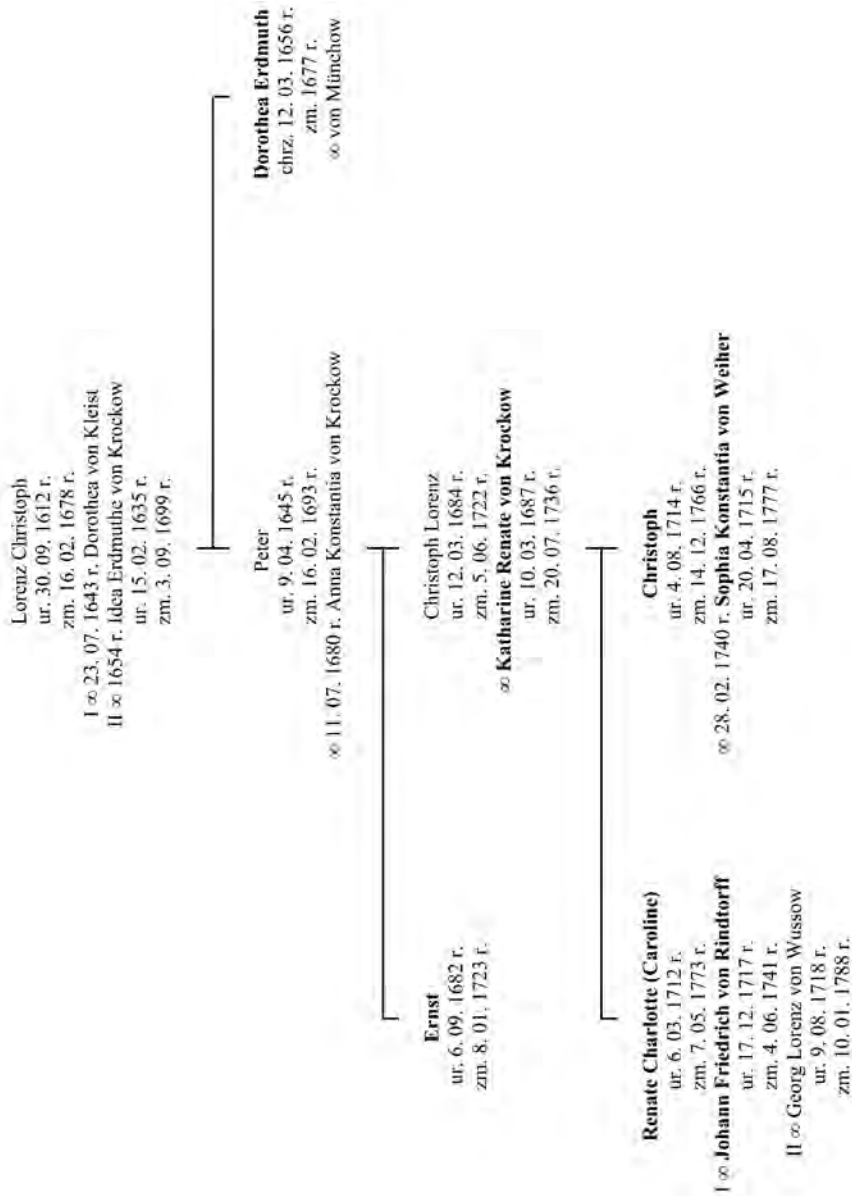
Pojedynczy kartusz z wieka trumny Ottona Friedricha von Podewils (zm. 1760 r.)

Kartusz wykonany z blachy cynowej lub ze stopu miedzi, przemaalowany, z rozbudowaną, trybowaną, rokokową dekoracją, nabity na drewniane podłóże. Kratka regencyjna, ornament rocaille'owy i główki anielskie ze skrzydełkami stanowią ramę kompozycyjną dla trzech przedstawień i inskrypcji. W tak ograniczonym, bardzo wąskim i nieregularnym polu umieszczono na samej górze herb zmarłego: herb rodziny von Podewils w jego odmianie hrabiowskiej. Pod tarczą herbową Ukrzyżowanie z ekspresyjną figurą Chrystusa, a u jego stóp symbole wanitatywne: czaszka z piszczelami, kosa i klepsydra. Na samym dole, ponad anielskimi główkami, zamykającymi kompozycję, znajduje się alegoria przemijania i żaloby: płaczka i anioł przy stole, na którym leży zgaszona świeca, księga i czaszka. Między Ukrzyżowaniem a alegorią umieszczono napis identyfikujący zmarłego i cytat zaczerpnięty ze Starego Testamentu (Iz 3, 10): Hier | ruhen in Gott | Die | Gebeine des Weiland Hoch | Wohlgebornen Herrn | Herrn | Otto Friedrich | Grafen von Podewils | ErbHerr auf | Crangen Wintershagen | Buckow Latzig Bosentz etc | Welcher | Gebohren den 16ten Juli 1702 | Gestorben den 5ten Decbr 1760 | Seines Alters 57 Jahr | 4 Monath 19 Tage |; po odstępnie: Jesaia III v. 10 | Prediget von dem | Gerechten dass Sie | es gut haben denn | Sie werden die Fruch | Ihrer Wercke | Essen | .

⁸⁰ AP Gdańsk, Akta majątku Somnitzów z Charbrowa, 997/13, k. 9, 124-125.

Skrócone drzewo genealogiczne rodziny von Somnitz

(pogrubioną czcionką oznaczono osoby, z których trumien zachowały się kartusze trumienne)



Die Sargbeschlage der Familie von Somnitz in Charbrow (Pommern). Der Beitrag zur neuzeitlichen Funeralkultur

In der St.-Joseph-Kirche in Charbrow bei Leba ist ein einzigartiges Ensemble von zwölf Sargbeschlagen erhalten geblieben, die ursprünglich eine Sargausschmuckung der Mitglieder der Familie von Somnitz bildeten. Der Bestattungsort der Familie war eine Krypta, die sich unter dem Altarraum der Kirche befand. Eben von den Sargen, die sich in dieser Grabstätte befanden, wurden die Sargbeschlage entfernt. Es hing mit der Tatsache zusammen, daß das Grabmal aufgeräumt und geschlossen wurde, da kein Platz für weitere Bestattungen vorhanden war, was sich zeitlich mit dem Anfang 19. Jahrhundert erlassenen Verbot zusammenfiel, die Toten in den Kirchen zu bestatten. Die Sargbeschlage wurden dann an Holztafeln im Inneren der Kirche angebracht.

In der deutschen Vorkriegsliteratur erscheinen die Sargbeschlage nur selten. In vielen Fällen wies ihre Ausführung ein niedriges Niveau auf und sie stammten meistens aus einer Zeit, die im Augenblick der Inventarisierung nicht weit zurück gelegen war. In der polnischen Literatur blieben derartige Objekte, obwohl sie wahrgenommen wurden, kaum im Interessensbereich der Forscher und erschienen somit nur gelegentlich. Die einzige längere Erwähnung der Sargbeschlage von Charbrow kann man in der Inventarisierung von Hugo Lemcke finden.

Es ist nicht gelungen, den Herstellungsort der Sargbeschlage von Charbrow festzustellen. Da sie ein hohes künstlerisches Niveau aufweisen, kann man lediglich vermuten, daß sie in Danzig bestellt worden waren, das noch im 18. Jahrhundert ein dynamisches Handwerkszentrum war. Es ist zu bezweifeln, daß die mit einer derartigen Fertigkeit ausgeführten Objekte des Metallhandwerks in einem anderen Zentrum, wie etwa das nahe gelegene Lauenburg oder das etwas mehr entfernte Stolp, entstehen sein konnten. Es scheint um so weniger möglich, daß die östlichen Gebiete Hinterpommerns in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Danziger Werkstätten standen, und daß es auf dem lokalen Markt an Handwerkern fehlte, die sich in der Metallbearbeitung spezialisiert hätten, vor allem in der Herstellung von Luxusgegenstanden – und die Sargbeschlage zählen zweifelsohne dazu. Über ihre Hersteller in Danzig sind recht wenige Informationen erhalten geblieben. In den Danziger Archivalien aus den Jahren 1753-1782 wurden die Namen von Handwerkern gefunden, die sich mit ihrer Herstellung beschäftigten. Sie gehörten der Zunft, die als „Riemer, Sattler und Gürtler Gewerk“ bezeichnet wurde, an. Aufgrund einer Zusammenstellung aus dem Jahre 1763 wissen wir, daß sie außer den vergoldeten und versilberten Sargbeschlagen sowie der Sargausschmuckung auch mindestens fünf Arten von Schmucknageln, Mobelbeschlage, gegossene und versilberte Pferdegeschirrteile, Schnallen und versilberte Blaker herstellten.

Gdańskie czytanie Liwiusza i Owidiusza. Obrazy Mistrza Geoga w Dworze Artusa

Problematyka antykizacji w nowożytnym malarstwie gdańskim zasługuje na pogłębione badania. Uwaga ta dotyczy także cyklu Mistrza Geoga, którego dotychczasowe omówienia nie można uznać za satysfakcjonujące¹.

Zachowane do dzisiaj cztery obrazy Mistrza Geoga (Jerzego) zostały namalowane w latach 1531-1534 dla Ławy św. Rajnolda w Dworze Artusa. Pierwotnie wyglądała ona następująco: nad boazerią znajdował się fryz z płaskorzeźbionym *Triumfem rzymskim*, wzdłuż którego biegła niemiecka inskrypcja. Gzymś zdobiły figury siedmiu planet, nad którymi górowała rzeźba *Św. Rajnolda* (Adrian Karffycz, 1533). Znajdowały się tam także figury *Fortitudo* i *Caritas* oraz być może *Iustitii*. Nad fryzmem i gzymsem umieszczono cykl zamkniętych półkuliście obrazów zwanych Rundelami. Zawieszony na ścianie zachodniej, centralny obraz nie zachował się. Flankowały go dwa dzieła: *Śmierć Lukrecji* i *Ofiara Marka Kurcjusza*. Dwa pozostałe obrazy: *Diana i Akteon* i *Stracenie Mecjusza Fufecjusza* znajdowały się na ścianie północnej. Na pilastrze ściany zachodniej umieszczono Rundel z napisem hołdowniczym dla cesarza Karola V Habsburga i jego *pendant* z tablicą inskrypcyjną dla Zygmunta Starego².

¹ Myślmy tu o Teresy Grzybkowskiej *Złotym wieku malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520-1620*, Gdańsk 1990, s. 72-73. Autorka wskazuje na analogie cyklu z dziełami drugorzędneho malarza Hansa z Kolonii. Za: A. Gosieniecką (*Malarstwo gdańskie XVI i XVII wieku*, kat. wyst., Gdańsk 1957, s. 33-34), podaje tytuł jednego z obrazów jako *Stracenie przestępcy*, podczas gdy właściwy został już rozpoznany w 1939 r. jako *Stracenie Mecjusza Fufecjusza* (B. Meyer, *Der Artushof*, Danzig 1939, s. 16). O obrazach Mistrza Geoga wspominała także Katarzyna Cieślak (*Wystrój Dworu Artusa w Gdańsku w XVI w. i jego program ideowy*, „Porta Aurea”, I, 1992, s. 40-42). Opierając się na nienagannym warsztacie historyka, autorka rekonstruuje pierwotny wygląd Ławy św. Rajnolda i traktuje o jego przemianach. W zakresie odczytania treści proponuje interpretację nader uproszczoną (rozwija tylko szczegółowo treści myśliwskie w przypadku przedstawienia Akteona), powołując się na zadziwiająco ubogą i przypadkową literaturę. Ta negatywna ocena nie dotyczy erudycyjnej interpretacji wystroju pozostałych ław i generalnych wniosków tej wybitnej uczzonej.

² K. Cieślak, *op. cit.*, s. 40.



1. Mistrz Georg, *Śmierć Lukrecji*, Dwór Artusa w Gdańsku, fot. A. Firynowicz

Lukrecja

W pierwszym z obrazów (il. 1) przywołana została historia Lukrecji, legendarnej rzymskiej matrony, która została podstępnie zgwałcona przez Sekstusa Tarkwiniusza, kompana jej męża, gdy ten przebywał na wojnie. Choć czuła się niewinna, nie mogąc znieść hańby, popełniła samobójstwo. Jej śmierć miała zapoczątkować przewrót polityczny, który doprowadził do upadku tyranii³. By w pełni zrozumieć treści zawarte w gdańskiej *Śmierci Lukrecji*, niezbędny jest przegląd ikonografii tematu w będącym artystycznym kontekstem dzieła malarstwa niemieckim i niderlandzkim I tercji XVI w.

Rozpocznie go rycina Israhela van Meckenema *Śmierć Lukrecji* (1500-1503), swoiste *resumé* późnośredniowiecznej tradycji ikonograficznej tematu, ustalonej przede wszystkim w iluminatorstwie. Scena rozgrywa się w ówczesnym wnętrzu, postaci są także współczesne autorowi – rzec by można, że to scena z rycerskiego eposu. Wnikliwe oko dostrzeże na plecach Tarkwiniusza krzyż św. Andrzeja, wyróżniający niemieckich najemników w tym czasie⁴. Natomiast

³ Tytus Liwiusz, *Dzieje Rzymu od założenia miasta*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, I, s. 57-59.

⁴ D. Wolfhal, *Image of Rape. The „Heroic” Tradition and Its Alternatives*, Cambridge 1999, s. 76; zob. także B. Bernes, *Heroines and Worthy Women*, [w:] *Eva/Ave. Women in Renaissance and Baroque Print*, kat. wyst., New York 1990, s. 40.

pozy i gesty bohaterów pozytywnych zdradzają religijne konotacje. Lukrecja czasów późnego gotyku na Północy broni honoru męża i ojca, a nade wszystko oddaje życie w obronie cnót małżeńskich.

Ożywczym impulsem w kształtowaniu ikonografii tematu stał się antyk widziany oczyma włoskich mistrzów. Pojawiła się nagość Lukrecji, zrazu heroizowana, potem erotyzowana. Kodyfikujących w tym aspekcie ikonografię Lukrecji Włochów wyprzedził jednak Dürer. On to w wersji sztalugowej (Stara Pinakoteka, Monachium) i rysunkowej (Albertina, Wiedeń), obie datowane na 1508 r., ukazał Lukrecję niemal zupełnie nagą, inspirowaną Leonardem i weneccjanami, szlachetną w witruwiańskich proporcjach, a germańską w wyrazie i kanonie kobiecej urody. Moralizatorski przekaz był swoistym glejtem dla Dürera, umożliwiającym mu stosowanie aktu, skądinąd odartego z erotyzmu i wdzięku, może trochę na średniowiecznej zasadzie, głoszącej, że heroiny w kobiecym ciele skrywają męskiego ducha⁵. Najśłynniejszą z renesansowych Lukrecji, w pełni zasługującą na miano *all'antica*, pozostanie jednak ta znana z ryciny Marcantonio Raimondiego, wzorowana na rysunku Rafaela (1511–1512)⁶. Natchnieniem dla jej postaci był dziś zaginiony posąg antyczny, odkryty w 1508 r. i identyfikowany jako Lukrecja⁷, klasyczna w formach jest także architektura w tle. Podobne źródło inspiracji wykazuje nieco wcześniejsza (1510) *Lukrecja* Jacopa Francii – obie ryciny odzwierciedlają hellenistyczny kanon estetyczny, kontrapost i patos. Raimondi układa jednak ramiona i głowę swej Lukrecji na podobieństwo tych Zbawiciela na krzyżu – nie pierwsze to odczytanie antycznej heroiny jako prefiguracji Chrystusa. Powstały współcześnie z wymienionym drzeworyt Hansa Baldunga Griena *Śmierć Lukrecji* zestawiany bywa z indentywnym w formacie drzeworytem tegoż autora przedstawiającym *Męża Boleści* (oba 1511). Baldungowi obcy jest apolliniński kanon i retoryczny patos – oba przedstawienia w półpostaci, w kadrze izolowanej heroizacji typu *Andachtsbild* ukazują fizyczny ból, wspólnotę wyboru śmierci jako odkupienia. Ich cielesność i wyraz psychiczny jest obszarem doznawania cierpienia – inaczej niż u Lucasa Cranacha Starszego, autora licznych przedstawień pogańskiej męczennicy⁸. Lukrecje Cranacha i jego warsztatu to kadrowane w całej postaci lub popiersiu wiotkie, wyzywające niemieckie uosobienia *Luxurii*, o wrzecionowatej

⁵ L. Hulst, *Dürer's Lucretia: Speaking the Silence of Women*, „Sign”, XVI, 1991, s. 205–237; J. Bernstein, *The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione and Raphael*, „Artibus et Historiae”, 26, 1992, s. 49–63.

⁶ *Raphael dans les collections francaises*, kat. wyst., Paris 1984, s. 328.

⁷ W. Stechow, *Lucretia Statua*, [w:] *Essays in Honour of Georg Swarzenski*, Berlin–Chicago 1951, s. 114–124.

⁸ M.J. Friedländer, J. Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, New York 1978, s. 78, 80, 94, 102, 116–117, 140, 151; D. Koepplin, T. Falk, *Lucas Cranach Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Stuttgart 1976, s. 660–672; C. Bonicatti, *Lucas Cranach alle soglie dell'Umanesimo italiano*, „The Journal of Medieval and Renaissance Studies”, 4, 1974, s. 267–285; I. Donaldson, *The Rape of Lucretia. A Myth and its Transformations*, Oxford 1982, s. 17–18.

stylizacji ciała i kukielkowej gracji, o pustych gestach i nieautentycznym bólu (niebezpiecznie bliskim erotycznej ekstazie). Czytelna jest w nich paralela nakłucia nożem i zmayı fallusa⁹, izolacja zaś staje się znakiem ostatecznego triumfu ofiary – Lukrecja, uderzając w siebie, ostatecznie uśmierci wroga. Te produkowane seryjnie obrazy (doliczono się 37 wersji) królowały niegdyś w dla nas niepojętym erotycznym *musée imaginaire* zleceniodawców, a teraz zaprzętają głowy specjalistów od psychoseksualnych badań nad nowożytnym aktem, zwłaszcza tych kulturowo zakorzenionych za Oceanem, odczytujących akty Cranacha w kategoriach voyeryzmu czy sadomasochizmu¹⁰. Adresatem tych obrazów był mieszczanin, któremu: „pikanterie smakują najbardziej, gdy są przyprawione moralnością. Cranach, sam mieszczuch, a zatem jak nikt inny obeznany z psychologią szerokiej publiczności, uwzględnił naturalnie tę słabostkę i z pełną świadomością wypuścił na rynek znaczną ilość moralnie ufrzywanych dwuznaczności”.

Kodyfikatorami ikonografii Lukrecji w półpostaci byli malarze niderlandzcy (m.in. Joos van Cleve, Jan Gossaert, Quentin Massys i Mistrz Świętej Krwi), to oni w pierwszym dwudziestoleciu XVI w. ustalili kanon tego przedstawienia jako *exemplum virtutis*, traktowanego jako humanistyczna, świecka paralela Judyty i Marii Magdaleny. Wówczas obrazy o tym temacie były przedmiotem kolekcjonerstwa (np. w posiadaniu Małgorzaty Austriackiej w 1524 r. znajdowały się trzy takie dzieła), tyleż z racji samego temat, co jego pikantnych podtekstów – *Lukrecja* Joosa van Cleve nie panuje nad wyrazem twarzy, zniekształconej grymasem bólu, bliskim ekstazie orgazmu. Podobnie ambiwalentna wydaje się geneza charakterystycznego kadru – Lukrecje ukazane w półpostaci, z wyeksponowanym biustem to przejście od narracji, *storii*, do pomnikowej, ahistorycznej izolacji; logika męskiego voyeryzmu każe widzieć tu intymność kobiecą w szczególności.

Diametralnie inną konwencję przedstawienia odnajdujemy u Jörga Breua Starszego w jego *Legendzie Lukrecji* (1528, Stara Pinakoteka, Monachium), wchodzącej w skład cyklu historii rzymskich namalowanych dla księcia Wilhelma IV Bawarskiego o jego żony, Jakobei z Baden¹¹. To ludna kompozycja,

⁹ Por. J. Donaldson, *op. cit.*, s. 8–19; M. Garrard, *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art.*, Princeton 1989, s. 224; L. Hults, *op. cit.*, s. 216–218; R. Spear, „*The Divine Guido*”. *Religion, Sex, Money and Art in Word of Guido Reni*, New Haven–London 1997, s. 88–89, 344–345.

¹⁰ Najbardziej wyważone stanowisko zajmuje C.M. Schuler, *Virtuous Model/Voluptuous Martyr. The Suicide of Lucretia in Northern Renaissance Art and Its Relationship to Late Medieval Devotional Imagery*, [w:] *Saints, Sinners and Sisters. Women and Art. Of Medieval and Early Modern Europe*, ed. J.L. Carroll, Ashgate 2003, s. 7–24. Autor wywodzi półfiguralne, izolowane wizerunki Lukrecji Cranacha i Joosa van Cleve z późnośredniowiecznych wyobrażeń Męża Bolesci. Analizuje fenomen przedstawień powielających tradycyjną formułę obrazu dewocyjnego i wyrażających jednocześnie otwarcie erotyczne treści.

¹¹ C. Goldberg, *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des Bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobea für die Münchner Residenz*, München 1983; A. Morrall,

o symultanicznej narracji, w bogatej, architektonicznej oprawie o formach renesansowych. Na pierwszym planie ukazano po lewej stronie Lukrecję, suto odzianą patrycjuszkę, ze spokojem wbijającą nóż w serce w obecności mężczyzn w rzymskich nakryciach, a po prawej – tę leżącą już martwą. Obraz w warstwie politycznych znaczeń wyraża ambicje księcia Wilhelma, legitymizuje jego aspiracje jako jawnego oponenta cesarza Karola IV¹². W głębi kompozycji widzimy dalsze epizody. Nad ramą umieszczono figury Adama i Ewy. Uwagę zwraca niezwykle wierność przekazowi Liwiusza. Podobny schemat kompozycyjny zastosował Jörg Breu Młodszy, podejmując analogiczny temat jako ilustrację książki *Joannis Tiroli Antiquitates* podarowanej przez burmistrza Augsburga Henrykowi VIII (lata 40. XVI w., Biblioteka Eton College). Novum stanowi wyobrażenie sceny gwałtu w górnej części kompozycji zamkniętej łukiem. Tarkwiniusz został tu ukazany jako najemnik, odziany w typową dlań szatę z długimi, podłużnymi nacięciami¹³, w żółtym kolorze zdrady. Gwałt sugerują jego opadające spodnie, ukazujące bieliznę. Artyści Północy w tym czasie przedstawiają gwałciiciela jako współczesnego im żołnierza, a jego czyn jako diaboliczny. Warto dodać, że wydarzeniu patronują uosobienia cnót męskich – ukazani w niszach Herkules i Neptun, elementy gloryfikacji *all'antica*.

Scenerię *Śmierci Lukrecji* Mistrza Georga stanowi alkowa; rzymska heroina siedzi po lewej stronie, przy stole, ze stoickim spokojem wbija sztylet w odkrytą pierś. Za jej plecami widzimy łoże baldachimowe pozostawione cokolwiek w nieładzie (w zawołowany sposób przywołuje to słowa Lukrecji z Liwiusza skierowane do męża: „ślady obcego mężczyzny są w twoim łożu”). Świadcami samobójczej śmierci są przywołani za Liwiuszem: Kollatynus (mąż) z Juniussem Brutusem oraz Spuriusz Lukrecjusz (ojciec) i Publiusz Waleriusz, a także ukazani na dalszym planie postronni widzowie. Uwagę zwraca szczególnie odwzorowanie opisu Liwiusza i aktualizacja tematu. Wszystkie postacie odziane są w stroje współczesne artyście, meble mają renesansowe formy. Ukazany tu typ wnętrza z drewnianymi ławami i łożem baldachimowym ma odpowiedniki we współczesnych malarzowi ilustracjach *Biblii* Lutra, zwłaszcza w drzeworycie z Samsonem i Dalilą z wydania z 1534 r.¹⁴ W tym i innych obrazach Malarz Georg wybiera świadomie konwencję aktualizacji, podąża więc śladem większości ówczesnych malarzy niemieckich i niderlandzkich. W wąskim zakresie podjętego tematu reprezentuje wariant bliski wspomnianemu Jörgowi Breu oraz Hansowi Schäufeleinowi. Ten ostatni jest autorem drzeworytu

The „Deutsch” and the „Welsch”: Jörg Breu the Elder’s Sketch for the Story of Lucretia and the Uses of Classicism in Sixteenth Century Germany, [w:] *Drawing 1400–1600. Invention and Innovation*, Birmingham 1994, s. 109–131; P.F. Cuneo, *Jörg Breu the Elder’s Death of Lucretia: History, Sexuality and the Satate*, [w:] *Saints, Sinners and Sisters...*, s. 26–43.

¹² P.F. Cuneo, *op. cit.* 35–39.

¹³ D. Wolfhal, *op. cit.*, s. 77–78.

¹⁴ *Illuminerte Holzschnitte der Luther Bibel von 1534*, wyd. Berlin 1983, s. 15.

2. Hans Schüpfelin,
Lukrecja, drzeworyt,
fot. M. Kaleciński



3. Sceny z historią Lukrecji na stronie tytułowej wydania *Dziejów Rzymu* Liwiusza z r. 1518,
Biblioteka PAN w Gdańsku, fot. Biblioteka PAN w Gdańsku



przedstawiającego Lukrecję, z serii *Niemiecki Cyceron* (il. 2). Ukazał on samotną Lukrecję przebijającą swe serce w sypialni, siedzącą na brzegu łoża, wspartą o wieko skrzyni wiannej. Oprócz tego przedstawienia Malarz Georg znać może półfiguralne przedstawienia Lukrecji malarzy niderlandzkich lub pracowni Cranacha. Jego Lukrecja jawi się jako młoda patrycjuszka, nadobna i elegancka, na jej obliczu maluje się spokój, podczas gdy jej zachodnie i południowe, mniej pruderyjne „siostry” noszą na twarzach niejednoznaczny wyraz bólu. Można zaryzykować stwierdzenie, że zaadaptował on tu gotowy, znany mu typ figuralny Marii Magdaleny. Lukrecji towarzyszą mężczy gapie, gęsto zbici w grupę, żywo gestykulujący, niczym tłum u stóp Ukrzyżowanego na późnogotyckich nastawach ołtarzowych. Pomysł zestawienia umierającej Lukrecji i zwartej grupy obserwatorów malarz mógł znać ze strony tytułowej wydania *Dziejów Rzymu* Liwiusza z r. 1518 (Bazylea, egzemplarz ze zbiorów Biblioteki Senatu Miasta Gdańska w Bibliotece PAN w Gdańsku, il. 3)¹⁵. W dolnej części ukazano na niej w dwudzielnej kompozycji gwałt na Lukrecji oraz jej samobójstwo, którego świadkami są trzej mężczyźni. Lukrecji asystuje starsza, bolejąca kobieta. Podobnie zakomponowana została ta scena na ilustracji graficznej Hansa Holbeina Młodszego na stronie tytułowej dzieła Erazma z Rotterdamu, wydanego w Bazylei w 1518 r.¹⁶

Mistrz Georg prezentuje aspiracje i ograniczenia twórcy okresu „prześciowego”, próbuje zerwać z anachroniczną konwencją, ale nie stać go równocześnie na prezentację nowej, koherentnej formuły przedstawienia. Jego mężczy bohaterowie nie radzą sobie z okazywaniem uczuć, malarz nadaje im konwencjonalną retorykę gestu przejętą z późnogotyckiego malarstwa religijnego, a próbując ją wzbogacić, popada w zmanierowanie. Zawodzi go intuicja i zmysł obserwacji (niektóre postacie mają powykręcane do tyłu nogi, cienie rzucane są w odwrotną stronę). Jego figury są krępe, różnicowane tylko w ramach kilku typów charakterologicznych. Malowane są płasko, w papuzim wachlarzu lokalnych barw, w płytkiej, pudełkowej przestrzeni. Sposób narracji jest naiwny, obecne są w nim elementy obiegu symboliki (wenecki kielich z wodą oznaczający czystość, nożyczki, które przetną nic żywota, boloński piesek u stóp Lukrecji wyrażający małżeńską wierność¹⁷). W dużej mierze tę charakterystykę można odnieść do pozostałych obrazów.

¹⁵ Warto dodać, iż z dawnych zbiorów gdańskich pochodzi przechowywane w tejże bibliotece weneckie wydanie Liwiusza z 1520 r. z drzeworytami Andrea Zoana.

¹⁶ *Des Erasmi Roterodemi in genere consolatorio de morte declamation...*, Basel 1518, oficyna Johanna Frobeni. Na uwagę zasługuje fakt, iż w górnej części bordiury dekorującej wspomnianą stronę tytułową ukazano *Veraikon* – potwierdza to rozpowszechnione wówczas typologiczne konotacje Lukrecji z Chrystusem.

¹⁷ W podobnym znaczeniu psy (charty) pojawiają się w przedstawieniach Lukrecji na miedziorycie Israhela van Meckenema (1500/1503) i Mistrza S (1505/1520). W tym kontekście jako swoistą parodię należy uznać potraktowaną jak scena erotyczna rycinę *Lukrecja i Tarkwiniusz* Agostina Veneziano według Rafaela (1524), gdzie na pierwszym planie ukazano

Jakie treści pragnęli przywołać członkowie Bractwa św. Rajnolda, zamawiając do dekoracji swych ław obraz z historią Lukrecji? Z pewnością bliskie im były rzymskie ideały wierności małżeńskiej i poświęcenia w imię godności. Jednocześnie powszechne było wówczas chrystologiczne odczytanie postaci Lukrecji, sugerowane w *Gesta romanorum*, zbiorze łacińskich opowieści o charakterze *exempli*, spisanych w Anglii lub Niemczech na przełomie XIII i XIV w. W 1472 r. wydano je drukiem po łacinie w Kolonii, w 1489 r. po niemiecku w Augsburgu, a w 1543 r. po polsku w Krakowie. Te opowieści o różnorodnym rodowodzie w dużej mierze nawiązywały do starożytnych legend rzymskich i przeznaczone były pierwotnie na użytek kaznodziejów¹⁸. Każda z nich ma tytuł, często odwołujący się do cnót chrześcijańskich, czy wręcz samego Chrystusa, po czym następuje właściwa, krótka opowieść. Po niej na ogół umieszczane jest *moralizatio*, w którym historia zostaje zinterpretowana według klucza chrześcijańskiego. W odniesieniu do Lukrecji czytamy m.in.: „*Lucretia nobilis domina est e deo per baptismum lota et deo conjuncta. Sextus est diabolus, qui nititur minis et muneribus animam violare*”¹⁹. Dalej następuje określenie Lukrecji jako wzoru miłości małżeńskiej, miłości ojczyzny i chrześcijańskiego miłosierdzia. Nie mniej istotna wydaje się interpretacja obecności rzymskiej heroiny w Dworze Artusa jako uosobienia idei republikańskich (podobnie interpretowane są jej przedstawienia w odniesieniu do piętnastowiecznej Florencji)²⁰, wezwania do obrony niezależności miasta w konfrontacji z tyranią, pochwały gdańskiej *libertas*.

Popularność tematu Lukrecji w latach 30. i 40. XVI w. znajduje szczególny kontekst w religijno-politycznej sytuacji protestantów. Lukrecja, będąca personifikacją *Sanctimonia* (Świątobliwości) i *Fortitudo* (Męstwa), nabiera aktualizujących znaczeń: staje się paralelą zwycięstwa nad despotą. W tym czasie popularnością cieszyły się dwie tragedie dotyczące historii Lukrecji. Autorem pierwszej był Heinrich Bullinger, szwajcarski teolog, następca

kopulujące psy, współgrające z innymi, mało wyszukany, symbolami seksualnymi obecnymi w tej kompozycji.

¹⁸ Na temat użycia antycznych *exempli* w średniowieczu zob.: J. Le Goffe, *L'exemplum et la rhetorique de la predication aux XIIIe et XIVe siècles*, [w:] *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV. Atti del secondo Convegno internazionale di Studi dell'Associazione per il Medioevo e Ummanesimo Latini in onore e memoria di Enzo Franceschini*, Firenze 1988, s. 3–29.

¹⁹ *Gesta Romanorum von Hermann Oesterley*, Hildesheim–New York 1980, s. 490. Niestety, wydanie zbioru, spolszczone przez Pawła Hertza (Warszawa 2001), którego podstawą było wydanie lipskie z 1979 r., nie zawiera moralizujących komentarzy.

²⁰ G. Walton, *The Lucretia Panel in the Isabela Stuart Gardner Museum in Boston*, [w:] *Essays in Honour of Walter Friedländer*, New York 1965, s. 185–186; C.L. Baskins, *Cassone Paintings. Humanism in Early Modern Italy*, Cambridge 1989, s. 128, 166; J. Miziołek, *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warszawa 1996, s. 25–44; G. Hughes, *Renaissance Cassoni*, London 1997, s. 100–107; M. Matthes, *The Rape of Lucretia and the Founding of Republic*, University Park 2001.

Zwinglego. Historia rzymskiej matrony posłużyła mu za pretekst do porównania obalenia monarchii w Rzymie do zwalczenia dominacji arystokracji i konsolidacji władzy w rękach cechów w Zurychu²¹. Dramat ten, wystawiany w wielu miastach południowych Niemiec, w aspekcie politycznym stanowi odpowiedź na próby rekatolizacji ze strony Habsburgów, a jednocześnie jest wezwaniem do pokoju społecznego w kontekście wojny chłopskiej²².

Drugi z dramatów, autorstwa luteranina Hansa Sachsa, skupia się zarówno na obrazie rzymskiej heroiny jako *exemplum*, jak i na kwestiach państwa i władzy. Dla autora śmierć Lukrecji oznacza przede wszystkim kres tyranii i ustanowienie republiki. Oddajmy głos samemu autorowi: „Gdzie władza jest w rękach tyrana, tam prowokowana jest niezgoda i rewolty i w końcu wszystko popada w ruinę. Natomiast tam gdzie są godne rządy, miłosierne i łagodne, układne i wierne wyborcom, życzliwe i ostrożne, mądre i prawdomówne, kraj i naród zachowują posłuszeństwo i pokój. Państwa wzrastają coraz bardziej godnie i prosperują, ponieważ Bóg chroni je i daje im siłę, potęgę i wigor: to mówi Hans Sachs z Norymbergi”²³.

Śmierć Lukrecji Mistrza Georga to pierwsze wyobrażenie tej antycznej heroiny w sztuce Gdańska, ale nie jedyne w XVI w. W Dworze Artusa czterokrotnie zdobi ono kafle pieca z 1545 r., m.in. w otoczeniu personifikacji (czwarta kondygnacja) i obok biblijnej Jael (piąta kondygnacja)²⁴. Lukrecja i zapewne Jael zostały przedstawione także na gdańskiej płycie piecowej z połowy XVI w. (Muzeum Zamkowe w Malborku) – praktyka stawiania tzw. *römische öfen* była rozpowszechniona w szesnastowiecznej Saksonii, skąd być może dotarła do naszego miasta²⁵. Przedstawienia Lukrecji zdobią wreszcie oprawy książkowe z dawnych zbiorów gdańskich, wykonane z żółtej świńskiej skóry, w której ślepym wyciskiem zdobiono lico i odwrocie. We wszystkich znanych nam przykładach tego rodzaju opraw z dawnych zbiorów gdańskich²⁶ (obecnie w Bibliotece PAN w Gdańsku) rzymskiej bohaterce towarzyszą alegorie Iustitii – nota bene spotykamy także oprawy, gdzie Iustitii odpowiada przedstawienie Judyty. O ile tę ostatnią często typologicznie zestawiano z Lukrecją, o tyle odniesienie do personifikacji Sprawiedliwości jest kolejnym, specyficznym gdańskim

²¹ Wydane w 1533 r. dzieło odwołuje się do łacińskiego tekstu Liwiusza i Dionizego z Halikarnasu.

²² K.E. Sorensen Zapalac, *In His Image and Likeness. Political Iconography and Religious Change in Regensburg*, London 1990, s. 122.

²³ Cyt. z *Tragedii Lukrecji* Sachsa w tłum. M.K. według P.F. Cuneo, *Art and Politics in Early Modern Germany*, Leiden 1998, s. 222.

²⁴ E. Kilarzka, *W przededniu odbudowy pieca w Dworze Artusa*, „Porta Aurea”, I, 1992, s. 180–185.

²⁵ T. Jednaszewska, Z. Massowa, *Kowalstwo artystyczne i odlewnictwo*, kat. wyst., Gdańsk 1985, il. 17, s. 78.

²⁶ Panu Janowi Krzemińskiemu dziękuję za zwrócenie uwagi na gdańskie oprawy z wizerunkami Lukrecji.

kluczem interpretacji rzymskiej heroiny – wszak za jej sprawą, wedle legendy, przykładowo ukarano gwałciciela i ustanowiono republikę. Introligatorzy ozdobili wymienionymi przedstawieniami oprawy sześciu różnorodnych wydawnictw z lat 1553–1586²⁷. Środkowym wizerunkom w półpostaci (Lukrecja, Iustitia) lub ukazanym narracyjnie (Judyta) a ujętym w ramkę towarzyszą w bordiurze miniaturowe personifikacje. Lukrecja przedstawiona została w dwóch wariantach (w obramieniu zamkniętym trójlistnie – wersja większa i obramieniu zamkniętym półkoliście – wersja mniejsza) i jako wytworna mieszczanka (z biżuterią i w kosztownym nakryciu głowy) przebijająca serce sztyletem. Poniżej towarzyszy jej częściowo nieczytelny napis: CASTA TULIT MAGNAM FORME LUCRETIA LAUDEM FACEATAM. Iustitii, ukazanej z mieczem i wagą, odpowiada inskrypcja: IUSTITIE QUISQUIS PICTURAM LUMINE CERNIS DIG²⁸.

Marek Kurcjusz

Drugą z pozytywnych postaci przywołanych jako *exemplum* przez Mistrza Georga jest Marek Kurcjusz (il. 4). W 362 r. p.n.e. na rzymskim forum miała zapaść się ziemia – powstała ogromna przepaść na kształt rowu po trzęsieniu ziemi – złowroga czeluść, którą bezskutecznie próbowano zasypać, a która niosła zapowiedź gniewu bogów. Wówczas dla Rzymian stały się jasne słowa wyroczni: bogom nie wystarczy ofiara z krwi zwierząt czy precjozów. Marek Kurcjusz, który zasłynął męstwem w wojnach, w retorycznym pytaniu wskazał, że żądają oni bohaterskiej ofiary Rzymian, daru najcenniejszego, ich życia. Wówczas, jak zapisał Liwiusz: „Nastąpiła cisza, a Marek Kurcjusz spojrział na świątynie bogów nieśmiertelnych, które wznoszą się na forum. Spojrział na Kapitol, podniósł ręce do nieba, to znów wyciągnął je do czeluści rozdartej ziemi do bogów podziemnych i poświęcił siebie na ofiarę: wsiadł na konia możliwie pięknie przybranego i w zbroi rzucił się do przepaści”²⁹.

²⁷ Są to dzieła: Christoffsa Eudolffsa z 1553 r. (z przodu Lukrecja, z tyłu Iustitia – dalej zapis w skrócie); *De origine et autoritate Georgio Maiore verbi dei...* 1556 (p.-Is., t.-L.); *Vocabula rei numariae ponderum*, Wittemberga 1558 (p.-Is., t.-L.); *De Ioachimi Curei Freistadiensis Libellus phisicus*, Wittemberga 1567 (p.-Is., t.-L.); *Haggaeus propheta Ingnem accessit lucculentissus commentaries*, Geneva 1581 (p.-Is., t.-L.); *De osiandrismo Dogmata et Argumenta, studiose ac fideliter collecta, per D. Johanneum Wigandum*, 1586 (p.I., t.-L.).

²⁸ Wizerunek Iustitii jest identyczny z wyobrażonym na okładce książki ze zbiorów Sächsische Landesbibliothek w Dreźnie, którego autorem jest Balthasar Metzger, aktywny od lat 60. XVI w., por. H. Deckert, *Die Sächsische Landesbibliothek in Dresden und ihre Buchbinder. Ein Ein historischer Rückblick, [w:] Einbandstudien. Ilse Schunke zum 80. Geburtstag am 30. Dezember 1972*, Berlin 1972, s. 54. Warto dodać, iż w podobnej konwencji przedstawiano Judytę, Lukrecję i Iustitię na kamionkowych kufach westerwaldzkich, por. M. Stocker, *Judith. Sexual Warrior. Women and Power in Western Culture*, New Haven-London 1998, s. 79.

²⁹ Liwiusz, *op. cit.*, VII, 6.



4. Mistrz Georg, *Ofiara Marka Kurcjusza*, Dwór Artusa w Gdańsku,
fot. A. Firynowicz

Legionista Marek Kurcjusz, obok Horacjusza Koklesa i Mucjusza Scewoli, należy do najsłynniejszych rzymskich bohaterów, którzy dokonali ofiary dla narodu. Stanowił dla Rzymian moralne *exemplum*, opiewane przez Cycerona i Senekę, a nade wszystko wskazane jako wzór obywatelski przez Waleriusza Maksymusa w jego zbiorze anegdot *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*³⁰. Traktowany retrospektywnie, Marek Kurcjusz może zostać odczytany jako figura Marsa wstępującego w podziemia, w synkretycznej opowieści o nim pobrzmiewają idee praktyk ofiarnych Etrusków i Celtów.

Bardziej istotne będzie jednak spojrzenie *post quem*, odnajdujące w jego akcie zapowiedź chrześcijańskiej idei śmierci odkupicielskiej, ofiary z życia w imię wieczności. Chrześcijaństwo zaanektowało tę postać nie bez początkowych zastrzeżeń. Święty Augustyn np. podkreślał wyższość męczenników chrześcijańskich nad rzymskimi herosami, wynikającą z faktu, że ich ofiara nie była zadana przez nich samych, a umierali nie dla chwały ziemskiego miasta, lecz w imię Boże. W odróżnieniu od nich Marek Kurcjusz zadał sam sobie śmierć, by ratować Rzym i zasłużyć na uznanie wśród ludzi. Podobnie myślał

³⁰ Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium libri*, (wyd., tłum. i red. R. Combes, Paris 1997), V, 6, 2.

św. Hieronim, wywyższając ofiarę Chrystusa, zbawiciela świata, ponad czyny rzymskich bohaterów, którzy zapobiegli jedynie wojnom i klęskom. W tym momencie dochodzimy do *clou* zagadnienia wczesnej, chrześcijańskiej recepcji mitu, istotnego w kontekście nowożytnego odrodzenia zainteresowań Markiem Kurcjuszem. Dla Rzymian powodem gloryfikacji rzymskiego legionisty była najwyższa wedle nich cnota patriotyzmu – miłość do ojczyzny zdaniem Cycerona i Seneki była ważniejsza od miłości rodziny i przyjaciół. Chrześcijaństwo, skupieni na bytach transcendentnych oraz wierni ideałom moralnym Chrystusa i świętych, pozostali obojętni na cnoty obywatelskie i racje polityczno-patriotyczne, co trafnie puentuje myśl Tertuliana: „Nec ulla magis res aliena quam publica”³¹.

Pamięć o współlegendarnej postaci Marka Kurcjusza powraca u schyłku XV w.: jego wizerunki pojawiają się zarówno na włoskich *cassoni* i majolikowych naczyniach, jak i na fasadach oraz w reprezentacyjnych salach ratuszy i siedzib prywatnych w Italii, Niemczech i Niderlandach. Towarzyszą im najczęściej przedstawienia Horacjusza Koklesa, Mucjusza Scewoli, Klelli, Katona, Cyncynata i Lukrecji. Najstarsze z przytoczonych przedstawień Marka Kurcjusza pochodzi z r. 1493 – jest nim drzeworyt w *Kronice świata* Schedla³². Został on tu wyobrażony jako współczesny rycerz w zbroi, zapadający się z rumakiem w przepaść – gdyby nie umieszczona powyżej inskrypcja, trudno byłoby zidentyfikować go jako starożytnego bohatera. Przełomem okazała się śmierć Marka Kurcjusza zilustrowana przez Łukasza Cranacha Starszego w drzeworycie datowanym na lata 1506-1507. Dzieło to jest świadectwem zainteresowań humanistycznych dworu Fryderyka Mądrego, mecenasa artysty. Kompozycja zainspirowana została brązową plakieta anonimowego mistrza włoskiego z ok. 1500 r. z analogiczną sceną – takie drobne wyroby brązowe posiadał w swoich zbiorach kanclerz wspomnianego władcy, Degenhart Pfeffinger³³. Centralną część kompozycji zajmuje świątynia o formach bramantowskich, wokół niej skupieni są półnaczy świadkowie ofiary – ta zaś wyobrażona jest na pierwszym planie na osi kompozycji. Po prawej stronie dodana została niepozorna, acz frapująca postać uwieńczonego wawrzynem cesarza.

Ciekawymi przykładami przyswajania form antykizowanych i italianizowanych są także przedstawienia Marka Kurcjusza w twórczości Hansa Holbeina Młodszeo. Pierwsze chronologicznie dzieło to fresk na fasadzie domu Horstensteina w Lucernie, drugi – malowidło na elewacji Haus zum Tanz w Bazylei,

³¹ M. Berbara, *Civic Self-Offering: Some Renaissance Representation of Marcus Curtius*, [w:] *Recreating Ancient History: Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period*, Leiden 2001, s. 149-151.

³² E.W. Braun, *Marcus Curtius*, [w:] *Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. III, Stuttgart 1954, s. 882-888.

³³ G. Bartrum, *German Renaissance Print 1490-1550*, London 1995, s. 170-172.

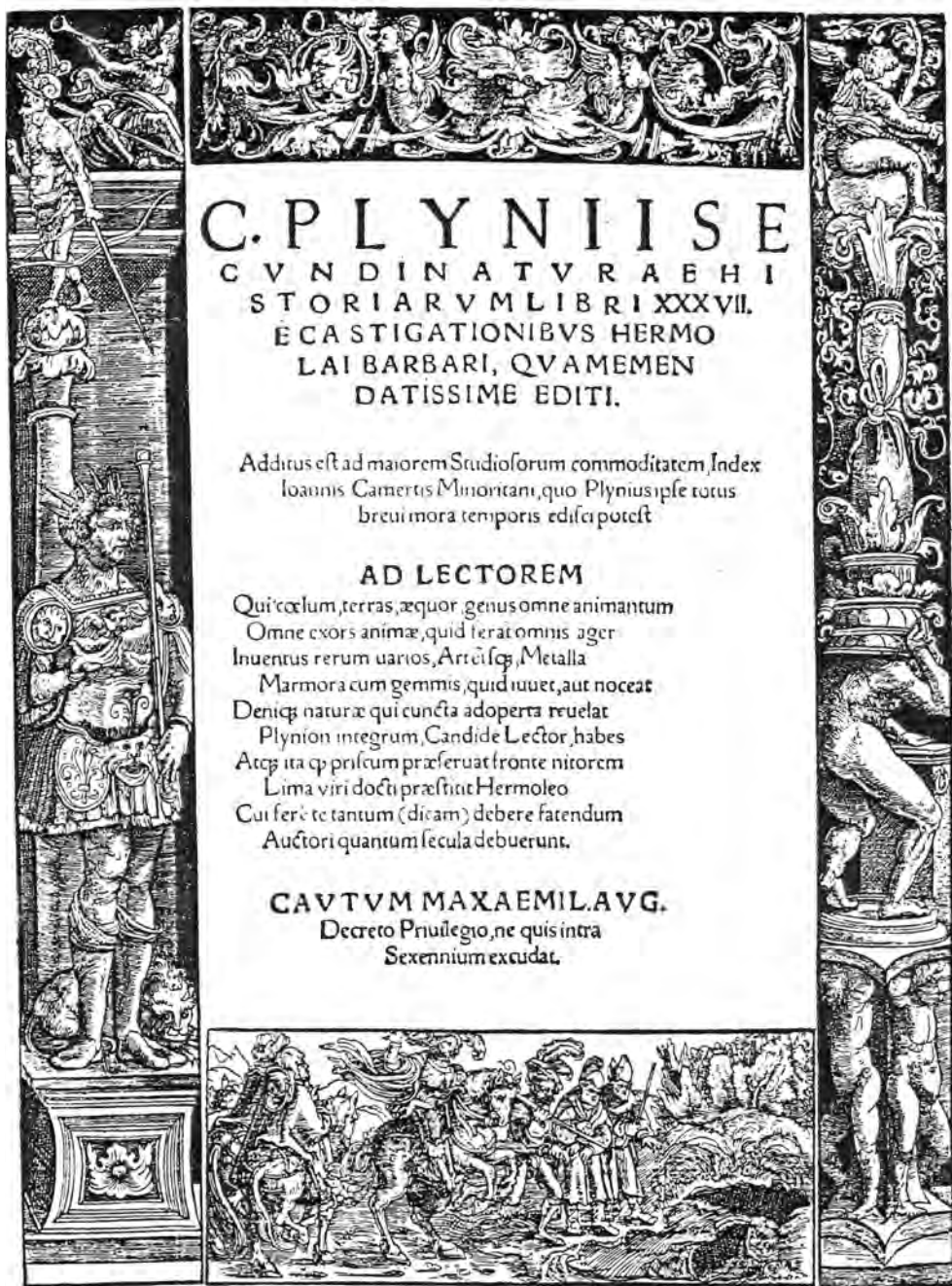
oba niezachowane, znane tylko z przekazów ikonograficznych³⁴. Pełnię form o rodowodzie włoskim i antycznym odnajdujemy w miedziorycie *Marek Kurcjusz poświęcający się ojczyźnie* Georga Pencza (ok. 1530) – w tym wypadku norymberski artysta, którego klasycyzm ukształtował się pod wpływem mantuańskich fresków Giulia Romano, w pełni zasłużył na miano twórcy renesansowego. Marek Kurcjusz, w kompletnej antykizowanej zbroi, na wspiętym rumaku śmiało staje oko w oko z ziejącą ogniem i dymem otchłanią. Poruszeni świadkowie mają naturalną ekspresję. Niezwykłą redakcją tematowi nadał Heinrich Aldegrever (1532), czyniąc z niego studium aktów w ruchu – Marek Kurcjusz o głowie zwieńczonej laurem siedzi nago na oklep na masywnym koniu; nieco znużone, przyglądają się temu cztery nagie kobiety w różnorodnych pozach. Na koniec warto wspomnieć jeszcze o dwóch przedstawieniach powstałych już po namalowaniu cyklu gdańskiego w 1540 r. Pierwsze z nich to drzeworyt Hansa Brosamera – tu Marek Kurcjusz na rumaku w współczesnym renesansowym stroju z włócznią ginie w płomieniach. Komentuje to, żywo gestykułując, triada pełnych gracji zbrojnych mężów. Ludwig Refinger namalował *Ofiarę Marka Kurcjusza* dla wspomnianego cyklu obrazów historycznych w letnim pałacyku księcia Wilhelma IV Bawarskiego w zupełnie innej konwencji: nadał jej charakter tłumnej sceny z gapiami odzianymi *all'antica*, rozgrywającej się na forum urzekającym nieco naiwnym bogactwem fantastycznej wizji starożytnej architektury, pełnej obelisków i piętrzących się gmachów z loggiami i kopolami³⁵. Uwagę zwraca drobny szczegół: Marka Kurcjusza witają na forum patrycjusze trzymający gałązki palm, tak jak witać będą wjeżdżającego Chrystusa do Jerozolimy dzieci hebrajskie³⁶.

Czas powrócić do gdańskiej *Ofiary Marka Kurcjusza*. Jego autor wybiera najczęstszy wariant ikonograficzny: ukazuje bohatera i nielicznych świadków na pierwszym planie w dwudzielnej kompozycji – stosowanej zresztą w większości tu omawianych jego obrazów, a wymuszonej poniekąd kształtem podobrazia. Jego Marek Kurcjusz to dzielny rycerz bez trwogi (w zasadzie na jego twarzy

³⁴ Źródłami inspiracji malarza były: fresk Thomasa Schmidta w klasztorze św. Jerzego w Stein am Rein z 1516 r., „rzeźbiarska” i iluzjonistyczna formuła malarstwa Mantegny, grafiki Marca Raimondiego i antyczne posągi konne, zob. O. Bratschmann, P. Grienier, *Hans Holbein*, London 2001, s. 120–122.

³⁵ C. Goldberg, *op. cit.*, s. 94–97. Ukazana na obrazie architektura Forum Romanum, pojmowanego jako centrum starożytnego świata, jest zarówno popisem „archeologicznej” erudycji malarza (namalował łuk triumfalny, obelisk, monopteros, figurę słynnego Laokoona i Zeusa), jak i inwencji alegorycznej. Świadczy o niej przywołanie motywu złamanej kolumny i zrujnowanego łuku triumfalnego jako paraleli między Kurcjuszem a męczennikami chrześcijańskimi czasów rzymskich (w ich renesansowej ikonografii wspomniane architektoniczne akcenty oznaczają zwycięstwo chrześcijaństwa nad poganizmem i ideę *Renovatio Romae*) oraz ciekawe akcenty antyturskie, zaszyfrowane figurą osmańskiego jeńca i świątyni zwieńczonej półksiężycem.

³⁶ E.M. Moormann, W. Kitterhoeve, *Van Aleksandros tot Zenobia. Thema's mit de klassieke geschiedenis in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Nijmegen 1989, s. 100–101.



5. Hans Vischer, Strona tytułowa dzieła Pliniusza wydanego w 1518 r. w Hagenau przez Thomasa Anselma, fot. M. Kaleciński

nie maluje się żadna refleksja), w paradnej renesansowej, nieco fantastycznej zbroi i takowym kapeluszu, na wspiętym rumaku w ozdobnej uprzęży³⁷. Otchłań, w której za chwilę się pograży, jest na obrazie nieproporcjonalnie mała, wydobywa się z niej ogień i siarka. Kurcjusz kieruje w jej stronę włócznię z proporcem o barwie czerwonej – kolorze triumfu i żałoby chrześcijańskich rycerzy i męczenników. Towarzyszą mu cztery postacie: mężczyzna stojący na pierwszym planie, ukazany – zapewne nie zamierzenie – w tanecznym ruchu, z berłem skierowanym w dół (to jeden z patrycjuszy, którzy, zgodnie z opisem Liwiusza, w momencie straceńczego skoku bohatera wrzucili w otchłań drogocenne przedmioty), podążający za nim bosonogi towarzysz i przedstawione *en face* w głębi niewiasty, które malarz próbował ukazać jako bolejące. Oś kompozycji wyznacza wolnostojąca w głębi na kamiennej posadzce kolumna o renesansowej formie, z trzonym w górnej części dekorowanym nagimi tancerkami. Najciekawsza jest jednak złota figura umieszczona w jej zwieńczeniu, a przedstawiająca Herkulesa z włócznią ze sztandarem i tarczą oraz lwem nemejskim u stóp. Ten motyw, unikatowy w ikonografii tematu, ma niderlandzką proveniencję i pojawia się np. w dziełach religijnych Jana Gossaerta (np. *Św. Łukasz malujący Madonnę*, Galeria Narodowa w Pradze)³⁸ czy Joosa van Cleve (*Pokłon Trzech Króli* w Muzeach Berlińskich i w San Donato w Genui). Herkules uosabia w nich antyczny *Virtus* i *Fortitudo*, późniejszą cnotę chrześcijańską, mającą za paralełę Dawida, Samsona, a na koniec Chrystusa, jako jego prefiguracja. Malarz Georg przywołuje ducha antyku na zasadzie *pars pro toto* także parawanowymi formami architektonicznymi: zruinowanym łukiem z ciosów kamiennych, ściankami i parapetami o uproszczonych, profilowanych formach. Nie należy lekceważyć tych z pozoru błahych elementów scenograficznych. Oto po raz pierwszy w sztuce Gdańska spełniona została nowożytna zasada *decorum* (stosowności) w witruwiańskim wymiarze architektonicznej oprawy sceny tragicznej. Według Witruwiusza dekoracje sceny tragediowej: „przedstawiają kolumny, frontony, posągi mające związek z życiem władcy”³⁹. Zwyczaj umieszczania na publicznych placach figur „tyranobójców” (np. Dawida, Judyty) traktowanych jako patriotyczne symbole miasta utrwalił się we Florencji, a jego refleksem jest choćby kolumna z posągami Dawida w tle sceny śmierci

³⁷ Nie może nas dziwić eksponowanie tutaj elementów zbroi i uprzęży, wszak patrycjusze gdańscy, w tym członkowie ław, którym patronowali na wpół legendarni święci rycerze – Jerzy i Rajnold, urządzali na Długim Targu turnieje rycerskie. Ich pozostałościami są zbroje zawieszane nad ławami Bractwa św. Rajnolda, zob. więcej: A.R. Chodyński, *Zbroje kolcze z gdańskiego Dworu Artusa*, Malbork 1994.

³⁸ A.M. Panofsky, *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, „Studien der Bibliothek Warburg”, XVIII, Leipzig-Berlin 1930; J. Vačkova, *Nizozemske malirství 15. a 16. století. Československe sbirky*, Praha 1989, s. 100.

³⁹ Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Warszawa 1999, ks. V, r. VI. Por. R. Krautheimer, *The tragic and Comic Scenes of the Renaissance*, „Gazette des Beaux-Arts”, VI seria, XXXIII, June 1948, s. 327-346; G. Walton, *op. cit.*, s. 180-182.

Lukrecji na obrazie *Śmierć Lukrecji* ucznia Botticellego (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum)⁴⁰.

Legenda Marka Kurcjusza została użyta w gdańskim cyklu jako nośnik rzymskiego ideału cnoty obywatelskiej, bezwarunkowego poświęcenia sprawom ojczyzny, oddania życia, gdy na szali waży się wolność i niezawisłość państwa. Równie istotne jest jej odczytanie w kontekście figury Chrystusa. Taka interpretacja rozpowszechniła się dzięki *Gesta romanorum* – rozdział 43. poświęcony Markowi Kurcjuszowi ma znamienity tytuł: *Quod Christus clausit infernum sua passione et voluntaria morte*, w końcowej inwokacji typologicznej przywołano Chrystusowe zstąpienie do piekieł, pokonanie szatana i grzechu pierworodnego. Tym bardziej zadziwia przytoczona w tym tekście historia samego bohatera, który miał zgodzić się na poświęcenie samego siebie pod warunkiem, że Rzymianie na przeciąg roku pozwolą mu korzystać z ich bogactwa i żon, co też czynił (opowieść ta nie znajduje potwierdzenia u Liwiusza)⁴¹.

Prawdopodobnym źródłem inspiracji malarza Georga były drzeworytnicze ilustracje stron tytułowych ksiąg z wyobrażeniami Marka Kurcjusza. Najbliższa ikonografii gdańskiego dzieła wydaje się scena ofiary Marka Kurcjusza na stronie tytułowej wydanego w 1518 r. w Hagenau przez Thomasa Anselma dzieła Pliniusza *Historia naturalis* (il. 5). Autorem drzeworytu jest Hans Vischer⁴². W dolnej części przedstawia on Marka Kurcjusza na rumaku, w rozwianych szatach i ozdobnym kapeluszu. Świadcami są jeździec po lewej stronie i trzech mężczyźni we współczesnych strojach z insygniami władzy, które zamierzają wrzucić w otchłań przepaści. Scenie towarzyszy, ukazany w większej skali, mężczyzna z lwem, wyobrażony jako władca w zbroi⁴³.

Diana i Akteon

Kolejna para obrazów prezentuje bohaterów negatywnych. Pierwszy z nich to Akteon, ukazany w konfrontacji z Dianą (il. 6)⁴⁴. Zastosowana w obrazie Malarza Georga formuła ikonograficzno-stylistyczna bliska jest Łukaszowi Cranachowi Starszemu, który m.in. w obrazach w Darmstadt (Landesmuseum) i w Wadsworth Atheneum w Hartford (il. 7) ukazuje Dianę z towarzyszkami

⁴⁰ G. Walton, *op. cit.*, s. 178.

⁴¹ *Gesta Romanorum...*, r. 43.

⁴² *Kunstgewerbe der Renaissance. I Band. Rahmen deutscher Buchtitel im 16. Jahrhundert*, Stuttgart 1909, s. XII, il.

⁴³ Jego zbroja żywo przypomina tę z posągu św. Rajnolda Karffycza (nota bene, czyny Herkulesa wyobrażone na tarczach świętego zdają się być inspirowane ilustracją ze strony tytułowej zaprojektowanej dla oficyny Adama Petriego w Bazylei przez Hansa Holbeina Młodszego w 1523 r.).

⁴⁴ Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1996, ks. III, s. 165–255.



6. Mistrz Georg, *Diana i Akteon*, Dwór Artusa w Gdańsku,
fot. A. Firynowicz

7. Łukasz Cranach, *Diana i Akteon*, Wodsworth Atheneum, Harford,
fot. M. Kaleciński



zaskoczonymi w czasie kąpeli w leśnym źródłu. Jego modelki są elegantkami epoki, ze starannie upiętymi włosami, obwieszane naszyjnikami i bransoletami – oto północna konwencja wyrażania treści erotycznych, choć zabarwionych mitologicznie, wyrażonych wprost, spotęgowanych luksusem. Ukazanie nimf w chwili zaskoczenia daje malarzowi pretekst do przedstawienia ich w swobodnych, wręcz wyzywających, pozach. Diana oburącz dokonuje swoistego chrztu śmierci; Akteona zamienionego w jelenia pożerają własne psy⁴⁵.

U Georga Pencza scena ta, zilustrowana przy użyciu form postrafaelowskich, została zakomponowana według klasycznych reguł renesansowych. *Entourage* jest z ducha rzymski, z ocembrowaną sadzawką i fontanną z figurą *puer migens*, który oznacza tu strumień odrodzenia życia i płodności, będąc także wdzięcznym akcentem erotycznego kontekstu sceny. Akteon – myśliwy, właśnie obłany wodą z dzbana – ma już głowę jelenia. Znamienne jest inspirowanie się w przypadku nimfy siedzącej do nas tyłem figurą Psyche, przetworzoną z fresku Rafaela i jego uczniów w Farnesinie. Powtórzona zostanie ona także w gdańskiej redakcji tematu i w drzeworytniczej ilustracji do mogunckiego wydania *Metamorfoz* z 1545 r. U Pencza opulentne ciała kobiet są bardzo zmysłowe, Akteon nader światowy, a nastrój niemal idylliczny, gdyby nie ukazane symultanicznie w tle rozszarpywanie jelenia przez sforę psów.

Warto wskazać na genezę zastosowanych tu motywów, zwłaszcza fontanny, która wprowadzona została do ikonografii tematu na przełomie XIII i XIV w., by stać się powszechną we Francji i Niderlandach. Wówczas przestrzeń kąpieliska Diany została utożsamiona z Ogrodem Miłości i *hortus conclusus*, a fontanna uzyskała symboliczny status *fontaine de jeunesse*⁴⁶. Temat wzbogacił się wówczas o konotacje rycersko-dworskie, sam Akteon na ogół przedstawiany był jako rycerz. Nasuwające się generalne spostrzeżenie brzmi: na północ od Alp w I połowie XVI w. temat Diany i Akteona miał wyraźnie erotyczne zabarwienie; prawdziwe apogeum jego popularności przypada na schyłek stulecia, gdy powstają liczne, małoformatowe, często malowane na miedzi obrazy o typowo koneserskim przeznaczeniu.

Gdański Rundel z historią Diany i Akteona zasługuje na uwagę z kilku względów. Z punktu widzenia stylistycznego jest wczesnym na naszym terenie i konsekwentnym przykładem inspiracji cranachowskich. Taki rodzaj ma kompozycja obrazu, typ fizjonomii kobiet czy motywy myśliwskie, wzorowane na scenach polowań księcia elektora Fryderyka Mądrego. Uderza nadzwyczaj liczna grupa nimf – są odważne, bezpruderyjne, wyróżniają

⁴⁵ *Donne d'acque: bellezza, mito e sensi da Cranach a De Chirico*, kat. wyst., Milano 1999; L. Dunand, *La figuration dans les estampes de Diane surprise au bain par Acteon*, „Bulletin des musées et monuments lyonnais”, 1981, s. 385-411.

⁴⁶ C. Cieri Via, *Diana e Atteone. Continuità e variazione di un mito nell'interpretazione di Tiziano*, [w:] *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der Antike Mythos in Text und Bild*, materiały sympozjum, Berlin 1995, s. 153.

je finezyjnie upięte fryzury, na sobie noszą jedynie klejnoty. Taka była ówczesna konwencja przedstawiania aktu, trudno więc utożsamiać je, za Teresą Grzybkowską, z kurtyzanami (w odniesieniu do północnego, hanzeatyckiego miasta proponujemy zastosowanie innego terminu, ten rezerwując dla bardziej wyrefinowanej, romańskiej tradycji tej profesji)⁴⁷. To raczej obiekty fantazji mężczyzn, ukazane w tym typowo voyeurystycznym dziele jako nieskrępowane dziewczęta, o gestach nie tyleż podpatrzonych w zamtuzie, lecz raczej w żeńskiej łaźni, gdzie ze względu na odmienność psychiki kobiety zachowują się wobec siebie bardziej poufale i czule niż mężczyźni w tej samej sytuacji. Taka „naturalna” interpretacja ich obecności na naszym obrazie wydaje się bardziej uzasadniona niż wyprawy na manowce feministycznej historii sztuki, która zdążyła już w przypadku tego tematu zaproponować lesbijski klucz interpretacji. Nagość na gdańskim obrazie w żadnej mierze nie gorszyła w momencie jego powstania, w czasach, w których sypiano nago, a kąpeli, zwłaszcza w podróży, często zażywano wspólnie. Poza wszystkim musimy pamiętać, że gdański obraz namalował mężczyzna dla męskich odbiorców, którzy od pradawna przypisują kobietom cechy występne, bo takowymi chcą je widzieć, zarzucając im nieczystość, bo pragną, by wobec nich były występne i rozpustne.

Twarz gdańskiego Akteona, myśliwego w kompletnym, barwnym ryszunku, nie wyraża głębszych refleksji. Diana z lekkim uśmiechem kieruje weń wodę ze szprycy – unikatowe wyobrażenie tego cokolwiek trywialnego urządzenia, spełniającego się równie skutecznie jako lewatywa, nadaje scenie dodatkowego ciężkiego i rubasznego podtekstu. W ten oto sposób Diana zaprasza młodzieńca do perwersyjnej gry, którą śmiertelnik przypłaci życiem. O ile w przypadku historii Lukrecji byliśmy świadkami męskiego widowiska z Lukrecją-samobójczynią w roli głównej, o tyle dzieje Diany i Akteona są tu północną wersją swoistej *caccia amorosa*⁴⁸, okrutnych, miłosnych łowów na mężczyznę. Tym bardziej bezwzględnych, że Akteon przypadkiem, w sposób niezamierzony, stał się świadkiem kąpeli Diany – to fatum zdeterminowało jego los, a *caelestis crimina* stała się rozkoszą bogini. Symbolicznymi znakami przeznaczenia są dwa psy o skontrastowanym kolorze sierści – białym i czarnobrazowym, trzymane z gracją na smyczy przez Akteona. Należy wiązać je z dawną symboliką chromatyczną bieli i czerni, łączoną z cyklicznością czasu – na *cassone* Jacopa da Sellaio z przedstawieniem ujętego według Petrarcki *Triumfu czasu* na zegarze słonecznym zasiada Saturn, a towarzyszą mu biały i czarny pies. Podobnie jak

⁴⁷ Gdańskie ladacznice od połowy XV w. wabiły w rejonie ulicy Zbytki i Różanej. Tolerujące ich proceder władze miasta zabraniały im jedynie: „noszenia zbyt krowej odzieży, jedwabi, złota, srebra, pereł, kamieni szlachetnych i droższych futer”. Bardziej dotkliwy dla prostytutek był jednak nakaz udziału w gaszeniu pożarów, zob. T. Bogucka, *Życie w dawnym Gdańsku*, Warszawa 1997, s. 138.

⁴⁸ P.F. Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art. Of the Early Renaissance*, Philadelphia 1979, s. 94–97.

ich średniewieczne odpowiedniki⁴⁹, psy oznaczają tu element solarny i lunarny. Diana jako Luna koresponduje z punktu widzenia kosmologicznego z nocą, w kontekście mistyczo-religijnym wiąże się z cyklem egzystencji ludzkiej – wówczas identyfikowana jest jako Hekate⁵⁰. W dziele Petrusa Berchoriusa *De formis figurisque deorum* rozdział poświęcony bogini łowów nosi tytuł: *Diana que est Luna, Proserpina et Echate*. Symbolika psów, białego i czarnego, na pierwszym planie gdańskiego Rundela dotyczy więc przeciwstawnych kategorii: Diany-Luny i Diany-Hekate, jasnej i ciemnej strony księżyca, dnia i nocy, życia i śmierci. Gdańskie psy to symbole Fortuny, w literaturze opisywanej jako raz stojącej się białą, raz czarną, a w malarstwie ukazywanej jako w połowie biała, w połowie czarna⁵¹. W Dworze Artusa jej zmienność najdotkliwiej ilustruje psia jątka przy ciele przemienionego Akteona. Ten aspekt jego historii wiąże się bezpośrednio z determinującymi zmienność ludzkiego losu figurami siedmiu planet dłuta Karffycza z 1533 r. (do 1945 r. zachowała się figura Saturna), umieszczonymi nad gzymsem Ławy św. Rajnolda. Źródłem inspiracji dla nich była seria drzeworytów Hansa Burgmaira⁵².

Odczytując w powyższy sposób użyte w obrazie formy i wyrażone w nim treści jako swoistą nadbudowę, pamiętać musimy, że *in statu nascendi* w myśli *inventora* była utrwalona zapewne wykładnia mitu znana ze wznawianych od XIV w. wydań *Ovide moralisé*⁵³. W nich Diana jest uosobieniem prawdy i czystości jako *nuda Veritas* (Berchorius pisze: „Istam igitur idest claram et peccaris non offuscatam”), jest Dziewicą zmagającą się z Akteonem-diabłem, jest obrazem Trójcy Świętej⁵⁴. Akteon, jak wspomniano, należy do pary bohaterów negatywnych, intruzów, którzy wtargnęli do swoistej *area sacra*, dokonali

⁴⁹ Np. białe i czarne gryzoń przy drzewie życia wyrzeźbione przez Benedetta Antelamiego na portalu baptysterium w Parmie, por. C. Cieri Via, *op. cit.*, s. 156.

⁵⁰ M. Tanner, *Chance and Coincidence in Titian's Diana and Acteon*, „Art Bulletin”, 56, 1974, s. 540-541. Fortuna przez wieki utożsamiana była z Dianą, w średniewiecznej *Carmina burana* przywoływano ją inkwokacją: „O Fortuna velut Luna, statu variabilis, semper crescis et descrecis”, a odrodzenie przydało jej wspólny z Dianą, księżycowy atrybut.

⁵¹ *Ibidem*, s. 110-111; zob. także J. Miziołek, *op. cit.*, s. 109.

⁵² P. Simson, *Der Artushof in Danzig und seine Brüderschaften, die Banken*, Danzig 1900, s. 157-160.

⁵³ C. de Boer, *Ovide moralisé en prose of 1466*, Amsterdam 1958; J. Engels, *Etude sur Ovide moralisé*, Groningen 1945; M. Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV. Und XVII. Jahrhundert*, „Vorträge der Bibliothek Warburg”, 1926-1927, Berlin-Leipzig 1930, s. 58-144; E. Blatter, *Holzschneittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid. Venedig 1492 und Main 1545*, München 1998; M. Desmond, *The Goddess Diana and the Ethics of Reading in the Ovide Moralise*, [w:] *Metamorphosis: The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*, ed. A. Keith, S. Rupps, Toronto 2007, s. 61-77.

⁵⁴ „Dicamus igitur quod per istam possumus intelligere Virginem gloriosam que pro certo arcu flexibili misericordiae et sagitta orationis armatur. Quibus mediantibus cervus cornutus idest superbus dyabolus superatur usque ad finem secundum dolum”, F. Ghisalberty, *Ovidius moralisatus di Pierre Bersuire*, „Studi romanzi”, 23, 1933, s. 5.

niewybaczalnej transgresji, jednak trudno oprzeć się wrażeniu, iż jego postać u członków Ławy nie musiała budzić jedynie złych skojarzeń, choćby z powodów humanitarnych czy jego łowieckiej pasji (nota bene, wspomniany Berchorius porównuje Akteona do Chrystusa, przywołując jeszcze antyczną wersję opowieści o nim, według której miał on porzucić łowiectwo, równocześnie nie przestając troszczyć się o swe psy; gdy wyczerpały się zapasy żywności, sam ofiarował się jako ich pokarm⁵⁵). Umieszczenie tematu Diany i Akteona w cyklu odwołującym się do Liwiusza jest jedynym w swoim rodzaju i wiąże się ze szczególnie nobilitującym dla patrycjatu przywilejem łowów, jakie posiadał Gdańsk. Do tego tematu powrócono w dekoracji sali jeszcze dwukrotnie, a fakt uzupełnienia jej rzeźbiarskimi wyobrażeniami głów jeleni z naturalnym porożem czyni z Dworu Artusa według Katarzyny Cieślak rodzaj „Hirschaal”⁵⁶.

Mecjusz Fufecjusz

W obrazie *Stracenie Mecjusza Fufecjusza* został podjęty temat bardzo rzadki. Nie udało się nam znaleźć wcześniejszych przykładów przedstawienia tej historii – jak się wydaje, wybierano mniej drastyczne rzymskie *exempla*⁵⁷. Sugerowano, że kupców z Ławy św. Rajnolda skłoniło do wyboru tego epizodu skojarzenie z głośnym wyrokiem na jednym z członków bandy Materna grasującej w Gdańsku w początku XVI w., którego miano stracić właśnie w ten sposób⁵⁸. Okrutny wyrok na Fufecjuszu zobrazowany w Dworze Artusa w żaden sposób nie epatował gdańszczan – ich miasto słynęło z nieludzko surowych wyroków, np. w 1570 r. 11 kaprów skazano za kradzież na śmierć, a ich głowy zawieszono na Bramie Wyżynnej⁵⁹.

Metiusz Fufecjusz był dyktatorem, następcą króla albańskiego Kluiulusza. Po zwycięstwie reprezentujących Rzym Horacjuszy nad walczącymi w imieniu miasta Alba Longa Kuriacuszami Fufecjusz, zgodnie z zaprzysiężonym porozumieniem, poddał się rozkazom Tullusa Hostyliusza, króla Rzymu. Gdy nadeszła chwila próby, nie pomógł jednak Rzymianom w walce z Fidenatami. Zwycięski król Rzymian ukarał go srogo: „Jak więc niedawno umyśł twój wahał się

⁵⁵ *Ibidem*, s. 110–111; zob. także J. Miziołek, *op. cit.*, s. 109.

⁵⁶ K. Cieślak, *op. cit.*, s. 42.

⁵⁷ Częściej przedstawiano Tytusa Manliusza karzącego swego syna (Hans Schäufelein) Lucjusza Juniusza Brutusa (Albrecht Dürer, obraz w ratuszu w Norymberdze), por. W. Pleister, W. Schild, *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Köln 1988, s. 167, *passim*.

⁵⁸ P. Simson (*op. cit.*, s. 168) twierdził wręcz, iż obraz przedstawia ukaranie Szymona Materna. Według najnowszych ustaleń zbójnik wkrótce po schwytaniu i umieszczeniu go w celi powiesił się (P. Pizuński, *100 gdańszczan znanych i godnych poznania*, Pelplin 1997, s. 36).

⁵⁹ H. Samsonowicz, *Gdańsk a poczyny morskie Zygmunta Augusta*, [w:] *Historia Gdańska*, t. II: 1454–1655, red. E. Cieślak, Gdańsk 1982, s. 299.



8. Mistrz Georg, *Stracenie Meczusza Fufecjusza*, Dwór Artusa w Gdańsku,
 fot. A. Firynowicz

między Fidenatami a Rzymianami, tak więc ciało swe dasz na rozszarpanie”⁶⁰. Jak się wydaje, Malarz Georg, z braku właściwych źródeł ikonograficznych, zaadaptował dla tej sceny schemat ikonografii sądu Salomona – tronującego króla ze Starego Testamentu zastąpił władca, wyobrażony zgodnie z ówczesną ikonografią cesarską. Siedzi on na kamiennej ławie na tle zamkniętej półkolistej niszy, która zgodnie z szesnastowieczną konwencją *all’antica* przysługiwała cesarzowi. Bardzo charakterystyczny gest prawej dłoni – wydania wyroku śmierci – znajduje analogię we włoskiej ikonografii cesarskiej XV-XVI w.⁶¹ W drugiej dłoni Tullus trzyma berło. Sama postać Fufecjusza przypomina łotrów z ówczesnych *Ukrzyżowań*.

Synowie Hajmona na Bajardzie

Dotychczas badacze byli zgodni, że pełną interpretację cyklu malowideł Mistrza Georga uniemożliwia brak największego, centralnego Rundela,

⁶⁰ Liwiusz, *op. cit.*, I, 28.

⁶¹ Por. np. Filippina Lippiego przedstawienie Nerona na fresku w kaplicy Brancaccich przy kościele S.M. del Carmine we Florencji.

zastąpionego w XIX w. obrazem *Synowie Hajmona na Bajardzie*. Wiele wskazuje na to, że obraz ten zastąpił pierwotny, o tym samym temacie. Wydaje się także stylizowany na naiwną manierę gdańskiego naśladowcy Cranacha. Tezę tę potwierdza porównanie z iluminowaną kartą tytułową Księgi Bractwa św. Rajnolda, przedstawiającą w manierystycznym kartuszu podobną scenę z braćmi na czarodziejskim koniu⁶².

Dziewiętnastowieczne malowidło imitujące poprzednie przedstawia na pierwszym planie, pośrodku, galopującego kasztana Bajarda o nienaturalnie wydłużonym korpusie, unoszącego czterech synów Hajmona. Zakuci są oni w szesnastowieczne zbroje; pierwszy z nich, zwrócony *en face*, trzyma uzdę i legendarny miecz *Flamberge*⁶³. W tle dostrzegamy surowy, górzysty pejzaż, przywołujący scenerię potyczek, w których uczestniczyli bracia zmagający się z Saracenami.

Owym dzierżącym miecz rycerzem jest Renaud de Montauban (Rinaldo di Mantalvano), literacki bohater dwunastowiecznej *chanson de geste Quatre Fils Aymon*, napisanej aleksandrynem, jednej z najdłuższych tego rodzaju epickich opowieści⁶⁴. Był on synem hrabiego Hajmona (Aymond de Dordogne). Miał trzech braci: Richarda, Alarda i Guiscarda. Przebywając na dworze Karola Wielkiego, śmiertelnie zranił w czasie pojedynku jednego z jego bratanków. Po chwalebnej kampanii wojennej, podczas której wraz z braćmi odznaczył się wszelkim cnotami rycerskimi, Renaud doświadczył łaski ze strony Karola Wielkiego. Jej warunkiem jednak był udział paladyna w wyprawie krzyżowej do Palestyny i oddanie do dyspozycji władcy magicznego rumaka Bajarda, który miał niezwykłą właściwość wydłużania się, by dosiedli go czterej bracia. Renaud wypełnił zobowiązanie, odznaczając się w Ziemi Świętej męstwem; podstępny cesarz tymczasem pojmał Bajarda, nakazał go z kamieniem u szyi utopić w rzece; rumak jednak uwolnił się z okowów. Ostatecznie Renaud miał osiąść w Kolonii, gdzie zginął w obronie murarzy zatrudnionych przy budowie kościoła św. Piotra. Jako Rinaldo stał się kluczową postacią poematu Ludovica Ariosta *Orlando szalony* (1. wydanie 1522 r.).

Historia czterech synów Hajmona, opisana w *chanson de geste*, stała się kanwą wielu czternasto- i piętnastowiecznych romansów rycerskich – apogeum popularności wiąże się z łabędzim śpiewem kultury rycerskiej (we Francji

⁶² Kartusz otaczają herby członków bractwa podtrzymywane przez putta. Nad kartuszem, po prawej i lewej stronie przedstawiono godło Rzeczypospolitej i herb Gdańska. Karta tytułowa książki prowadzonej od 1577 r. lub 1578 r. przez wójta Jerzego Knoffa (A.P.Gd., sygn. 359,57/21, s. 9). Ilustracja o tym samym temacie zdobi kartę tytułową książki z datą 1661 r. (359,57 7, s. 5), zob. A. Chodyński, *Życie codzienne w gdańskim Dworze Artusa*, „Porta Aurea”, 1, 1992, s. 57.

⁶³ Od jego nazwy wywodzi się termin flamberga, oznaczający ciężki, dwumetrowy miecz, używany w XVI w. przez landsknechtów.

⁶⁴ *Les Quatre Fils Aymon*, tłum. Micheline de Combarieu du Grès, Jean Subrenat, Paris 1983.

i Niemczech przypada na koniec XV i I połowę XVI w.)⁶⁵. W tym czasie powszechnie identyfikowano świętego Rajnolda, patrona Dortmundu, z legendarnym rycerzem Karola Wielkiego, Arnaud de Montauban. Jak słusznie zauważono, kult Rajnolda przeszedł szczególną metamorfozę, święty „pod wpływem starych romansów rycerskich i tradycji rozpowszechnionej w regionie bałtyckim przez hanzeatyckich kupców z Dortmundu, był już nie tyle prostym mnichem, lecz rycerskim synem Haymona”⁶⁶. Nieprzypadkowo stał on się patronem bractwa religijnego zrzeszającego przybyszów z Nadrenii⁶⁷ (Dortmund leży w północnej Nadrenii). Figura świętego dłuta Karffycza stanowi kluczowy element programu dekoracji Ławy. Święty, będący uosobieniem etosu rycerskiego, nosi renesansową antykizowaną zbroję, ozdobioną typologicznymi przedstawieniami Herkulesa. Na halabardzie ma zatkniętą głowę Saracena. Jego przedstawienie pozbawione jest akcentów sakralnych, niczym nie różni się od ówczesnych podobizn Marsa, znanych choćby z niemieckiej grafiki. Dodajmy, że pierwotnie Ławę św. Rajnolda dekorowały cztery zbroje turniejowe, wcześniej należące do Bractwa św. Jerzego.

Nim skupimy się na interpretacji cyklu obrazów dekorujących Ławę św. Rajnolda, podsumujmy kwestie oceny stylistycznej. Wspomniane na wstępie autorki dotychczasowych wzmianek o cyklu bądź z wyboru pomijały kwestie formy (Cieślak), bądź miały z nimi wyraźne problemy (Grzybkowska)⁶⁸. Malarz Georg zasługuje na miano twórcy renesansowego w podobnym stopniu jak Łukasz Cranach i z tymi samymi zastrzeżeniami. Renesansowa jest tu ideaowa

⁶⁵ H. Schroeder, *Der topos der nine Worthies in Literatur un bildender Kunst*, Gottingen 1971; I. Sedlacek, *Die Neuf Preuses*, Marburg 1997.

⁶⁶ P. Paszkiewicz, *Společna i kulturowa geneza Dworu Artusa*, „Porta Aurea”, 1, 1992, s. 27.

⁶⁷ Warto dodać, iż do bractwa zapisywali się także Polacy (ich wpisy wyróżniają się w księgach bractwa), przybysze z Niderlandów, Anglii, Szkocji i inni. Narodowość ani status społeczny nie decydowały o przynależności do bractw, zob. A. Chodyński, *op. cit.*, s. 62–63. Święty Rajnold był także patronem religijnych bractw w Toruniu i Rydze.

⁶⁸ Autorka w *Złotym wieku malarstwa gdańskiego* stosuje następujące określenia dotyczące stylu Malarza Georga: „Malarstwo gdańskie XVI w. właściwie od razu z gotyckiego przeszło w fazę swoistego manieryzmu. Do 1560 r. dominowało malarstwo pozbawione humanistycznego włoskiego patosu i panuje w nim baśniowa atmosfera jak w malarstwie niemieckim, a nie starożytna, jak w malarstwie włoskim” (s. 63). Na stronie 66. czytamy już coś zgoła innego i niekonsekwentnego: „pojawiają się w nim formy będące połączeniem tradycji lokalnej i przetworzonych manierystycznych wzorców włoskich i północnych [...] przyjęto tu formy i treści włosko-renesansowe, które rozplynęły się w formach lokalnych”. Warto w tym miejscu przypomnieć, iż manieryzm powstał w Italii w latach 20. XVI w., natomiast w latach 40. XVI w., w malarstwie trzeciej generacji romanistów niderlandzkich, można mówić o recepcji manieryzmu włoskiego (wcześniej nawiązywano do Rafaela, Michała Anioła i antyku). Autor gdańskiego cyklu nie mógł w latach 30. XVI w. odwołać się do przetworzonych wzorów manieryzmu włoskiego i się też do nich nie odwołał. Kolejne kwalifikacje stylowe cyklu Malarza Georga pióra Grzybkowskiej wprawiają w jeszcze większe zakłopotanie: „Obrazy Malarza Jerzego są najlepszym w Gdańsku przykładem niezręcznego rodzimego klasycyzmu” (s. 66), po chwili autorka widzi w nich: „antyklasycyzyzmanieryzm niderlandzki” (s. 72).

postawa malarza i zleceniodawców, horyzont ich poszukiwań w zakresie dobru tematów i antykizacji motywów, nowej, świeckiej wizji człowieka. Tkwi on jednak głęboko w tradycji późnogotyckiej, formy traktuje ornamentalnie, cieszą go dekoracyjnie udrapowane draperie, koloryt współczesnego kostiumu; odważnie zmierza ku naturalizmowi, choć nie ma ku temu wystarczających możliwości warsztatowych. Niektóre z pomysłów zawdzięcza wzorom rozpowszecznianym dzięki grafice Kleinmeistrów.

W Dworze Artusa podjęto typologiczny, trójdzielny schemat dziejów (antycznych, starotestamentowych, średniowiecznych), inaczej mówiąc: *ante legem, sub lege, sub gratia*. Jak można przypuszczać, twórcom szesnastowiecznego programu treściowego Dworu Artusa znana była idea 9 męskich i żeńskich Dobrych Bohaterów, być może przyswoili sobie także jej ikonograficzną kodyfikację autorstwa Burgmaira, tak konsekwentną i pionierską w zakresie przedstawień heroin⁶⁹. Program dekoracji był cyklicznie uzupełniany aż po XIX w., z konsekwentnym odwoływaniem się do ramowych tematów związanych z etosem rycerskim oraz pogańskimi i chrześcijańskimi moralnymi exemplami. Ta ideowa spójność figuralnych przedstawień przetrwała, mimo tego, że gotyckie malowidła pokrywano freskami w okresie renesansu, by w XVII w. zakryć je sztalugowymi obrazami. Przetrwała pomimo tego, że w XIX w. przeprowadzano abuzywne konserwacje lub wręcz zastępowano dawne dzieła nowymi. Spróbujmy zrekonstruować program ideowy dekoracji Dworu Artusa w kolejnych etapach artystycznych przedsięwzięć XVI w.

W latach 1526–1546 powstają dekoracje ław bractw św. Rajnolda, św. Krzysztofa i Ławy Malborskiej, obejmujące zamknięte półkoleścienne obrazy (Rundele) i dekorację rzeźbiarsko-snycerską (ornamentalne obramienia obrazów, figury patronów bractw, znane z przekazów lub fotografii posągi bóstw planetarnych, personifikacji cnót oraz zrekonstruowane kapitele z wizerunkami temperamentów i maskami liściastymi).

Ukazany we wnętrzu Dworu Artusa *Triumf rzymski* (niezachowany relief dłuta Karffycza z 1533 r.) oraz „historiozoficzne” motto odwołujące się do lekcji dziejów rzymskich przywołują anonimowo majestat urzędu cesarskiego. Zdecydowanie więcej pozostało jednak odwołań do republikańskich tradycji rzymskich, posiadających aktualizujący, polityczny aspekt – wezwania

⁶⁹ Seria trzech drzeworytów pod tytułem *Osiemnaście cnót* (1519) Hansa Burgmaira odwołuje się do tradycji ukazywania cnót męskich personifikowanych przez postaci czasów antycznych, Starego Testamentu i wieków chrześcijaństwa, którym od końca tegoż stulecia odpowiadały cnoty wyrażane przez heroiny. Nowatorstwo Burgmaira polega na tym, iż po raz pierwszy, tradycyjnie zestawianym po trzech, dobrym bohaterom męskim przypisał kobiece odpowiedniki, analogicznie uszeregowane. Cykl otwiera drzeworyt ukazujący trzy pogańskie uosobienia cnoty czystości: Lukrecję, Weturię i Wirginię. Odpowiadają im Estera, Judyta i Jael oraz św. Helena, Brigida i Elżbieta. Męscy bohaterowie zestawieni w triady to: Hektor, Aleksander Wielki, Juliusz Cezar – Jozue, Dawid, Juda Machabeusz – Karol Wielki, Godfryd de Bouillon i król Artur.

do obrony wolności miasta-republiki przed zakusami tyranii, pod każdą postacią (Lukrecja), dotrzymywania przyrzeczonych umów i nadanych praw (Mecjusz Fufecjusz), obywatelskiego oddania się sprawom miasta, niezależnie od ceny, jaką przyjdzie za to zapłacić (Marek Kurcjusz). Bogów olimpijskich jako *exempla* reprezentuje Diana, skonfrontowana ze śmiertelnikiem Akteonem w obrazowej lekcji bolesnych skutków braku szacunku wobec bożych praw. Jako starotestamentowe wzorce wybrano złożoną teologicznie postać Lota z córkami oraz Jeftego (obrazy Lorenza Lauensteina, Ława św. Krzysztofa, 1543), przekonująco odczytane w duchu luteriańskiej koncepcji Starego Testamentu i chrystocentryzmu⁷⁰. Starotestamentowe *femmes fortes* reprezentuje Judyta w scenie *Obleżenia Betuli*, pendant dla kolejnej wersji *Obleżenia Malborka* (oba obrazy zamówione przez Ławę Malborską u Martina Schonincka). Średniowiecznych *Neuf Preux* odnajdujemy w postaciach Króla Artura, obecnego *per procura*, Renaud de Mautauban alias św. Rajnolda jako rycerza i króla Kazimierza Jagiellończyka, ukazanego na gzymsie Ławy Malborskiej pośród mniejszych posągów jego synów: Władysława, Jana Olbrachta, Aleksandra i Zygmunta I⁷¹. Każda z figur była podpisana i trzymała tarczę z herbem, stanowiły one odpowiedniki posągów cnót umieszczonych na przeciwległej ścianie.

Program figuralnej dekoracji Ławy św. Rajnolda został ułożony wielowątkowo: sferę ludzką stanowią wyrzeźbione na kapitelach na wysokości zwieńczenia zapleceków ław głowy personifikujące m.in. ludzkie temperamy i znaki Zodiaku⁷², następnie płaskorzeźbiony triumf wprowadzał nas w obszar gloryfikacji na modłę starożytną, uzupełniony zaś był enklawami semantycznymi w postaci moralizatorskich inskrypcji (te przestrzegały przed egoizmem i partykularyzmem, przyczynami upadku Rzymu). Sferę pozytywnych i negatywnych *exempli* sprzężono z wątkiem astrologicznym (figury siedmiu planet, powiązane w oczywisty sposób z personifikacjami wyobrażonymi na kapitelach) i alegorycznym – zapewne scenom narracyjnym w Rundelach towarzyszyły personifikacje wyobrażonych tam cnót. Wątek aktualizacji wiąże się z hołdowniczymi napisami. Zagadkowo przedstawiają się forma ornamentальной bordiury obrazów malarza Georga i popiersia umieszczone w medalionach – wymagają one dodatkowych, pogłębionych

⁷⁰ K. Cieślak, *op. cit.*, s. 42-43.

⁷¹ Z tej grupy królewskich posągów zachowała się tylko figura Kazimierza Jagiellończyka, powstały one zapewne za panowania Zygmunta I Starego; A.L. Randt, *Der Artushof in Danzig*, „Neue Preussische Provinzial-Blätter”, 12, 1857, 12, s. 9; P. Simson, *op. cit.*, s. 162-163. Nie zachowały się figury 4 królów polskich zamówione w 1534 r. u Mistrza Pawła dla ozdoby gzymsu ponad fryzem Ławy św. Krzysztofa, *ibidem*, s.157-160. Przypomnijmy, iż domniemany wizerunek Kazimierza Jagiellończyka wskazujemy w obrazie *Obleżenie Malborka* dekorującym Ławę Malborską.

⁷² A. Woźniński, *Wystrój rzeźbiarski gdańskiego Dworu Artusa na przełomie średniowiecza i renesansu*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, Gdańsk 2003, s. 80-81.

badań, które rozstrzygną proveniencję ich form i właściwe datowanie. Całość wieńczy figura patrona Bractwa – św. Rajnolda, wzbogacająca obecne tu treści o etos rycerski. Ten rozbudowany program nie ma precedensu poza Italią, gdzie znajduje pewne analogie⁷³.

Tak zinterpretowany program dekoracji ław brackich znajduje dopełnienie w Wielkim Piecu, ukończonym przez Georga Stelzenera w 1546 r., zachowującym analogiczny podział na przedstawienia heroin, monarchów, cnót i planet, uzupełnione dekoracją ornamentalną i heraldyczną. Ceramiczna „galeria portretowa” monarchów z żonami obejmuje władców katolickich (m.in. cesarza Karola i Izabellę Portugalską, Ferdynanda, króla Czech i Węgier, i Annę Jagiellonkę) i protestanckich (m.in. elektorów saskich: Fryderyka Mądrego i Jana Fryderyka, langrafa Hesji Filipa Wspaniałomyślnego). Alegorie cnót pojawiają się w następującym wyborze: Prudentia, Temperantia, Patientia Cogniti Dei, Vanitas, dopełnia ich skromny wybór *guten Heldinnen*, znamienne ograniczony do pogromczyń despotów (przedstawiona czterokrotnie (*sic!*) Lukrecja oraz Jael). Piec wieńczą kafle z herbami Gdańska, Prus Królewskich i hipotetyczny z herbem Korony.

Niedoceniany cykl obrazów Mistrza Georga zajmuje szczególne miejsce w dziejach obrazowania rzymskich *exempli* i tematów owidiańskich, nie tylko w sztuce Rzeczypospolitej, ale i tej na północ od Alp. W krajach niemieckich możemy wskazać wiele tego rodzaju zespołów malowideł, zdecydowana ich większość powstała jednak później niż cykl gdański (np. Hansa Holbeina w Bazylei, Hansa Bocksbergera w Salzburgu). Współczesny mu jest zrealizowany w latach 1528–1540 cykl obrazów malowanych dla Wilhelma IV Bawarskiego, a zawierający przedstawienia Marka Kurcjusza, Horacjusza Koklesa, Scypiona Starszego, Hannibala, Lukrecji, Estery, Kleli i Wirginii. Program dekoracji powstał w Gdańsku i jest wyrazem niezwykle wysokiej kultury humanistycznej w tym czasie. Został zestawiony na zasadzie *exempli*, jednak dalecy jesteśmy od stwierdzenia, że tworzą one pary pozytywnego i negatywnego stosunku do tych samych kwestii oraz uproszczonego odczytania moralizatorskiego przesłania każdej z postaci. Cykl namalowano w czasach niepewności i wyczekiwania, „podziemnej” ewolucji religijnej gdańszczan, w przededniu wielkiej religijnej i kulturowej transgresji mieszczan. W tym zgiełku naturalną

⁷³ Najbliższe znajdujemy we freskach w Sali Audiencyjnej Collegio del Cambio w Perugii pędzla Perugina (1496–1500). Przedstawił on ponad boazerią całopostaciowe wizerunki rzymskich i greckich *uomini illustri*, którym odpowiadają tronuujące personifikacje ich cnót, ukazane powyżej. Sklepienie dekorują przedstawienia planet i znaków Zodiaku. Ważnym źródłem tworenia takich zestawień było dzieło Waleriusza Maksymusa *Factorum et dictorum memorabilium libri*. W kolejnych rozdziałach kojarzy on bohaterów antycznych wykazujących wspólnotę cnót, jakie praktykowali, np. w rozdziale *De pietate erga parentes et fratres et patriam* umieszcza sylwetki Marka Kurcjusza i Temistolesa, zob.: M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed „exemplum”*. *I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, [w:] *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Vol. II, Torino 1985, s. 97–152; R. Guerini, *Studi su Valerio Massimo*, Pisa 1981.

tendencją umysłu ludzkiego jest poszukiwanie trwałych wartości; mieszkańcy nadmotławskiego grodu A.D. 1534 znaleźli je w tradycji republikańskiego Rzymu, który od tego czasu stał się dla nich Złotym Wiekiem i źródłem gdańskiej *humanitas*. Wymiar humanistyczny tego cyklu polega nie tylko na odwołaniu się do starożytnych źródeł, toposów, *exempli*, ale także na nowej ich lekturze, według nieba, ducha i zwyczaju gdańskiego, którą po 470 latach próbowano tu odszyfrować.

W gdańskim Dworze Artusa po raz pierwszy w dziejach sztuki w Rzeczypospolitej ukazano na równych prawach Marka Kurcjusza, Lukrecję i chrześcijańskich świętych, Hektora i Kazimierza Jagiellończyka – patronujących publicznemu miejscu i miejskiej społeczności. Program malarskiej i rzeźbiarskiej dekoracji Dworu Artusa, stworzony i uzupełniany przez elitę intelektualną miasta, stał się wykładnią nowożytnej historiozofii gdańszczan, świeckich koncepcji cnót obywatelskich, wolności człowieka i pośmiertnej sławy, humanistycznej idei *virtù*. Stał się moralnym niebem gwiazdzystym gdańszczan i ich *curriculum*. W formule obrazowania spłoty się dwie koncepcje czasu przedstawione. Pierwsza, „linearna”, w sakralnym wymiarze wiodąca od Stworzenia do Sądu Ostatecznego oraz wieczności nieba i piekła, za punkt odniesienia przyjmuje Chrystusa jako Pana historii. Wówczas mówimy o epoce przed narodzinami Chrystusa, o czasach Nowego Testamentu i wreszcie erze rozpowszechniania się chrześcijaństwa. Druga, cyrkularna, związana z cyklicznością czasów, wiąże się z restytucją antyku, nadającą podstawowy sens słowu „odrodzenie”, przywracającą poszukiwania uniwersalnej wiedzy o człowieku. Autorzy starożytni pojmowali czas na sposób cyrkularny w koniunkcji z układem planet i gwiazd, następstwem pór roku, nocy i dnia.

Marcin Kaleciński

Gdańsk Reading of Livius and Ovid. The Paintings of Master George in Artus' Court

The pictures of Master George, the follower of Lucas Cranach the Older, were painted in the years 1531-1534 for the bench of Saint Reinhard in Artus' Court. They referred to Roman Republican traditions conveying a present and political aspect. The painting *Lucretia* calls for the defense of freedom of the city-republic from tyranny, *Metius Fufetius* reminds about adhering to pledged agreements and granted rights, *Marcus Curtius* represents a civic, heroic sacrifice in the name of municipal affairs. *Four Sons of Aymon on the Bayard* (19th century imitation of the original painting) evokes the ethos of knighthood (after a French twelfth century *chanson de geste* : *Quatre Fils Aymon*). The olympic gods are represented, as an *exempla*, by Diana, the goddess

Marcin
Kaleciński

confronted by Acteon, a mortal being in the allegorical painting showing the painful effects of the lack of respect of the deities' laws.

It is probable that the creators of the eighteenth-century programme of Artus' Court were acquainted with the idea of *virii illustres* and *Neuf Preux*; perhaps they also knew its iconographic codification by Hans Burgmair, a pioneering work on representations of heroines. The decoration programme was cyclically completed till the end of the 19th century, consistently referring to subjects connected with the ethos of knighthood and pagan and Christian moral *exempli*.

The decoration programme of the bench of Saint Reinhard was multi-layered: the human sphere appears on the chapters of the back of benches as sculptured heads personifying human passions and signs of the Zodiac, further, the Roman triumph introduces the glorification of all'antica. The mentioned positive and negative *exempli* were associated with the astrological (the figures of seven planets) and allegorical

content (the personification of virtues). The figure of the patron of the Saint Reinhard, stands above the scene, adding to it the element of ethos of knighthood. Such an elaborated programme was without precedent outside Italy.

The cycle was executed at a time of uncertainty and expectation, a time of the „underground” of the religious evolution of the Gdańsk inhabitants, on the eve of the great religious and cultural transgression of the urban population. The inhabitants of Gdańsk in 1534 A.D. found lasting values in the period of Republican Rome which became for them the Golden Age and the source of Gdańsk *humanitas*.

Martwe natury kwiatowe Andreasa Stecha*

ad Lectorem Botanicum Benevolum
[...] Studiując za granicą spostrzegłem
o wiele większy szacunek niż u nas
okazywany [naukom], zwłaszcza
studiom botanicznym [...].
Jakub Breyne¹

Podejmując tylko z pozoru wyeksploatowany temat², zdawałam sobie sprawę z ograniczeń wynikających w głównej mierze z niezachowanego materiału badawczego oraz nieistniejących bądź szczątkowych w wielu przypadkach materiałów źródłowych. Monografia malarza nie odpowiada na nasuwające się pytania o jego miejsce w dziejach malarstwa kwiatów i o sam fenomen artysty podejmującego na rubieżach siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej tak obcy polskiej tradycji temat, jak samodzielna martwa natura. Teresa Grzybkowska ograniczyła się w zasadzie do uwag o roli Andreasa Stecha w dziejach ilustracji botanicznej, a jego epizodycznie potraktowane bukiety sytuowała w kontekście ścisłych powiązań z zamówieniami na rysunki dla botanika Jakuba Breynego. Próba prześledzenia związków formalnych i ikonograficznych znanych nam obrazów gdańskiego malarza z wielkim nurtem holenderskiej i flamandzkiej

* Prezentowany tekst jest polską wersją artykułu D.N. Zasławskiej, *The Floral Still Lifes of Andreas Stech*, „Acta Historiae Artium Balticae”, 1, 2005, s. 101-138.

¹ Motto artykułu zaczerpnięte zostało ze wstępu do: J. Breyne, *Exoticarum aliarumque minus cognitarum plantarum centuria prima, cum figuris aeneis summo studio elaboratis: appendix et Wilhelm ten Rhyne. Gedani, typis, sump. et in aedibus authoris imprim. Dav. Frid. Rhetius 1678* (cyt. dalej: *Centuria*), oraz cyt. za: A. Kurkowa, *Jakub i Jan Filip Breynowie. Studium z dziejów kultury książki XVII i XVIII w.*, Polska Akademia Nauk, Biblioteka Gdańska, Prace habilitacyjne, Wrocław etc. 1989, s. 48.

² Zagadnieniu i analizie bukietów kwiatowych poświęcono w monografii malarza trzy strony, w późniejszym zaś artykule o botanicznych rysunkach Stecha łącznie ponad jedną: T. Grzybkowska, *Andrzej Stech malarz gdański*, Warszawa 1979, s. 98-100; *eadem*, *Między nauką a sztuką. Rysunki i obrazy kwiatów Andrzeja Stecha*, [w:] *eadem*, *Sztuka a natura. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 23-25 listopada 1989 w Katowicach*, Katowice 1991, s. 230-233; inna wersja tego artykułu: *Rysunkowe florilegium i obrazy kwiatów Andreasa Stecha. Między nauką a sztuką*, [w:] *eadem*, *Artyści i patrycjusze Gdańska*, Warszawa 1996, s. 71-72.

kwiatowo-owocowej martwej natury epoki baroku wydała mi się interesującym wyzwaniem³, tym bardziej że dotychczasowe poszukiwania badaczy podejmowały z reguły błędne tropy. W obliczu ogromnego zainteresowania w ostatnich dekadach zagadnieniami nowożytnej martwej natury, którego najlepszym wyrazem jest zarówno lawinowo rosnąca liczba znaczących publikacji, jak i szereg problemowych wystaw podejmujących tę tematykę⁴, konieczne stało się przewartościowanie dotychczasowej oceny zachowanych świadectw gatunku uprawianego przez Stecha.

Andreas Stech, twórca spełniony, któremu sprzyjała fortuna, był najznamienitszym malarzem gdańskim swego pokolenia (po wyjeździe z miasta Daniela Schultza) i z pewnością ambicje jego sięgały poza jednogatunkową specjalizację, tak często spotykaną w środowiskach cechowych miast holenderskich i hanzeatyckich w owej epoce. Prawdziwym fenomenem jest jego swobodne poruszanie się w obrębie wszystkich w zasadzie gatunków malarskich: *storii* (malarstwo religijne, historyczne i mitologiczne), portretów, pejzażu i martwej natury. Przy czym zaznaczyć należy, że choć Stech był artystą znaczącym tylko w skali lokalnej, potrafił jednak znakomicie pogodzić wymagania bardzo zróżnicowanej klienteli miasta wielonarodowościowego i podzielonego wyznaniowo, korzystając z doświadczeń różnych tradycji. Obok realizacji zamówień królewskich, nie stronił od bardzo osobistej współpracy z wybitnymi uczonymi. Ilustrował dzieła Jana Heweliusza i słynnego botanika Jakuba Breynego⁵, a jego prace, powstałe na pograniczu nauki i sztuki, należą do najciekawszych zjawisk artystycznych II połowy XVII w. w Rzeczypospolitej. Obaj światli przedstawiciele gdańskiej republiki uczonych wpisani byli w szeroki nurt siedemnastowiecznego encyklopedyzmu europejskiego, głoszącego organiczną jedność całej wiedzy. Matematyczne przyrodoznawstwo było dla nich uzasadnieniem wiary, że wszechświat razem z człowiekiem jest przeniknięty racjonalnością i harmonią⁶. W duchu żywych dyskusji kwitło w II połowie XVII w. gdańskie życie

³ Por.: D.N. Zasławska, *Martwa natura z wiewiórką Andreasa Stecha ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku*, „Ikonotheke”, 17, 2004, s. 67-87.

⁴ Warto wspomnieć tu wystawę z 2002 r. w Kunsthistorisches Museum we Wiedniu, poświęconą po raz pierwszy monograficznie potraktowanej flamandzkiej martwej naturze.

⁵ Zob.: *Jakub Breyne*, [w:] *Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 1, 1992, s. 162; M. Gunn, E. du Plessis, *Life and Works of Jakob and Johann Philipp Breyne*, [w:] *idem, The Flora Capensis of Jacob and Johann Philipp Breyne*, Johannesburg 1978, s. 21-22; H. Roob, C. Hopf, *Jacob und Johann Philipp Breyne. Zwei Danziger Botaniker im 17. und 18. Jh.*, Gotha 1988. Chętnie podkreślana w publikacjach obcojęzycznych, a nawet w niektórych polskich, niemiecka przynależność kulturowa Breyków (stąd częsta odmiana nazwiska według składni niemieckiej) jest błędem, gdyż ta kupiecka rodzina przybyła do Gdańska z Antwerpii. Sam Jakub Breyne nie identyfikował się szczególnie ani z polską, ani z żadną inną nacją, podobnie jak Heweliusz – obaj podkreślali, że są przede wszystkim gdańszczanami.

⁶ B. Lisiak SJ, *Adam Adamandy Kochański (1631-1700). Studium z dziejów filozofii i nauki w Polsce XVII wieku*, Kraków 2005, s. 214; C. Vasoli, *Encyklopedyzm w XVII wieku*, Warszawa 1989, s. 26.

1. A. Stech, *Wielki bukiet Breynego*, ok. 1678-1680, ol., płótno. Zaginiony. Dawniej: Stadtmuseum, Danzig, kolekcja J. Kabruna. Fot. ze zdjęcia archiwalnego R. Petrajtis



*Martwe natury
kwiatowe
Andreas
Stecha*

naukowe, w którego orbicie znalazł się Stech. Gdańsk, ze swym słynnym Gimnazjum Akademickim, był w XVII stuleciu jedynym ośrodkiem na terenie Rzeczypospolitej, który utrzymywał stałą i dość wysoki poziom nauk przyrodniczych, fizyki i medycyny, uprawianych i finansowanych przez kupców-uczonych.

Zainteresowanie naszego malarza tematem kwiatów z pewnością nie było przypadkowe. Już jego najwcześniejsza znana praca, *Martwa natura z wiewiórką* z 1657 r. (Muzeum Narodowe, Gdańsk), świadczyła o dobrym przyswojeniu sobie aktualnych wzorców szerokiego nurtu północnoeuropejskiej martwej natury bankietowej⁷. Trzy omawiane bukiety Stecha – jedyne znane nam świadectwo uprawiania gatunku przez malarza – tradycyjnie wiąże się z okresem jego ścisłej współpracy z Breynem w latach 1674-1684. Powstanie obrazów Stecha towarzyszyłoby zatem publikacji *Centurii* – poświęconego głównie afrykańskim roślinom egzotycznym fundamentalnego dzieła uczonego.

Można przyjąć, że kwiaty w malarstwie Stecha występują w dwóch różnych konwencjach – jako dekoracyjny element obrazów narracyjnych i portretów

⁷ Zasławska 2004, s. 75-87.

oraz jako dokument botaniczny. Ten ostatni wątek jest tematem niniejszego opracowania. Wobec konieczności oparcia się na archiwalnym materiale fotograficznym w przypadku dzieł zaginionych, przyjęta metoda badawcza zakładała szczegółową analizę florystyczną, także na podstawie publikowanych kompendiów i traktatów botanicznych oraz *florilegiów* z epoki. Szczególnie w tym ostatnim wypadku analiza porównawcza przyniosła bardzo satysfakcjonujące wyniki.

Materiałem wyjściowym do badań jest jedyny zachowany *Bukiet kwiatów w szklanym wazonie* ze Städtische Kunstsammlung w Augsburgu oraz dwa inne⁸, znane tylko z dawnych, czarno-białych fotografii. Są to: pochodzący z kolekcji gdańskiego kupca Jakuba Kabruna⁹ *Wielki bukiet Breynego*, który zaginął w ewakuacyjnej zawierusze pod koniec ostatniej wojny (jego zdjęcie zachowało się w archiwum Instytutu Herdera w Marburgu i w Muzeum Narodowym w Gdańsku), i *Kwiaty w wazonie z Delft* z przedwojennej kolekcji Agnes Jüncke, wdowy po znanym kupcu winnym¹⁰. Ten ostatni obraz był eksponowany w Stadtmuseum latem 1919 r. na wystawie prezentującej gdańskie prywatne zbiory malarstwa¹¹. Z wielkim żalem należy stwierdzić, że obecność *Wielkiego bukietu Breynego* w Stadtmuseum odnotowano jeszcze w 1945 r., zanim podzielili on los jego zbiorów – pod koniec wojny wywiezionych do Rzeszy,

⁸ T. Grzybowska (*Martwa natura...*) bezzasadnie przypisuje Stechowi *Martwą naturę kwiatową w szklanym wazonie* ze Zbiorów Fundacji Księżąt Czartoryskich w Krakowie, łączoną dotąd z holenderskim naśladowcą Nicolaesa van Veerendaela, ostatnio zaś przez M. Rostworowskiego z Ambrosiussem Bosschaertem St. (zob. *Aurea Porta Rzeczypospolitej*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 1997, Gdańsk 1997, s. 188, il. V. 69). Analiza stylistyczno-porównawcza wyklucza zarówno pierwszą, jak i ostatnią hipotezę, pozwalając istotnie widzieć w obrazie wpływy środowiska antwerpskiego w prowincjonalnej redakcji.

⁹ Opisany w rękopiśmiennym katalogu kolekcji Kabruna. Zob.: H. Kowalska, *Martwe natury w XIX-wiecznych zbiorach gdańskich kolekcjonerów*, [w:] *Spór o genezę martwej natury*. Sztuka i kultura, nr 3, Toruń 2002, s. 196.

¹⁰ W interesująco sprofilowanej kolekcji rodziny gdańskiego kupca winnego Wilhelma Jüncke znajdowała się, oprócz trzech obrazów Stecha (dwa bukiety i zachowany do dziś w Muzeum Narodowym w Gdańsku *Autoportret* artysty), *Martwa natura z homarem* Jorisa van Sona i *Bukiet kwiatów* Ottmara Elligera St. Wszystkie te obrazy zostały pokazane na wystawie z 1919 r. Muzeum Miejskie pozyskało do zbiorów jeszcze przed wojną staraniem swego dyrektora dr. Hansa F. Seckera część wystawionych wówczas dzieł. Obecność *Kwiatów w wazonie z Delft* w zbiorach muzeum do 1945 r. poświadcza monografistka malarza (Grzybkowska 1979, s. 99, 138, kat. B. 7; *eadem* 1991, s. 233 i 1996, s. 72). Nie ma natomiast wzmianki archiwalnej o drugim bukiecie wystawianym przez Agnes Jüncke, którego opis i wymiary podane w katalogu Seckera są bardzo zbliżone do danych *Bukietu w szklanym wazonie* ze zbiorów augsburskich (zakupionego na rynku antykwarycznym w 1975 r.; Grzybkowska 1979, s. 98, *Aurea Porta...*, kat. V. 68, s. 188). Niestety, brak dokumentacji muzealnej z okresu przed 1945 r. utrudnia przyjęcie kuszącej hipotezy o obecności wszystkich znanych kwiatowych martwych natur Stecha w przedwojennej kolekcji gdańskiego muzeum. Nie wzmiankuje ich także dokumentacja rewindykacyjna.

¹¹ H.F. Secker, *Ältere Malerei und Zeichnungen aus Danziger Besitz. Ausstellung der Kunstforschenden Gesellschaft im Stadtmuseum*, Danzig 1919, kat. 3, s. 13, il. 3.

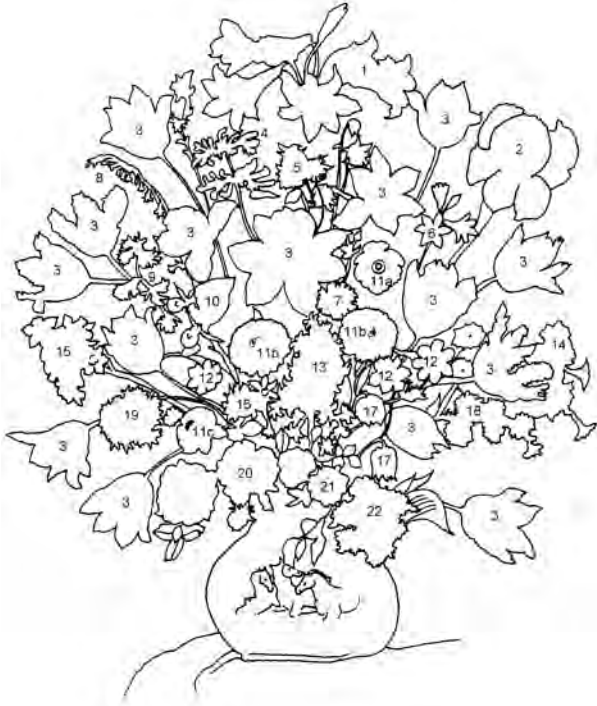
a następnie do Związku Radzieckiego. Obraz nie znalazł się już na liście obiektów rewindykowanych w 1956 r.¹² Przekazy źródłowe wspominają o jeszcze innych obrazach kwiatowych Stecha: szkicu malarskim do *Wielkiego bukietu Breynego* ze zbiorów rodziny Stryowskich (o którym zachował wspomnienia z dzieciństwa malarz Wilhelm Stryowski)¹³, girlandach kwiatowych z Dworu Artusa¹⁴ oraz bukietie zdobiącym jedno z elbląskich epitafiów¹⁵. Kwiaty obecne są także w portretach i innych kompozycjach malarza. W ich przedstawienia obfituje w sposób szczególny obraz ołtarzowy *Wyznanie wiary św. Maurycego* z katedry pelplińskiej (1674 r.), gdzie malarz ujął je na dwa sposoby: kwiaty rozrzucone na stopniach ołtarza ukazane zostały ze szczególną, botaniczną dbałością o wierność naturze, natomiast te w girlandach wokół tronu Jowisza są już o wiele bardziej skonwencjonalizowane. Podobna typizacja występuje w przedstawieniach róż i kwiatowych girland w obrazie *Św. Róża z Limy z Jezusem*, wieńczącym ołtarz boczny w kościele św. Mikołaja w Gdańsku. Analogicznie stylizowane jest przedstawienie charakterystycznych, bardzo pełnych róż w rękę córki gdańskiego burmistrza Engelke (na jej zaginionym portrecie

¹² H. Kowalska, *Nieznanne materiały do losów dzieł Andrzeja Stecha*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 6, 1995, s. 187.

¹³ B.M. Makowski, *Der Danziger Maler Andreas Stech*, „Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins”, 52, 1910, s. 165; Grzybkowska 1979, s. 145, kat. C. 45. Jak podaje M. Makowski, kompozycję tę uzupełniały leżące na stole śliwki i morela.

¹⁴ Grzybkowska 1979, s. 145, kat. C. 46. Autorka datuje ją na 1690 r. Ważną dla naszych rozważań próbą odtworzenia wyglądu tych girland jest ich cyfrowo-fotograficzne *simulacrum* na płótnie, w skali 1:1, umieszczone w miejscu zaginionego oryginału w Ławie św. Reinholda. Stanowi ono część większego projektu fotograficznej rekonstrukcji wnętrza Dworu Artusa według stanu z lat 30. XX w., wykonanego w latach 1999–2002 przez artystę plastyka i fotografa Krzysztofa Izdebskiego. Ta nowatorska metoda przybliży zaginione dzieło na poziomie fotografii barwnej (elektroniczne zabarwienie archiwalnego czarno-białego zdjęcia oryginału wykonano na podstawie analizy jego barwoczułości, a do ustalenia klucza kolorystycznego posłużyła m.in. analiza zachowanych malowideł Stecha). Girlandom kwiatowym Stecha autorka poświęci osobny artykuł. Zob.: E. Śledź, *Dwór Artusa w Gdańsku. Etapy odbudowy i konserwacji po II wojnie światowej*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, Materiały z konferencji naukowej w Gdańsku, 17–19 października 2002, Warszawa 2004, s. 186; T. Grzybkowska, *Simulacrum cyfrowe w służbie zabytków. Przykład Dworu Artusa w Gdańsku*, [w:] *ibidem*, s. 189–198.

¹⁵ H. Abs, *Ein neues Blumenstück von Andreas Stech*, „Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins”, 2, 1937, s. 42–43. Autor odnotowuje obecność dużego bukietu kwiatów, wtórnie domalowanego na epitafium Izaaka Spieringa w kruzganku elbląskiego kościoła Mariackiego, zwracając uwagę na jego uderzające podobieństwo do bukietu Stecha ze zbiorów Karbruna w gdańskim Stadtmuseum. Nie byłoby w tym może nic szczególnego, gdyby nie opis bukietu, istotnie żywo przypominający bukiet Breynego, wzmiankujący „wielką liczbę tulipanów, lilie, czerwone i białe róże, szachownicę kostkową, siedem gałązek bzu, pięć białych narcyzów, dwie cynie (źle rozpoznane, gdyż nasiona pochodzących z Meksyku cynii trafiły do Europy w XVIII w., a popularność jako kwiaty ogrodowe zdobyły dopiero u schyłku następnego stulecia), sasankę, jaskier, gałąź wiciokrzewu” i bliżej niezidentyfikowaną resztę. Grzybkowska nie podejmuje tego wątku, choć podaje artykuł w bibliografii.



2. Identyfikacja botaniczna
odmian w *Wielkim bukiecie*
Breynego,
rys. Danuta Natalia
Zasławska

z dawnych zbiorów gdańskiego Muzeum Miejskiego)¹⁶ oraz gałązka kwiatów tej samej odmiany w ręku Cyrusa z frontyspisu traktatu Breynego¹⁷. Stypizowane są także kwiaty w innych grafikach według rysunków Stecha. Konwencja ta biegunowo różni się od mistrzowskiego potraktowania formy i faktury roślin w *Bukiecie* augsburskim.

Pozornie archaiczny w swej konwencji, niezachowany *Wielki bukiet* Breynego (olej na płótnie, wymiary 120 × 90 cm), datowany na ok. 1678–1680¹⁸, okazuje się kryć więcej zagadek, niż by się to wydawało na pierwszy rzut oka (il. 2).

¹⁶ *Europejskie Dziedzictwo Rozproszone*, kat. wystawy, Muzeum Historii Miasta Gdańska 1992–1993, Gdańsk 1993, s. 163, il. *ibidem*.

¹⁷ Breyne, *Centuria...*, Bibl. Gd. PAN, sygn. Ub 4380, 2° (egzemplarz ofiarowany przez autora Bibliotece Senatu Gdańskiego). W tym samym roku Breyne wydał album *Icones exoticarum aliarumque minus cognitarum plantarum in centuria prima descriptarum...*, Gedani 1678, ze 102 ilustrującymi *Exoticarum plantarum...* planszami (Bibl. Gd. PAN, sygn. Ub 4379, 2°). Kolejne dzieła botaniczne gdańskiego uczonego to *Prodromus fasciculi rariorum plantarum. Anno 1679 in hortic celeberrimis Hollandiae [...] observatarum...*, Gedani 1680 (cyt. dalej *Prodromus Primus*), Bibl. Gd. PAN, sygn. XIX q. 106, adl. 2.; *Prodromus fasciculi rariorum plantarum secundus. Exhibens catalogum plantarum rariorum anno 1688 in hortic celeberrimis Hollandiae observatarum [...]*, Gedani 1689 (cyt. dalej *Prodromus Secundus*), Bibl. Gd. PAN, sygn. XIX q. 106, adl. 3.

¹⁸ Makowski, *op. cit.*, s. 164; Grzybkowska 1979, s. 138, kat. B. 8.

Jego tradycyjna, radialna kompozycja skupiająca gęsto i dekoracyjnie ułożone na płaszczyźnie kwiaty tworzy wirującą, ale zwartą plamę kolorystyczną, płasko osadzoną na jednolitym, ciemnym tle, nieznacznie rozjaśnionym. Bukiet ustawiony jest w metalicznie połyskującym, wybrzuszonym naczyniu na stole nakrytym aksamitnym obrusem¹⁹. Pierwszy opis tego obrazu pochodzi z rękopiśmiennego katalogu kolekcji Jakuba Kabruna z 1856 r. Według cytowanej przez ks. Bolesława Makowskiego późniejszej, dość pompatycznej inskrypcji na licu (umieszczonej wtórnie w partii tkaniny) obraz namalowano dla słynnego gdańskiego botanika i uczonego Jakuba Breynego, którego Stech był nie tylko pomocnym ilustratorem, ale i przyjacielem²⁰. Makowski, uważając ten bukiet za dzieło całkowicie odosobnione w twórczości malarza, przekazał nam jego dość precyzyjny opis, który wraz z krótką notatką Hansa Seckera²¹ uzupełnia zachowane relacje z natury: „Na zielonym stole, częściowo przykrytym aksamitną, brązową tkaniną o niezgrabnych fałdach, stoi wybrzuszona niska waza z brązu. Widoczna jest na niej jedna postać ludzka i trzy konie (rumaki Neptuna?). Z wazy wyrasta ogromny bukiet różnorodnych kwiatów: lilii, irysów, tulipanów, róż, bzów i innych. Rzeczą charakterystyczną jest to, że bukiet nie ma głębi, namalowany jest niczym płaska powierzchnia pełna kwiatów. Jest to, podobnie jak mała liczba liści, zgodne z wcześniej założonym celem dzieła. Tło czarne. Reszta, na miarę mistrza, waza na przykład, ukazuje całkiem nowoczesne, impresjonistyczne potraktowanie tematu”²².

Obraz ten programowo różni się od dwóch pozostałych kwiatowych martwych natur – nawiązuje do kolekcjonerskiej koncepcji Jana Brueghela Kwietnego z *Wielkiego bukietu mediolańskiego*. Duża liczba zróżnicowanych gatunkowo i odmianowo kwiatów wypełnia płótno wzdłuż linii promieniście rozchodzących się z ozdobnego, metalowego naczynia o repusowanej dekoracji z motywami koni morskich i postaci ludzkich. Wyszukany nieład kompozycji o zaznaczonej osi pionowej, zwieńczonej ogromną liliokształtną łodygą, upodabnia tę *summa florum* do istnej „wieży kwiatów”. Poszczególne elementy

¹⁹ O schemacie budowy wczesnych bukietów i jego kontynuacji zob.: I. Bergström, *Flower-Pieces of Radial Composition in European 16th and 17th Century Art*, [w:] *Album Amicorum J.G. van Gelder*, Haga 1973, s. 22-32; oraz P. Pieper, *Das Blumenbukett*, [w:] *Stilleben in Europa*, kat. wyst., red. G. Langenmeyer, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Baden-Baden, Kunsthalle, 1979/80, Münster 1979, s. 322-328.

²⁰ Makowski, *op. cit.*, s. 164; Grzybkowska 1979, s. 138, kat. B. 8. M. Makowski, a za nim Grzybkowska podają, że napis umieszczony jest na odwrociu płótna, natomiast szczegółowa analiza zachowanego zdjęcia przekonuje, iż jednak na licu: przy odpowiednim powiększeniu zdjęcia wzmiankowany już w katalogu Kabruna napis staje się widoczny i czytelny.

²¹ H.F. Secker, *Die Städtische Gemäldegalerie im Franziskanerkloster (Stadtmuseum)*, Danzig 1913, s. 49. Autor uznał ten obraz za dzieło bardzo ważne w dorobku Stecha, podkreślając jego bardziej botaniczny niż malarski aspekt (bukiet potraktowany płasko, kwiaty przypominają rośliny z herbarza).

²² Makowski, *op. cit.*, s. 165.

bukietu są w istocie indywidualnymi portretami roślin, równomiernie oświetlonymi w pozbawionej głębi przestrzeni obrazu. Tradycją takich kompozycji była – obecna także tu – ryzykowna konstrukcja, poddająca w wątpliwość prawo ciężenia (największe i najcięższe kwiaty znajdują się w górnej partii bukietu) oraz symboliczne przywołanie obrazu Edenu poprzez sąsiedztwo nigdy niekwitnących w tym samym czasie roślin. Charakterystyczna jest też nienaturalność ujęcia stechowskiego bukietu, typowa dla takich kolekcjonerskich wizerunków, w których rośliny rozmieszczano piętrowo bez względu na rzeczywistą długość łodyg. Całość dzieła składa się na triumfalną apoteozę kwiatów i jest ewidentną pochwałą breynowskiego ogrodu botanicznego, a zarazem bezcenną dokumentacją jego kolekcji.

Zgodna ze specyficzną dla gatunku metodologią badań analiza botaniczna poszczególnych jego składników przyniosła w tym przypadku niezwykle interesujące obserwacje, świadczące nie tylko o mistrzowskim opanowaniu rzemiosła kwiatowego malarstwa przez Stecha, ale i o ścisłej współpracy artysty i botanika, który w tym przypadku zadecydował o zadziwiającym doborze roślin. Upatrywanie w tym bukiecie repertuaru typowych roślin dla martwych natur kwiatowych tego okresu (Makowski, Secker), bądź to raz malarskich pierwowzorów do *Exoticarum plantarum* Breynego²³, to znów wyłącznie okazów flory rodzimej (jak czyni to Teresa Grzybkowska²⁴) okazało się chybione. Krzywdzącym uproszczeniem jest także sprowadzanie tego obrazu wyłącznie do roli suchego dokumentu botanicznego²⁵. Błędne bądź

²³ Niezwykle starannie przygotowane, zarówno pod względem edytorskim, jak i merytorycznym, wydanie *Centurii* wyniosło natychmiast jej autora na pozycję jednego z czołowych europejskich botaników swej epoki, a samo dzieło umieściło wśród najpiękniejszych ilustrowanych wydawnictw naukowych XVII w. (por. przyp. 1; znakomita nota K. Jackowskiej w *Aurea Porta...*, kat. VII. 23.1-5, s. 273-275). Autorem większości rysunków do zdobiących je miedziorytów był Andreas Stech. O jego ścisłej współpracy z Breynem w kontekście ilustracji botanicznej por.: Grzybkowska 1979, s. 102, 169, kat. G. 48; A. Kurkowa, *Gdański botanik Jakub Breyn i szata graficzna jego dzieł*, „Rocznik Gdański”, 1985, XLV, 1, s. 50-51; Kurkowa 1989, s. 50-51, 60-61; Grzybkowska 1991, s. 221-230; Grzybkowska 1996, s. 60-70. O ile Kurkowa powołuje się na prace Grzybkowskiej, o tyle ta ostatnia wykorzystuje jej tezy, nie zaznaczając tego w przypisie. Zob. Kurkowa 1985, s. 86, por. Grzybkowska, 1996, s. 64-65.

²⁴ Grzybkowska 1979, s. 98-100, przyp. 13; *eadem* 1991, s. 230.

²⁵ *Ibidem*, oraz Grzybkowska 1996, s. 72: „W augsburskim bukiecie Stecha nie ma śladu martwej pedanterii, stanowiącej o istocie ilustracji naukowej. Jej ślady możemy dostrzec w wielkim bukiecie malowanym dla Breyna” i dalej: „można by ten rozłożysty bukiet zakwalifikować do grupy martwych natur wyodrębnionych na wystawie w Caen w 1987 jako martwe natury botaniczne. Ten obraz Stecha mógłby się znaleźć obok dzieł Johanna Bossaerta (sic!) – obaj artyści niebawale szczegółowo eksponują bowiem każdy element malowanej rośliny”. Katalog wystawy w Caen, nie będąc historią martwej natury kwiatowej, nie wyszczególnia specjalnego zespołu martwych natur „botanicznych”, jak sugeruje to autorka, a technika wspomnianego malarza, typowa dla wczesnego okresu martwej natury, znacznie odbiega od sposobu ujęcia tematu przez Stecha. Por. A. Tapié, *Le sens caché des fleurs. Symbolique & botanique dans la peinture du XVIIe siècle*, Paris 2000 (reedycja), s. 107-129.

powierzchowne okazały się też dotychczasowe identyfikacje kwiatów przeprowadzone przez wymienionych autorów. Owe „lilie, irysy, tulipany, róże i bzy” to w rzeczywistości 22 gatunki roślin i ponad 40 zróżnicowanych pod względem odmian wyłącznie ogrodowych kwiatów. Większość z nich to okazy flory europejskiej, spotykane także w okolicach Gdańska (il. 2)²⁶. Niebieskie pełne orliki (il. 2.5), obecne także w stechowskim bukiecie z Augsburga, rosły dziko w gdańskiej Jaśkowej Dolinie, wespół z różnymi odmianami konwalii, goździków, żółtych irysów botanicznych i lilii martagon, jak opisywał to Mikołaj Oelhaf²⁷. W barokowych ogrodach uprawiano sprowadzane z daleka liczne odmiany jaskrów (od czasów Kluzjusza wysoko cenionych za nieskazitelne kształty i niezwykle barwy; il. 2.11), anemonów (il. 2.12; których formy pełne hodowali już Rzymianie), jednorocznych lewkonii – równie cenionych w starożytności, podobnie jak ostróżki. Na początku XVII w. do ogrodów europejskich zawitał lilak turecki, zwany niesłusznie bzem. Dużą popularnością cieszyły się wiosenne i jesienne rośliny cebulowe, z grupy tej rekrutowały się słynne nowości i najrzadsze, egzotyczne odmiany. Stech „sportretował” aż trzynaście ogrodowych form tulipana, a obok nich narcyzy, cebulice, szachownice i czosnki ozdobne. Identyfikacja poszczególnych tulipanów, stanowiących większość gatunkową w bukiecie, jest utrudniona z powodu braku opisu ich kolorystyki, ale już sama analiza form pozwala dostrzec staranne zróżnicowanie rzadkich odmian (między 1559 r., kiedy to zakwitł w Europie pierwszy tulipan, a 1629 r. wyhodowano ich przeszło 140). Duży hiacynt wschodni o zbitym, pełnym kwiatostanie pośrodku kompozycji jest o wiele bliższy współczesnym odmianom (il. 2.13) niż wiotkim, rozrzedzonym okazom znanym z obrazów Jacquesa de Gheyna Młodszeo, Breughla Kwietnego czy Dircka de Bray. Obecna u dołu po prawej, między dwoma tulipanami, łodyga, identyfikowana tu jako lewkonia pełnokwiatowa (il. 2.18), mogłaby być także pełną formą ostróżki – nie mamy wszakże potwierdzenia kolorystycznego, które w wielu przypadkach

²⁶ Sam Jakub Breyne, mimo swych zasadniczych zainteresowań florą egzotyczną, pozostawił materiały do planowanej rozprawy o florze rodzimej *Viridarium Prussiae occidentalis Cassubiaeque*, uzupełniane przez syna, Jana Filipa, aczkolwiek nigdy nie wydane (skorzystał z nich dopiero Gottfried Reyger, publikując *Tentamen florae Gedanensis methodo sexuali accomodatae*, Dantisci 1764-1766). Uczony wymienił niektórych przedstawicieli lokalnej roślinności także w *Centurii* (m.in. plansze 18, 61, 93, 94, 95).

²⁷ Ten lekarz i botanik po raz pierwszy zlokalizował występowanie rodzimych roślin, podając ich łacińskie nazwy, zastosowanie i czas kwitnienia. Jego herbarz, ciekawy przyczynek do poznania flory regionu i jego warunków klimatycznych, analizowany był m.in. w XIX w. przez wybitnego gdańskiego przyrodnika Hugona Conwentza. Zob. N. Oelhaf, *Elenchus plantarum circa nobile Borussorum Dantiscum sua sponte nascentium. Earundem synonyma latina et germanica, loca natalitia, florum tempore et vires exhibens recensitus a Nicolao Oelhafio D. med. Regio et in rep. patria physico ordinario*, Stettini 1643, Bibl. Gd. PAN, sygn. XIX q. 30 (3); H. Conwentz, *Oelhafens „Elenchus plantarum circa Dantiscum nascentium”*. *Ein Beitrag zur Geschichte der danziger Flora*, Danzig 1877, s. 9, 23.

rozstrzygnęłoby pojawiające się wątpliwości²⁸. W bukiecie nie brak także rzadszych gatunków porastających określone siedliska, jak alpejska biała lilia św. Brunona, która pojawiła się w ogrodach dopiero w połowie XVII w. (il. 2.6), pochodzący z hiszpańskich Pirenejów niebieski endymion, o licznych dzwonkach charakterystycznie zwisających po jednej tylko stronie łodygi (il. 2.8), czy lekko pachnący, złocistożółty obuwnik (il. 2.10). Ten ostatni to piękna i rzadka rodzima odmiana storczyka, pospolicie zwanego pantofelkiem Marii²⁹. Poszukiwaną dawniej, kolekcjonerską rośliną jest też irys, którego duży kwiat wyeksponowany został przez artystę w prawej górnej partii bukietu. Odmianę tę należy identyfikować z *Iris susiana* (il. 2.2), w XVII w. zwanym także „czarnym irysem”, „czarną lilią” lub „damą w żałobie”, co w pełni oddaje melancholijny urok tego niepospolitego kwiatu, tak modnego w pierwszym okresie martwej natury kwiatowej. Różni się on znacznie wielkością i budową korony od zwykłych mieszańców *Iris germanica* i w zasadzie nie występuje już w bukietach współczesnych Stechowi³⁰. Siedemnastowieczne bukiety składały się niemal wyłącznie z roślin egzotycznych bądź z ulepszonych kultywarów znanych gatunków, bardziej poszukiwanych przez kolekcjonerów i znacznie droższych. W obrazie Andreasa Stecha, obok dawniej znanych, a w czasach Breynego znacznie udoskonalonych odmian, nie brak jednak absolutnych na skalę europejską nowości.

Określana jako lilia, ogromna roślina wieńcząca bukiet na pierwszy rzut oka mogłaby nią być, gdyby przyjąć, że jest to biała, okazała odmiana *Lilium regale*. Szkopuł w tym, że do Europy przywieziono ją z pogranicza Tybetu i Chin dopiero w 1908 r. Wcześniej najpowszechniejszą białą lilią występującą

²⁸ Kluzjusz reprodukuje nader podobną roślinę jako „delphinium elatius pleno flore”, o nieco pełniejszych, pomponowych kwiatach (C. Clusius, *Rariorum plantarum historia*, Antwerpie 1601, s. CCVJ).

²⁹ W suplementcie Christiana Mentzla z 1650 r. do ponownego wydania opisu gdańskiej flory Oelhafa, autor lokalizuje ten piękny gatunek jako dziko rosnący w okolicach Łapina, na terenach sławnego ogrodu burmistrza Adriana van der Linde (któremu autor zadedykował swe dzieło), nazywając roślinę „Helleborine flore rotundo, syn. Calceolus Bauh.” Okazałe kwiaty tej ozdobnej byliny cienistych parków, o średnicy do 10 cm, wyrastają pojedynczo na szczycie długiej łodygi. Por. Ch. Mentzel, *Centuria plantarum circa nobile Gedanum sponte nascentium adjecta appendicis loco ad Elenchum plantarum gedanensium excell. & exper. Dn Nicolai Oelhafii, regi medici, et physici gedanensis ordinarii; excursu quinque mensium horni temporis cum aliquot, nobilissimis adolescentibus facto, collecta et edita, a Christiano Mentzelio*, Dantisci 1650, Bibl. Gd. PAN, sygn. NI 710, 8^o, adl. 2; Conwentz, *op. cit.*, s. 27.

³⁰ Zob. ten gatunek pośrodku *Bukietu kwiatów w chińskim wazonie* Jana Breughla St. z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu (ok. 1608-1610). Barwny miedzioryt z *Hortus Eystettensis* Basiliusa Beslera (Nuremberg 1613, jako „I. calcedonica”) jest jednym z pierwszych przedstawień botanicznych tego bardzo oryginalnego, pochodzącego z Bliskiego Wschodu irysa o wyraźnie prążkowanych aksamitnych płatkach, zróżnicowanych kolorystycznie. Piękny opis i graficzną ilustrację tego kwiatu daje J. Franeau, *Jardin d'hiver ou cabinet des Fleurs (...)*, Douai 1616, s. 64-65, Paris, Bibliothèque Nationale.

w ogrodach naszego kontynentu, a zatem i w malarstwie była *Lillium candidum*, nieodłączny atrybut maryjny (por. *Bukiet* Jana Breughla Kwietnego w Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii, zwieńczony lilią i cesarską koroną). Ta znacznie różniąca się od *Lilium regale* odmiana, o skierowanych w górę krótszych, ale bardziej rozwartych, pełniejszych kielichach, była dobrze znana Stechowi, który narysował ją w ręku króla Salomona na frontyście breynowskiego traktatu o roślinach egzotycznych. Ale czy rzeczywiście mamy do czynienia z gatunkiem lilii?³¹ Nawet przyjąwszy dość kuriozalne dla martwych natur kwiatowych swoiste *désintéressement* malarza wobec bogatego ulistnienia poszczególnych roślin, na przekór malarskim obyczajom epoki, wiadać, że łodyga namalowanej w *Wielkim bukiecie Breynego* rośliny jest gładka i całkowicie pozbawiona charakterystycznych dla tego gatunku liści. Prawdziwa barwa kwiatów także pozostaje trudna do uchwycenia. Są one niewątpliwie jasne, lecz o nabiegłych ciemniejszym kolorem krawędziach działek kielicha. Niezwykle dokładna maniera Stecha, jego perfekcyjna dbałość o wierne odwzorowanie form, barw i proporcji roślin w poszczególnych stadiach ich rozwoju, pozbawionych jakiegokolwiek stylizacji, każą w tym przypadku uznać ten okazały kwiat za portret z natury. Jakże zatem liliokształtne, tak duże rośliny znane były europejskim badaczom i ogrodnikom w XVII w.? Otóż możemy stwierdzić z całą pewnością, że ten górujący w bukiecie Breynego piękny okaz to egzotyczny *Amaryllis belladonna*, przypominający istotnie lilię królewską. Rozpoznanie to znajduje potwierdzenie w rysunku na welinie Nicolasa Roberta, sprzed 1685 r.³², oraz w rysunku z *Hortus Anckelmannianus, florilegium*

³¹ Warto w tym miejscu dodać, że terminem „lilia” obdarzano ongiś wszystkie rośliny o dużych cebulach, wąskich, długich liściach i gładkich, wysokich łodygach, których kwiaty nawiązywały do charakterystycznego, kielichowatego kształtu tej rośliny: lilie właściwe, lilie martagon, liliowce (*Hemerocallis*), korony cesarskie, hiacenty i narcyzy, mieczyki, a nawet irysy (średniowieczne lilie heraldyczne są w zasadzie przestylizowanymi irysami). Podobne rośliny czasem nosiły wymienne nazwy: hiacynatów, narcyzów i lilii. Do nader licznej rodziny „lilio-narcissus” zaliczono też świeżo sprowadzony do Europy tulipan (Lobelius, 1581). I tak, w *Historiae plantarum universalis* J. Bauhina i J.H. Cherlero (Ebroduni 1651), w tomie pierwszym, na stronie 663. mamy następującą wzmiankę: „tulipa sive lilio narcissus”, na 680 zaś stwierdzenie: „Hanc vulgo tulipam doctiores vero lilionarcissum appellant”. Kres temu galimatiasowi położyła dopiero systematyka Linneusza.

³² Zob. A. Raynal-Roques, J.C. Jolinon, *Les Peintres de Fleurs. Les Vélins du Muséum National d'Histoire Naturelle*, Paris 1998, s. 22-23, il. 120 (na jednej karcie przedstawiono dwie pochodzące z Przyłądka Dobrej Nadziei rośliny, podpisane *Amaryllis belladonna* i *Haemanthus coccineus*). Roślina przedstawiona przez Roberta ma podobny jak u Stecha kształt białoróżowych płatków, ciemniej zabarwionych na krawędziach. Warto wspomnieć, że wystawa arcydzieł ilustracji botanicznej z wiedeńskich zbiorów Österreichische Nationalbibliothek wydobyła z zapomnienia dwa niepublikowane szkicowniki Roberta z ok. 1650 r.; na podwójnej karcie z *Carnet de croquis B* (f. 61) widnieje częściowo podmalowany akwarelą rysunek amaryllisa, obok tulipanokształtnych pąków *Haemanthus spec.* Walter Lack wiąże oba szkicowniki z dokumentalnym, welinowym *florilegium* Roberta obrazującym rośliny hodowane w królewskim ogrodzie botanicznym (Jardin du Roi), późniejszym Jardin des Plantes. Powtarzające się tutaj

portretującym kolekcję hamburskiego rajcy Caspara Anckelmannna³³. Wraz z odpowiedzią pojawia się poważny, nurtujący już ówczesnych botaników problem taksonomiczny³⁴. Okazał się on szczególnie brzemienny w skutki w przypadku tego gatunku. Jak żaden inny w historii botaniki, wprowadził całkowitą konfuzję terminologiczną, trwającą w nazewnictwie potocznym do dziś. Otóż ta ciepłolubna roślina cebulowa³⁵ zasiedlająca w stanie naturalnym skaliste, południowo-zachodnie wybrzeża Przylądka Dobrej Nadziei, znana była botanikom już od początku XVII w.; uprawiano ją we Włoszech (szczególnie w okolicach Florencji) na kwiat cięty i tam właśnie zyskała przydomek *Bella Donna*³⁶. Północnoeuropejscy botanicy nie mogli znać lokalnego włoskiego nazewnictwa, wykorzystując to poetyckie określenie w opisie zupełnie innej rośliny³⁷. Dodatkowo, holenderscy ogrodnicy musieli wprowadzić

ścisłość i podobieństwo tych samych kwiatów do welinowej planszy z paryskich zbiorów świadczy na korzyść hipotezy uczonego. Zob. W. Lack, *Ein Garten Eden. Meisterwerke der botanischen Illustration*, Köln 2001, s. 102, il. s. 107.

³³ Zob.: M. Heilmeyer, *Ein Blumengarten des Barock. Hortus Anckelmannianus*, München etc. 2003, s. 46, il. 103. Ilustracje wykonał znany hamburski „Blumen-Schilderer”, Hans Simon Holtzbecker, działający równolegle z Adresem Stechem, choć nieco odeń starszy, autor m.in. pięciotomowego *florilegium* burmistrza Hamburga Bartholda Mollera z lat 60. XVII w. Zob.: *Die Blumenbücher des Hans Simon Holtzbecker und Hamburgs Lustgärten*, kat. wystawy, hrsg. D. Roth, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg 2000, Kelttern 2003.

³⁴ Wobec braku ujednoliconej terminologii botanicznej ta sama roślina pojawiała się w poszczególnych opracowaniach pod skrajnie różnymi nazwami. Opis jej zaś zależał od indywidualnych obserwacji autora, dysponującego często w przypadku rzadkich, sprowadzanych z daleka okazów tylko nasionami, kłęczami, czy też pojedynczymi cebulami. Często były one osłabione transportem bądź też zwyczajnie źle przechowywane, a ich nowe warunki wzrostu odbiegać musiały od rodzimych. Stąd poważne różnice dotyczące opisywanych egzemplarzy, często jedyńskich, jakie autor mógł widzieć w swym życiu. Wynikiem tego zdarzało się błędne opisywanie jako odmian, osobników tego samego gatunku różniących się niekiedy między sobą porą kwitnienia (było to szczególnie zdradliwe wobec cebul sadzonych bez względu na porę spoczynku, w momencie ich otrzymania). Doskonałym przykładem takich omyłek może być szczegółowa relacja sir Thomasa Hanmera w *The Garden Book* (rękopis datowany 1659, wyd. drukiem London 1933). Botanik ten opisał m.in. perypetie pierwszego kwitnienia w Anglii roślin cebulowych zaliczanych wówczas do rodziny „lilio-narcissus”, a zwanych także „narcissus marinus exoticus”, wymiennie z „hemerocallis”, „indian narcissus”, wreszcie „amaryllis”.

³⁵ Ta przedstawicielka rodz. *Amaryllidaceae*, dawniej zwana „lilią belladonna”, zakwita w naszym klimacie późnym latem i jesienią. Na szczycie wyrastającej bezpośrednio z ziemi wysokiej łodygi pojawia się baldach złożony z ponad 12 słodko pachnących, jasnoróżowych i wydłużonych kwiatów o kształcie trąbkowym, długość 10 cm. Osobliwe kwitnienie, długo po utracie liści, znalazło wyraz w jej angielskiej nazwie potocznej „naked lady”.

³⁶ Żadne z łacińskich wydań traktatu Giovana Battisty Ferrariego (*Flora sive florum cultura libri IV*, Rome 1633, Amstelodami 1646 i 1664) nie wzmiankuje tej potocznej nazwy, pojawia się ona tylko w wersji włoskiej: „e chiamasi da alcuni Donna bella” (*Flora, overa cultura di fiori*, Roma 1638, s. 377).

³⁷ Konkurentką do nazwy „belladonna” została roślina dobrze nam znana ze współczesnej oferty sklepowej – przeznaczone do pędzenia *Hippeastrum equestre* (William Herbert, 1821), której ogromne cebule do dziś sprzedawane są uparcie pod etykietą „Amaryllis (Hippeastrum)”.

pewien zamęt w nomenklaturze grupy dużych roślin cebulowych o długich, okazałych kwitnących łodygach już w momencie, gdy przyszło im równolegle hodować dwie bardzo podobne odmiany, różniące się jednak pochodzeniem, terminem kwitnienia, kształtem i barwą kwiatów – amarylisa i *Hippeastrum*.

Skąd się jednak wzięła w obrazie Stecha ta imponująca, egzotyczna roślina? Przy założeniu, że malarz sporządzał szkice z natury wszystkich portretowanych kwiatów, możemy przypuszczać, iż Breyne mógł hodować delikatne i wymagające amarylisy w swoim ogrodzie, podobnie jak inne, sprowadzane z różnych zakątków Europy i całego ówczesnego świata rośliny. Pierwowzorem rośliny w obrazie mógł być również rysunek bądź zasuszony egzemplarz przesłany z Przylądka Dobrej Nadziei, możliwe, że przez Willema ten Rhyne'a, lekarza i botanika pracującego na Dalekim Wschodzie dla holenderskiej VOC, obdarzonego zaszczytnym tytułem nadwornego medyka cesarza Japonii³⁸. Egzotyczny rodowód i niezwykła uroda tych kwiatów, świetnie wyeksponowana

Jej jaskrawe szkarłatne kwiaty urzekły florystów, a względna łatwość uprawy spopularyzowała tę odmianę w Europie o wiele bardziej niż jej południowoafrykańską kuzynkę. Prawdziwy *Amaryllis belladonna* zawsze był na naszym kontynencie rzadkością, swą prawidłową nazwę odzyskał zaś dopiero w XX w. *Hippeastrum* opisał i zilustrował jako „lilio-narcissus indicus pumilinet autumnalis flore rubello” Pierre Valet (*Le Jardin du Roy très Crestien Henry IV*, Paris 1608), opisywał je też i reprodukował jako „narcissus marinus exoticus” Crispijn de Passe (*Hortus Floridus*, 1615), John Parkinson (*A Garden of Pleasant Flowers*, London 1629) i wielu innych. Ostateczny zamęt i fatalną pomyłkę wprowadził Paul Hermann, który zakwalifikował tę roślinę jako „Lilium Americanum puniceo flore Bella donna dictum”, zaznaczając jej karaibskie pochodzenie i kosmetyczno-pielegnacyjny *usus* wśród Indian (P. Hermannus, *Paradisi Batavi Prodrromus, sive Plantarum Exoticarum in Batavorum observatarum*, Amsterdam 1689, s. 348; pierwsza ilustracja w: *idem, Paradisus batavus, continens plus centum plantas affabre aere incisus et descriptionibus illustratas* [...]. Lugduni Batavorum 1698, s. 194, tab. 194). Linneusz powielił i utrwalił „błąd” Hermanna (*Species Plantarum*, Stockholm 1753), zatem nazwa „belladonna” na dobre przylgnęła do południowoamerykańskiej rośliny. O wieloletnim, do niedawna jeszcze trwającym sporze o taksonomię zob.: W.L. Tjaden, *Amaryllis Belladonna and the Guernsey Lily: An Overlooked Clue*, „Journal of the Society for the Bibliography of Natural History”, 9 (3), 1979, s. 251–256; http://www.bulbnrose.com/Amaryllis/Hermann/Am_herm.htm; K. King, *Amaryllis and Hippeastrum*, 2000, [w:] <http://www.geocities.com/kingke.geo/Amaryllis/sealyneg.htm>

³⁸ Był on pierwszym lekarzem pracującym na Deshimie, który poznał i przybliżył Europejczykom japońską medycynę i kulturę. Opublikował słynny traktat o akupunkturze (*De Acupunctura*, Londini 1683). O Willemie ten Rhyne i jego związkach z Breyne zob. M. Gunn, E. du Plessis, *The Flora Capensis of Jakob and Johann Philipp Breyne*, Johannesburg 1978, s. 14–15; M. Gunn, L.E.W. Codd, *Botanical Exploration of Southern Africa. An Illustrated History of Early Botanical Literature on the Cape Flora. Biographical Accounts of the Leading Plant Collectors and Their Activities in Southern Africa from the Days of the East India Company Until Modern Times*, Pretoria 1981, s. 27–28; H.J. Cook, *Matters of Exchange. Commerce, Medicine and Science in the Dutch Golden Age*, New Haven–London 2007, s. 321–322. Warto w tym miejscu odnotować powtórne pojawienie się na aukcji w londyńskiej filii Sotheby's w styczniu 2004 r. niezwykle cennego gedanium – oryginalnego zielnika sporządzonego wraz z opisami przez młodzieńczego ten Rhyne i przesłanego Breynowi do Gdańska w 1658 r. (zielnik uprzednio sprzedany 15 marca 1976 r., również przez Sotheby's w Londynie). Por.: Gunn, du Plessis, *op. cit.*, s. 15; Grzybkowska, *op. cit.* Rośliny afrykańskie i ich podobizny uzyskiwał Breyne także za pośrednictwem

w bukicie, predestynowałyby je do zajęcia poczesnego miejsca wśród starannie wyselekcjonowanych okazów zdobiących traktaty gdańskiego uczonego. Tymczasem brak tam ilustracji podobnej rośliny, wyjąwszy wizerunek mieczyka (*Gladiolus* sp., w *Prodromus* jako „lilio-asphodelus”), pochodzącego również z Przylądka Dobrej Nadziei³⁹. W *Centurii* zilustrowane zostały rzadkie afrykańskie rośliny, obserwowane przez Breynego w słynnych holenderskich ogrodach przyjaciół⁴⁰ bądź przysyłane uczonemu z całego świata. Wielki i szeroko podkreślany w tym udział miał nieoceniony Willem ten Rhyne. Nawiasem mówiąc, szczegółowe studium autorstwa tego ostatniego poświęcone bardzo egzotycznej wówczas roślinie, jaką była *herba tea*, zostało włączone do *Centurii* Breynego jako jedenastostronicowy appendix. Jest to pierwszy znany w Europie traktat o herbacie. Barwny szkic rośliny, podobnie jak wiele innych, Willem van Rhyne przesłał w 1675 r. van Beverningkowi do Lejdy. Dwa lata później rysunek ów wraz z nasionami krzewu trafił do Gdańska, w ręce Breynego (dziś w zbiorach gdańskiej Biblioteki PAN). Piękną ilustrację krzewu herbacianego według ten Rhyne’a sporządził Stech celem włączenia do *Centurii* (s. 112, jako *The Sinesium sive Tsia Japonensibus*).

znajomych botaników z różnych krajów europejskich i ogrodników holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej, o czym świadczą szczegółowe zapisy w *Centurii* i obu *Prodromi*.

³⁹ Świadectwem ścisłych kontaktów uczonego z botanikami pracującymi w Afryce może być dotycząca tej rośliny wzmianka w *Icones plantarum*, włączonych do *Prodromi* Jana Filipa Breynego: „Lilio-asphodelis floribus umbellatis miniatis [...], Hic ex figura vivis quoque coloribus picta & e Promontorio bonae spei ad Parentem missa sequentem in modum describitur”. Zob. *Jacobi Breynii, Gedanensis, Prodromi fasciculi rariorum plantarum primus et secundus [...] icones rariorum et exoticarum plantarum [...] Cura et studio Johanni Philippi Breyni, M. D. auctoris filii, Gedani 1739*, s. 25, Tab. XIII, fig. 1, Bibl. Gd. PAN, sygn. Ub 4381, 4°. Zbiór ten zawiera prócz obu wcześniejszych, a zaktualizowanych *Prodromi* Jakuba Breynego szereg nowych, dodanych przez syna opisów i ilustracji. O szczególnej roli botanicznego eldorado, jakim okazał się być Przylądek Dobrej Nadziei dla Holendrów w czasach Jakuba Breynego, zob.: W. Stearn, *Les expéditions botaniques et les grands voyages d’exploration au XVIIIe siècle*, [w:] *L’empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVIe au XIXe siècle*, oprac. zbiorowe, Bruxelles 1996, s. 67; Cook, *op. cit.*, s. 304–338.

⁴⁰ Breyne znalazł doskonale publiczne ogrody botaniczne i herbaria w Amsterdamie i Lejdzie, oraz prywatne: Hieronymusa van Beverningka, któremu zadedykował *Centurię*, Simona van Beaumont, Philippa de Flines i jego szwagierki Agnes de Block, Caspara Fagela i wielu innych, z którymi prowadził przez całe lata nie tylko ożywioną korespondencję, ale i wymianę. Zob. np.: J. Breyne, *Prodromus Primus*, s. 31: „Tamarindus... arbusculam... in horto Domini Philippi de Fleünis observavimus”, *idem, Prodromus Secundus*, s. 35: „Abies maritima... rara & lepidissima coralloides est mihi olim a Domino Doctore van Iperen communicata”, czy *ibidem*, s. 63: „Euphrasia frutescens... Capitis bonae speis; [...] Anno 1679 mense septembri floridam in Horto Sewenhusiano collegimus”. Opisane przez Breynego rośliny, pochodzące z Przylądka Dobrej Nadziei, zostały zidentyfikowane w: E.F. Klinsman, *Clavis Breyniana*, Danzig 1855; częściowo zweryfikowane przez: MacOwan, Bolus, *Catalogue of printed books and papers relating to South Africa*, Cambridge 1882. O kontaktach naukowych Breynego zob.: Gunn, du Plessis, *op. cit.*, s. 22; Gunn, Codd, *op. cit.*, s. 27–30; Kurkowa 1989, s. 35–38.

Oba *Prodromi* wymieniają rośliny egzotyczne widziane przez autora w słynnych holenderskich ogrodach podczas dwóch podróży z lat 1679 i 1688, ale ani amaryllis, ani *Hippeastrum* nie są nawet wzmiankowane⁴¹. W poszukiwaniu inspiracji dla Stecha nieodzownym stało się dogłębne zbadanie możliwych źródeł ikonograficznych z epoki. Jednym z pierwszych, jakie nasuwają się na myśl, jest manuskrypt Breynów *Flora Capensis*, zawierający blisko 100 gwaszy przedstawiających botaniczne wizerunki egzotycznych roślin z Przylądka Dobrej Nadziei⁴². Niestety, na żadnym z nich nie figuruje stechowska roślina. Trudno także zidentyfikować jako *Amaryllis belladonna* wizerunki, mniej lub bardziej odbiegające od siebie, cebulowych roślin o wielkich liliokształtnych kwiatach na długich łodygach, nazywane w siedemnastowiecznych traktatach botanicznych „lilionarcissus”, a nawet „narcissolirion” (T. Aldinus, *Hortus Farnesianus*, 1625). Opisy ich każdorazowo odnosiły się w rzeczywistości do konkurencyjnego *Hippeastrum* bądź innych gatunków⁴³. Dopiero lektura pierwszego

⁴¹ W *Prodromus Primus* (s. 25) J. Breyne charakteryzuje „hyacinthus africanus tuberosus”, niebiesko kwitnący we wrześniu w podlejejskim ogrodzie van Beverningka, porównując go z opisanymi przez Ferrarię „hyacinthi orientalis & lilionarcissi” (zob. przyp. 31). Notatka ta została uzupełniona przez syna: „Hodie in horto meo & Kleiniano quotannis floret” (1739, *op. cit.*). Natomiast ani Jakub, ani Jan Filip Breyne nie opisują żadnej rośliny o nazewnictwie zbliżonym do „lilio-narcissus”, „narcissus marinus”, czy „narcissus exoticus”.

⁴² Grzybkowska podaje datę 1678 jako rok wydania w Gdańsku (sic!) tego zbioru, nie biorąc pod uwagę, że pozostaje on do dziś w manuskrypcie, od 1959 r. w posiadaniu Brenthurst Library w Johannesburgu (*Flora Capensis sive icones plantarum inprimis bulbosarum Africae circa Promontorium Bonae Spei luxuriantium, ad viva exemplaria maximam partem in ipso earum loco natali, nativis picta coloribus: missae quondam ad insigne sui aevi botanicum Jacobum Breynium, Gedanensem, et in hoc volumine congestae Joanne Philippo Breynio, MD. Jacobi Filio, Gedani. Anno MDCCXXIV* – album z 98 kartami *in folio*, starannie oprawiony w czerwoną skórę typu *maroquin* ze złoceniami, z wytłoczonym na okładce herbowym superexlibrisem Breynów, opatrzonej na rękopiśmiennej stronie tytułowej datą roczną 1724). Komplet tych zróżnicowanych co do czasu powstania (na co wskazało badanie papieru) botanicznych, niesygnowanych gwaszy został wyodrębniony w dwa różniące się jakością i precyzją wykonania zespoły, po 37 i 49 kart. Oprawiono je dopiero w roku podanym na karcie tytułowej, a fakt opatrzenia tej oprawy w znaki biblioteki Breynów świadczy o inicjatywie w tym względzie Jana Filipa Breynego. Autorzy opracowania gdańskiego *florilegium*, wykorzystanego przez wspomnianą badaczkę, nie podejmują się jednak atrybucji poszczególnych plansz. Natomiast Grzybkowska przypisuje wszystkie (uszczuplając zbiór do 48 kart) w sposób nieuprawniony Willemowi ten Rhyne, myląc je z zespołem rysunków tego ostatniego, zakupionym przez Jakuba Breynego w Amsterdamie za pośrednictwem wuja. Z tego ostatniego zbioru botanik miał wykorzystać 48 sztuk do ilustracji *Centurii* (choć Jackowska podaje inaczej). Rysunki te zachowane są do dziś w Forschungs-und Landesbibliothek w Gotha (Chart. A 786). Zob. Grzybkowska 1996, s. 63; Jackowska 1997, *op. cit.*, s. 274. Por. Gunn, du Plessis, *op. cit.*, s. 25–31.

⁴³ Jako amaryllisa rozpoznawano dawniej m.in. podobnie wyglądające, a dziś odrębnie klasyfikowane rośliny z takich gatunków, jak *Haemnantus*, *Pancratium*, *Brunsvigia* i *Crinum*. Por.: E. Steudel, *Nomenclator Botanicus* (1821), [w:] *Amaryllis and Other Geophytes* (<http://www.bulbrose.com/Amaryllis/steudel21.htm>).

nowożytnego traktatu o uprawie roślin, jakim było arcydzieło barokowej chalcografii Giovana Battisty Ferrariego, przyniosła zadowalające rezultaty. *Flora, seu de florum cultura libri IV* (1633, Roma)⁴⁴ doczekała się kilku wydań, a zasięg jej oddziaływania rozszerzał się z upływem czasu; do opisów i klasyfikacji Ferrariego odnosili się wszyscy kolejni botanicy. Włoski jezuita, opisując nowe rośliny egzotyczne, uwzględnił w rozdziałach „Narcissorum notae” i „De cultura narcissi” wszystkie znane, często mylone gatunki i odmiany, o kontrowersyjnym nazewnictwie (patrz wyżej), starając się wyodrębnić je ze względu na porę kwitnienia i sposób uprawy. Spośród czterech nowo odkrytych roślin pochodzących z Przylądka Dobrej Nadziei, a opisanych i zilustrowanych przez Ferrariego⁴⁵, na planszy 121. (il. 4) widnieje m.in. „narcissus indicus liliaceus diluto colore purpurascens”, z całym przekonaniem identyfikowany jako rzeczywisty *Amaryllis belladonna*. Podobieństwo doń wykazuje sąsiadujący z nim w traktacie „narcissus indicus liliaceus saturo colore purpurascens” z planszy 119. (zarówno amarylis, jak i bardzo podobne *Hippeastrum* wykazują dużą zmienność w obrębie gatunku)⁴⁶.

⁴⁴ Zob. przyp. 30. Eklektyczne dzieło tego jezuitę, sprawującego pieczę nad rzymskimi ogrodami Barberinich, będące po części panegirycznym rodu i zadedykowane Francesco Barberinemu, od początku wzbudzało zachwyty nie tylko niezwykle staranną i wysmakowaną szatą graficzną, ale i nowatorską treścią. Oddaje ono zarówno atmosferę kulturalną dworu Urbana VIII, jak i badań przyrodniczych w środowisku związanym z Accademia dei Lincei. Jest niezwykłym świadectwem narodzin fenomenu ozdobnego, geometrycznego ogrodu kwiatowego, nowej formy całkowicie różniącej się od swego prekursora, jakim był *hortus medicus*. Dzieło zdobi dwadzieścia miedziorytów przedstawiających poszczególne kwiaty, osiem projektów parterów kwiatowych, pięć wizerunków narzędzi ogrodniczych i sześć ozdobnych waz z bukietami, autorstwa Anny Marii Vaiana (wykorzystane później w rozszerzonym wydaniu *Florilegium* de Brya). Rysunki do dodatkowych siedmiu plansz ze scenami alegorycznymi, rytowanych przez J.F. Greutera i C. Mellona, wykonali Pietro da Cortona, Guido Reni i Andrea Sacchi. Te przedstawienia siedmiu dni z życia Flory odnoszą się do napisanych przez samego autora typowych mitologicznych *favolette*, włączonych do tekstu i podanych w atrakcyjnej formie metamorfóz floralnych. Zob. *Immagini degli Dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, kat. wystawy, Lecce 7.12.1996-31.03.1997, Lecce 1996, s. 318 (tam szersza bibliografia); Z. Ważbiński, *Ut Ars Natura, Ut Natura Ars. Studium z problematyki medycejskiego kolekcjonerstwa XVI wieku*, Toruń 2000, s. 245-246; L.T. Tomasi, *Fiori, giardini, giardinieri, naturalisti e artisti a Roma nella prima metà del Seicento*, [w:] *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Roma 2000, s. 183-189; a zwłaszcza *eadem*, «*L'arte ingenua e ingegnosa di coltivare i fiori*». Note su „*Flora ovvero cultura di fiori*” di Giovan Battista Ferrari, [w:] G.B. Ferrari, *Flora ovvero cultura di fiori*, faksymile, w oprac. L.T. Tomasi, Firenze 2001, s. IX-XXV.

⁴⁵ Zob.: Gunn, Codd, *op. cit.*, s. 17-18.

⁴⁶ Różnica pomiędzy nimi została zaakcentowana nie tylko na rycinach, ale i w zapisie, gdzie „diluto... purpurascens” wskazuje na barwę jasnorożową, „saturo” zaś oznacza mocniejszą, bardziej nasyconą, odpowiadającą ciemnej purpurze kwiatów *Hippeastrum*. Jak się wydaje, mimo szczerych chęci autora co do rozróżnienia tych roślin, żaden późniejszy traktat tego nie uwzględnił, co więcej, ograniczono się do reprodukcji prawie wyłącznie tej drugiej rośliny. Ferrari dał poetycki, a zarazem przekonujący opis kwitnienia amarylisa, podkreślając jego nie-

3. „Narcissus indicus liliaceus
diluto colore purpurascens”,
ryt. A.M. Vaiana. Miedzioryt
z dzieła G.B. Ferrariego, *Flora sive
de florum cultura*, Roma 1633.
Fot. A. Kolečki



4. Amarylis w *Wielkim bukcie* Breynego – powiększenie z il. 1





5. „Leonurus Capitis Bonae Spei”, ryt. J. Bensheimer
 wg: rys. A. Stecha, z dzieła J. Breynego, *Exoticarum
 plantarum...*, Gedani 1678.
 Fot. A. Kolečki



6. *Leonotis leonurus* z *Flora Capensis* (jako
 „piramis infralia”), gwasz. Brenthurst Library,
 Johannesburg.
 Fot. za: Gunn, du Plessis



7. „Leonurus” w *Wielkim bukiecie Breynego* –
 powiększenie z il. 1.

Już na pierwszy rzut oka widać zbieżność miedziorytu z dzieła Ferrariego z wizerunkiem amarylisa w bukicie Stecha (il. 3 i 4). Rycina mogła stać się inspiracją dla malarza, choć wyraźnie wyczuwalna giętkość i sprężystość dużych, ciężkich, szeroko otwierających się kielichów kwiatostanu z obrazu świadczy o prowadzonych przez Stecha studiach z natury. Wyprostowane, zamknięte jeszcze pąki zdają się kołysać na jego roślinie, podczas gdy wrażenie ruchu i związanej z nim naturalności jest mniej czytelne w sztychowanych kwiatach. Niemniej, w zestawieniu z rośliną na planszy 119., „narcissus... diluto colore...” odznacza się o wiele swobodniejszym pokrojem i charakterem kwitnienia, cała zaś łodyga wdzięcznie ugina się pod ciężarem pełnych, perfekcyjnie wykrojonych kielichów kwiatów. Pozostaje jeszcze do zbadania, czy traktat Ferrariego mógł być znany malarzowi. Odpowiedź w tej kwestii przynosi katalog z aukcji biblioteki Jana Filipa Breynego, jaka odbyła się w 1765 r.⁴⁷ Otóż w dziale „In Quarto”, na s. 33., pod poz. 227., figuruje włoskie wydanie Ferrariego z 1638 r., a kilka stron dalej, pod poz. 261. – wydanie łacińskie z 1664 r. (Amstelodami). Zważywszy, że Jan Filip Breyne, znany gdański lekarz, przyrodnik z zamiłowania i kontynuator ojcowskich pasji botanicznych, uzupełniał rodzinną bibliotekę raczej o współczesną literaturę badawczą, możemy śmiało przypuszczać, iż przynajmniej jeden egzemplarz *Flory* był niemal sto lat przed aukcją w posiadaniu Jakuba Breynego.

Koronnym argumentem na rzecz doskonałej znajomości tego traktatu florystycznego przez Breynego i Stecha jest jednak nie włoski miedzioryt, lecz dość wyjątkowa rycina z *Exoticarum plantarum* gdańskiego botanika (1678). Na s. 173. (plansza Y2) widnieje podobizna południowoafrykańskiej rośliny, określonej jako „Leonurus Capitis Bonae Spei” (il. 7)⁴⁸. Wnikliwy badacz szybko zorientuje się, że tylko dwie plansze Stech wyróżnił w szczególny sposób

zwykłą urodę. Zob.: G.B. Ferrari, *Flora, seu de florum cultura lib. IV*, Editio Nova, Amstelodami, Apud Joannem Janssonium 1646, s. 99, 302.

⁴⁷ *Bibliothecae Breynianae pars prior sive catalogus librorum philologico – philosophico – historicorum, itinerariorum, inprimis autem medicorum, botanicorum et historiae naturalis scriptorum & c. rariorum, quam magno studio et sumptu sibi comparavit D. Johan. Philipp. Breynius (...) in aedibus b. possessoris (in der Langgasse) D. XV. Julii A. MDCCLXV. Distrahendae per Joan. Godofr. Barthelsen. Gedani, typis Jo. Fried. Bartels, Bibl. Gd. PAN, sygn. Od 20009, 8°*. Kurkowa nie uwzględnia traktatu Ferrariego w swoim zestawieniu, pisząc o imponującym zespole dzieł botanicznych w księgozbiornie Breynow. Zob. *eadem* 1989, s. 104–107.

⁴⁸ *Leonotis leonurus* L. (syn. *Phlomis leonurus* L.), przedstawiciel rodzaju *Labiatae*, tradycyjnie określany jako „lwi ogon”, „lwie ucho” i „wilde dagga”. Sprowadzony do Europy dopiero w 1653 r., został opisany w 1663 r. przez van Beverningka. Ta smukła, krzewiasta roślina dość łatwo się zaaklimatyzowała w holenderskich ogrodach, ceniona zaś była za jaskrawopomarańczową barwę gęsto pokrytych włoskami, rurkowatych, istotnie przypominających lwie ucho kwiatów. Kwiatostany, spiętrzone kandelabrowo na łodydze, wyrastają u nasady par długich, ostro zakończonych, naprzeciwległych liści. Breyne zwraca uwagę w opisie rośliny na przyjemny, ale cokolwiek ciężki zapach. *Leonotis l.* znalazł szerokie zastosowanie farmaceutyczne, a ze względu na swe działanie odurzające był praktykowanym już przez Hotentotów narkotykiem.

ze swego zbioru. Otóż dolna partia łodygi rośliny każdorazowo owinięta jest w nich dekoracyjnie potraktowaną banderolą z wypisaną na niej majuskułą łacińską nazwą⁴⁹. A właśnie podobne, płynne i ruchliwe wstęgi podkreślają wielką urodę i elegancję rytowanych 20 wizerunków roślin w dziele Ferrariego. Banderole Stecha nie mają aż tak nieformalnego układu, ich kreska jest bardziej sztywna i nie pretendują one do wypełnienia swymi kapryśnymi zwojami całych plansz. Natomiast obie ryciny artysty cechuje duża dekoracyjność przedstawienia, przejawiająca się nie tylko w morfologicznych detalach roślin, ale i w fantazyjnych podpisach rysownika i rytownika⁵⁰. W historii ilustracji botanicznej nie ma pracy o podobnych rozwiązaniach estetycznych, jakie cechują oba traktaty Ferrariego⁵¹; pozostają one jedynymi w swoim rodzaju dziełami na pograniczu nauki, literatury i sztuki, harmonijnie je z sobą łącząc. Nie trzeba dodawać, że widziane w tym świetle oba miedzioryty Stecha wykazują ścisłą zależność formalną od kompozycji rytowanych przez Annę Marię Vaiana.

Afrykański *Leonotis leonurus* prócz tego, że został szczególnie wyróżniony w traktacie Breynego, figuruje także w górnej partii *Wielkiego bukietu* ze zbiorów Kabruna, tuż pod amarylisem (il. 2.4 i 4). Wraz z tym ostatnim tworzy parę jedynych egzotycznych roślin w bukiecie Stecha, ale za to parę niezwykłą. Żaden z nich nie należy do standardowego repertuaru gatunków obecnych w martwych naturach kwiatowych omawianej epoki ani też nie był przedstawiany w malarstwie następnego stulecia⁵².

Jeżeli chodzi o amarylisa, to bezskuteczne okazało się szukanie w dostępnych źródłach pierwowzoru rysunkowego czy graficznego autorstwa Stecha. *Leonotis l.* jest zaś jedynym znanym nam przypadkiem uwiecznienia

⁴⁹ Oprócz „Leonurusa”, dekoracyjną banderolą opatrzoną jest podobizna „Selago Indiae Orientalis sive Plegmaria Ad Mirabilis Zeilanica” (Fol. XCII). Roślinę tę sprowadzono do Europy, jak pisze J. Breyne, w 1668 lub 1669 r. z Cejlonu. Ciekawym jest fakt zreprodukowania jej w wielkości naturalnej, powodujący konieczność złożenia ryciny do formatu książki, co nie było praktykowane w XVII w. Jest ona opatrzona gwiazdką *) oznaczającą, jak we wstępie podaje autor, że została otrzymana z ogrodu van Beverningka, którego dary botanik w ten sposób wyróżnił w swoim traktacie. Plansza z „leonurusem” gwiazdki nie ma.

⁵⁰ W lewym dolnym rogu umieszczono stosunkowo duży, bardzo fantazyjny i ozdobny napis: „Andr. Stech delin.” i podobnie w prawym: „John. Bensheimer sculp.”

⁵¹ Podobnie literacko-naukowym kontekstem odznacza się drugi traktat tego autora, *Hesperides sive malorum aureorum cultura et usu* (Romae 1646). Zob. *Immagini degli Dei...*, s. 320 (tam pełna bibliografia tematu).

⁵² Jedynie w kolorowanym miedziorycie „October” ze znanego wydania Roberta Furbera *The Twelve Months of Flowers* (London 1730), będącego w zasadzie ilustrowanym katalogiem sprzedaży tego angielskiego szkółkarza i hodowcy, w bukiecie innych kwitnących jesienią roślin figurują podobizny „Leonurus or Archangle tree” (nr 21) i „Belladonna Lilly” (nr 19). Zważywszy na wyżej wzmiankowany wielowiekowy spór taksonomiczny, trudno jednoznacznie ustalić, o którą roślinę chodzi w tym przypadku, choć późna pora kwitnienia wskazywałaby jednak na prawdziwy amarylis.



*Martwe natury
kwiatowe
Andreas
Stecha*

8. „Morski zaprzęg Neptuna”, dekoracja wazy kwiatowej z *Wielkiego bukietu* Stecha – powiększenie z il. 1.

przez malarza rośliny zarówno w grafice, jak i w obrazie. Warto przyjrzeć się bliżej tej zależności. Obie podobizny eksponują charakterystycznie wygięte, jęczyczkowate i szersze na końcach płatki kwiatostanów rośliny. W przypadku ryciny zdają się one falować w niespokojnym rytmie, tak jakby artysta zapomniał o naukowej rzetelności w odwzorowaniu obiektu, na rzecz daleko posuniętej dekoracyjności ujęcia. Wrażenie to pogłębia się, gdy skonfrontujemy ten wizerunek z rzeczywistym wyglądem rośliny (il. 9) – rozwinięte kwiaty gatunku rozłożone są poziomo i opadają łukowato w dół. Skąd zatem ta, nieobecna dotąd w dziele znakomitego ilustratora, stylizacja, tym bardziej że łodygę i liście przedstawił bez zarzutu? Pewną wskazówką może być opis perypetii towarzyszących otrzymaniu rośliny od Willema ten Rhyne, któremu Breyn zawdzięczał ogromną ilość materiału badawczego, zamieszczony w *Centurii*⁵³. Najbardziej prawdopodobne

⁵³ „Inter plantas illas depictas, quarum munere Anno M. DC. LXXV. Excellentissimo Dno. Ten Rhyne me condecorare placuit, haec etiam eminebat elegantissima: qua occasione laudatus Dne ten R. simul exposuit ejusdem plantae flores alimentum praebere aviculae omnium elegantissimae Ourifia Clusii dictae, quam cum magna exficcatanum plantanum copia in Promontorio B. Spei relictam, patrueli meo Dno Johanni Brayne amstelodamum perq; eundem praetera mihi transmittendam curavit. Verum, in hunc usq; diem nec de avicula, nec de plantis (quod maxime dolet) quicquam percipere potuimus.” (J. Breyn, *Centuria...*, s. 172).



9. Wielka waza z orszakiem Neptuna, Jean Le Pautre, ok. 1660, akwaforta. Rycina w lustrzanym odbiciu.

Fot. MNW

wydaje się bądź wykorzystanie przez malarza przesłanego uczonemu gotowego rysunku, mniej lub bardziej stylizowanego, bądź też dysponowanie wyłącznie zasuszonym okazem. Wtedy dekoracyjnie zwijające się płatki w obu przedstawieniach mogłyby być próbą odtworzenia naturalnego pokroju rośliny i ożywienia jej skręconych i wyschniętych tkanek. Nadmierna organiczność form, fantazyjnie przetworzonych w barokowym duchu, nadaje roślinie niepokojące wrażenie tajemnego życia. Na zakończenie tego wywodu warto przywołać podobiznę *Leonotisa* z *Flora Capensis* (il. 6). Na planszy nr 70 podpisany jest on jako „piramis infralia”, bez żadnej dodatkowej wzmianki towarzyszącej innym gwaszom z tego zbioru i, jak widać, jest wiernym rysunkiem z natury, być może wykonanym na miejscu. W żaden sposób nie mógł więc stanowić wzoru dla Stecha, brak także pewności co do czasu jego powstania⁵⁴.

Zważywszy, że mało znany, choć wzmiankowany amarylis trudno się aklimatyzował w europejskich ogrodach, a *Leonotis leonurus* został opisany dopiero 15 lat wcześniej (przyjąwszy 1678 r. za datę powstania obrazu), to były one wielką rzadkością, nawet dla czytanych botaników, w czasie, gdy powstawały ich malarskie wizerunki⁵⁵. Amarylis zakwitał w europejskich ogrodach z trudnością i niezwykle rzadko, stąd też uszedł uwadze artystów. Sam Segal podaje tylko jeden znany mu wizerunek – kompozycję Ambrosiusa Bosschaerta Starszego z 1617 r. z kolekcji prywatnej⁵⁶, wzmiankując jeszcze włoskie publikacje botaniczne po 1625 r. Podobnie odosobnionym przykładem jest wspomniana akwarela na welinie Roberta i gwasz Holtzbeckera⁵⁷. Uczony ubolewa, że najprawdopodobniej gatunek ten nie zaaklimatyzował się w Holandii i dopiero po upływie całego wieku pojawiły się ponownie jego nieliczne przedstawienia. „Gdyby tak nie było, z pewnością napotkalibyśmy ten atrakcyjny kwiat obecny w większej liczbie w siedemnastowiecznych obrazach” – pisze Segal. Amarylis jest więc w literaturze przedmiotu przykładem jednej z kilku roślin poznanych dość wcześnie, a następnie „zaginionych”, które powróciły pod koniec XVIII w.⁵⁸ Widziany w tym świetle obraz Stecha – nieznanymi światowej botanicznej historii sztuki – ma niezwykłą wartość dokumentalną i historyczną. Prócz

⁵⁴ Por. przyp. 42.

⁵⁵ Dalsze losy uprawy *Leonotisa* w Gdańsku znajdują potwierdzenie nie tylko w adnotacji Jana Filipa Breynego (*Prodroma*, P. sec., s. 76), gdzie wspomina on już dwie rośliny o tej nazwie: „*Leonurus annuus Americanus*” i „*Leonurus perennis Africanus frutescens, flore phoeniceo majore*”, ale i w katalogu roślin z ogrodu Jakuba Teodora Kleina. Zob. Z. Schwarz, E. Żmijewska, *Ogrody Gdańska i okolic*, Gdańsk 1995, s. 30.

⁵⁶ Ol. na desce, 40 × 70 cm, sygn., dat. Jest to różowo-liliowa odmiana *Amaryllis belladonna pallida*. Zob. S. Segal, *Les fleurs et la mode dans la peinture aux Pays-Bas*, [w:] *La peinture florale du XVI^e au XX^e siècle*, kat. wyst., Galerie du Crédit Communal, Bruxelles 1996, s. 52 i 58.

⁵⁷ Zob. przyp. 27.

⁵⁸ Opisany po raz pierwszy w 1625 r. przez Castellego we Włoszech, oficjalnie wprowadzony we Francji w 1712 r.; do Anglii sprowadzono go w 1772 r. i początkowo hodowano w szklar-

niewątpliwego potwierdzenia istnienia gatunku na kontynencie europejskim, dowodzić może śmiałych prób hodowlanych Breynego (prób udanych w Gdańsku!), oraz w równym stopniu jego wielkich możliwości pozyskiwania najrzadszych roślin epoki, gdyż trudno posądzać samego malarza o inicjatywę w tym względzie. Przypadki bezpośredniej inspiracji północnoeuropejskich malarzy botanicznymi nowinkami były w XVII w. sporadyczne, choć niektórzy uczeni podtrzymują teorię regularnych wizyt artystów w amsterdamskim *Hortus Botanicus*⁵⁹. A do lejdejskiego ogrodu botanicznego rośliny z południowej Afryki zaczęły przybywać dopiero od ok. 1680 r., skąd wysyłali je holenderscy osadnicy. Powyższe konstatacje stanowią zarazem bezsporny dowód na bezpośrednie związanie naszego obrazu z osobą gdańskiego botanika, dotychczas hipotetyczne i oparte w zasadzie na tradycyjnym przekazie, wynikającym z treści o wiele późniejszego napisu z odwrocia.

Bliższa analiza plansz *Centurii* potwierdza dalsze związki z dziełem Ferrariego. Sposób traktowania i charakter roślin przedstawionych na niektórych rycinach z wydania gdańskiego upodabnia je bardzo do gatunków figurujących we włoskim traktacie, w szczególności zaś dotyczy to okazów z rodziny *Leguminosae*. Najlepszym przykładem może być porównanie „flos clitorius” (*Clitoria ternatea* L.) Stecha (s. 77, ryc. 31) i „phaseolus brasiliacus” (fasola ozdobna) z *Flory* (s. 383)⁶⁰. Inspiracja tym florystycznym dziełem jest także czytelna w niektórych rozwiązaniach *Wyznania wiary św. Maurycego* z Pelplina, wspomnianej wcześniejszej pracy Stecha. Otóż zarówno kompozycja, jak i wewnętrzna struktura obrazu wykazują bliską analogię do szczegółów kompozycji Pietra da Cortona – *Królestwo Flory* – zdobiącej frontyspis traktatu Ferrariego. Swobodnie rozrzucone na stopniach hermy pojedyncze kwiaty, jej usytuowanie po lewej stronie i motyw spowijających ją kwiatowych girland, otwierająca się w głębi

niach, Linneusz odnotowuje go w 1753 r. W czasach Redoutégo wciąż jeszcze był ogromną rzadkością.

⁵⁹ Zob. B.M.J. Brennikmeyer-de-Rooij, *A Brief Look at Seventeenth-Century Flower Painters*, [w:] kat. wyst. *Boeketten uit de Gouden Eeuw/Bouquets from the Golden Age: The Mauritshuis in Bloom*, Den Haag Mauritshuis 1992, Zwolle 1992, s. 22.

⁶⁰ Doszukiwanie się przez monografistkę artysty wzorów dla stechowskich ilustracji do *Centurii* w traktacie Paula Hermanna jest poważnym błędem rzeczowym z powodu faktu nieuwzględnienia przez autorkę różnicy lat dzielącej oba wydania. Ilustrowane wydanie Hermanna ukazało się rok po śmierci Stecha – Grzybkowska podaje, że artysta wzorował się na niej (*eadem* 1979, s. 102: – „*Paradisus Batavus*... był niewątpliwym wzorem dla dzieła gdańskiego”). Otóż nie był, rzeczywisty wzór leżał zaś zupełnie gdzie indziej. We wstępie do *Centurii* J. Breynego, zamieszczając podziękowania dla wszystkich, którzy się do powstania tego dzieła przyczynili „vel plantis, vel seminibus, vel relationibus gratiosissime communicatis”, jako pierwszych wymienia: „patruelis meo Johannes Brayne mercator amstelodamensis, Paulus Hermans, Doctor, Societatis Indicae medicus in Ceylan Insula ordinarius, Wilhelmus ten Rhyne – Doctor, Magni Imperatoris Japoniae medicus, botanicus & chymicus”. Zarówno Breyn, jak i Hermann, blisko z sobą zaprzyjaźnieni, pozyskiwali rośliny, ich podobizny, czy też opisy podobną drogą z Afryki, Cejlonu i Ameryki, nierzadko wymieniając je między sobą.



10. „India Barberinis hortis tributaria”, ryt. C. Mellon wg: rys. G. Reniego,
z dzieła G.B. Ferrariego, *Flora...*, Romae 1633.
Fot. A. Kolečki



11. A. Stech, *Bukiet kwiatów w szklanym wazonie*, ok. 1678, ol., płótno. Augsburg, Städtische Sammlungen. Fot. archiwum Muzeum Narodowego w Gdańsku

perspektywa i gest Flory znajdują swoje odpowiedniki w wielkoformatowym obrazie Stecha. Analogiczny także jest sposób i miejsce stawiania sygnatury u obu artystów – na stopniach. O ile rysunek włoskich kwiatów jest mocno stypizowany, o tyle różnogatunkowe kwiaty Stecha wyraźnie są ich botanicznymi wizerunkami.

W interpretacji *Wielkiego bukietu Breynego* związki formalne z traktatem Ferrariego odgrywają równie ważną rolę, co zamierzona przez malarza pewna zbieżność ideowa z przeprowadzoną przez włoskiego jezuitę apologią rodu Barberinich. Dodatkowym elementem wiążącym oba tak różne dzieła jest analogiczne wykorzystanie mitologicznego wątku Neptuna, przedstawionego we *Florze* oraz w repusowanej dekoracji złożonej wazy z obrazu Stecha (il. 8). Wyobrażona przezeń na naczyniu scena wykazuje ścisłą zależność od akwaforty Jean Le Pautre'a z ok. 1660 r., przedstawiającej *Wielką wazę z orszakiem Neptuna* (il. 9). Fakt, iż dopiero lustrzane odwrócenie wzoru graficznego pozwala w pełni dostrzec to uderzające podobieństwo, przekonuje o wykorzystaniu przez malarza w kompozycji obrazu istniejącego w rzeczywistości naczynia, będącego być może własnością artysty bądź też jego botanicznego mecenasa. Przy korzystaniu z odbitki graficznej trybowany przez złotnika

na powierzchni metalu wzór ujawnia się na gotowym wyrobie właśnie w lustrzanym odbiciu. Cykle rycin Le Pautre'a były wzornikami chętnie i często wykorzystywanymi przez artystów i rzemieślników w XVII w., nie dziwi więc zastosowanie tutaj tego przetworzonego we francusko-włoskim duchu motywu antycznego, jakim jest morski zaprzęg Neptuna. O wiele bardziej nietypowy jest sam kształt kosztownego naczynia ze złoconego srebra – niskiego, wybrzuszono i całkiem pozbawionego stopy, niemającego analogii wśród zachowanych dzieł⁶¹. Nie można wykluczyć możliwości powstania tej wazy w Gdańsku, silnym ośrodku złotniczym, przy czym tematyka jej dekoracji również nawiązywałaby w tym świetle do lokalnej, tradycyjnej ikonografii morskiej.

Andreas Stech wybrał nieprzypadkowo wazę z motywem orszaku boga mórz. Botaniczne implikacje tego tematu wyjaśnia autorski opis znanej malarzowi ryciny z traktatu Ferrariego⁶². Miedzioryt według rysunku Guida Reniego (il. 10) przedstawia władcę mórz z trójzębem, stojącego na rydwaniu o muszlowatym kształcie, zwieńczonym kartuszem z napisem: „Tria Potiora”. Morski zaprzęg i parę niespokojnych hippokampów przytrzymują dwa trytony, a otaczają je inne bóstwa morskie. Neptun przyjmuje z rąk personifikacji Indii niezwykły dar – złotą *pyxis* z nasionami najrzadszych kwiatów indyjskich, którą jako trybut tej krainy poniesie „Królewskim Pszczołom Barberinich”. Pierwszym wymienionym spośród egzotycznych przybyszów, którzy zakwitną w gościnnie przygotowanej świątyni, jaką miał być *Hortus Barberini*, jest poetycko wychwalany „narcissus indicus” w trzech odmianach, czyli m.in. opisywany wyżej amarylis⁶³. W tym kontekście obecność motywu Neptuna w dekoracji gdańskiej wazy kwiatowej należy odczytać jako barokowy koncept, kryjący wiedzę o zamorskiej drodze pozyskiwania nasion rzadkich roślin przez Breynego; nasion, dzięki którym, podobnie jak ogród Barberinich, rozkwitł jego własny, gdański *hortus botanicus*. Na dodatek, jeśli zdamy sobie sprawę z innego jeszcze zabiegu artysty, jakim było wykorzystanie dawnej botanicznej nazwy amarylisa – „narcissus jacobus” (Clusius, 1601)⁶⁴ – w konstrukcji swego erudycyjnego rebusa, to zaginiony wielki bukiet ze zbiorów gdańskiego muzeum jawi się w całej krasie jako najwspanialszy

⁶¹ Pewną analogię może stanowić naczynie publikowane w: *Aurea Porta...*, kat. VIII 57.1.

⁶² Według zrodzonej w wyobraźni sienneńskiego jezuitę nowej ikonografii mitologicznej, przez niego samego opisaną na kartach traktatu, rycina ilustruje historię „Indice stirpes in hortis Barberinis”: „Inde Neptunum per liquida regna natante curru non ita procul aurigantem brevi sermone compellat”. Ferrar, *op. cit.*, księga trzecia, rozdz. XXI „India Barberinis hortis tributaria”, s. 375, ryc. Aa5, s. 377.

⁶³ Tradycyjne nazwy tej rośliny – „narcissus indicus” bądź też „narcissus maritimus” – odnosiły się bardziej właśnie do morskiej drogi, jaką musiała przebyć do europejskich ogrodów, niż do geograficznego regionu pochodzenia.

⁶⁴ Ten sam kwiat, w którym widziano znak rycerzy hiszpańskiego zakonu św. Jakuba z Compostelli (zakon Santiago), czyli czerwony krzyż w kształcie miecza, opisywał Ferrari jako „narcissus indicus e rubro croceus, flore liliaceo”, czyli *Hippeastrum equestre* (por. przyp. 37). W rze-

malarski panegiryk na cześć Jakuba Breynego, wybitnego, a zarazem skromnego uczonego, prawdziwego *Florae et Naturae Mysta*. Czytany od góry, już w nazwie najwyżej umieszczonego i największego kwiatu zawiera imię mecenasa, dobo-rem zaś roślin dowodnie wskazuje na główne jego zajęcie i zasługi. Natomiast wizja płynącego do Gdańska z darami Neptuna jest pochwałą rozległych kontak- tów i wszechstronnej wiedzy o świecie znakomitego botanika.

Widziany w takiej perspektywie obraz Stecha byłby wyjątkowym w trady- cji gatunku. Podobnie literacko-artystyczna kompozycja nie znajduje żadnych analogii we współczesnej produkcji europejskiej. Za sprawą metaforycznego barokowego konceptu, ale i niezwyklej swej urody, bukiet ten unieśmiertelnił artystę i mecenasa, jak słusznie głosił napis na jego licu⁶⁵.

Bukiet kwiatów w szklanym wazonie (olej, płótno, wymiary 63 × 46, sygn.) jest kolejną martwą naturą gdańskiego malarza. Ukazano w niej ustawiony na stole, przykrytym pofałdowaną w charakterystyczny dla Stecha sposób aksamitną draperią⁶⁶, wyraźnie odcinający się od ciemnego tła szklany wazon, a właściwie butlę, z wysokim i pełnym bukietem różnogatunkowych kwiatów (il. 11). Rośliny, realistycznie odwzorowane w każdym detalu płatków i liści, spię- trzone są wertykalnie, bardziej zagęszczone u dołu kompozycji. Ten sygnowany przez artystę obraz z Augsburga, jedyny zachowany do dziś z kwiatowej spu- szczy Stecha, niemal dosłownie odpowiada opisowi Seckera: „Na wpeł otwarte białe, żółte i fioletowe płomieniste tulipany wystają z pełnego bukietu, na który składają się jasnoczerwone goździki i niebiesko-białe powoje, lśniącoczerwone jaskry, czerwony mak oraz inne białe i żółte kwiaty. Bukiet stoi na brązowym blacie stołu w wybrzuszonym szklanym wazonie. Tło ciemnozielone. Malowany w żywych kolorach. Płótno o rzadkim splocie, po konserwacji”⁶⁷.

Wśród kwiatów zwraca uwagę wyraźnie wyeksponowany po lewej i nie- proporcjonalnie duży w stosunku do innych kwiatów, dwubarwny, częściowo rozwinięty goździk. Wielkością kwiatostanu dorównuje on tulipanom (co nie zdarza się w przypadku ukazanych tu efektownych, dużych z natury odmian płomienistych), ba, nawet przewyższa rozmiarem w pełni rozwinięte kwiaty róż i piwonii. Tylko jego wyjątkowe znaczenie jako kolekcjonerskiego klej- notu mogłoby usprawiedliwić to wyróżnienie. Absolutna wierność naturze, jaka cechowała Stecha, będącego reprezentantem tradycji „iluzjonistyczno-

czywistości jest to *Sprekelia formosissima*, sztychowana jako „Amaryllis croix de Saint-Jacques” przez P. Valeta (*Le jardin...*)

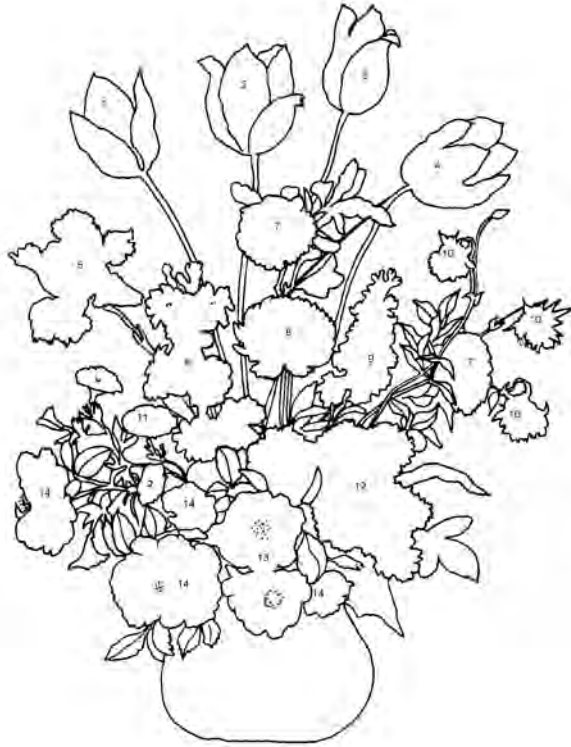
⁶⁵ „[...] Sic rerum cito evanescentium non facile evanescens conditur memoria”. Makowski, *op. cit.*, s. 164; Grzybkowska 1979, s. 138.

⁶⁶ Wielokrotnie zwracano uwagę na nieumiejętne przedstawianie tkanin przez malarza, por. Makowski, *op. cit.*, s. 164.

⁶⁷ Secker 1919, s. 14, nr 4. Autor nie reprodukuje obrazu, opisując go jako „Blumen in Glas”, własność Agnes Jüncke w Sopocie, por. przyp. 5. Wymiary obrazu z katalogu Seckera (64 cm × 49 cm) niemal ściśle odpowiadają wymiarom bukietu z Augsburga (63 cm × 46 cm). Zob. *Aurea Porta...*, s. 188.

12. Identyfikacja
botaniczna roślin
w *Bukiecie kwiatów*
w szklanym wazonie.
Rys. Danuta Natalia
Zasławska

Martwe natury
kwiatowe
Andreas
Stecha



-portretowej” w malarstwie kwiatów, nie pozwoliłaby na tak drastyczne zakłócenie proporcji bardzo starannie dobieranych, zarówno pod względem koloru, jak i formy, elementów tej erudycyjnej martwej natury. W bukiecie uwagę przyciąga mocny, czerwony akcent umieszczonych w samym centrum kompozycji okazałych kwiatów, dotąd błędnie identyfikowanych⁶⁸. Otóż pośrodku otwiera się pełnokwiatowa odmiana czerwonej piwonii lekarskiej, towarzyszą zaś jej dwie ukwiecone gałęzie granatu właściwego⁶⁹ (il. 12). Artysta doskonale ukazał nie tylko twarde, zdrewniałe łodygi, charakterystyczne skórzaste liście, ale i przepych szkarłatnych, gęsto wypełnionych kwiatów⁷⁰. Praktyką malarską owego okresu było powszechne posługiwanie się rysunkowymi wzornikami

⁶⁸ H.F. Secker, a za nim Grzybkowska upatrują tu jaskrów (*Ranunculus spec.*).

⁶⁹ *Punica granatum*, czyli granatowiec, inaczej granat właściwy, znany głównie ze smacznych owoców o bogatej symbolice, to wysoki krzew (do 5 m wysokości) uprawiany w południowej Azji i Europie od niepamiętnych czasów. Kwiaty gatunku są pojedyncze, zazwyczaj szkarłatno-czerwone, rzadziej białe, o lejkowatym kształcie i średnicy ok. 4-5 cm. Umiarkowanie mrozoodporny, w naszym klimacie przemarza i kwitnie wówczas słabo albo wcale. Formy hodowlane mają kwiaty pełne, np. Rubra Plena, Alba Maxima itp.

⁷⁰ Kluczem do rozpoznania rośliny była rzadka w dziele Stecha staranna charakterystyka liści i łodyg, wykluczająca jej pierwotną identyfikację jako jaskra.

przy budowaniu kompozycji kwiatowych, dające swobodę pracy nieograniczonej dostępnością roślin w sezonie wegetacyjnym. Niemniej i tu obowiązywał pewien standardowy dobór kwiatów, pewna powtarzalność, będąca funkcją ich popularności i obecności w ogrodach. W tym przypadku roślina namalowana przez Stecha z dużym wycuciem formy nie wydaje się być przerysowaną z popularnego wzornika, a raczej jest rezultatem bezpośredniej obserwacji, o czym świadczą starannie zaznaczona asymetria środkowej łodygi, tudzież przedstawienie każdej z nich zwieńczonej tylko jednym, rozwiniętym kwiatem, co odbiega nie tylko od naturalnego pokroju rośliny, ale i od konwencji rysunku botanicznego⁷¹. Przy analizie roślin malowanych przez Stecha nasuwa się pewność, że każdą z nich musiał znać z autopsji, gdyż wszystkie szczegóły i barwy są zgodne z ich rzeczywistym wyglądem, poszczególnymi etapami rozwoju i odmianami. W przypadku roślin, których na żywo nie mógł zobaczyć, ponosiła go nieco fantazja. Na pytanie o możliwość aklimatyzacji ciepłolubnego krzewu w Gdańsku można wskazać tu na słynny ogród botaniczny doświadczonego z pewnością w tej delikatnej materii Jakuba Breynego. I choć wiemy, że klimat w Gdańsku w XVI w. był cieplejszy niż dziś, to ogólnie II połowa następnego stulecia przyniosła o wiele niższe temperatury, co nie pozostawało bez związku z ponawianymi wciąż przez botaników mniej lub bardziej udanymi próbami akomodacji egzotycznych roślin w nadmotławskim grodzie⁷².

Z innych komponentów tego bukietu na szczególną uwagę zasługuje dobór róż – kwiatów, które zdominowały w II połowie XVII w. malowane bukiety, festony i girlandy. Poszukując niezwykłych efektów kolorystycznych, artysta

⁷¹ O wczesnej preferencji dla formy pełnej kwiatów granatowca świadczy ich doskonała barwna podobizna w *Hortus Eystettensis* Beslera (1613). Kwiaty te były często umieszczane w malowanych girlandach (zob. J. van Kessel, *Cztery elementy*, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg oraz F. Ykens i G. Seghers, *Madonna z Dzieciątkiem w girlandzie kwiatowej*, Musée des Beaux-Arts, Caen).

⁷² O aklimatyzacji roślin egzotycznych w ogrodzie Jakuba Breynego zob. A. Kurkowa, *Jakub i Jan Filip Breynowie, uczeni gdańscy XVII i XVIII w.*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, 3/4, 1987, s. 665. Botanik ponawiał także próby uprawy gruntowej egzotycznych roślin w swoim ogrodzie, w większości z otrzymany nasion. Zob. Z. Schwarz, *Prywatne ogrody botaniczne a rozwój nauk przyrodniczych w ośrodku gdańskim w XVI-XVIII w.*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, 2, 1986, s. 411-444; Schwarz, Żmijewska, *op. cit.*, s. 26-34. Bardziej wrażliwe rośliny, pochodzące z cieplejszego klimatu, przenoszono na zimę do pomieszczeń, o czym donosił już biskup pomorski Johann Wigand – J. Wigandus, *Vera historia de succino borussico, de alce borussica et de herbis in Borussia nascentibus* (...), Jenae 1590. W latach 80. XVII w., za dyrekcji Paula Hermanna, w lejdejskim ogrodzie botanicznym funkcjonowały już ogrzewane szklarnie przeznaczone do uprawy ciepłolubnych roślin egzotycznych. W pomarańczarniach ogrodów gdańskich patrycjuszki uprawiano granatowce, drzewka figowe i pomarańczowe, doprowadzano do kwitnienia oleandry i do owocowania winną lato-rośl, co podkreślił już szeroko cytowany Charles Ogier: K. Ogier, *Dziennik podróży do Polski 1635-36*, cz. I i II, Gdańsk 1950, 1953.

zestawił kontrastową ciemnoczerwoną odmianę róży francuskiej ze znakomitą dwubarwną *r. gallica* cv. *Versicolor*⁷³. Kilku gałązkom tej słynnej pasiatej *Rosa Mundi* towarzyszą dwa ciemne, nieco mniejsze kwiaty, pyszniące się pośrodku kompozycji. Ta bardzo stara, półpełna odmiana róży francuskiej, zwana też „Old Velvet Rose”⁷⁴, ma nieco ulepszoną dziewiętnastowieczną mutację, oferowaną do dziś w wyspecjalizowanych szkółkach różnych pod nazwą „Tuscany”. Można ją identyfikować z opisaną przez Johna Gerarda w 1597 r. różą, której „kwiaty rosną na wierzchołkach pędów, są pełne, z żółtymi frędzlami w środku, o intensywnej barwie ciemnoczerwonej, przypominającej czerwono-karmazynowy aksamit”⁷⁵. Co ciekawe, w zaginionym *Wielkim bukietcie Breynego* ta sama dyspozycja i gatunki róż zdają się powtarzać. Cztery tulipany wieńczące bukiet są także wyraźnymi portretami, wyeksponowanymi na ciemnym tle (il. 13). Wprawdzie za życia malarza już dużo rzadziej publikowano *Tulpen Boecken* – ilustrowane wzorniki ze szczegółowo określonymi i podpisanymi kwiatami, jak to miało miejsce przed krachem tulipanowym w 1637 r.⁷⁶, ale w ogrodach jego epoki pozostały słynne odmiany. Zepchnięte z piedestału, na który wyniosła je ludzka próżność i chciwość, odarte z aureoli rarytasu, spokojnie mnożyły się i drogą naturalnej selekcji tworzyły nowe kombinacje barw i kształtów. Hodowcy i ogrodnicy nie nadawali im już wszakże poetyckich ani też pompatycznych nazw, pomni na *memento* r. 1637, a same kwiaty złączono trwale z pojęciem *vanitas*. Jakub Breyne opisuje tylko jedną odmianę tulipana, podając wszakże jej nazwę: „*Tulipa cristata flore luteo & rubro variegato...* (f)

⁷³ *Rosa gallica* – niewielka (do 1 m wysokości) i najstarsza z uprawianych róż, znana już w starożytności. Do najpopularniejszych jej odmian należy karminowoczerwona *r. gallica* cv. *Officinalis* o pachnących, półpełnych kwiatach, z purpurowym zabarwieniem i żółtym środkiem (tzw. „róża aptekarska”, tożsama z angielską „Red Rose of Lancaster”). Jej najsłynniejszą odmianą jest właśnie paskowana *r. gallica* cv. *Versicolor* (Kluzjusz, 1583). O dawnych odmianach róż zob. D. Zasławska, *Rosa Mutabilis. Obraz i znaczenie róży w malarstwie martwych natur kwiatowych krajów północnych w XVII i XVIII w.*, [w:] *Spór o genezę martwej natury*, Toruń 2002, s. 153–158, przyp. 8, 12, 16, 20.

⁷⁴ Por. powyższy przypis i poprzednią identyfikację w: *ibidem*, s. 155, przyp. 17.

⁷⁵ J. Gerard, *The Herball, or, Generall Historie of Plantes*, London 1597. Zob. Jacques de Gheyn Mł., *Tulipany i róże w szklanym wazonie* (zbiory prywatne, Holandia), gdzie odmiana ta wyeksponowana jest na pierwszym planie, leżąc tuż obok wazonu, a także Jan Davidsz de Heem, *Alegoryczny portret Wilhelma III Orańskiego* (Palais des Beaux-Arts, Lyon), choć S. Segal identyfikuje ją tam jako różę damasceńską. „Tuscany” przeżyła renesans swej popularności w XIX w., współcześnie wyparły ją odmiany równie intensywnie pachnące, lecz odporniejsze na plowienie przy przekwitaniu, np. „Tradescant” i „William Shakespeare” hodowli D. Austina. Zob. S. Segal, *Jan Davidsz de Heem en zijn kring*, kat. wyst., Centraal Museum, Utrecht/ Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 1991, s-Gravenhage 1991, s. 169.

⁷⁶ Kolekcje takie jak *Brandemandus Tulpenbuch*, album z 62 gwaszami prezentujący 121 odmian tulipanów, wydany na krótko przed 1637 r., podawały nawet wagę poszczególnych cebulek i ich zawrotnie skaczące ceny, zob. S. Ebert-Schifferer, *Still-Life: A History*, New York 1999, s. 60; A. Pavord, *The Tulip*, New York-London 1999, s. 178–180.



13. Tulipany w Bukiecie kwiatów w szklanym wazonie – powiększenie z il. 11

vulgo *Princesse Rojael*” (*Prodromus*, s. 103). Być może jest to jedyna pierzasta odmiana sportretowana (jako druga od dołu, z prawej) w *Wielkim bukiecie* z dawnych zbiorów gdańskiego Muzeum Miejskiego⁷⁷.

Obraz Stecha skonstruowany jest zgodnie z teoretycznymi zaleceniami budowy podobnych „centralnych” bukietów – różowo-białe i czerwone róże oraz białe kiście bzu umieszczono w dolnej partii kompozycji – bliżej środka ciężkości; pośrodku, nieco wyżej, swoje miejsce znalazły kwiaty średniej wielkości (niebieskie powoje, dwie różne odmiany lewkonii, czerwone pełne kwiaty granatowca i błękitne orliki), szczyt zaś wypełniły tulipany (il. 12). Bukiety takie zawsze zalecano wieńczyć efektownymi, przyciągającymi uwagę kwiatami, nie zważając na powstałe w ten sposób dysproporcje form. Przykładem zastosowania tej konwencji jest analizowany wyżej zaginiony obraz ze zbiorów Kabruna z ogromną łodygą amarylisa i wyeksponowanym, rzadkim irysem w swej górnej partii. Bukiet augsburski wieńczą w dość nietypowy sposób cztery tulipany, wysunięte w górę na długich łodygach, dominując i wyraźnie „rozrzedzając” zwartą w środkowej i dolnej partii kompozycję. Równie symetryczny układ z czterema tulipanami pojawia się bardzo rzadko, jako przykład można podać parę o nietypowym, bardzo wertykalnym formacie *Szklanych wazonów z kwiatami* Daniela Seghersa, flankujących niezachowaną już scenę biblijną z belgijskiego opactwa Tongerlo (il. 14).

⁷⁷ Bardzo podobny kwiat tego gatunku, pierzasty żółto-czerwony, znajduje się w samym centrum *Martwej natury z kwiatami, owocami i muszlami* Balthasara van der Ast (c. 1640/50, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau).



14. Daniel Seghers, *Dwa wazony z kwiatami*, ol., deska. Kol. prywatna.
Dawniej opactwo Tongerlo, Belgia

Przy bliższej analizie bukiet Stecha odsłania swoje coraz ciekawsze oblicze. Otóż dobór barw, od najcieplejszych na pierwszym planie – mocnej czerwieni róż i piwonii, zestawionej z bielą, poprzez purpurę lewkonii, szkarłat kwiatów granatowca i kontrastującą z nimi żółć innej lewkonii, po rozbielone plamy kwiatów pozostające na obrzeżach i wyraźnie chłodne, niebieskie barwy roślin drugiego planu, przypomina wskazówki z traktatu Gerarda de Lairese’a dotyczącego malowania bukietów (*Groot Schilderboek*, 1707) – doboru kolorów na zasadzie półkola barw i stosowania słabszych bądź silniejszych kontrastów celem uzyskania głębi. Rozdział dotyczący malarstwa kwiatów jest wyjątkowy w dziejach teoretycznego piśmiennictwa o sztuce, data wydania



15. J. Marrell, *Martwa natura z kwiatami w szklanym wazonie*, 1668, ol., płótno. Uppsala University. Fot. za: Uppsala University Art Collection

świadczy zaś, że autor, choć namalował tylko jeden znany bukiet, z pewnością czerpał wiedzę z doświadczeń malarzy swego pokolenia⁷⁸. W Amsterdamie, gdzie pisał i wydał swój traktat, czynni byli wówczas Elias van der Broeck, Jan van Huysum i Rachel Ruysch. De Lairese podaje szereg szczegółowych wskazówek pozwalających osiągnąć najlepsze rezultaty w dziedzinie od dawna już uznanej za „najpotrzebniejsze dla malarza ćwiczenie obcowania z farbami” (Karel van Mander). Wydane na początku XVIII w. uwagi de Lairese’a były sumą praktyk malarskich stosowanych w poprzednim stuleciu, a więc niewątpliwie znanych Stechowi. Niezwykła, wyważona i dość oszczędna kompozycja tego ostatniego tchnie harmonią, tak bardzo zalecaną poprzez holenderskich teoretyków malarstwa, a uzyskaną środkami literalnie zaczerpniętymi z ich wskazówek. Już de Heem ubolewał nad „istną plagą” wśród jego współczesnych, jaką stał się *horror vacui* w przeładowanych bukietach i festonach. Samuel van Hoogstraten w rozdziale „Umiar

⁷⁸ G. de Lairese, *Groot Schilderboek waar in de Schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderwezen* [...], Amsterdam 1707, faksymile Utrecht 1969. Zob. P. Taylor, *The Flower Piece and Dutch Art Theory*, [w:] *Dutch Flower Painting 1600–1720*, London 1995, s. 77–113.

w kompozycji” swego podręcznika dla malarzy *Inleyding Tot de Hooghe Schoole der Schilderkonst* (1678) przestrzega przed umieszczaniem w obrazach wielkiej liczby „niepotrzebnych rzeczy”, według zasady: „nie ile – ale jak szlachetnie”, której właśnie de Heem hołdował. Wielość elementów rozpraszała widza i przy założeniu istoty malarskiego bukietu jako iluzji natury nie pozwalała na jej pełny, instynktowny odbiór, rażąc sztucznością i ostentacyjnym brakiem umiaru, niespotykanym wszak w przyrodzie. Także sposób „odczytywania” bukietu z Augsburga, od lewej strony, podobnie jak posuwał się w swej pracy malarz, rozpoczynając od tonów jasnych, poprzez średnie, aż do najciemniejszych, dowodzi pilnej lektury prac teoretycznych. W Gdańsku dzieła te były dostępne, traktaty Hoogstratena, Philipsa Angeła, Franciscusa Juniusa znajdowały się w zbiorach Biblioteki Senatu, o czym świadczy jej siedemnastowieczny katalog⁷⁹.

Podtrzymywane przez autorkę monografii Stecha pokrewieństwo bukietu augsburskiego z miedziorytem Jeremiasza Falcka⁸⁰ upada po bliższym przyjrzeniu się modnej konwencji stosowanej przez tego ostatniego, z dużymi, wyeksponowanymi w przestrzeni, a nie na płaszczyźnie kwiatami. Trudno też zgodzić się z tezą o bezpośredniej inspiracji ryciną; dobór kwiatów różni się zasadniczo, a sam motyw szklanej butli jest niewystarczającym dowodem. Podobnie jak w pozostałych kwiatowych kompozycjach Stecha, wszystkie rośliny przedstawione są tu ze świetnym wycuciem formy i precyzyjną charakterystyką detalu. Malarz znakomicie odwzorowuje liście, ich naturalnie pofalowane, giętkie, pełne życia kształty, zwracając uwagę na unerwienie i fizyczny aspekt, co wymownie świadczy o rzetelnych studiach ilustratorskich. O ile cyzelowana forma i wrażliwość kolorystyczna zbliżają go do takich mistrzów gatunku, jak Nicolaes van Veerendael, Willem van Aelst, Maria van Oosterwijck czy Abraham Mignon, o tyle mankamenty rozwiązań przestrzennych, czytelny brak głębi i zbyt jednostajne oświetlenie oddalają od poszukiwań formalnych i dynamicznej wirtuozerii uczniów Jana Davidsza de Heem. Jako jedno ze źródeł inspiracji dla Stecha można wskazać bukiety Jacoba Marrella z lat 50. XVII w., przypadające na schyłek pierwszej fazy złotego wieku holenderskiej martwej natury kwiatowej. Czytelna jest też inspiracja gdańskiego malarza twórczością samego de Heema, najsłynniejszego artysty nowej generacji⁸¹. Wśród licznych obrazów o charakterze pokrewnym jedną z lepszych analogii jest późna *Martwa natura z kwiatami w szklanym wazonie* Marrella ze zbiorów uniwersytetu w Uppsali (sygn., dat., 1668) (il. 15) oraz odmienny w charakterze poszukiwań formalnych, aczkolwiek zbliżony koncepcyjnie *Bukiet w szklanym*

⁷⁹ Bibl. Gd. PAN, sygn. Cat. Bibl. 1 (Mikr. 843).

⁸⁰ Grzybkowska 1991, s. 229, il. 6, s. 230: „[artysta] sięgnął po wzory nie do natury, lecz do sztuki – do miedziorytu Jeremiasza Falcka”.

⁸¹ Por.: Zasławska 2004, s. 79–84.

wazonie de Heema ze zbiorów Edward Speelman Ltd., z Londynu⁸². Oba prezentują typową dla tego okresu w dziejach martwej natury polaryzację – ukazanie żywych, pachnących, sensualnych kwiatów kontrastuje z uwiedłymi, opadającymi resztkami roślinnymi, martwymi ważkami i innymi przedstawicielami drobnej fauny, skrytymi w roślinach. Elementy te, podobnie jak krople wody na pustym, zniszczonym blacie stołu u Marrella, owady, gąsienice i ślimaki u de Heema, czy też opadłe, leżące pod bukietem kwiaty na rycinie Falcka są typowym *memento*, przypominającym o śmiertelności wszechrzeczy⁸³. Żaden z tych detali nie występuje w kwiatowych kompozycjach Stecha.

Na szczególną uwagę zasługuje pokrewieństwo powstałych w Gdańsku obrazów z pracami Nicolaesa van Veerendaela i Hendricka de Fromantiou. Stechowski bukiet z Augsburga prezentuje podobne rozwiązania kolorystyczne jak wczesny, ascetyczny bukiet tego pierwszego (*Irys, tulipan i róże w szklanym wazonie*, 1662, kol. prywatna)⁸⁴ (il. 16). Stech, podobnie jak van Veerendael, stosuje tu świetlistą i chłodną paletę barwną, modelując bryły mocnymi kontrastami w równomiernie oświetlonej przestrzeni obrazu. Podobnie jak on, używa jaskrawego cynobru i głębokiej ultramaryny jako barw dopełniających oraz tonów łamanych budowanych na dwubarwnych, biało-czerwonych lub biało-różowych kwiatach. Asymiluje częsty u antwerpczyka motyw dwubarwnej róży i goździka (patrz wyżej oraz *Tulipan, goździki, róże i powoje w szklanym wazonie*, kol. prywatna, Nowy Jork). We wczesnych pracach van Veerendaela powtarza się motyw szklanej butli, chętnie wykorzystywany przez malarzy około połowy stulecia. W znacznie późniejszym i bogatszym *Bukiecie z Marsylii* (1675, Musée des Beaux-Arts, Marsylia) obserwujemy te same rozwiązania – dwubarwny, biało-czerwony goździk po lewej i taki sam tulipan kontrastują zarówno z białymi różami pośrodku, jak i z pełnym, cynobrowym kwiatem granatowca. Podobnie jak w bukiecie augsburskim, barwy te dopełnia błękit kwiatów powoju. Wcześniej powstały i skromny w doborze roślin bukiet de Fromantiou (*Tulipan, róża i passiflora w szklanym wazonie*, 1668, kol. prywatna, Paryż)⁸⁵ jest małym klejnotem martwej natury kwiatowej. Analogicznie jak w cytowanym wyżej przypadku, prace Stecha łączy z nielicznymi przypisanymi temu artyście obrazami wertrykalna i osiowa kompozycja, mocne kontrasty barwne, ciemne, jednolite tło i niezwykle wyostrzony, precyzyjny rysunek jakby nadnaturalnie prawdziwych kwiatów. Natomiast malarz gdański nigdy nie dorównał van Veerendaelowi

⁸² Obraz reprodukowany w: *Boeketten...*, s. 78, kat. 14.

⁸³ Na temat Marrella zob. E. Gemar-Koeltzsch, *Hollandische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, Lingen 1995, t. 3., s. 629–635. O Janie Davidszu de Heem traktuje: Segal 1991.

⁸⁴ Reprodukacja w: S. Segal, *Flowers and Nature. Netherlandish Flower Painting of Four Centuries*, kat. wystawy, Osaka, Tokyo, Sydney, Amstelveen 1990, s. 214, il. 51, s. 100.

⁸⁵ Obraz reprodukowany w: Segal 1990, s. 222, il. 55, s. 104.

ani de Fromantiou techniką – nieosiągalna dlań była głębia i trójwymiarowość kompozycji oraz miękka faktura płatków, u antwerpczyka żywo przypominająca pognieciony jedwab (Sam Segal). Występujące u obu malarzy motywy owadów i opadłych kwiatów są tu czysto dekoracyjnym, konwencjonalnym i pozbawionym ukrytego sensu zabiegiem (mimo że w późniejszych dziełach van Veerendaela obecne są już elementy *vanitas*⁸⁶). Natomiast żaden z obrazów Stecha nie wydaje się nawet tknięty ideą wanitatywną, przeciwnie – wprowadzają one element czysto intelektualnych zagadnień formalnych.

Dla naszych rozważań kapitalne znaczenie ma wizyta w Gdańsku w 1684 r. Hendricka de Fromantiou. Monografistka Stecha pominęła fakt, iż był on znakomitym portrecistą kwiatów, zaznaczając jedynie, że specjalizował się w martwych naturach myśliwskich⁸⁷. Fromantiou słynął z niezwyklego oka pozwalającego mu na fenomenalne odtwarzanie namacalności materii. Będąc nadwornym malarzem kurfürsta, został wysłany w latach 1682-1684 do Holandii, Londynu i Gdańska po zakup obrazów, jako agent artystyczny i handlowy budującego swą galerię dzieł sztuki Fryderyka Wilhelma. Już samo wskazanie Gdańska jako rynku dzieł sztuki dowodzi rangi tego ośrodka oraz potencjalnych możliwości poznawczych tutejszych artystów, opatrzonych z dziełami mistrzów holenderskich i flamandzkich, w tym z pewnością z tak popularnym gatunkiem, jakim była martwa natura. Warto też w tym miejscu przywołać nazwisko innego berlińskiego malarza, Ottmara Elligera Starszego, któremu przypisywano w przeszłości kwiatowe obrazy Stecha. Obaj bardzo podobnie przedstawiają tulipany, o długich, prostych łodygach, precyzyjnie kształtowanych płatkach (choć u Elligera w kwiatach róż i piwonii widać wyraźną stylizację), łączy ich także stosowanie podobnie konwencjonalnego ciemnego tła, na którego tle odcinają się zaznaczone ostrym konturem formy kwiatów. Mimo tych analogii laserunkowy modelunek, mocny światłocień i obecność żywych stworzeń odróżnia kwiatowe i owocowe kompozycje tego ucznia Seghersa od produkcji gdańskiego mistrza⁸⁸.

⁸⁶ S. Segal, *Nicolaes van Veerendael*, [w:] *A Selection of Dutch and Flemish Seventeenth-Century Paintings*, kat. wystawy, Gallery Hoogsteder-Naumann, New York 1983, s. 86-93.

⁸⁷ Grzybkowska odnotowuje tę wizytę, ignorując fakt, iż kwiatowa specjalność de Fromantiou nie mogła pozostać bez związku z uprawianym przez Stecha gatunkiem. Nie bada też narzucających się tu porównań. Grzybkowska 1979, s. 96, 113.

⁸⁸ Zob. O. Elliger St., *Girlanda z kwiatów i owoców z portretem elektorowej Doroty Brandenburskiej* (ok. 1670-75, Schloss Caputh), *Bukiet róż* (1666, Robert Noortman Gal., Maastricht). Istotnym podobieństwem do kwiatowych kompozycji Stecha odznaczał się, przypisywany Elligerowi Starszemu w katalogu Seckera, niesygnowany obraz z kolekcji A. Jüncke, zob. przyp. 11. Przedstawiał on bukiet kwiatów w wazonie stojącym na brązowej powierzchni stołu, na ciemnozielonym tle. Wśród wiosennych kwiatów wyróżniały się biało-czerwone goździki, żółtobiałe, czerwonożółte i fioletowobiałe tulipany, płomiennoczerwone jaskry, białe narcyzy i czerwone pierwiosnki, znane już z omawianych obrazów Stecha (choć w jego *summa florum* brakuje przedstawień tak modnych wówczas pierwiosnków lyszczaków). Wobec problemu długoletniego ignorowania kwiatowych obrazów w *oeuvre* malarza i początkowym łączeniu ich

Echem dyskusji teoretycznych i świadectwem eksperymentalnych ciągót Stecha są namalowane na desce *Kwiaty w wazonie z Delft*, z dawnych zbiorów Agnes Jüncke (il. 17). Obraz ten został nader marginalnie potraktowany w monografii malarza i – podobnie jak poprzedni – sprowadzony do rangi kompozycji wanitatywnych, pokrewnych obrazom Balthasara van der Ast, Jacquesa de Gheyn i Jana Brueghla Starszego. Jako że zasługuje na bliższą analizę, sięgniemy tu do jedyne go zachowanego opisu z natury tego bukietu: „Na blacie stołu pokrytym brunatnoczerwonym aksamitem stoi w brzuchatym wazonie z Delft, zdobionym niebieskimi motywami *chinoiseries*, bukiet kwiatów. Składają się nań biało-fioletowe płomieniste tulipany, białe narcyzy, świetlistoczerwone jaskry i bladoliliowe bzy luźno ułożone w naczyniu. Tło oliwkowozielone. Żywe kolory. Nosi ślady częściowej konserwacji i retuszy. Litera *JB* z odwrocia wskazują na osobę Jakuba Breynego, jako pierwotnego właściciela obrazu”⁸⁹.

Ten „malarski” opis Seckera został mocno okrojony przez Grzybkowską, która nie reprodukuje obrazu i ogranicza się do następującego stwierdzenia: „Kilka tulipanów, dwie gałązki bzu, parę jaskrów, włożonych w wazon z Delft, dają wrażenie skromności prawie ascetycznej, tym więcej, że nakryty nieco zsuniętą serwetą stół pozostał prawie pusty”⁹⁰.

Przejrzysta, radialna kompozycja nie jest zdominowana przez żaden kwiat, każdy został wyeksponowany pojedynczo, na zasadzie portretowej. Charakterystyczna dbałość malarza o dokładne, wręcz perfekcyjne odwzorowanie roślin niezasłaniających się nawzajem, co siłą rzeczy staje się problemem w gęsto wypełnionych bukietach, osiąga w tym obrazie apogeum. Zalecane przez teoretyków obwiedzenie form cienkim, ciemnym konturem, „wycinającym” niejako kwiaty z tła, zawsze ciemnego bądź rozproszonego, jak w dużym bukiecie Breynego, daje zadziwiające rezultaty w sferze kontrastów⁹¹. Jasne narcyzy wielokwiatowe w dwóch odmianach barwnych⁹² przyciągają momentalnie spojrzenie, następnie wzrok wędruje wzdłuż szeroko otwartych paskowanych tulipanów i schodzi w dół, gdzie oryginalna forma rozpoczyna, rzadko już malowanych w czasach Stecha lilioworóżowych kwiatów

z nazwiskiem berlińskiego artysty, rzeczywiste autorstwo tego płótna, nieco zbliżonego opisem i wymiarami (81 cm × 61 cm) do innych prac Stecha, pozostanie zagadką.

⁸⁹ Secker 1919, s. 13, il. 3, jako „Blumen in Delfter Vase”.

⁹⁰ Grzybkowska 1979, s. 99, 138, kat. B. 7. W następnych artykułach opis ten został zredukowany do minimum: „Ten zaginiony dziś obraz przedstawiał kilka tulipanów włożonych w wazon z Delft i nawiązywał do wanitatywnych kompozycji Jana Brueghla Starszego i Balthasara van der Ast”, Grzybkowska 1991, s. 233 i *eadem* 1996, s. 72.

⁹¹ de Lairese, *op. cit.*, rozdz. 6; Taylor, *op. cit.*, s. 112.

⁹² Ze względu na wrażliwość odmian *tazetta* na przemarzanie, były wówczas stosunkowo rzadko spotykane w ogrodach północnej Europy (w zasadzie uprawiano je tylko w donicach). Ich delikatną, nieco „papierową” urodę wyzyskiwali niemal wszyscy malarze kwiatów XVII w.

16. N. van Veerendael, *Irys, tulipan i róże w szklanym wazonie*, 1662, ol., płótno.
Kol. prywatna.
Fot. za: Segal 1990



*Martwe natury
kwiatowe
Andreas
Stecha*

psizęba (*Erythronium dens-canis*)⁹³ szczęśliwie kontrastuje z ich szerokimi, płamistymi liśćmi. Kompozycję zamyka u dołu jasnofioletowa kiść lilaka botanicznego (*Syringa vulgaris*). Pośrodku wyeksponowane są trzy pełne, starannie zróżnicowane w formach odmiany jaskrów o nasyconej barwie, którym towarzyszą jako wypełnienie bukietu skromne, pojedyncze kwiaty anemona, niebieskiego hiacyntowca i lili *św. Brunona* (il. 18). Ten bardzo oszczędny w formie, precyzyjnie skonstruowany bukiet był z pewnością wyrafinowaną kolorystycznie kompozycją, zważywszy na dawniejszy opis i barwy gatunkowe przedstawionych roślin. Dominowały w nim różne odcienie czerwieni i fioleto, rozjaśnione i skonstrastowane bielą, na dopełniającym oliwkowym tle. Chłodnym akcentem barwnym mógł być, naśladowujący wyroby chińskie,

⁹³ Pierwsze podobizny tej rośliny pojawiły się już w obrazach z początku XVII w.; por. biały kwiat psizębu pośrodku *Bukietu w niszy* Christoffla van den Berghe z Philadelphia Museum of Art (1617). O wieloletnich fascynacjach holenderskich ogrodników tą najpiękniejszą rodzimą byliną, którą Bauhin opisał jako „*Satyrium quorumdam*” (*Historiae plantarum...*, s. 680), a Oelhaf lokalizował w Oliwie, świadczy nazwanie jej współczesnej różowofioletowej odmiany imieniem „Frans Hals”.



17. A. Stech, *Kwiaty w wazonie z Delft*, ol., deska. Zaginiony. Dawniej: Stadtmuseum, Danzig. Fot. archiwum autorki

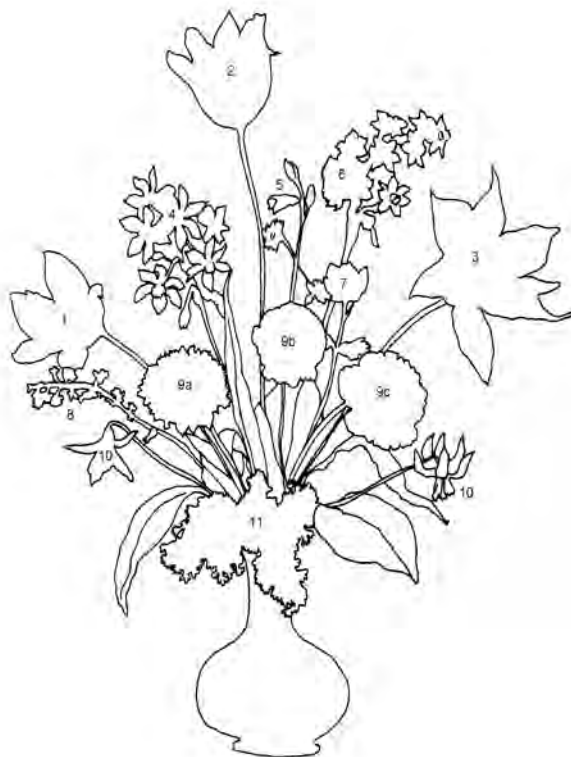
biało-niebieski fajansowy wazon z Delft, jakich w Gdańsku było tak wiele. Jeśliby cytowany z odwrotu monogram *JB* miał wskazywać na osobę pierwszego właściciela – Jakuba Breynego, to dobór botanicznych rarytasów tego bukietu, niesłusznie zakwalifikowanego do *vanitas*, potwierdzały z całą pewnością owo przypuszczenie. Dominujące w tej kompozycji duże kwiaty jaskrów obecne są także w *Wielkim bukiecie Breynego*, zawsze umieszczone pośrodku. Właśnie takie odmiany hodowlane mogły zdobić ogród gdańskiego botanika. Te śródziemnomorskie rośliny, spopularyzowane przez Kluzjusza i wprowadzone do uprawy w Niderlandach w I połowie XVII w., dość często pojawiały się w bukietach. Rzadko jednak zajmowały tak poczesne miejsce w malarskim *oeuvre*, jak w obrazach Stecha.

Wskazane przez monografistkę Stecha pokrewieństwo z dziełami van der Asta, Ambrosiusa Bosschaerta Starszego i Brueghla Kwietnego jest tylko zewnętrzne i pozorne⁹⁴. Analogią dla tej kompozycji mogłyby istotnie być *Kwiaty w porcelanowym wazonie van der Asta* (il. 19), ale jedynie w zakresie

⁹⁴ Grzybkowska 1979, s. 99; *eadem* 1989, s. 233; *eadem* 1996, s. 72.

18. Identyfikacja botaniczna
roślin w *Bukiecie wazonie*
z Delft.
Rys. Danuta Natalia
Zasławska

Martwe natury
kwiatowe
Andreas
Stecha



powierzchnowych, typologicznych podobieństw, błędem natomiast jest sugerowanie wspólnoty techniki malarskiej. Całkowicie różna będzie też koncepcja i przesłanie obu dzieł. Obraz van der Asta to klasyczna kompozycja utrzymana w modnym w początku XVII w. kolekcjonerskim duchu gabinetów osobliwości, eksponującym na równi cenne okazy kwiatów, egzotycznych muszli i dzieł sztuki. W ten sposób rozumiane bukiety Stecha również są portretami odmian rzadkich kwiatów, stanowiąc jednak nie tyle dokumentację kolekcjonerską, co ściśle botaniczną. Inspiracją dla malarza rzeczywiście mogły być charakterystyczne bukiety w chińskich wazonach typu *wan-li*, prezentujące niewielką liczbę starannie dobranych kwiatów, malowane przez Breughla, van der Asta i Goedaerta⁹⁵. Kwintesencją tej ascezy kompozycyjnej może być pojedynczy tulipan w wazonie *kendi* z kilkoma muszlami na stole, o silnej wymowie

⁹⁵ Zob.: J. Breughel St., *Kwiaty w wazonie wan-li* (Mauritshuis, Haga; inna wersja w Prado, Madryt), B. van der Ast, *Kwiaty w wazonie wan-li* (zb. prywatne, Stany Zjednoczone; zob.: S. Segal, *A Prosperous Past*, kat. wystawy, Delft-Cambridge-Fort Worth 1988-1989, The Hague 1988, il. 20), J. Goedaert, *Wazon z kwiatami i z ptakiem* (zb. prywatne, Holandia; zob.: *Masters of Middelburg*, kat. wystawy, Kunsthandel K & V. Waterman, Amsterdam, Amsterdam 1984, il. 36).



19. B. van der Ast, *Kwiaty w porcelanowym wazonie*, ok. 1640, ol., deska. Kol. prywatna.
Fot. za: Boeketten...

wanitatywnej, namalowany przez Dircka van Delen (1637, muzeum Boymans van Beuningen, Rotterdam). Jednak łączenie przez monografistkę Stecha jego kwiatowych obrazów z twórczością pierwszego pokolenia malarzy martwych natur jest błędem metodologicznym. Programowy ascetyzm pozbawionych przestrzeni gdańskich bukietów wywodzi się z zupełnie innych źródeł, a analiza formalna wyklucza tego typu związki. Odrzucić tu też należy fałszywą tezę o ich moralnym przesłaniu⁹⁶.

Czas już rozprawić się z mitem o wanitatywnych treściach obu mniejszych bukietów Stecha, podtrzymywanym przez monografistkę malarza, a zasadzającym się wyłącznie na błędnym założeniu użycia motywu tulipana jako „konnego symbolu wanitatywnego”⁹⁷. Stech, niewątpliwie zasługujący na miano *pictor doctus*, doskonale znał holenderską symbolikę martwych natur. Zresztą trudno byłoby ignorować tak oczywiste konotacje związane ze zmienną fortuną tulipana w niedawnej przeszłości. Malarz użył zresztą tego symbolu w tradycyjnym znaczeniu, umieszczając dwa zwiędłe, opadnięte kwiaty w niskiej,

⁹⁶ Grzybkowska 1989, s. 233; *eadem* 1996, s. 73.

⁹⁷ Grzybkowska 1991, s. 233; *eadem* 1996, s. 72-73.

wybrzuszonej wazie u dołu kompozycji w druku żałobnym Jana Gabriela Schmiedta z 1686 r.⁹⁸ Podobnie jak w pozostałych przypadkach, tulipany z małego bukietu w wazonie z Delft Stecha w żaden sposób nie są nośnikami treści wanitatywnych, byłoby to już zresztą anachronizmem, biorąc pod uwagę czas powstania obrazu. Istotną wskazówką co do ich rzeczywistej wymowy jest podany przez Seckera kształt i kolor – otóż zarówno typ kwiatu określany w literaturze botanicznej jako „płomienisty”, o dużych, zaostzonych i kontrastowo smugowanych płatkach, jak i fiolet tych smug dowodzą, iż malarz przedstawił rzadkie i swego czasu niezwykle kosztowne odmiany. Najsłynniejszą z purpurowofioletowych był „Viceroy”, sławą i ceną przewyższał go tylko niesłychanie trudny i kapryśny w mnożeniu biało-szkarłatny „Semper Augustus”. W zachowanych wzornikach tulipanów, najczęściej anonimowych, odmiany podpisane są dość rzadko, dodatkowo zaś ich identyfikację utrudnia nie tylko podobieństwo, ale specyficzna maniera i odmienny koloryt stosowany przez różnych malarzy⁹⁹. Mimo że środkowy kwiat z *Bukietu w wazonie z Delft* wykazuje podobieństwo do odmiany „Aerschot”, to ze względu na fakt, iż do dyspozycji mamy jedynie czarno-białe zdjęcie, niemożliwe jest określenie z całą pewnością którejkolwiek z trzech przedstawionych tu odmian jako holenderskiego „Viceroy”, czy też bardzo doń podobnych „Docter van Balten” i „Admirael van der Poel”¹⁰⁰. Natomiast szeroko otwarty kwiat po prawej i duży tulipan pośrodku kompozycji *Wielkiego bukietu Breynego* bynajmniej nie są przekwitającymi roślinami o wanitatywnej wymowie, a raczej tak scharakteryzowanymi dwiema rzadkimi odmianami

⁹⁸ Bibl. Gd. PAN, sygn. Z I 4633. Kwiaty nie zostały tam ukazane jako przekwitłe, u kresu swego życia, ale z koronami jeszcze nie całkiem otwartymi, mimo pochylonych główek i opadłych, wędnących liści – co było oczywistą aluzją do młodego wieku zmarłego uczonego.

⁹⁹ Jak dotąd, pewnego autorstwa okazały się być albumy Jacoba Marrela, Pietera Holsteyna Młodszeo, Judith Leyster, Anthony Claesza, wreszcie powstałe w latach 1665-1685 *Rosenborg Florilegium* Marii Sibylli Merian. Zob. S. Segal, *Tulips by Anthony Claesz*, Maastricht 1987, s. 3-9. W *Livre des tulipes* Nicolasa Roberta (1650-1655) oprócz znanych holenderskich odmian występują kwiaty lokalnych paryskich hodowców, przez nich nazwane, z datą uzyskania, np. „La Glorieuse de Mr. Virot 1650”. O dużej pomysłowości w nazewnictwie poszczególnych odmian (a może tylko podobnych do siebie kwiatów) świadczy inny francuski białoczerwony tulipan „Le Huguenot converti”.

¹⁰⁰ Na temat „tulipanomanii” w sztuce, z nowszej literatury przedmiotu zob.: W. Blunt, *Tulips and Tulipomania*, London 1977; P. Biesboer, „*Tulipa Turcarum*”: Über die „*Tulipomania*” in Europa, [w:] *Europa und der Orient 800-1900*, kat. wystawy, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1989, München 1989; S. Segal, M. Roding, *De Tulp en de Kunst: verhaal van een symbool*, kat. wystawy, De Nieuwe Kerk, Amsterdam, Zwolle 1994; Pavord, *op. cit.*, s. 137-177; H. Devischer, *Tulipes et tulipomanie aux Pays-Bas*, [w:] *La peinture florale...*, kat. wyst., s. 60-71; Jos Kuijlen, 5 Sep. 2001, *Geschiedenis van de tulp in Nederland. Bibliografie* [internet], Wageningen UR Library, 2001 (<http://drcwww.kub.nl/~jkuyl/tulp.htm>); *Tulpen – Schönheit & Wahn*, kat. wystawy, Salzburg 2002; André van der Goes, *Tulpomanie: die Tulpe in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, kat. wystawy, Dresden, Kunstgewerbemuseum, Schloss Pillnitz, Zwolle 2004.

pachnącymi. Już od czasów Kluzjusza wonne odmiany tulipanów, określane mianem „scentibus”, wyróżniano w traktatach botanicznych, przedstawiając je z otwartymi kwiatostanami¹⁰¹. Warto tu podkreślić, że w epoce, kiedy w malarstwie kwiatów królowały róże, Stech maluje tylko ich dwie starsze odmiany¹⁰², co zadziwia przy różnorodności portretów tulipanów w jego obrazach.

Sama istota czasu także implikowała wanitatywne konotacje kwietnych bukietów, adekwatne do religijnych treści malarstwa XVII w., aczkolwiek traktowanie tego gatunku malarskiego wyłącznie w kategorii zakodowanego przesłania ikonograficznego jest już dziś podważane¹⁰³. O całkowitym braku takich odniesień w obrazach gdańskiego malarza świadczy wspomniana nieobecność jakichkolwiek symbolicznie ujętych żywych stworzeń, opadłych i uszkodzonych płatków kwiatów i liści, muszli oraz absolutnie dekoracyjne potraktowanie podłoża bukietów. Zróżnicowane pod względem naczyń, stoją one zawsze na zakrytej pofałdowaną, aksamitną materią powierzchni stołu. Ciężkie i niezgrabne formy tkanin są kształtowane podobnie jak w *Martwej naturze z wiewiórką*. Ten flamandzki rys typowy dla dekoracyjnych kompozycji mistrzów gatunku przenika się z istic holenderskim duchem drobiazgowej analizy form idealnie odwzorowanych kwiatów. Współczesne Stechowi bukiety niemal zawsze ustawione były bezpośrednio na gładkiej, często zniszczonej upływem czasu powierzchni kamiennego bądź drewnianego blatu. Większość kwiatowych martwych natur z II połowy XVII w. w różnym stopniu odnosiła się do pojęcia *vanitas*, bądź w swej głębszej warstwie ideowej, bądź tylko w powierzchownej modzie uwzględniającej ściśle dekoracyjnie zakomponowane elementy wanitatywne. Dyskretny motyw otwartego zegarka, klepsydry, czy wręcz czaszki obecny jest nawet w bardzo wyszukanych kompozycjach Willema van Aelsta, Abrahama Mignona czy Jana Davidsza de Heem, natomiast Stech wydaje się całkiem obojętny na ewentualne religijne konotacje floralnych przedstawień. Jego kwiaty, zastygłe w ponadczasowym pięknie, nie są w żaden sposób tknięte znamięm nietrwałości.

Tym, co może pozornie razić w gdańskich bukietach, jest ich racjonalna, przejrzysta konstrukcja, zachęcająca do intelektualnej medytacji nad układem kształtów i barw, a jednocześnie nad doskonałym dziełem Stwórcy. Z precyzyjnego dokumentu botanicznego, jakim jawi się całe malarstwo kwiatów Stecha, emanuje nie tylko znawstwo, techniczna biegłość i staranność przedstawienia, ale i czysto osobiste zauroczenie artysty nieskończoną wariacją kombinacji barw i kształtów w królestwie Flory. Pierwotna

¹⁰¹ Clusius 1601; Besler 1613, Bauhin 1651.

¹⁰² Wprawdzie w obrazach z ołtarza św. Róży z Limy, w kościele św. Mikołaja w Gdańsku, malarz przedstawił modne róże – popularne odmiany pełnej, kulistej *rosa provincialis* – ale zbyt konwencjonalnie ujęte, podobnie jak na zaginionym portrecie córki burmistrza Engelke.

¹⁰³ Zob. Zasławska, *op. cit.*, s. 165, 168–172, tam też aktualna bibliografia.

fascynacja tematem, tak zalecanym przez van Mandra, zaowocowała w jego przypadku znakomitą współpracą z najwybitniejszym gdańskim botanikiem XVII w., a co za tym idzie, dała możliwość kontaktu zarówno z dziełami największych specjalistów tej młodej wówczas nauki, jak i mistrzów kwiatowej martwej natury. Specyficznie naukowa, wolna od ideowego zaangażowania, atmosfera środowiska gdańskich przedstawicieli nurtu *sciencia curiosa*¹⁰⁴ w istotny sposób pomogła artyście wyzwolić się z ograniczeń konwencjonalnych zamówień, oscylujących między oficjalnym portretem a wielofiguralnymi scenami religijnymi, i stworzyć malarstwo bardzo osobiste, w którym wypowiedział się najpełniej i najpiękniej. Idea bukietu-mikrokosmosu radośnie wychwalającego *gloria mundi*, a jednocześnie przypominającego o krótkim błysku urody kwiatów na podobieństwo życia ludzkiego, jaka zdominowała koncepcję martwej natury kwiatowej w jej pierwszym okresie, ustąpiła w pracach Stecha na rzecz przygody intelektualnej, której malarz z pasją się oddawał. Bliższa mu była wypracowana przez wcześniejsze pokolenia artystów z I połowy stulecia tradycyjna koncepcja bukietu, o charakterystycznym, rysunkowym modelunku, zdecydowanie bardziej linearna niż przestrzenna. Na przeciwnym biegunie martwej natury kwiatowej z lat 1660-1720 sytuowały się czysto malarskie wariacje formalne, z uprzywilejowaną silną dynamiką przestrzenną kompozycji, kształtowanej diagonalnie, światłocieniowo i trójwymiarowo, a uprawiane przez Simona Verelsta, Willem van Aelsta, Eliasa van der Broecka, Rachel Ruysch, Jana van Huysuma i ich kontynuatorów. W latach 50. XVII w. holenderscy malarze kwiatowych martwych natur ostatecznie odeszli od symetrycznej konstrukcji bukietów, której wciąż hołdował Stech. Jego całkowicie odosobnione dzieło, niedorównujące technicznie wirtuozerii iluzjonistycznych kreacji mistrzów gatunku, zasługuje niemniej na najwyższą uwagę, będąc niezwykle na tle europejskim *Florae Breynianae Monumentum*. Mimo tradycyjnych rozwiązań formalnych i mankamentów warsztatowych, malarstwo kwiatów Andreeasa Stecha jest na wskroś oryginalne, nie dając się sprowadzić do uproszczonych formuł ideowych i podejmując śmiałą dyskusję ze znanymi mu doskonale wariantami tego gatunku. Jako wysokiej klasy dokument botaniczny, świadectwo ścisłej współpracy i wielkiej ambicji artysty i uczonego, pozostaje na gruncie szerzej pojętej sztuki obszarów Rzeczypospolitej niedościgłym przykładem aspiracji i możliwości, a także intelektualnych horyzontów środowiska gdańskiego w II połowie XVII w.

¹⁰⁴ Zob.: T. Bienkowski, *Polscy przedstawiciele sciencia curiosa*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty”, XXX, 1987, s. 5-34. O zagadnieniach siedemnastowiecznej *philosophia curiosa*, jej polskich badaczach i przedstawicielach na szerszym tle encyklopedyzmu europejskiego w XVII w. zob. najnowsze studium poświęcone osobie Adama Kochańskiego: Lisiak SJ, *op. cit.*

Gatunki botaniczne w Wielkim bukiecie Breynego:

1. *Amaryllis belladonna* L. (amarylis, lilia belladonna)
2. *Iris susiana* (kosaciec osnówkowy, czarny irys)
3. *Tulipa*, var. (tulipan pasiasty, w odmianach)
4. *Leonotis leonurus* L. (lwi ogon, lwie ucho, „wilde dagga”)
5. *Aquilegia vulgaris* L. var. *duplex* (orlik pełny)
6. *Paradisea liliastrum* (lilia św. Brunona)
7. *Calendula officinalis* L. (nagietek lekarski)
8. *Hyacinthoides non-scriptus* (endymion zwisły, hiacyntowiec)
9. *Campanula* ? (dzwonek ogrodowy, mieszaniec)
10. *Cypripedium calceolus* L. (obuwnik)
11. *Ranunculus asiaticus* spec. (jaskier azjatycki)
 - a) jaskier pojedynczy
 - b) jaskier pełny, odm. peoniowa
 - c) jaskier pełny, odm. turbanowa
12. *Anemone coronaria* L. (zawilec wieńcowy)
13. *Hyacinthus orientalis* L. (hiacynt wschodni)
14. *Convulvus tricolor* L. (powój)
15. *Narcissus tazetta* spec. (narcyz wielokwiatowy, mieszaniec)
16. *Narcissus triandrus* spec. (narcyz wielokwiatowy, mieszaniec)
17. *Fritillaria meleagris* L. (szachownica kostkowa)
18. *Matthiola incana* L. (lewkonia pełna, jednoroczna)
19. *Allium* spec. (czosnek ozdobny, niedźwiedzi)
20. *Rosa gallica* L. cv. *Versicolor* (róża galijska dwubarwna, odm. „Rosa Mundi”)
21. *Rosa gallica* L. cv. „Velvet Rose” (róża galijska, odm. „Velvet Rose”)
22. *Syringa vulgaris* L. (lilak pospolity, bez)

Rośliny w Bukiecie z Augsburga:

1. *Tulipa schrenkii* Reg. x *T. clusiana* Vent. (tulipan, odm. „Gouda”)*
2. *Tulipa suaveolens* Roth x *T. humilis* Herb. (tulipan, odm. „Admiraal van der Eyck”)*
3. *Tulipa gesnerana* L. x *T. suaveolens* Roth. (tulipan, odm. „Root en Geel van Leyden”)*
4. *Tulipa humilis* Herb. x *T. suaveolens* Roth. (tulipan, odm. „Viceroy”)*
5. *Dianthus caryophyllus* L. *plenus albo-rubrus* (goździk ogrodowy, odm. pełna)
6. *Matthiola incana* L. *plena* (lewkonia siwa jednoroczna, odm. różowa pełna)
7. *Punica granatum* L. *rubra plena* (granat właściwy, odm. pełnokwiatowa)

*) Identyfikacja historycznych odmian tulipanów na podstawie zachowanych wzorników z epoki podana jest przez autorkę w przybliżeniu.

8. *Paeonia officinalis* L. *flore pleno* (piwonia lekarska, odm. pełna)
9. *Matthiola incana* L. *plena* (lewkonia siwa jednoroczna, odm. żółta pełna)
10. *Aquilegia vulgaris* L. *coerulea duplex* (orlik, odm. pełna, niebieska)
11. *Convulvus tricolor* L. (powój)
12. *Syringa vulgaris* L. *alba plena* (lilak pospolity, odm. pełna biała)
13. *Rosa gallica* L. „Velvet Rose” (róża galijska, ciemnoczerwona, odm. „Velvet Rose”)
14. *Rosa gallica* L. cv. Versicolor (róża galijska paskowana, odm. „Rosa Mundi”)

*Martwe natury
kwiatowe
Andreas
Stecha*

Identyfikacja botaniczna Kwiatów w wazonie z Delft:

1. *Tulipa* (tulipan, odm. płomienista, wielobarwna)
2. *Tulipa* (j. w.)
3. *Tulipa* (j. w.)
4. *Narcissus triandrus* spec. (narcyz wielokwiatowy, mieszaniec)
5. *Paradisea liliastrum* (lilia św. Brunona)
6. *Narcissus tazetta* spec. (narcyz, mieszaniec)
7. *Anemone coronaria* L. (zawilec wieńcowy, odm. pojedyncza)
8. *Scilla non-scripta* L. (cebulica, dziki hiacynt)
9. *Ranunculus asiaticus*, spec. (jaskier azjatycki pełny)
 - a) odm. peoniowa
 - b) odm. turbanowa
10. *Erythronium dens-canis* L. (psiząb liliowy)
11. *Syringa chinensis* Willd. (bez chiński, jasnofioletowy)

Rysunki oraz botaniczna identyfikacja roślin – opracowanie własne.

Danuta Natalia Zasławska

The Floral Still Lifes of Andreas Stech

The study discusses the three floral still lifes of Andreas Stech (1635-1697), the most prominent Gdańsk painter of his generation (after Daniel Schultz' departure from the city)¹⁰⁵. His ambitions reached beyond a monogenre specialization so characteristic of the guild communities of Dutch and Hanseatic towns of the time and the ease with which he moved within the range of actually all genres of painting is truly phenomenal, to quote here the *storia*, portrait, landscape and still life. His work oscillating

¹⁰⁵ Cf. the English version of this paper: D.N. Zasławska, *The Floral Still Lifes of Andreas Stech*, „Acta Historiae Artium Baltice”, 1, 2005, ss. 101-137.

between science and art ranks as one of the most interesting artistic phenomena of the second half of the seventeenth century in the Polish-Lithuanian Commonwealth.

The discussed three bouquets by Stech, being the only proof of his use of the genre, is traditionally connected with the period of his close collaboration in the years 1674–1678 with Jacob Breyne, the celebrated botanist of Dutch origin. The starting point of this study is the only preserved painting *Flower Bouquet In a Glass Vase* from the Städtische Kunstsammlungen in Augsburg and two others known only from old black and white photographs. These are *Breyne's Great Bouquet* from the former collection of the Gdańsk merchant, Jacob Kabrun, which was lost during evacuation at the end of the last war and *Flowers in Delft Vase* from the pre-war collection of Agnes Jüncke from Sopot (Zoppot).

In terms of convention, the lost painting *Breyne's Great Bouquet* dated to ca. 1678–1680, is archaic in appearance, with traditional radiant composition; however, it is more puzzling than it seems at a first glance. A multitude of different species and varieties of flowers (22 plant species and over 40 differentiated cultivars of garden flowers exclusively) rush onto the canvas along lines radially dispersing from the ornamental vase with *repoussé* decoration featuring Neptune's retinue (dependent on Le Pautre's etching). The sophisticated disorder apparent in this composition having a marked vertical axis and crowned with a exotic *Amaryllis belladonna* makes this *summa florum* resemble a real "flower tower". Here, the particular elements of the bouquet are actually individual portraits of plants. Most of them are specimens of European flora native to the environs of Gdańsk, with the exception of *Amarillis belladonna* and *Leonotis Leonorus*, drawn painter's inspiration from the copperplates from *Flora, sive florum cultura* by Giovano Battista Ferrari (Rome 1633). The presence of the motif of Neptune ornamenting the Gdańsk flower vase should be interpreted as a Baroque concept concealing knowledge of the oversea route Jacob Breyne followed to obtain seeds of rare plants thanks to which his own hortus botanicus in Gdańsk flourished, just like the Barberini's (*India Barberinis hortis tributaria*, etching from Ferrari's *Flora*). Moreover, if we can perceive another design the artist had in mind, namely that of using the old botanical name form *amaryllis*, "narcissus jacobus", whilst constructing his erudite rebus, then the missing great bouquet from the Gdańsk museum collection comes into view in all its resplendence as the most magnificent eulogy in painting in honour of Jacob Breyne. Viewed from this angle, Stech's painting would be an exception in the genre tradition. This metaphorical concept certifying the close cooperation established between the artist and botanist, made them immortal.

Flower Bouquet in Glass Vase is an example of the illusionistic-portrait tradition in floral painting and Stech's absolute fidelity to nature, the result of direct observation. The artist captured with skill and perfection not only the hard, woody stems and characteristic leather-like leaves of two branches of pomegranate in bloom, in the centre of the composition, but also the glorious splendour of the thick and full scarlet flowers. The choice of colours calls to mind the instructions on the painting of bouquets formulated in Gerard de Lairesse's treatise (*Groot Schilderboek*, Amsterdam

1707). Another Stech's inspiring sources can be Jacob Marrell's bouquets from 1650s and the works of Jan Dawidsz de Heem. Let us now move the relationship between the Gdańsk painting and the works of Nicolaes van Veerendael and Hendrick de Fromantou (visited to Gdańsk in 1684).

*Martwe natyry
kwiatowe
Andreas
Stecha*

Stech's *Flowers in Delft Vase*, moderate in form and arranged with precision, it must have been a refined colouristic composition. In this bouquet the dominant colours were different shades of red and purple brightened and contrasted with white set against a complementary olive green background. On the other hand, the cool colour note could have been the blue – white faience vase from Delft, an imitation of Chinese wares which, at the time, were to be found in large quantities in Gdańsk. Not a single flower can be seen to dominate the transparent radial composition; each one is exposed individually, like a portrait. If the quoted monogram JB on the back of *painting* were to point to the first owner, Jacob Breyne, then the choice of botanical rarities in this bouquet, wrongly qualified as *vanitas*, would unquestionably confirm this assumption.

The rational and clear construction of Gdańsk bouquets inviting to reflection on the configuration of forms and colours and, at the same time, on the perfect deed of the Creator. Stech's floral paintings, a first class botanical document and the testimony to the close cooperation and driving ambition of the artist and scholar, remains on our ground as an unsurpassable example of the aspiration, potential and also intellectual horizons of Gdańsk society in the second half of the seventeenth century.

Obrazy wewnątrz kościelnych w galerii malarstwa niderlandzkiego Muzeum Narodowego w Gdańsku

Samodzielny gatunek malarski zwany *kerkinterieurs*, ukazujący wnętrza kościołów, świetnie rozwijający się w architektonicznym malarstwie niderlandzkim doby nowożytnej¹, jest reprezentowany w galerii malarstwa niderlandzkiego Muzeum Narodowego w Gdańsku przez trzy obrazy. Prace te dotychczas funkcjonowały jako: *Wnętrze gotyckiego kościoła*, I połowa XVII w., przypisywane Pieterowi Neefsowi Starszemu I (il. 1), *Wnętrze kościoła* autorstwa Anthonie de Lorme'a, XVII w. (il. 10), i praca Cornelisa de Mana, *Wnętrze nowego kościoła w Delft*, po 1654 r. (il. 14). Obrazy te trafiły do Muzeum różną drogą.

Praca przypisywana Neefsowi znalazła się w zbiorach 19 maja 1951 r. za pośrednictwem Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Sopocie. Jej pochodzenie jest nieznane. Drugi z wymienionych obrazów został przekazany 10 lipca 1951 r. przez Ministerstwo Kultury i Sztuki ówczesnemu Muzeum Pomorskiemu². Na temat pracy Cornelisa de Mana wiadomo tyle, że została ona umieszczona pod nr. 122. w wykonanym przez Willi Drosta w 1945 r. spisie obiektów zabezpieczonych w Zbrojowni gdańskiej, które zostały potem oddane Muzeum Pomorskiemu. Dzięki notatce można odczytać numer, który nosił obraz dawniej: Stm 483³. Świadczyłoby to, że należał do zbiorów Statmuseum Danzig i trafił do Muzeum już podczas wojny⁴.

¹ H. Jantzen, *Das Niederländische Architekturbild*, Braunschweig 1979, wyd. II oraz I. Manke, *Emanuel de Witte 1617-1692*, Amsterdam 1963, s. 26-28.

² W sporządzonym prawdopodobnie po 1957 r. spisie depozytów figuruje zapis: „van de Lorm”. Wnętrze kościoła. Widok nawy głównej i chóru organowego, ożywiony kilkoma postaciami kobiecymi i męskimi, olej na desce (w ramie). Na odwrociu naklejka, no 70/ de Lorme/Kirche zu podane są również wymiary: 74 × 84, stan zachowania: deska dwukrotnie klejona. depozyt M.K.S. 2051 oznaczony w spisie został kolejnym nr 241, a pod nim: m.190 uzyskują nr w Muzeum Pomorskim M/150/MPG, patrz: Depozyty, Malarstwo, Rzeźba, b.d. s. 122-123 (Muzeum Narodowe w Gdańsku, Dział Inwentarzy).

³ *Eingänge von Kunstgegenständen...* (Wykaz zabezpieczonych zabytków z piwnic Zbrojowni w Gdańsku sporządzony w czerwcu 1945 r. przez Willi Drosta), MNG/A/VII/7: Ld. nr 122, Stm 483, Gemälde, De Man, Holland, 17 Jhr. Kircheninteriour, öl auf Leinwand 135 × 135 cm, Aus Zeughauskeller zurückgebracht

⁴ Secker wymienia w dawnych zbiorach muzeum obraz (dziś zaginiony) Emanuela de Witte'a przedstawiający wnętrze kościoła z postaciami we wnętrzu i mężczyzną w czerwonym płaszczu namalowane światłocieniowo: H. Secker, *Die Städtische Gemäldegalerie im Franziskanerkloster (Stadtmuseum)*, Danzig 1913, s. 36.

Zbiegiem okoliczności obrazy te tworzą interesujący zespół, i to nie tylko w warstwie formalnej, lecz także ideowej, reprezentują bowiem protestancki typ przedstawienia wnętrza kościelnego i trzy różne sposoby jego widzenia od momentu narodzin gatunku, aż po fazę końcową, która podsumowuje zdobycze tego nurtu. Praca Cornelisa de Mana, sygnowana i niebudząca wątpliwości co do autorstwa, jest widokiem rzeczywistego wnętrza kościelnego. Obraz namalowany przez Beerstratena próbuje wiernie naśladować architekturę i wyposażenie świątyni. Natomiast najwcześniejsza z prac: kompozycja z *Wnętrzem gotyckiego kościoła*, którą na podstawie analizy porównawczej przypisać można Paulowi Vredemanowi de Vries, jest widokiem wymyślanego wnętrza kościoła. Atrybucję tę potwierdzają przeprowadzone badania technologiczne⁵ i odkryta sygnatura artysty⁶.

Silny wzrost zainteresowania dla nowego nurtu obrazów ukazujących wnętrza kościołów przypada na koniec XVI i początek XVII w. Artyści i ich zleceńodawcy najczęściej wybierali świątynię gotycką, uważając ją za ekwiwalent nowości i nowoczesności⁷. Przedstawiane wnętrza nie były rzeczywiste, a program ikonograficzny modyfikowano w zależności od potrzeb zleceńodawcy. Treści ideowe, niekiedy bardzo indywidualne, skrywają się w szczegółach architektonicznych detali, w sprzętach wypełniających świątynię, w inskrypcjach, odpowiednim doborze grup postaci, ich zachowaniu i innych rekwizytach dopełniających⁸. Poważną rolę w kształtowaniu malarstwa architektonicznego odegrało także malarstwo epitafijne. To właśnie w epitafium obrazowym jako zjawisku społeczno-obyczajowym i zawartym

⁵ Badania chemiczne sześciu próbek obrazu Paula Vredemana de Vriesa ze Zbioru Muzeum Narodowego w Gdańsku (MNG/SD/136/M) przeprowadziła dr Zuzanna Rozłucka z Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu, natomiast wybrane zagadnienia technologiczne oraz stan zachowania obrazu omówiła Anna Wątorska-Hoffmann, *Wybrane zagadnienia technologiczne oraz stan zachowania obrazu p. t. Wnętrze kościoła, pochodzącego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku* (Archiwum Pracowni Konserwacji MNG).

⁶ B. Purc-Stępnik, *Czy mamy w Gdańsku obraz Paula Vredemana de Vriesa?*, [w:] *Niderlandzcy artyści w Gdańsku w czasach Hansa Vredemana de Vriesa*, Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej *Netherlandish Artists in Gdańsk in the Time of Hans Vredeman de Vries*, zorganizowanej przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska oraz Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Lemgo w dniach 20-21 listopada 2003 r. w Gdańsku, oprac. M. Danielewicz i M. Ruszkowska-Macur, Gdańsk 2006, s. 67-72.

⁷ *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Bd. 47-48, Hans Vredeman de Vries, 2 Bde, Rotterdam 1997, s. 732-736; P. Fuhring, *Hans Vredeman de Vries und das Ornament als Vorlage und Model*, [w:] *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, Katalog wystawy Weserrenaissance-Museum Schloß Brake 26.05-25.08.2002 i Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 15.09-8.12.2002, hrsg. H. Borggreffe *et al.*, München 2002, s. 64 oraz T. Fusenig, B. Vermet, *Der Einfluß von Hans Vredeman de Vries auf Malerei*, [w:] *ibidem*, ss. 161-178, s. 161.

⁸ T. Fusenig, *Niederlandzkie przedstawienia kościołów około r. 1600 w malarstwie i w grafice – ich znaczenie i wykorzystanie*, [w:] *Niderlandzcy artyści w Gdańsku...*, s. 83-92.



1. Paul Vredeman de Vries, *Wnętrze kościoła gotyckiego*, ok. 1600, olej, deska, wym. 54 × 80 cm, Muzeum Narodowe w Gdańsku

w nim programie wyznaniowym należy szukać wytłumaczenia tego gatunku⁹. Świetnym przykładem są tu np. epitafium Jana Hutzinga (1584, Muzeum Narodowe w Gdańsku) oraz Walentyna von Karnitz (1585-1594) z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku¹⁰.

Przytoczyć warto także epitafium rodziny Neisserów w kościele NMP w Toruniu. Została ona ukazana na tle kościelnego wnętrza.

W rozwoju *kerkinterieurs* cechą charakterystyczną była coraz większa wierność odwzorowania architektury, a ich wymowa nosiła piętno religijno-moralizatorskie. Ukazywano dwa typy wnętrz kościelnych: katolicki i protestancki. Widoki tego rodzaju zarówno po stronie katolickiej, jak i protestanckiej były

⁹ B. Steinbor, *Malowane epitafia mieszczzańskie na Śląsku 1520-1620*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, 4, 1967, s. 7-124, s. 57; B. Purc-Stępnia, *Treści ideowe w obrazach wnętrz kościelnych. Kilka uwag o obrazie Cornelisa de Mana „Wnętrze Starego Kościoła w Delft”*, „Roczniki Humanistyczne”, LII, 2004, 4, s. 305, 322-323.

¹⁰ K. Cieślak, *Kościół cmentarzem. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV-XVIII w.)*. „Długie trwanie” epitafium, Gdańsk 1992 (*Tod und Gedenken. Danziger Epitaphien vom 15. Bis zum 20. Jahrhundert*, Einzelschriften der Historischen Kommission für ost- und westpreußische Landesforschung, hrsg. U. Arnold), Lüneburg 1998, s. 47.

wyrazem refleksji nad celami i funkcją sztuki religijnej¹¹. Obrazami tymi ilustrowano stanowisko względem dogmatów, zwłaszcza we Flandrii¹². Strona protestancka chętnie wykorzystywała wyobrazenie wnętrza kościelnego w grafice propagandowej, gdzie obraz świętyni papistowskiej zostaje przeciwstawiony wnętrzu zreformowanego kościoła, którego wyposażenie regulowały ustawy kościelne (Kirchenordnung) (il. 2)¹³. Widok protestanckiej świętyni ukazywał ją jako miejsce głoszenia kazań i prawdziwy obraz starego apostołskiego kościoła. Niewątpliwą rolę odegrała tu kalwińska wizja świętyni i krytyka obrazów, ale także różnice w rozumieniu sztuki między południowymi a północnymi Niderlandami¹⁴. W ewangelickim wnętrzu zostały zobrazowane dwa sakramenty: chrzest i komunia, w katolickim – siedem¹⁵. W praktyce religijnej zasadę dobrowolności przeciwstawiono posłuszeństwu (klęknięcie, adoracja obrazów, relikwie, procesje)¹⁶. Wnętrze kościoła protestanckiego było wyrazem nowej formy religijności i estetyki protestanckiej, w której obrazy stały się zbędne, znajdując swoją nową siedzibę w domach. Ten zreformowany kościół tchnący prostotą wraz ze znajdującymi się w nim dziełami sztuki był miejscem poznawania Ewangelii. Wyobrażał wolność chrześcijanina i kościół widzialny z jego zasadą przystojności oraz wielką

¹¹ *Luther und die Folgen für die Kunst*. Katalog wystawy Hamburger Kunsthalle 11.11.1983-8.01.1984, hrsg. W. Hofmann, München 1983, s. 51-54; S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 23-62, 76, 120-126.

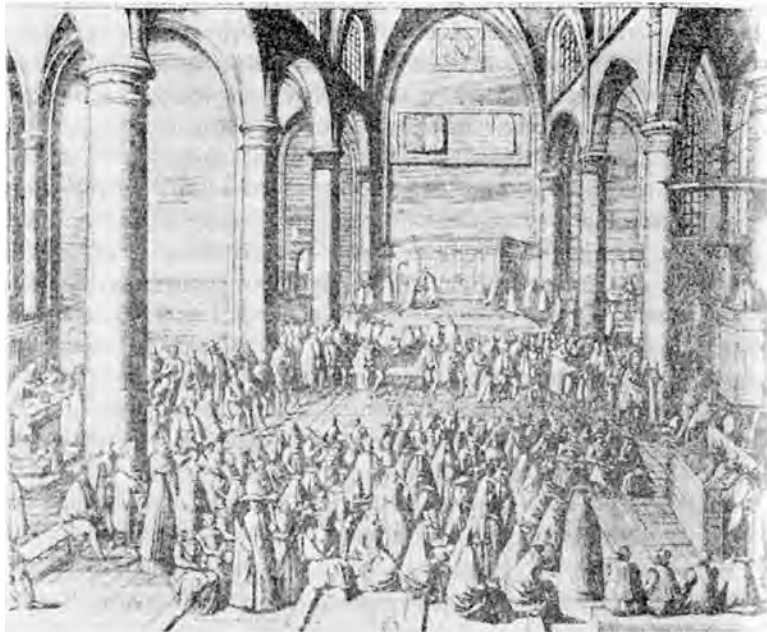
¹² Np. Bruegel Starszy, *Fides*, rysunek piórkim, Amsterdam, Rijksmuseum, [w:] *Von Breughel bis Rubens. Das Goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, hrsg. E. Mai i H. Vlieghe, Katalog wystawy Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1992, s. 489, kat. 109.2

¹³ *Luther und die Folgen für die Kunst...* il. 66 na s. 193, il. 68 na 195, il. 69 na s. 196, il. 223 i 224 na s. 355, il. 242 i 243 na s. 372 oraz np. Hendrick Hondius, *Dobry protestancki kościół i Zły katolicki kościół*, [w:] N. Orenstein, *Prints and Politics of the Publisher: The Case of Hendrick Hondius*, „Simiolus”, 23, 1995, 4, s. 240-250, 246, il. 8, 9 na s. 247. Nie przeszkadzało to jednak, by malarze protoprotestanccy w XVII w. pracowali także dla zleceniodawcy rzymskokatolickiego lub żydowskiego, malując w tym duchu wnętrza świętyń, co odzwierciedlało różnorodność religijnych postaw.

¹⁴ F. Baudouin, *Religion und Malerei nach der Teilung der Niederlanden*, [w:] *Renaissance – Reformation, Gegensätze und Gemeinsamkeiten. Vorträge gehalten anläßl. eines. Kongresses des Wolfenbüttel Arbeitskreises für Renaissanceforschung vom 20. Bis 23. November 1983*, hrsg. A. Buck, Wiesbaden 1984, s. 17-22.

¹⁵ W przeświadczeniu protestantów sakramenty nie są wyłącznie znakami łaski Bożej koniecznymi do zbawienia, lecz znakami Boskiej dobroci umacniającymi wiarę. S. Markiewicz, *Protestantyzm*, Warszawa 1982, s. 60 oraz por. *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe*, Katalog wystawy Kunstsammlungen der Veste Coburg 24.07-31.10.1983, hrsg. W. Harms, Coburg 1983, s. 16, il. na s. 17.

¹⁶ *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, bearb. H.D. Betz et al., Tübingen 1961, Bd 5, s. 651-654; koncepcja utożsamienia protestanckiej „cité de refuge” z miastem idealnym: *Luther und die Folgen für die Kunst...*, s. 51-53 oraz Ch. Göttler, *Der privilegierte Altar und die Anfänge des barocken Fegefeuerbildes in Bologna*, [w:] *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Katalog wystawy, Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle 21.06.-28.08.1994, oprac. P. Jezler, Zürich 1994, s. 149-1554.



2. Artysta nieznan, *Wnętrze rzymsko-katolickiego kościoła*, ok. 1600 oraz artysta nieznan, *Wnętrze ewangelickiego kościoła*, ok. 1600, kolekcja Hennin, Paryż, wg: *Luther und die Folgen für die Kunst...*, il. 16 i 17, s. 52

rolą słowa głoszonego i pisanego¹⁷, podkreślonego przez umieszczoną na nowoczesnym miejscu tablicę Boskich przykazań. Zawieszony nad nią w głębi kościoła zegar, widoczny także w omawianych obrazach Beerstratena i de Mana, jest atrybutem Temperantii i wyjaśnia, że każda msza święta przebiega prawidłowo¹⁸. W doktrynie protestanckiej zostaje odrzucona modlitwa za zmarłych, a w związku z tym inne praktyki religijne temu towarzyszące, co również zaznaczono w strukturze budowli.

Świątynie protestanckie, wybielone i pozbawione ozdób, kontrastowały z kościołami katolickimi, przepelnionymi ołtarzami, malowidłami, rzeźbionymi stallami i przedmiotami kultu. W protestanckich kościołach uświęcone dawniej przestrzenie zajmowały monumenty narodowe, trofea wojenne, chorągwie nagrobne, pogrzebowe, proporce miast i gildii oraz kamienne płyty upamiętniające znanych obywateli. Odwiedzany kościół często stawał się miejscem publicznym, okazją nie tylko do modlitwy, ale też wysłuchania koncertu i spotkań. Wolny obszar zajmowały ławy, rozstawiano też dodatkowe krzesła, z których słuchano głoszonego na ambonie kazania, a po nabożeństwie chowano je tak, by przestrzeń świątyni stanowiła przedłużenie rynku. Przechodzień wchodził do wnętrza jak do miejsca zadumy, gdzie mógł rozmyślać w ciszy i spokoju. Rozpatrywanie obrazów wewnątrz kościelnych w kontekście protestanckim tłumaczy ich sens i wyjaśnia przyczynę powstania tego gatunku malarskiego, tworzonego przeważnie na zamówienie. Chociaż ostatnio dokonane odkrycia i liczba namalowanych *kerkinterieurs* świadczą, że nadwyżki znajdowały nabywców także u przejezdnych i zagranicznych miłośników sztuki¹⁹. Znaczna liczba zachowanych obrazów wewnątrz kościelnych świadczy o ich wysokiej ocenie przez współczesnych. Natomiast zawarte w obrazach treści należy rozpatrywać na tle bogatego kontekstu życia duchowego epoki²⁰.

Zainteresowanie niezależnymi tematami architektonicznymi bierze swój początek w manieryzmie flamandzkim i inwencji Hansa Vredemana de Vriesa (1527-ok. 1604). Wielką popularnością cieszyły się jego rytowane wzorniki ornamentów, projekty mebli, ogrodów, a zwłaszcza architektury. Stały się one

¹⁷ S. Michalski, *Protestanci a sztuka...*, s. 112-113.

¹⁸ K. Maurice, *Uhr*, [w:] *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, hrsg. Engelberta Kirschbauma, Bd. 1-8, Rom etc. 1994, Bd. 4, s. 406-40; Ch. Göttler, *Der privilegierte Altar und die Anfänge des barocken Fegefeuerbildes in Bologna...*, s.149, 153.

¹⁹ W. Liedtke, *Delft Painting „in Perspective”*: Carel Fabritius, Leonaert Bramer and the Architectural and Townscape Painters from about 1650 Onward, [w:] *Vermerr and the Delft School*, Katalog wystawy Metropolitan Museum of Art, New York 8.03-27.05.2001 i National Gallery, London 20.06-16.08.2001, ed. *idem*, New York 2001, s. 99-129, 103.

²⁰ *Die Sprache der Bilder, Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Katalog wystawy Herzog Anton Ulrich- Museum Braunschweig 6.09-5.11.1978, Braunschweig 1978, s. 94.

źródłem inspiracji dla co najmniej trzech generacji europejskich artystów²¹. Kontynuatorami tej myśli byli m.in. syn Paul Vredeman de Vries (1657–po 1630), Steenwijk Starszy i Młodszy, Neefs I i II oraz Abel Grimmer²².

Flamand Pieter Neefs Młodszy II (1620–1675) wraz ze swoim starszym bratem Lodewijkem (ok. 1617–?) współpracował z ojcem, Pieterem Neefsem Starszym I (1578?–1657), który spopularyzował widoki wnętrza nocą, oświetlone sztucznym światłem. Obrazy Neefsa I i II trudno odróżnić. Jedyne ich bardziej żółta tonacja przemawia za kompozycjami syna²³. W szczegółach są one raczej wielobarwne i odznaczają się zastosowaniem barw lokalnych²⁴. Neefs I w sposobie kształtowania malowanych przez siebie wnętrza kościelnych odwoływał się zarówno do antwerpskich malarzy architektury, jak i do ścisłego trzymania się zasad perspektywy linearnej oraz powietrznej. Architektury modelował za pomocą kontrastów światła i cienia (il. 3)²⁵. Twarde krawędzie murów starał się wygładzać, a przewaga pionów w ich konstrukcji podkreślała wysokość budowli²⁶. Precyzja, z jaką wykończone są obrazy, przypomina styl Steenwycków, np. Pietera Neefsa I, *Msza święta, wieczorna* (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum), oraz Pietera Neefsa II, *Wnętrze katedry w Antwerpii* (dawniej Sammlung Steengracht, Haga)²⁷. Widok jest zawsze z góry. Postacie sztafazu jak zwykle w malarstwie architektonicznym były wykonywane przez kogoś innego, np. pochodzącego z kręgu Fransa Franckena II, Gonzalesa Coquesa, Jana Brueghla I, Sebastiana Vrancxa, Adriana Stalbemta, a nawet Teniersa Młodszego (Pieter Neefs I, *Widok wnętrza kościoła*, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten)²⁸. Wnętrza malowane przez Neef-sów, widziane z nawy środkowej, urozmaicone ołtarzami i dużą liczbą postaci,

²¹ *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von U. Thieme und F. Becker (37 tomów od 1913–1950), Bd. 34, Leipzig 1940, s. 575; P. Dubourg Glatigny, *Hans Vredeman de Vries und die Perspektive*, [w:] *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, Katalog wystawy Weserrenaissance-Museum Schloß Brake 26.05–25.08.2002 i Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 15.09–8.12.2002, hrsg. H. Borggreffe et al., München 2002, s. 127–132 oraz T. Fusening, B. Vermet, *Der Einfluß von Hans Vredeman de Vries auf Malerei*, [w:] *ibidem*, s. 161–178.

²² U.M. Schneede, *Interieurs von Hans und Paul Vredeman*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 18, 1967, s. 125–166.

²³ S. Slive, *Dutch Painting 1600–1800*, New Haven–London 1995, s. 261–262.

²⁴ H. Jantzen, *op. cit.*, s. 45–46.

²⁵ G. Cavalli-Björkman, *Pieter Neefs the Elder, Interior of Antwerp Cathedral*, [w:] *Uppsala University Art Collections. Painting and Sculpture*, ed. T. Heinemann, Uppsala 2001, s. 174.

²⁶ Np. obrazy w: Schwerin, Staatlichen Museum oraz Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie: *Die Holländischen und Flämischen Gemäldegalerie*, oprac. U. Wegner, Hannover 2000, s. 296–297, il. 131.

²⁷ H. Jantzen, *op. cit.*, s. 43.

²⁸ *Od Brueghla do Rubensa. Złoty wiek malarstwa flamandzkiego. Obrazy ze Zbiorów Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii i belgijskich Kolekcji Prywatnych*, Katalog wystawy 17.11.1997–31.01.1998. Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1997, s. 122.



3. Peeter Neefs I, *Wnętrze antwerpskiej katedry*, Uppsala University Art Collections. Painting and Sculpture, wg: G. Cavalli-Björkman, *Pieter Neefs the Elder, Interior of Antwerp Cathedral*, [w:] *Uppsala University Art Collections. Painting and Sculpture*, ed. T. Heinemann, Uppsala 2001, s. 174

odznaczały się innym sposobem budowania perspektywy w porównaniu z obrazem gdańskim (np. Pietera Neefsa II, *Widok wnętrza kościoła*, kolekcja prywatna)²⁹. Miała ona za zadanie uzyskać efekt przesadnej odległości od punktu wyznaczonego przez obserwatora, pokazując z lotu ptaka jak największy wymiar pomieszczenia, w którym spojrzenie kieruje się ku sklepieniu, a posadzka sprawia wrażenie ogromnej. W pracach Neefsa Starszego wrażenie głębi pomieszczeń jest mało przekonujące, partie cienia są tylko lekko zróżnicowane, przez co malowane wnętrza wydają się bardziej płaskie niż konstrukcje Hansa Vredemana czy jego syna Paula. W obrazach Neefsa I horyzont znajduje się prawie w połowie wysokości obrazu. Surowość, sztywność i prostota wnętrza, brak zamiłowania do detali to również cechy maniery Neefsa II³⁰, jakże odmienne od sposobu wykonania gdańskiego obrazu. Już ta pobieżna analiza pokazuje, że styl gdańskiej pracy nie odpowiada technice malarskiej Neefsów.

²⁹ *Ibidem*, s. 124.

³⁰ H. Jantzen, *op. cit.*, s. 41-47.



4. Paul Vredeman de Vries, *Wnętrze kościoła*, *Graf Harrachsche Familiensammlung*, Schloß Rohrau, wg: *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden...*

W tonacji gdańskiego obrazu dominują brązy i szarości. Praca w sposób malarski oddaje wnętrze wymagowanego, późnogotyckiego kościoła, widzianego od strony chóru zachodniego w kierunku prezbiterium, które otwiera przed widzem liczne pomieszczenia. Te przenikające się obszary łączy światło rozjaśniające najważniejszą część kościoła, prezbiterium z ołtarzem i stojącym przy nim księdzem. Podobne rozwiązania możemy śledzić na innych przykładach widoków wewnątrz kościołów malowanych przez Paula Vredemana, w których światło pada zawsze od strony lewej, np: *Wnętrze kościoła* (*Graf Harrachsche Familiensammlung*, Schloß Rohrau) (il. 4); *Wnętrze gotyckiego kościoła* (Nowy Jork, Memorial Art Gallery of the University of Rochester). Bardzo charakterystyczny dla Hansa i Paula de Vriesów był sposób komponowania przestrzeni i nakładania na ściany żółtozłocistych detali, precyzyjnie oddanych maswerków, lizen, pilastrów i elementów ornamentalnych.

Znamiennym elementem występującym w tych obrazach jest rozbudowanie bocznych części kompozycji o otwory arkad i empor. Otwierają się one na kolejne pomieszczenia. Powstaje w ten sposób interesująca, skomplikowana struktura budowli. Jej głębokość zaznaczona jest nie tylko przez punkt zbiegu umieszczony w 1/3 wysokości obrazu, lecz też przez silne efekty



5. Hans i Paul Vredeman de Vries, *Chrystus przepędza przekupniów ze świątyni*, Lemgo, Weserrenaissance-Museum Schloss Brake 1598

światłocieniowe pierwszego planu³¹. Na tle ocienionych, ostrych łuków jasne wnętrze świątyni wygląda imponująco. Ten typ opracowania bocznych przestrzeni jest szczególnie dobrze widoczny w kompozycji malowanej przez Paula i uzupełnionej postaciami przez Adriaena van Nieulandta³² (il. 9), a także w miedziorytach ucznia Hansa Vredemana de Vriesa, Hendricka Aertsza, czy wzorowanych na nich pracach graficznych i licznych kopiach malarskich³³. Typ ten stosował Paul z dużym powodzeniem po wyjeździe ojca z Hamburga ok. 1605 r., gdy założył w Amsterdamie i Antwerpii warsztat³⁴. Tak jak w innych obrazach Paula, dominują tu silne akcenty wertykalne, a dodany sztafaż nie zmienia tego efektu. Konstrukcja przestrzeni opiera się na krzyżowaniu

³¹ U.M. Schneede, *Interieurs von Hans und Paul Vredeman*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, 18, (1967), s. 125-166, 139-140.

³² E. Buijsen, *Een samenwerking tussen Paul Vredeman de Vries en Adriaen van Nieulandt*, „Oud Holland”, 109, 1995, 3, s. 152-157.

³³ *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden...*, s. 322-323; zob. też N. de Gyselaer, *Phntasiekirche, Landesgalerie Hannover*, Sammlung Dr. A. Pakzad oraz przypisany Hendrickowi Aertsowi, *Widok fantastycznego kościoła*, Kolekcja prywatna Niderlandy: il. I i II na s. 157, [w:] H. Jantzen, *op. cit.*, s. 53-58, il. I i II na s. 157.

³⁴ *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden...*, s. 29, 165, 362.



6. Paul Vredeman de Vries, *Wnętrze gotyckiego kościoła*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń 1597

i pokrywaniu się łuków, filarów, podniebień sklepień, zawsze pokazanych wy-cinkowo, co powoduje, że malowane świątynie sprawiają wrażenie widzianych z bliska. Natomiast w krawędziach podniebień sklepień odnajdujemy bardzo silne kontrasty światła i cienia podkreślone jasnymi liniami grzbietów. W tej radości tworzenia bogactwa szczegółu budującego jedność wnętrza był Paul wiernym następcą ojca Hansa, choć wiele elementów formalnych sprawia, że widoki jego wnętrz odznaczają się większą twardością wykonania³⁵, brakiem subtelności światłocienia i mniej wyrazistym rysunkowym stylem, a w czasach współpracy z ojcem – nawet błędami, co widać w pracy z Lemgo (il. 11). Jednak w miarę upływu lat dzieła wykonywane przez niego stają się bardziej plastyczne i pełne nastroju.

Warto również zwrócić uwagę na sposób traktowania posadzki uformowanej na kształt dwubarwnych szarozielonkawych i kremowych rombów, w które wmontowane są prostokątne płyty nagrobne z płaskorzeźbionymi kołami (il. 4, 5, 6, 8). Motyw płyty widocznej tylko fragmentarycznie po prawej stronie posadzki gdańskiego obrazu (il. 1) zauważamy także na innych kompozy-

³⁵ H. Jantzen, *op. cit.*, s. 24.

czach artysty (il. 4, 8)³⁶. Upodobanie takie wskazywałoby na pewien przedział czasowy. Na gdańskim obrazie są także postacie. Jak wykazała konserwacja obrazu, zostały one namalowane po zakończeniu pracy nad architekturą³⁷. Są potraktowane laserunkowo, swobodnie i malarsko. Jednak kwestia, kto jest ich autorem, pozostaje otwarta. Wiemy, że w obrazach Paula sztafaż malowali Hendrick Aerts³⁸, Dirck de Quade van Ravesteyn (ok. 1565-ok. 1619), Pieter Isaacs (1568/1569-1625), Frans Francken II (1581-1642), Sebastian Vranx i David Vinckboons (1567-ok. 1632), wspomniany już Adriaen Nieulandt (1587-1658), a także, jak wykazały ostatnie badania, Jan Brueghel Starszy³⁹.

Dokonana analiza stylistyczno-porównawcza gdańskiego obrazu z pracami Paula Vredemana wykazuje szereg zbieżności i dowodzi, że powstał on krótko przed 1600 r., zapewne namalowany w Pradze. Jego warstwa ikonograficzna świadczy, że był przeznaczony dla protestanckiego zleceniodawcy. Na praskim dworze działało wówczas wielu znanych europejskich artystów, a młodzi i mniej znani przyjeżdżali tam na naukę, wysyłani przez swych protektorów.

Możliwość oglądania zbiorów gromadzonych przez Rudolfa II, wystawianie niektórych z obrazów malowanych przez artystów przybyłych na cesarski dwór w kościołach Pragi i innych miejscach, budziło duże zainteresowanie mieszczan oraz arystokratycznych miłośników sztuki. To oni odczuwali zapotrzebowanie na malowidła o specjalnym programie przeznaczonym dla *cognoscenti* (co przyspieszyło rozwój nowych gatunków malarskich – także malowideł przedstawiających wnętrza świątyń). Artyści, którzy raz już namalowali jakiś temat, niejednokrotnie tworzyli w podobnej konwencji lub kopiowali swoje prace, zwłaszcza te, które się podobały. Wiele obrazów opuszczało dwór praski w postaci prezentów⁴⁰. Można przypuszczać, iż na podobnej zasadzie powstał

³⁶ Katalog aukcyjny Dorotheum, *Alte Meister*. Auktion am 14 Oktober 1997, w oprac. Petera Wolfa, Wien 1997, kat. 47, il. Zestawienie sprzedanych na aukcjach innych dzieł Paula Vredemane de Vriesa od 1996 r. zob.: aukcyjne rekordy internetowe: <http://web.artprice.com/ps/artitems.aspx?view=all&idarti=ODY4OTkxMTg2NzNzMWNDIyLQ==&refGenre=A&target=catologue&page=1>

³⁷ A. Hoffmann, *op. cit.*, s. 2.

³⁸ B.M. Vermet, *Architectuur-schilders in Dantzing, Hendrick Aerts en Hans en Paul Vredeman de Vries*, „Gentse Bijdragen tot de kunstgeschiedenis en oudheidkunde”, 31, 1996, s. 27-57.

³⁹ Niektóre techniczne spostrzeżenia poczynione na obrazie znajdującym się w Musee des Beaux-Arts w Strassburgu wskazują, iż ok. 1610 r. Paul Vredeman zatrzymał się w Antwerpii, gdzie współpracował też z Sebastianem Vranx i Fransem Franckenem Młodszym. Świadczy to również o licznych kontaktach malarzy północnych i południowych prowincji Niderlandów, prowadzonej wymianie i praktykach warsztatowych: Th. Fusenig, *Wechselwirkungen. Jan Brueghel d. Ä. und Paul Vredeman de Vries*, „Weltkunst”, 73, 2003, 6, s. 870-872.

⁴⁰ Praski dwór jako miejsce działalności artystycznej przyciągającej artystów z zagranicy i centrum handlu dziełami sztuki omówił: T. Da Costas Kaufmann, *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa: 1440-1800*, Übers. aus dem Engl. Jürgen Blasius, Köln 1998, s. 212-223.



7. Hans Vredeman de Vries, *Wnętrze gotyckiego kościoła*, dawniej Wörlitz, Museum Gotisches Haus, przed 1600

omawiany obraz Paula de Vriesa. Tym bardziej że gdański obraz przedstawiający wnętrze kościoła gotyckiego jest zbieżny pod względem kompozycyjnym i formalnym z obrazem z Wiednia (1597-1598), sygnowanym przez Paula (il. 6)⁴¹, a także z Wörlitz, podpisanym przez Hansa Vredemana i datowanym na 1597-1598 r. (il. 7). W przykładzie ostatnim, jak i w poprzednio wymienionym, pierwotnie nie było postaci. Na obrazie z Wörlitz zostały one domalowane

⁴¹ Wymiary 43 × 66, ol. na desce dębowej, nr inw. 1055. Przypisany Paulowi Vredemanowi przez Frimmela (T. Frimmel, *Geschichte der Winer Gemälde-sammlungen*, Leipzig 1894, s. 475); H. Jantzen, *op. cit.*, s. 240. Da Costa Kaufmann czas jego powstania określa na 1597 r. (T. Da Costa Kaufmann, *The School of Prague, Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago 1988, s. 290). Górna część obrazu obcięta prawdopodobnie przed 1777: I. Schaffer, *Schriftliche und photographische Dokumentation der durchgeführten restauratorischen und konservatorischen Massnahmen am Tafelbild „Das Innere einer gotischen Kirche“* Kunsthistorisches Museum Wien (inv. nr 1055), Diplomarbeit an der Meisterschule für Restaurierung und Konservierung Akademie der bildenden Künste, Wien 1990 (Biblioteka Kunsthistorisches Museum Wiedeń – 78335), s. 17; I. Schaffer, *Zur Restaurierung des Tafelbildes „Inneres einer gotischen Kirche“ von Paul Vredeman de Vries*, [w:] *Naturewissenschaften in der Kunst. Beitrag der Naturwissenschaften zur Erforschung und Erhaltung unseres kulturellen Erbes*, hrgs. von M. Schreiner, Wien-Köln-Weimar 1993, s. 129-132; *Rudolf II and Prague. The Court and the City*, ed. E. Fučíkova, Katalog wystawy. 30 May 1997-7 September 1997, London 1997, kat. 1.110, s. 411 (sygnowany: z lewej strony na plynicy filara: Paulus Fredeman Fries).



8. Paul Vredeman de Vries, *Wnętrze gotyckiego kościoła z eleganckimi postaciami*, Dom aukcyjny Dorotheum, 1997, sygn. 1606

wtórnie. Świadczy to o tym, że obie kompozycje były przeznaczone dla zwolenników wyznania kalwińskiego⁴². Obrazy prawdopodobnie pozostawały w posiadaniu cesarza Rudolfa II w praskiej kunstkamerze⁴³. Wszystkie one wykazują dużą zależność od stylu Hansa Vredemana de Vriesa, a jednocześnie odznaczają się mniejszą linearnością i wzmożeniem efektów malarskich. Utrzymany w tej samej konwencji jest obraz w Lemgo *Chrystus wypędzający przekupniów ze świątyni* (il. 5), który, jak się przypuszcza, mógł powstać krótko po 1600 r., malowany jeszcze razem z ojcem, na co wskazywałaby miękkość i delikatność wykonania⁴⁴. Natomiast bardziej już rozbudowany jest obraz z Hagi, sygnowany – 1609 r., samodzielna praca Paula (il. 9), oraz z Maidstone z 1613 r. (*Wnętrze kościoła*, Bentlif Art Gallery, Maidstone). Typ omawianego wnętrza, ale w zmienionej już formie, przywołuje należące do późnego *oeuvre* artysty wiedeńskie płótno *Wnętrze gotyckiego kościoła* (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum)⁴⁵. Gdański obraz,

⁴² Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden..., s. 345, kat. 183.

⁴³ I. Schaffer, *Schriftliche und photographische Dokumentation...*, s. 16; Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden..., s. 341.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 347-348, kat. 187.

⁴⁵ *Rudolf II and Prague...*, kat. 1.110, s. 411 oraz *Prag um 1600, Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*, Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, organizator Jürgen Schultze, Freren 1999, Bd. 1, s. 298-299, nr 175.



9. Paul Vredeman de Vries, *Chrystus przepędza przekupniów ze świątyni*, 1609, Haga, Handel dziełami sztuki Hoogsteder i Hoogsteder, 1995

podobnie jak wiedeński (ok. 1597) (il. 6), wykazuje tendencje do ściślej i natłoczonej kompozycji, w której dominują formy masywne i przysadziste. Obrazy artysty wykonane po 1605 r., kiedy był wymieniany jako samodzielny malarz pracujący w Amsterdamie, są nie tylko bardziej rozbudowane, ale odznaczają się też większą przejrzystością, choć masywność formy zostaje utrzymana. Jeszcze obraz z Rochester, pochodzący z okresu przebywania w Gdańsku i posiadający sygnaturę z datą 1595, wykazuje uzależnienie od stylu ojca i upodobanie do filigranowego ornamentu maswerków i łuków Tudorów⁴⁶. Ten ostatni szczegół można również zobaczyć we wszystkich omawianych obrazach malarza. Gdańska praca Paula Vredemana mogła powstać jeszcze przed 1600 r.

Wspomnieć wypada, że na prawej dolnej krawędzi płyty widoczna jest zachowana słabo czytelna, malowana laserunkami sygnatura, z której w zwykłym oświetleniu wyraźnie widać dużą wykaligrafowaną literę P⁴⁷. To pozostałość sygnatury domalowanej później. Właściwa sygnatura artysty, która stała się lepiej

⁴⁶ Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden..., s. 320–322.

⁴⁷ Wykonane w podczerwieni zdjęcie dowodzi, że podpis został namalowany laserunkami i uległ częściowemu rozmyciu prawdopodobnie podczas dawniejszej ingerencji konserwatorskiej, polegającej na oczyszczeniu deski rozpuszczalnikiem – *Opinia dotycząca analizy zdjęć wykonanych w podczerwieni obrazu „Wnętrze kościoła” z Muzeum Narodowego w Gdańsku wy-*

widoczna po oczyszczeniu starego werniksu, znajduje się na kamiennej płycie wmontowanej w posadzkę kościoła. Stanowią ją splecione inicjały PAV. Paul sygnował swoje prace już od 1595 r., chociaż pracował pod skrzydłami ojca. Były to najczęściej rozbudowane sygnatury. Jednak na obrazie z Wiednia widnieją tylko dwie litery PA, na obrazie w Darmstadt (Hessisches Landesmuseum): PAVR i data 1612. Wykonana w świetle ultrafioletowym (UV) fotografia wykazuje, że substancja zabytkowa obrazu jest dobrze zachowana, jedynie drobne naprawy i punktowania miały miejsce w środkowej i górnej części kompozycji⁴⁸.

Pragnąc omówić kolejne dzieło ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, należy zaznaczyć, że XVII w. to w historii holenderskiego malarstwa okres zafascynowania przedstawieniem przestrzeni i wzbogacania jej sposobów widzenia przez artystów. Coraz częściej podstawą powstających do połowy XVII w. widoków wewnątrz kościelnych były szkice budowli rysowane z natury, a następnie modyfikowane. Jednym z mistrzów malujących realne wnętrza wypełnione poetycką metaforą i dające intelektualne zadowolenie był Pieter Saenredam (1597-1665)⁴⁹. Wybierał taki punkt widzenia, który pozwalał ogarnąć wzrokiem możliwie jak największą przestrzeń świątyni. Podobnymi względami w swoich obserwacjach architektury kierował się Anthonie de Lorme (Tournai ok. 1610-1605 – Rotterdam 1673)⁵⁰. Większość życia spędził w Rotterdamie i malował obok Daniela de Bliccka piękny, gotycki kościół tego miasta pod wezwaniem św. Wawrzyńca (Grote Kerk). Sławę zyskał, gdy w latach 50. XVII w., zainspirowany malarstwem architektonicznym Delft, zaczął szczegółowo i z wielkim pietyzmem odtwarzać wszystkie szczegóły widzianej w różnych ujęciach świątyni⁵¹. Duża liczba prac dokumentujących wnętrza Grote Kerk pozostawionych przez artystę była pomocna przy odbudowie tej

dana przez dr. Dariusza Markowskiego (Zakład Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu).

⁴⁸ Za wykonanie fotografii i udzieloną pomoc wdzięczna jestem pani konserwator mgr Beacie Ruszczyk z Muzeum Narodowego w Gdańsku oraz dr. Dariuszowi Markowskiemu. Dziękuję również mgr Marzenie Kłosowska

⁴⁹ F.W. Heckmanns, P.J. Saenredam. *Das Problem seiner Raumform*, Recklinghausen 1965, s. 43-44; J. Białostocki, *Portrety kościołów Pietera Saenredama. Sacrum czy profanum?*, [w:] *Sacrum i sztuka*. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Rogóźno 18-20 października 1984 roku, Kraków 1989, s. 39-43 oraz *Im Lichte Hollands-Holländische Malerei des 17 Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten Liechtenstein und Schweizer Besitz*. Kunstsammlung Basel und Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, von Petra ten Doeschate Chu mit Beiträgen von Paul H. Boerlin, Zürich 1987, s. 230-233; G. Schwartz, M.J. Bok, *Pieter Saenredam. This Painter and His Time*, Maarssen The Hague 1990, s. 129, 228-232.

⁵⁰ P. Haverkorn van Rijsewijk, *Anthonie de Lorme*, „Oud Holland”, 11, 1893, s. 50-54; N. Alting Mees, *Aanteekeningen over oud Rotterdamsche kunstenaars III*, „Oud Holland”, 31, 1913, s. 245; G. Schwartz, M.J. Bok, *op. cit.*, s. 81.

⁵¹ W. Liedtke, *Faith in Perspective: The Dutch Church Interior*, „Connoisseur”, 193, 1976, s. 126-133.



10. A. Beerstraten, *Laurenskerk w Rotterdamie* widziany od strony prezbiterium w kierunku chóru zachodniego, koniec lat 30. XVII w., olej, deska, wym. 74 × 84 cm, Muzeum Narodowe w Gdańsku

budowli po II wojnie⁵². Zainteresowanie de Lorme'a koncentrowało się na wnętrzu świątyni widzianym całościowo. Nowoczesny typ przestrzeni w wydaniu malarza polegał na ukazywaniu wielu wariantów tego samego kościoła. Ta bezpośrednia obserwacja, którą prowadził artysta, zaowocowała licznymi pracami, jak: *Laurenskerk w Rotterdamie – widok od strony wschodniej*, 1655 r. (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen)⁵³. Przyjmuje się, że jednym z najwcześniej sygnowanych przedstawień wnętrza Grote Kerk de Lorme'a jest

⁵² *Die Sprache der Bilder, Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Katalog wystawy Herzog Anton Ulrich- Museum Braunschweig 6.09–5.11.1978, Braunschweig 1978, s. 93; *Dutch and Flemish Old Master Paintings*, Katalog Galerii Johnny van Haefena w Londynie, London 1999 (Hasło: *The Interior of the Grote Kerk, Rotterdam with figures and dog*; kat. 4, oprac. W. Liedtke).

⁵³ San Francisco, The Fine Arts Museum of San Francisco, Mildred Anna Williams Fund, 1961, obecne miejsce przechowywania nieznane, skradziony w 1978, W.A. Liedtke, *Architectural*

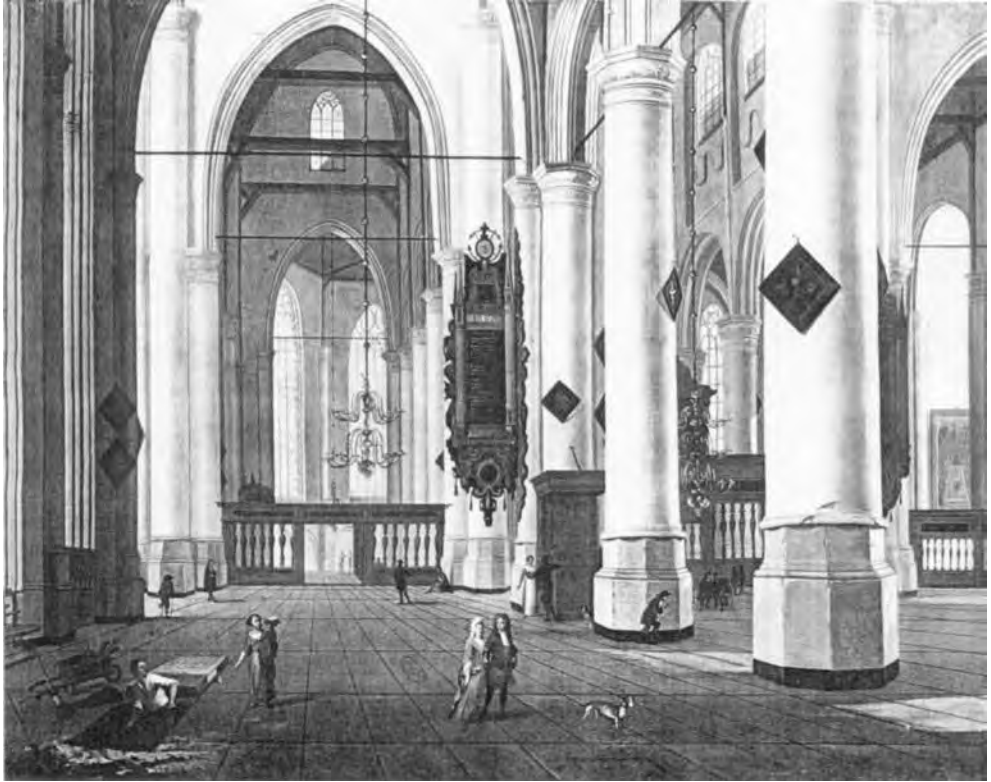


11. Anthonie de Lorme, *Laurenskerk w Rotterdamie*, kolekcja John G. Johnson, Philadelphia Museum of Art, ok. 1650-1675, Dom aukcyjny Dorotheum 1997

ten z datą 1653 r., ukazujący *Widok kościoła Laurenskerk w Rotterdamie na północną arkadę w kierunku wschodnim* (Kolekcja Major J.M. Mills w Bisterne koło Ringwood, Hampshire)⁵⁴. Przedstawione na gdańskim obrazie wnętrza kościoła nie było związane do tej pory z żadnym realnie istniejącym, a patrząc

Painting in Delft. Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte, Groningen 1982, s. il. 64. Za udostępnienie tej książki wdzięczna jestem dr. Jackowi Friedrichowi.

⁵⁴ *Widok kościoła Laurenskerk w Rotterdamie na północną arkadę w kierunku wschodnim*, 1653, Kolekcja Major J.M. Mills w Bisterne k/ Ringwood, Hampshire, *ibidem*, il. 63.



12. Anthonie de Lorme, *Laurenskerk w Rotterdamie*, ok. 1669, wg: *Die Sprache der Bilder, Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Katalog wystawy Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 6.09-5.11.1978, Braunschweig 1978, kat. 16

na pobieżne wykonanie dzieła, można mieć jedynie wątpliwości co do jego dotychczasowej atrybucji. Wnętrze to jednak z całą pewnością przedstawia nawę środkową Grote Kerk w Rotterdamie widzianą od strony wschodniej w kierunku chóru zachodniego (il. 10). W kompozycji dostrzec można zafascynowanie kreacjami Saenredama w typowym, dawnym ujęciu kościoła, pokazującym go poprzez całą długość⁵⁵. Tę samą charakterystyczną snycerkę ław z wysokimi zapleckami i baldachimami obejmującymi filary w nawie głównej oraz wysoką, przestrzenną bazylikę z drewnianym sklepieniem beczkowym znajdziemy w pracach Daniela de Blicka (*Kościół św. Wawrzyńca*, *Handel dziełami sztuki Castendijk, Rotterdam*)⁵⁶. Innym szczegółem gdańskiego obrazu,

⁵⁵ Pieter Jansz. Saenredam, Katalog wystawy Utrecht Centraal Museum 15 September-3 December 1961, Utrecht 1961, oprac. J.Q. van Regteren Altena, il. 231, cat. 240; il. 132, cat. 131; il. 59, cat. 62.

⁵⁶ H. Jantzen, *op. cit.*, il. V na s. 159 oraz W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*, il. 109.



13. Anthonie de Lorme, *Wnętrze kościoła św. Wawrzyńca* w Rotterdamie, Handel dziełami sztuki Johny van Haeften, Maastricht 2000

który możemy odczytać z obrazu Bliccka, jest inskrypcyjna tablica epitafijna z umieszczonym nad nią herbem, przymocowana do środkowego filara nawy. Imponująca wysokość świątyni, olbrzymie okna i zawarty w niej sztafaż oddaje prawdziwą proporcję przestrzeni. Autor obrazu pokazał również zmontowane przez Hansa Golfusza w latach 1642-1644 i składające się z 43 części duże organy. Jednak ta próba opisanie tożsamości kościoła poprzez wszystkie szczegóły architektonicznego detalu wykazuje braki i błędy. O ile sam rzut perspektywiczny bryły budowli jest wykonany poprawnie, o tyle rozpięcie łuków nad filarami i ich powiązanie z kapitelami – niewłaściwe. Podobnie jest z dekoracją rzeźbiarską głowic, bardziej przypominającą nałożone lekkie kwiaty niż płaskorzeźbę. Kolumny prospektu organowego są namalowane nieprawidłowo. Przyścienna kazalnica sprawia wrażenie rozpadającej się konstrukcji. To samo dzieje się z dwiema ławami o wysokich zapleckach po lewej stronie wnętrza. Niedbale, laserunkowo zostały namalowane długie ławy, poprzez które widoczne są malowane dość grubą warstwą farby dwie kolumny. Na ścianach zaś zaznaczono wąż muru

biegnący nieadekwatnie w stosunku do zastosowanego skrótu perspektywicznego budowl.

Jak wytłumaczyć te wszystkie błędy i deformacje? Świadczą one o drugorzędowej randze malarza. Porównując gdańską pracę do sygnowanej przez de Lorme'a, a wystawionej na aukcji w 1997 r. w wiedeńskim Dorotheum (il. 11)⁵⁷, wątpliwym również wydaje się, aby obie wykonała ta sama ręka. W obrazach de Lorme'a przestrzeń była ukazywana w perspektywie frontalnej. Wyznaczała ją osadzony głęboko w cieniu rytm filarów na przemian z jasno oświetlonymi partiami pomieszczenia. W Gdańskim obrazie brakuje swobodnego operowania strefami światła i cienia. Jedynie dwa jasne pasy na posadzce, w głębi, odcinają się od pokrytego głębokim cieniem pierwszego planu. Posadzka gdańskiej kompozycji to płaska tafla pokratkowana cienkimi liniami. W żadnym wypadku nie sprawia ona wrażenia kamiennych płyt posadzkowych, jak to ma miejsce w wiedeńskiej pracy de Lorme'a. Ta ostatnia i tak znacznie odbiega od innych wykonanych przez artystę swoją bardzo rysunkową i wyostrzoną kreską oraz zielono-żółtą tonacją barwną. Jest jednak sygnowana A. de. Lorme'a (bez daty powstania). To jedyna znana mi obecnie kompozycja de Lorme'a, którą można by próbować zestawić z gdańskim obrazem. Inne prace artysty reprezentują o wiele wyższy poziom. Na obrazie z Wiednia na filarach i w różnych miejscach podłogi kościoła igrają ogniki świetlne odbić witraży. Charakterystyczne dla de Lorme'a jest nakładanie cienkich białoszarych linii listew, lizen, służek przy filarach, elementów zdobniczych i detali architektonicznych, co wywołuje wrażenie kreskowania i wyostrania konturów. Sposób malowania ławy znajdującej się w gdańskim obrazie po lewej stronie przypomina umieszczoną w głębi wiedeńskiej pracy ławę, z przylegającym do podłogi stopniem i siedzącym na niej dzieckiem, podobnie jak sposób malowania prospektu organowego w jednym i drugim obrazie. Postacie w obu obrazach modelowane są zupełnie inaczej. Jednak ten ostatni szczegół nie może być brany pod uwagę, gdyż często figury ludzi mogły być dziełem innego malarza. Pracę de Lorme'a z Wiednia charakteryzuje poprawność konstrukcji perspektywicznej. W porównaniu z gdańskim obrazem odznacza się on zupełnie inną tonacją barwną żółto-brązowo-zieloną, która w kolorystycznym natężeniu obrazu przywodzi na myśl wczesne dzieła malarza, gdyż chodziło w nich o efekty nocnego oświetlenia lub przywołania tajemniczego mroku świątyni. Gdańska praca natomiast jest utrzymana w chłodnych szaro-brązowych odcieniach. Cechuje ją schematyzm, przewaga elementów wertykalnych i nie ma w niej malarskiego rozmachu. Rysunek postaci jest pobieżny, szybki, z tendencją do szkicowości.

W wypadku wystawionego na sprzedaż w Londyńskiej Galerii Johnny Van Haefena w 1999 r. obrazu de Lorme'a, przedstawiającego Grote Kerk, mamy

⁵⁷ Katalog aukcyjny Dorotheum, *Alte Meister*. Auktion am 4 März 1997, oprac. P. Wolf, Wien 1997, kat. 90, il.

do czynienia z bardzo sugestywnym wnętrzem namalowanym gładko i subtelnie (il. 13). To tu uwidoczniiony zostaje wpływ malarzy architektonicznych z Delft⁵⁸. Charakterystycznym i typowym dla de Lorme'a jest sposób obecności w obrazie wpadającego przez witrażowe okna światła i zaznaczania refleksów świetlnych w postaci plamek na posadzce i na ścianach namalowanego wnętrza kościoła. Ten efekt widoczny jest wspaniale w obrazie *Kościół św. Wawrzyńca w Rotterdamie, widok nawy południowej w stronę wschodnią* (1657, dawniej w zbiorach Lorda Belper, Agnew, ok. 1960). Mlecznobiałe filary modelowane są światłocieniem, a głębia tonów ciemnych zwiększa swą intensywność w tych miejscach, w których dochodzi cień rzucany dodatkowo przez umieszczone obok sprzęty. Interesującym szczegółem charakterystycznym dla prac de Lorme'a była umiejętność uzyskiwania wrażenia ogromu przestrzeni świątyni przez silne skonstrastowanie planu pierwszego z tłem. Ogromna nawa otwierająca się na zachód, przytłaczająca swoją wysokością podobnie jak w obrazie z Wiednia, została zaopatrzona w kilka szczegółów znajdujących się na planie pierwszym, oddanych z pieczołowitością. Takimi przedmiotami są: ława z baldachimem umieszczona przy prawej krawędzi obrazu, detale posadzki, przyścienny nagrobek z lewej (il. 11). Natomiast w londyńskim płótnie sygnowanym datą 1656 takimi akcentami są wolno stojące bariery ogradzające drugą kaplicę, płyty nagrobne pośrodku i stojąca przy filarze ława (il. 13). Postacie na tym płótnie zostały namalowane ręką wytrawnego artysty. Był nim, jak wskazały wcześniejsze badania, Anthonie Palamedesz lub Ludolf de Jongh (1616-1679), dobrzy malarze scen rodzajowych i portretów⁵⁹. De Lorme w najlepszej fazie twórczości zatrudniał do malowania postaci w swoich kompozycjach tych właśnie artystów. Dobrze znane są też jego prace bez sztafażu figuralnego⁶⁰. Jak wytłumaczyć odmienność obrazu gdańskiego? Bardzo trudno nawet przypisać gdańską pracę de Lorme'owi. Ubiory postaci pozwalają datować obraz najpóźniej na początek lat 40. XVII w.

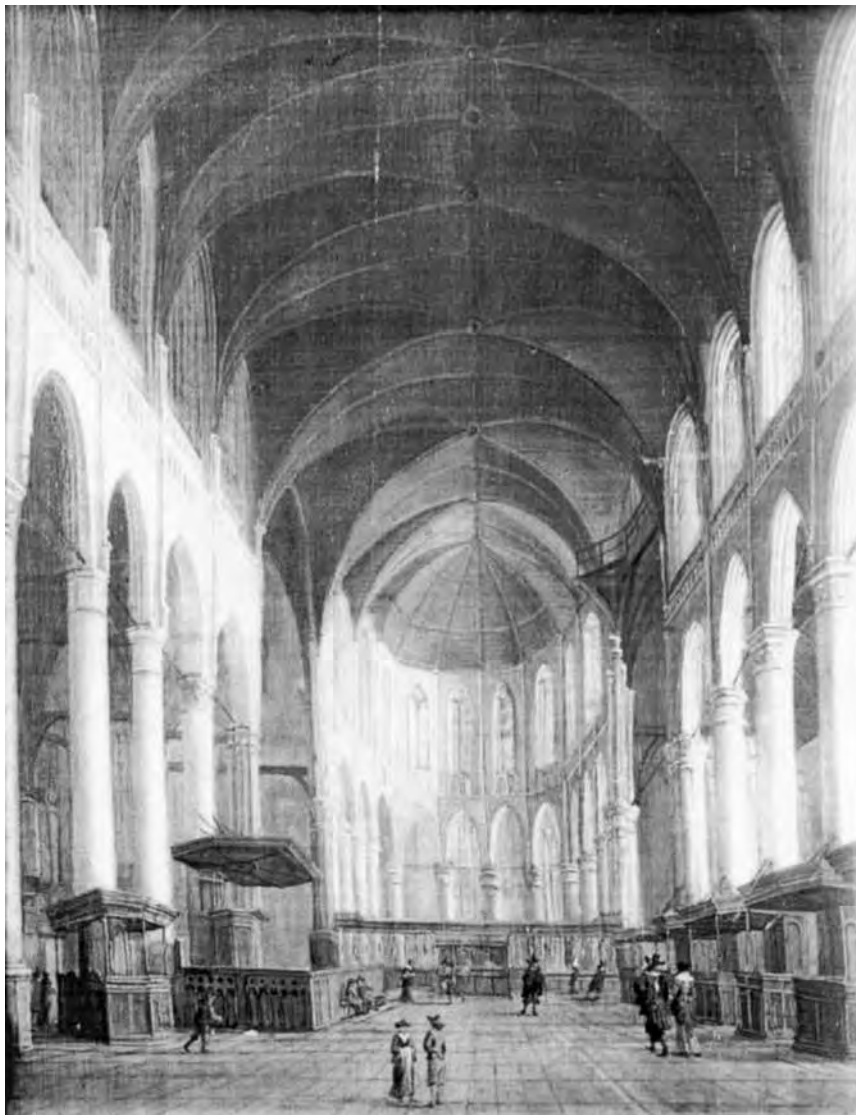
Zanim w latach 50. XVII w. de Lorme stał się malarzem realistycznych wnętrz kościelnych, podobnie jak jego nauczyciel, Jan van Vucht (1603-1637), był odtwórcą wymaginyowanych świątyń. Hans Jantzen, a za nim Walter Liedtke sądzą, że okres ten trwał od ok. 1630 do 1650 r. Za najwcześniejszy obraz de Lorme'a przyjmuje się datowany na 1639 r. widok renesansowego kościoła, w którego wnętrzu pali się świeca. Niektóre detale wystroju artysta zaczerpnął z Laurenskerk⁶¹. Jantzen wymienia również jedną z najwcześniejszych prac de Lorme'a z 1641 r., ukazującą wnętrze halowego kościoła

⁵⁸ W. Liedtke, *Faith in Perspective: The Dutch Church Interior*, „Connoisseur”, 193, 1976, s. 126-133.

⁵⁹ Katalog aukcyjny Dorotheum, *Alte Meister*. Auktion am 4 März 1997..., kat. 90.

⁶⁰ H. Jantzen, *op. cit.*, il. 31, s. 76, 226.

⁶¹ London, Brod Gallery, 1959, obraz z kolekcji Countess of Sealfeld, Kinveachy.



13a. A. Beerstraten, *Wnętrze gotyckiego kościoła*, ol., deska, wym. 66 × 52 cm, Statens Museum for Kunst w Kopenhadze

w sztucznym oświetleniu⁶². Stwierdza również, że przed 1652 r. malarz nie namalował żadnego rzeczywistego wnętrza, a jego prace z lat 40. z całą pewnością nie różniły się od wymyślonych wnętrz kościelnych innych hollenderskich twórców. Jako przykład podaje się nokturnowy widok fantastycznego

⁶² H. Jantzen, *op. cit.*, s. 226 oraz Katalog *Der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1966, wyd. 5, s. 94, kat. 306, il.

kościół z 1652 r. (Rennes, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie)⁶³. Jedynym elementem tego wnętrza, pochodzącym z Laurenskerk, jest ambona. Brak monografii poświęconej twórczości malarza i nieobecność wczesnych prac oraz nikły stan badań nad pierwszą fazą jego artystycznej działalności są tu pewną przeszkodą⁶⁴.

Pochodzący prawdopodobnie z południowych Niderlandów de Lorme wzmiankowany jest po raz pierwszy w dokumentach Rotterdamu w 1627 r. jako świadek swojego nauczyciela van Vuchta, a w 1647 r. jeszcze raz, gdy się żeni. Brak obrazów, które można by było bez zastrzeżeń przypisać de Lorme'owi i datować na początek lat 30. XVII w. (czas nauki u Vuchta), nie pozwala na określenie, jak wielka była jego zależność od mistrza ani jak wyglądało zafascynowanie Saenredamem. Istnieje przeświadczenie, że w latach 40. nie skłaniał się ku realizmowi, lecz zdradzał entuzjizm dla przedstawiania wymyślonych w klasycznym duchu wnętrz z kolumnowymi portykami, oświetlonych światłem świecy, dużymi cieniami na podłodze, inspirowanymi być może traktatem Samuela Marolois z 1628 r. Na podstawie hamburskiego obrazu z 1641 r. wiadomo, że preferował wówczas paletę barwną pozostającą pod znakiem brązów i niebieskawych szarości. Taką właśnie tonację barwną ma gdańska praca. Obrazy z 1646 i 1649 r. z Oldenburga i Darmstadt⁶⁵ pokazują wysoką przestrzeń wyimaginowanego kościoła o gotyckim charakterze, ukazanego w sztucznym, nocnym oświetleniu. Zarówno szybka zmiana, jaka dokonana się w twórczości de Lorme'a, w sposobie malowania *kerkinterieurs*, jak i przejście od tematu wyimaginowanych ku rzeczywistym wnętrzom świątyń w drugiej fazie jego działalności już Jantzenowi wydawała się trudna do zinterpretowania⁶⁶. Czyżby gdański obraz był nie tylko nowym przykładem pomagającym prześledzić drogę rozwoju artystycznego de Lorme'a, ale też cenną wskazówką, że artysta ten już może od końca lat 30. XVII w. malował wnętrza rotterdamskiego kościoła? Nie wydaje się to prawdopodobne. W gdańskiej kompozycji wyczuwa się dużą trudność, jaką napotykał malarz w oddawaniu szczegółów świątyni, nieporadność w stosowaniu skrótów perspektywicznych. Artysta skoncentrował się przede wszystkim na wysokości kościoła i jego ogromnych rozmiarach. Ale nie ma on nic z wykwintnej powłoki, jaką znamy z obrazów de Lorme'a. Istotnym faktem jest odkrycie fragmentu sygnatury malarza na dole z lewej strony obrazu. Po jej częściowym oczyszczeniu widoczna jest duża litera A., namalowana takim samym białym pigmentem jak i inne napisy umieszczone w obrazie, co poświadcza jej autentyczność, ponadto znajduje się ona pod starym

⁶³ W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*, s. 69–71.

⁶⁴ Zob.: rekordy internetowe z aukcji od 1993 do 2007: <http://web.artprice.com/ps/artitems.aspx?view=all&idarti=MzAzNDgwNDM5MjlyMDQt&refGenre=A&target=catalogue&page=1>

⁶⁵ H. Jantzen, *op. cit.*, il. 30.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 75.

werniksem. Pozostała część sygnatury jest trudna do odczytania. Być może dalsze badania, zwłaszcza sfotografowanie jej w podczerwieni, przyniosą pozytywne rezultaty.

Najbliższą analogię dla gdańskiego obrazu stanowi znajdująca się w Statens Museum for Kunst w Kopenhadze praca A. Beerstratena *Wnętrze gotyckiego kościoła*, malowana na drewnianej desce (il. 13a)⁶⁷. Obraz jest sygnowany podobnie jak gdański, z lewej strony, dużymi literami: A. BEERSTRAET. Według informacji otrzymanej od Hannah Christiny Heilmann, kuratora Działu Malarstwa Europejskiego kopenhaskiego muzeum, malowidło zostało włączone do kolekcji w 1827 r. ze zbiorów królewskich⁶⁸. W 1964 r. pisemne oświadczenie na jego temat wydał G. Lemmens z Konsthistorisch Instituut der Universitet van Nijmegen, poświadczając, że na obrazie zostało przedstawione wnętrze Oude Kerk w Amsterdamie. Kłopoty jednak zaczynają się z chwilą, gdy chcemy ustalić, który z Beerstratenów jest autorem malowidła. Właściciele obrazu pozostawiają kwestię autorstwa otwartą. Podobną opinię zawiera wydany w 1951 r. katalog zbiorów Statens Museum for Kunst w Kopenhadze⁶⁹. Jantzen cytuje w swoim katalogu obraz, opatrując nazwisko Beerstraten tylko inicjałem⁷⁰. Thiel wymienia pracę, opisując również koligacje rodzinne zachodzące pomiędzy Janem Abrahamem i Antonim Beerstratenami⁷¹.

Podpisy, którymi Beerstratenowie opatrywali swoje obrazy, były różne. Mogły to być niekiedy napisane kursywą bądź drukowane duże litery nazwiska lub inicjały: „A.B” „J. A.B” „J.B.” „J.I” „A. Beerstraten” pisane też „Beerstraaten”. Beerstratenowie to Holendrzy. Abraham Danielsz Beerstraten był tkaczem z Emden. Jego syn, Jan Abrahamsz, w sierpniu 1642 r. ożenił się z Magdaleną Bronkhorst i miał z nią pięcioro dzieci, z których najstarszy, Abraham, urodzony w 1644 r., był malarzem, a Jana [Jana Abrahamsza Beerstraatena Młodsze-go], urodzonego w 1653 r., mylono do niedawna z ojcem i bratem⁷². Obydwaj malarze, Jan Abraham Starszy i Abraham, specjalizowali się w krajobrazach. Malowali miasta, zimowe widoki miejskie, bitwy morskie i widoki południowych portów. Obrazy sygnowane J, I są prawdopodobnie wykonywane przez Jana, ale pytanie pozostaje otwarte, ponieważ nie wiadomo, kto malował obrazy sygnowane A. Beerstraten. Różnią się one jakością wykonania. Wiadomo również, że istniał, chociaż nic nie wiemy o jego życiu, Antoni Beerstraten. Pracował on jako malarz bitew i krajobrazów morskich w Amsterdamie. Obrazy lepszej jakości przypisywano Abrahamowi. Według znawców Antoni miał

⁶⁷ O wymiarach 66 × 52 cm (nr inw. KMS sp 493).

⁶⁸ The Royal Cabinet of Curiosities Inventory Tome IV, s. 12, nr 1104.

⁶⁹ Catalogue of Old Foreign Paintings, Copenhagen 1951.

⁷⁰ H. Jantzen, *op. cit.*, s. 219, kat. 68.

⁷¹ G.J.J. Thiel, *De Kerk te Sloten door Jan Abrahamsz. Beerstraten*, „Bulletin van het Rijksmuseum”, 16, 1968, 2, s. 51.

⁷² Zmarł w 1708 r., kontynuował on styl ojca.



14. Cornelis de Man, *Wnętrze starego kościoła w Delft widok z nawy południowej na wschód*, ok. 1660-1665, ol., pł., wym. 133,5 × 137 cm, Muzeum Narodowe w Gdańsku

mniej wyszukaną kolorystykę, określaną nawet jako surową, szorstką. Jan Abrahamsz Starszy (1622-1666)⁷³ i Abraham malowali widoki topograficzne. W połowie XVII w. tego rodzaju prace cieszyły się dużym zainteresowaniem. Zresztą wielkie wydawnictwa zatrudniały malarzy, rysowników i grafików jeżdżących w różne rejony kraju, by na miejscu uwiecznić krajobraz, widoki

⁷³ Istniało także przypuszczenie, że było dwóch Janów Beertraten – Jan, syn Abrahama Jansz, ochrzczony w Amsterdamie 31 maja 1622 r., i Johannes syn Abrahama Danielsz, ochrzczony 1 marca 1662 r. Obydwaj malarze. Jednak, jak przyjmuje Christopher Brown, nie ma zasadniczej różnicy stylistycznej między dwoma grupami obrazów z sygnaturami J. albo Johannes Beertraten, *The Dutch School 1600-1900, National Gallery Catalogues*, by N. MacLaren, revised and expanded by Ch. Brown, Vol. 1, London 1991, s. 13-14.



15. Cornelis de Man, *Stary kościół w Delft* widok od nawy południowej w stronę północnego transeptu, Niemcy, kolekcja prywatna; Londyn, Leger Galleries 1970, wg: W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*, il. 106

miast, ciekawe budowle. Obrazy te były bogate w szczegóły i niepozbawione romantycznej malowniczości, czego dowodzi jedna z kompozycji Abrahama Beerstratena *Ruiny starego ratusza amsterdamskiego* z 1653 r. (Rijksmuseum, Amsterdam). Atrybucja dzieł sygnowanych: A. Beerstraaten opiera się na malowidle z kolekcji Lansdowne w Bowood, ale i ta sygnatura jest uszkodzona i niezbyt wiarygodna⁷⁴.

Obraz A. Beerstratena z Kopenhagi (il. 13.a) to widok wnętrza Oude Kerk w Amsterdamie. Prezbiterium widoczne w oddali jest oddzielone od nawy wysoką drewnianą przegrodą, boczne filary obudowane są drewnianymi ławami

⁷⁴ *Ibidem*, s. 14.



16. Cornelis de Man, *Stary kościół w Delft z amboną*, ok. 1660, Chicago, Art Institute, wg: W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*, il. 30, 1

z baldachimem, z lewej strony znajduje się ambona. W kościele spacerują liczne postacie.

Czy autorem obrazu z Kopenhagi jest Abraham Beerstraten czy Anthonis? Ta kwestia na razie pozostaje otwarta⁷⁵, ale widok Oude Kerk z Kopenhagi jest najbliższy stylistycznie obrazowi z Gdańska. Analiza detalu architektonicznego (kapiteli kolumn, lizen) i ich sposób kształtowania, niezręczności i błędy perspektywiczne w ukazaniu drewnianych boazerii i ław, łączników żelaznych między kolumnami oraz technika malowania posadzki kościoła dowodzą, że te dwa obrazy mogła namalować ta sama ręka. Sposób traktowania oświetlenia we wnętrzu świątyni jest również podobny. Uwagę przykuwa ten sam szkicowy rysunek postaci, co obrazu w Gdańsku. Odnaczają się one specyficznym

⁷⁵ W 2002 r. ukazała się monografia rodziny Beerstraten, niestety nie mogłam do niej dobrać: G. van der Most, *Jan Abrahamsz, Abraham, Anthonie Beerstraten. Kunstschilders uit de zeventie eeuw*, Noorden Bert Post 2002.

sposobem warstwowego nakładania farb w celu uzyskania modelunku światłocieniowego. Na obrazie z Kopenhagi postacie ubrane są w stroje późniejsze niż na obrazie z Gdańska. Można przypuszczać, że gdańskie malowidło jest wcześniejsze o 10-15 lat od kopenhaskiego. Mógł je wykonać ktoś z malarskiej rodziny Beerstraten. Gdyby chodziło o tego samego malarza, gdański obraz mógłby pochodzić z wcześniejszego okresu jego działalności – być może z czasu nauki, stąd braki. Malowidło z Kopenhagi zawiera już mniej błędów. Podkreślić warto, że te dwa obrazy odznaczają się dbałością o topograficzną wierność. Są więc notatką z konkretnego miejsca. Wiadomo również, że Beerstratenowie podróżowali po Niderlandach, malując wsie, kościoły, zamki, na które ok. 1650 r. utrzymywał się duży popyt, a Abraham Beerstraten był zdolnym malarzem topograficznym⁷⁶. Być może to właśnie on jest autorem gdańskiego *Widoku Grote Kerk w Rotterdamie* i byłaby to jego wczesna praca.

Znajdujące się w protestanckich obrazach wewnątrz kościelnych rzeczy i postacie są nośnikami nastroju. Sfera ta jest wieloaspektowa i dotyczy płaszczyzny politycznej, narodowej, socjologicznej oraz prywatnej, widzianej z religijnej perspektywy⁷⁷. Widok rotterdamskiego kościoła został potraktowany jako wyraz przywiązania do świątyni, domu modlitwy, w której zwraca się uwagę na głoszone słowo. Zaznaczony na ambonie Psalm 144 i pokazanie wnętrza tak, by uwidocznić rzędy ław służących do słuchania kazań, uświadamia, że przestrzeń świątyni wyraża wiarę w Boga, Jego obecność i opiekę sugerowaną potokami światła, wpadającymi do wnętrza przez mleczone okna. Niezniszczalność słowa Bożego przeciwstawiono idei *vanitas*, uwidocznionej także w skali ginących w przestrzeni postaci ludzkich⁷⁸.

Zaznaczenie na murach świątyni upływu czasu w postaci pęknięć i wyszczerbień tynku, zawierających pamięć o wielu poprzednich pokoleniach, które w niej były, przypomina, że jedno ludzkie życie nie trwa wiecznie. Rozkopany przez grabarza w charakterystycznym białym fartuszkowi kolejny grób i rozmowa o jego przygotowaniu z dwoma mężczyznami w nawie głównej to przypomnienie o śmierci⁷⁹. Podobny wyraz ma uniesiona na drewnianych balach kamienna płyta nagrobna oraz zawieszona na filarach świątyni romboidalne tarcze herbowe (*rouwbord*), tablice epitafijne i inne widoczne w świątyni nagrobki. Około 1669 r. na jednym z obrazów de Lorme'a widzimy taki sam przekaz treściowy⁸⁰. Utrwalenie pamięci o zmarłych miesza się tu z nadzieją na osiągnięcie zbawienia. Podkreślona zostaje także pewna obojętności

⁷⁶ www.getty.edu/art/collections/bio/a3596-1.html

⁷⁷ *Luther und die Folgen für die Kunst...*, s. 358.

⁷⁸ J. Pokora, *Sztuka w służbie reformacji. Śląskie ambony 1550-1650*, Warszawa 1982, s. 74-84.

⁷⁹ *Die Sprache der Bilder...*, s. 93-95, 170-173 oraz C. Höper, *Katalog der Gemälde des 14 bis 18 Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen*, Bremen 1990, s. 310.

⁸⁰ *Die Sprache der Bilder...*, kat. 16.



17. Hendrick van Vliet, *Wnętrze kościoła Oude Kerk w Delftach z grobowcem Pieta Heina*, dawniej kolekcja Cook, Richmond, 1652-1653, wg: *Vermeer and the Delft School...*, il. 44

i oswojenie się ze śmiercią wyrażone przechadzającymi się w kościele ludźmi. Ich swoboda poruszania się i niewymuszone zachowanie były cechą charakterystyczną wiernych pokazywanych w protestanckim kościele.

Wyjątkowym obrazem ze zbiorów Muzeum w Gdańsku z powodu dużych rozmiarów i iluzyjnych efektów jest płótno Cornelisa de Mana *Wnętrze starego kościoła w Delft, widok z nawy południowej na wschód*, ok. 1660-1665

(il. 3)⁸¹. Do tej pory wewnątrz to uchodziło za widok nowego kościoła w Delft. Elementem jednak łatwo rozpoznawalnym w starym kościele w Delft jest ambona wykonana w 1548 r. i zachowana do dzisiaj. Jej wygląd ukazują także inne obrazy samego de Mana i jego poprzedników. Charakterystycznym elementem wystroju tego wnętrza były również przymocowane do cokołów pod kolumnami świeczniki w kształcie podwójnej spirali, a także widoczna z lewej strony drewniana przegroda chóru⁸².

Około 1650 r. dominującym dążeniem szkoły malarskiej w Delft stało się uzyskanie wrażenia pełnej naturalności widoku, tak jak tego doświadczamy, przypadkowo, fragmentarycznie. Kiedy de Man odkrywa w sobie pasję dla malowania *kerkinterieurs*, malarstwo tego gatunku jest już po okresie swoich najważniejszych osiągnięć, a stosowane przez malarzy triki, aby wzbogacić pole widzenia obserwatora obrazu, są dobrze znane. Cornelis de Man (1 lipca 1621 r.-1706 r.) należy do następnej grupy malarzy architektonicznych korzystających ze zdobyczy poprzedników. O życiu artysty dowiadujemy się po raz pierwszy, gdy w grudniu 1642 r. wstępuje do gildii św. Łukasza w Delft. Wkrótce potem wyjeżdża do Paryża, a następnie do Włoch. Z relacji Houbrakena wiemy, że de Man przebywał dwa lata we Florencji, usługi swe oddając arystokratycznym rodom, a następnie w Wenecji, by ok. 1652 r. powrócić do rodzinnego Delft. Młody wiek artysty i odbyta podróż wskazują, że pochodził z zamożnej rodziny. Zlecenia portretowe, które otrzymywał, były nagradzane przez członków gildii, a kolejne pełnione przez niego urzędy jako regenta w Izbie Dobroczynności i jego wysoka pozycja w gildii św. Łukasza w latach od 1657 do 1680 r. (był w niej przewodniczącym) świadczą, że wiódł dostatnie życie⁸³. Od połowy lat 60. XVII w. malował sceny rodzajowe rozgrywające się w zamożnych wnętrzach. Przy tworzeniu tych prac inspirował się twórczością początkowo Molenaera, potem Vermeera i Hoocha, a także Dou⁸⁴. Dobrze znane są jego obrazy *Ważący złoto* (kolekcja prywatna), ok. 1670 r.⁸⁵,

⁸¹ Wymiary – 135 × 135 cm; B. Purc-Stępniaak, *Treści ideowe w obrazach wnętrz kościelnych. Kilka uwag o obrazie Cornelisa de Mana „Wnętrze Starego Kościoła w Delft”*, „Roczniki Humanistyczne”, LII, 2004, 4, ss. 301-343.

⁸² W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*, il. XIV, 99, 98.

⁸³ W 1682 r. namalował alegorię *Caritas* i подарował ją Izbie Dobroczynności w Delft. Był wiecznym kawalerem. Zmarł w wieku 85 lat, a jego majątek sprzedano na aukcji 1 września 1706 r.: Clotilde Briere-Misme, „*Un Émule de Vermeer et de Pieter de Hooch*”, *Cornélis de Man*, „Oud Holland”, 52, 1935, s. 1-23, 97-120.

⁸⁴ *Vermerr and the Delft School*, Katalog wystawy Metropolitan Museum of Art, New York (8.03-27.05.2001) i National Gallery, London (20.06-16.08.2001), ed. W. Liedtke, New York 2001, s. 308-310.

⁸⁵ *Master of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, Katalog wystawy oprac. P.C. Sutton, Philadelphia Museum of Art, Berlin Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz i London Royal Academy of Art 1984, Philadelphia 1984, s. 246-247 oraz *The Public and the Private in the Age of Vermeer*, Katalog wystawy, oprac. A.K. Wheelock Junior, Osaka Municipal Museum of Art, London 2000, s. 166, il. 29.



18. Gerrit Houckgeest, ok. 1650/1652, *Pokazując wnętrze starego kościoła w Delft*, Amsterdam, Rijksmuseum, *Vermerr and the Delft School*...

Gra w szachy, ok. 1670 r. (Budapeszt, Széüvészeti Múzeum), i *Geograf przy pracy*, ok. 1670 r. (Hamburg, Kunsthalle)⁸⁶.

W pracach tych jednak nie postacie, potraktowane scenicznie, odgrywają pierwszoplanową rolę, lecz ukształtowane pudełkowato wnętrza⁸⁷. Nic dziwnego,

⁸⁶ Mniej znany obraz Cornelisa de Mana to: *Zabawa w gospodzie wiejskiej* (Haga, Mauritshuis), a w Muzeum Narodowym w Warszawie *Portret zbiorowy w domu chemika*.

⁸⁷ W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft*..., il. 52.



19. Frans Francken II, *Galeria obrazów Sebastiana Leerse*, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, wg: *Od Brueghla do Rubensa. Złoty wiek malarstwa flamandzkiego...*, s. 189

że artysta namalował też kilka pustych pokoi. Pokoje te ukazane są z bliska. Artysta namalował je, wkładając cały kunszt w wierne odtworzenie podłogi wyłożonej terakotą, drewnianych belek sufitu, framug okien, drewnianej boazerii i poszczególnych kosztownych sprzętów. Wnętrzami kościelnymi zainteresował się w latach 60. i 70. XVII w. Ten obszar jego twórczości jest mało zbadany. Znanych jest obecnie ponad 24 architektonicznych kreacji de Mana⁸⁸. W większości z nich ujawniają się wpływy van Vlieta⁸⁹. Gdańska praca, mimo że jest sygnowana (C D Man) i bez żadnych wątpliwości przynależy do *oeuvre* malarza, nie była dotąd omawiana, nie wspominał jej też Liedtke – znawca twórczości artysty.

Prezentowany obraz Cornelisa de Mana jest przykładem, który wpisuje się doskonale w nurt dojrzałej fazy architektonicznego malarstwa Delft. Jego bujny rozkwit przypadał na lata 1645-1660. Nieobecność de Mana w Delft w ważnej dla tego środowiska malarskiego dekadzie sprawiła, że chcąc nie chcąc, stał się następcą tych, którzy kształtowali szkołę architektonicznego malarstwa. Wszystkie nowinki, nad którymi od początku XVII w. pracowali Saenredam,

⁸⁸ Por. rekordy z aukcji od 1994 do 2007 r.: <http://web.artprice.com/ps/artitems.aspx?view=all&idarti=MzUzMTEwOTlyNjgyNDM=&refGenre=A&target=catalogue&page=1>

⁸⁹ W. Liedtke, *Johannes Coestermans, Painter of Delft*, „Oud Holland”, 106, 1992, 4, s. 191-197.

20. Gerrit Dou,
Malarz z fajką,
ok. 1645, Rijksmuseum
Amsterdam, wg: R. Baer,
Gerrit Dou 1613-1675,
*Master Painter in the Age
of Rembrandt*, Katalog
wystawy National Gallery
of Art Washington
(16.04-6.08.2000),
Dulwich Picture
Gallery, London
(6.09-19.11.2000),
Washington 2000



van Bassen, Houckgeest, de Witte i Vliet, zostały tu użyte, a więc rytmiczne następowanie kolumn w miarę posuwania się od lewej ku prawej stronie oraz naprzemienne pasy światła i cienia czy wprowadzona przez Gerrita Houckgeesta zasada umieszczania na pierwszym planie kolumn widzianych od dołu i poszerzanie obszaru kadrowanego w poprzek i w tył, co stwarzało wrażenie ciągłości z przestrzeniami poza granicami obrazu⁹⁰. Projekcja ukośna została opisana w licznych traktatach, a najbardziej wyraziście przez Vredemana de Vriea (1604) i Hondiusa (1627)⁹¹. Rozpatrując strukturę gdańskiego obrazu de Mana, należy podkreślić umiejętność wykorzystywania napięcia między dwuwymiarowością płótna a trójwymiarowością, którą autor osiągnął środkami malarskimi, szukając perspektywicznego ekstremum. Na pewno w dużej

⁹⁰ L. de Vries, *Gerard Houckgeest*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen”, 20, 1975, s. 25-56.

⁹¹ N.M. Orenstein, *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcut, 1450-1700*, Vol. 2, Hendrick Hondius, ed. G. Luijten, Roosedaal 1994, s. 197-209.

mierze przyczynił się do tego duży format obrazu, który przytłacza widza swoją wielkością, jednocześnie pozwala podziwiać wnętrze świątyni tak, jakby obserwator znajdował się w środku. Podobne rozwiązanie możemy zaobserwować w innych obrazach Cornelisa de Mana, które wykorzystują ten sam schemat⁹². Ten sposób pokazywania wnętrza preferowali też Houckgeest i Emanuel de Witte⁹³. Natomiast szczególną inspiracją do powstania gdańskiego dzieła była praca Hendricka van Vlieta, *Wnętrze kościoła Oude Kerk w Delftach z grobowcem Pieta Heina* (il. 17) (dawniej Kolekcja Cook, Richmond, 1652–1653)⁹⁴. Van Vliet często przedstawiał widziane z tej perspektywy wnętrze starego kościoła w Delft, np. *Stary kościół w Delft* (Lipsk, Museum der bildenden Künste, 1654)⁹⁵. Umieszczona dość nisko posadzka kościoła i widok poprzez dwie kolumny wyznaczał obszar pomieszczenia. Ów ulubiony chwyt pozwalał przez obcięcie kolumn w 2/3 ich wysokości wydłużyć pole widzenia i tym samym objąć wnętrze niczym obiektywem szerokokątnym aparatu fotograficznego. Uzyskiwano wtedy co najmniej dwa osiowe pasma wyznaczone pionowymi elementami, najczęściej filarami, poprzez które pokazywano kilka zamkniętych przestrzeni. De Man stosował to rozwiązanie w *Widoku nowego kościoła w Delft od strony północnej na południowo-wschodnią* (Londyn, Christie's 15 lipca 1977) i w *Stary kościół w Delft, widok od nawy południowej w stronę północnego transeptu* (Niemcy, kolekcja prywatna; Londyn, Leger Galleries 1970) (il. 15).

Wiele innych wnętrz kościelnych de Mana naśladowało kompozycje de Vlieta *Stary kościół w Delft z amboną* (The Baltimor Museum of Art, 1658)⁹⁶, np. de Man, *Stary kościół w Delft z amboną* (Chicago, Art Institute, ok. 1660) (il. 16)⁹⁷. Można też przypuszczać, że de Man nie należał do grupy malarzy

⁹² Zob. też *Nowy kościół w Delft widok od północnej nawy na południowo-wschodnią*, Londyn, Christie's 15 lipiec 1977 lub *Widok nowego kościoła w Delft od strony nawy północnej na południowo-wschodnią* (Londyn, Trafalgar Galleries, 1982); W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*, il. 103, il. 101.

⁹³ Np. *Nowy kościół w Delft* (Kunsthalle, Hamburg) oraz E. de Witte, *Wnętrze kościoła w Amsterdamie*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam; H. Jantzen, *op. cit.*, s. 215, il. 64 oraz E. de Witte, *Protestancki gotycki kościół*, ok. 1669, Amsterdam, Rijksmuseum; W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*, il. 101, il. 71 e.

⁹⁴ Por. G. Houckgeest, *Stary kościół w Delft z nagrobkiem Pieta Heina*, 1650, Amsterdam, Rijksmuseum oraz E. de Witte, *Stary kościół w Delft z nagrobkiem Pieta Heina*, 1650–1651, Bruksela, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten; W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*, il. 19, 20; *Vermerr and the Delft School...*, s. 410–412.

⁹⁵ *Widok starego kościoła w Delft* (Haga, Mauritshuis), *Widok starego kościoła w Delft* (Museum der Bildenden Künste, Budapest), [w:] H. Jantzen, *op. cit.*, il. 49, s. 198; il. 51, s. 200 oraz Van Vliet, *Widok starego kościoła w Delft od strony południowej na północno-wschodnią*, 1660, New York, Metropolitan Museum of Art. Por. też tego samego artysty *Nowy kościół w Delft*, ok. 1660–1662, London, Alan Jacobs Gallery, 1973 oraz *Nowy kościół w Delft*, 1660?, Londyn, Christie's, kwiecień 1982, [w:] W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*, il. 60, 60a.

⁹⁶ *Ibidem*, il. 47.

⁹⁷ Por. Van Vliet, *Nowy kościół w Delft widok od strony północnej na południowo-wschodnią*, [w:] W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*, il. 102.

obserwatorów, chodzących ze szkicownikiem, by studiować natężenie i rozkład światła we wnętrzu świątyni. Jednak nie można mu odmówić zdolności do kompleksowego szkicowania form we właściwej perspektywie. Wnętrze w prezentowanym obrazie jest jasno i wyraziście oświetlone. Artysta osiągnął efekt równomiernego stonowania i gładkości. Jedną z charakterystycznych cech malarstwa Mana, widoczną bardzo wyraźnie w gdańskim obrazie, jest również rozwarstwienie światła padającego na kolumny, nadające im dokładnie okrągły kształt. Addytywne zestawienie, takie jak w omawianym poprzednio widoku kościoła św. Wawrzyńca, zostało tu zastąpione wrażeniem monumentalności osiągniętej poprzez przewagę pionowych elementów architektonicznych (kolumny i ściany z oknem na pierwszym planie) oraz dynamizację widoku przez asymetryczną kompozycję. Widz przy pierwszym kontakcie z obrazem zmuszony jest oglądać poszczególne partie przestrzeni, które budują głębię, dopiero po chwili wzrok obejmuje całość elementów obrazu. Obserwator odgrywa tu więc nadrzędną rolę. Oglądający, pragnąc związać obraz w integralną całość, musi pokusić się o pokierowanie wzrokiem po jego wszystkich zakamarkach – tylko wtedy będzie możliwe zobaczenie ukrytych, ale jakże znaczących dla ikonografii obrazu szczegółów. W ten właśnie sposób osiągnięty został efekt przypadkowości i zwyczajności widoku, a z drugiej strony okazałości i bogactwa, zawarty w detalach. Wrażenie wielowymiarowości i wolumenu brył oparte na perspektywie optyczno-geometrycznej jest swobodne i świadczy, że de Man opanował trudne zagadnienia perspektywiczne, jednak brakuje mu malowniczości de Witte'a. Kontury są dokładne, bryły modelowane jak drewniane, a czyste i wyraźne tony szarości podkreślają efekt harmonii i dostojęstwa kompozycji. W obrazie zastosowano dwa rodzaje perspektywy, linearną i lateralną, której punkt zbiegu leży poza prawą krawędzią obrazu. Stąd kompozycja daje wrażenie widoku ukośnego. Jest też pewien szczegół, który ożywia architekturę, mianowicie przeciwstawienie dwóch przestrzeni: zamkniętego wnętrza kościoła i tego, co dzieje się za jego oknami, połączenie *sacrum* i *profanum*. Ten ciekawy efekt wprowadził do malarstwa architektonicznego Emanuel de Witte⁹⁸. Elementem dodatkowym, *trompe-l'oeil* wprowadzonym do obrazu przez de Mana jest namalowana, podwieszona kotara. Może ona zostać odczytana jako komentarz do Psalmu 90 podkreślającego wiarę chrześcijanina i nadzieję pokładaną w Chrystusie⁹⁹, ale też w kontekście teorii sztuki.

Malarstwo w typie *trompe-l'oeil* zwane było w Holandii *bedriegertjes*, małymi oszustwami, sztuczkami wywołującymi iluzję. Dotyczyło to głównie

⁹⁸ *Holländische Kirchenbilder*, Katalog wystawy Holländische Kirchenbilder in der Hamburger Kunsthalle, 8 Dezember 1995–19 Februar 1996, bearb. H.R. Leppien, K. Müller, Hamburg 1995, s. 52.

⁹⁹ B. Purc-Stępniań, *Treści ideowe w obrazach wnętrz kościelnych...*, s. 322–323.

malarstwa martwej natury, ale i architektonicznych widoków¹⁰⁰. Przedmioty martwe leżące w bezruchu pozwalały się pokazać jak żywe dzięki konsekwentnej zasadzie stosowania perspektywy. Ten typ malarstwa w Delft uskutečnił Carel Fabritius, a zwłaszcza jego przyjaciel, Samuel van Hogstraten. Używano przy tym rozwiązań popularnych w przeszłości, opartych na zasadzie zagłądania przez otwór w ścianie do wnętrza optycznej kasety¹⁰¹. Artyści korzystający w swoich pracach z zasad teoretycznej wiedzy o konstrukcjach perspektywicznych potrafili pokazać także iluzyjną przestrzeń wnętrza kościoła tak, jakby widz znalazł się na chwilę w jego wnętrzu wypełnionym przechadzającymi się ludźmi. Tego przykładem jest *Skrzynia perspektywiczna przedstawiająca wnętrze protestanckiego kościoła*, ok. 1660 r. (Kopenhaga, Nationalmuseet), powstała w kręgu Hendricka van Vlieta¹⁰². Zagłądanie do skrzyni perspektywicznej (*perspectieffkast*) przez nieruchomy otwór było rodzajem zabawy ożywiającej płaski obraz i dającej wrażenie wejścia w niego, zespolenia realnej przestrzeni z iluzyjną. Takie sugerowanie głębi przestrzennej cieszyło się powodzeniem zwłaszcza w kręgach kolekcjonerów, arystokracji i bogatego ziemiaństwa¹⁰³. Czy omawiany obraz de Mana ma również takie zadanie? Namalowana tkanina wywołuje wrażenie prawdziwej zasłony podniesionej na chwilę, by zobaczyć wnętrze. Nie chodzi tu wyłączenie o iluzję głębi ani o narzucenie widzowi złudzenia bycia w przestrzeni. Podwieszona fioletowa kotara demaskuje fikcję obrazu.

W teatralnej holenderskiej praktyce Redereijker, wystawiając na scenie tzw. żywe obrazy (*vertooninge*), zaciągano zasłonę, aby wzmocnić ich moralizatorsko-alegoryczne przesłanie¹⁰⁴. Na wielu pracach Gerrita Dou z lat 40. występuje niska lub podwieszona kotara zapożyczona z obrazów Rembrandta (il. 21), za którą jest pokazana postać, np. *Młoda matka* (Haga, Mauritshuis, 1658)¹⁰⁵.

¹⁰⁰ M. L. d'Otrange Mastai, *Illusion in Art, Trompe l'Oeil. History of Pictorial Illusionism*, New York 1975, s. 8.

¹⁰¹ A. Blankert, *Vermeer van Delft*, tłum. A. Ziemia, Warszawa 1991, s. 31-37, przyp. 24, s. 152.

¹⁰² Krąg Hendricka van Vlieta, *Skrzynia perspektywiczna przedstawiająca wnętrze protestanckiego kościoła*, ok. 1660, Kopenhaga, Nationalmuseet: W. Liedtke, *Delft Painting „in Perspective”...*, s. 99-129, il. 140, 141.

¹⁰³ C. Brusati, *Capitalizing on the Counterfeit: Trompe L'Oeil Negotiations*, [w:] *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720*, Katalog wystawy w Rijksmuseum Amsterdam 19.06.-19.09.1999; The Cleveland Museum of Art 31.10.-09.01.2000, pod red. A. Chenga, W. Kloek, Zwolle 1999, s. 59-71.

¹⁰⁴ I. Rottach, *Bild und Vorhang in der holländischen Interieurmalerei der zweiten Hälfte des Jahrhunderts*, nieopublikowana praca magisterska, München 1989, s. 24, 49 (nie dotarłam); zob. też: P. Reuterswärd, *Tavelförhänget. Kring ett motiv i holländskt 1600-talsmålerei*, „Konsthistorisk Tidskrift”, 25, 1956, s. 99-113.

¹⁰⁵ G. Dou, *Master Painter in the Age of Rembrandt*, Katalog wystawy National Gallery of Art. Washington 16.04-6.08.2000 i Dulwich Picture Gallery London 6.09-19.11.2000 oraz Royal Cabinet



21. Gerrit Dou, *Autoportret*, ok. 1665, kolekcja prywatna Boston, wg: R. Baer, *Gerrit Dou 1613-1675...*, s. 123

Na obrazie Gabriela Metsu¹⁰⁶ *Kobieta czytająca list* (Dublin, National Gallery of Ireland, ok. 1665) przedstawiono służącą, która właśnie przyniosła pani list.

of Paintings Mauritshuis, Haga 9.12.2000-25.02.2001, ed. A.K. Wheelock Jr, Londyn 2000, s. 94, 110, 116, 122, 124, 128.

¹⁰⁶ Inną pracą Metsu, w której pokazano obraz zasłaniany kotarą, jest *Portret patrycjuszowskiej rodziny*, Berlin Gemäldegalerie: Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Katalog der aufgestellten Gemälden des 13-18 Jahrhunderts, Berlin-Dahlem 1975, s. 279-280.

Zatrzymała się przed wiszącym na ścianie obrazem morskim i unosi do góry zasłaniającą go kotarę. Jak wykazał Hans Kauffmann, praca Metsu jest alegorią zmysłu wzroku¹⁰⁷. Cenny obraz, który zasłanianio wówczas tkaniną, i zawieszono obok lustro również odwołują się do tej metafory. W przykładach malarstwa portretowego z XVI w. także spotykamy się z praktyką umieszczania w portretach obrazów w obrazie pokazanych za zasłoną, jako obiekty specjalnej troski¹⁰⁸. Taka praktyka występuje także w pracach ukazujących kolekcje ze sztuką. Na obrazie Hieronymusa Franckena przedstawiającym sklep z dziełami sztuki Jana Snellincka w Antwerpii (Bruksela, Musée Royaux des Beaux-Arts, 1621) pokazano dzieło Fransa Florisa *Adam i Ewa*, które jest osłonięte zasłoną, podobnie w *Kunstkamerze Sebastiana Leerse*, ok. 1628/1629 r. (il. 19) i *Sali z obrazami*, 1635 r. Fransa Franckena II, na poczesnym miejscu znalazły się zaopatrzone w zasłony najważniejsze w galerii obrazy wiszące nad bufetem¹⁰⁹. Nie chodziło więc tylko o ochronę przed światłem i kurzem, lecz o ich rolę w sposobie prezentacji, wystawiania. Już Kemp zwrócił uwagę na list Poussina skierowany do Paula Fréarta de Chantelous, w którym malarz chwali go za pomysł, aby zawiesić zasłony na obrazach pokazujących *Siedem sakramentów*. Polecając nałożenie zasłon na każdy z obrazów, a potem ich odsłanianie po kolei, tłumaczy, że wpłynie to na oglądanie dzieł lepiej, niż zobaczenie wszystkich naraz, co uważa za zbyt nudzące i obciążające widza¹¹⁰. Niektórzy niderlandzcy artyści malowali na obrazach częściowo przesłaniające zasłony lub uniesione lekko kotary, stosując efekt *trompe-l'oeil* dla podkreślenia wysokiej wartości swoich prac. Czy stosując ten motyw, ukazać chcieli siebie jako następców Parasjosa, który namalowaną przez siebie zasłoną zwiódł kolegę po fachu Zeuxisa, czy chodziło tylko o dalsze działanie antycznej anegdoty?¹¹¹ Na pewno chodziło o coś jeszcze. Vermeer namalował *Kobietę czytającą list przy otwartym oknie* (Drezno, Gemäldegalerie, ok. 1657/1658) z taką kotarą, ale jak wykazały zdjęcia rentgenowskie – artysta wprowadził ją zamiast pierwotnie namalowanego w tym miejscu obrazu z kupidyńcem niosącym

¹⁰⁷ H. Kauffmann, *Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, [w:] *Kunstgeschichtliche Studien*, Festschrift für Dagobert Frey, Breslau 1943, s. 133-157, 140 oraz H.U. Asemissen, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, s. 138.

¹⁰⁸ A. Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15 und 16 Jahrhundert*, Berlin 1990.

¹⁰⁹ Frans Francken II, *Kunskamera Sebastiana Leerse, ok. 1628/29*, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten oraz Frans Francken II, *Sala z obrazami*, 1636, Berlin, Gemäldegalerie.

¹¹⁰ W. Kemp, *Rembrandt: Die heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt am Main 1986, s. 30.

¹¹¹ Por. Tycjan, *Portret Filippo Archinto z przezroczystą zasłoną*: M. L.d'Otrange Mastai, *Illusion in Art...*, s. 355-356, Plate 9.



22. Rembrandt, *Święta rodzina z zasłoną*, 1646, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, wg: A. Prater, *Rembrandts Stilleben*, „Pantheon”, LIV, 1996, s. 62-76

list¹¹². Również Vermeer namalował *Sztukę malarską* (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, ok. 1665/1616) ukazującą malarza w pracowni widzianego poprzez podwieszoną kotarę¹¹³. Na tym obrazie artysta maluje personifikację Klio – muzę historii i poezji. Inne elementy kompozycji o alegorycznym znaczeniu związane są ze statutami gildii św. Łukasza w Delft, a także mają polityczną wymowę¹¹⁴. Jednocześnie w tym wydaniu malarstwo jest sztuką wolną i najtrudniejszą ze sztuk fikcji, opartą na wyobraźni¹¹⁵. Wieniec z liści laurowych na głowie Klio określa chroniący przed przemijaniem charakter sztuki i jej moc. W 1612 r. utrechcki malarz Herman van Vollenhoven namalował siebie podczas wykonywania portretu pary małżonków (Amsterdam, Rijksmuseum). Z prawej strony znajduje się podwiązana zasłona. Malarz jednak nie maluje, lecz odwraca się od sztalug, spogląda na widza i wskazuje na swoje modele z atrybutami

¹¹² A. Mayer-Meintschel, *Die Briefleserin von Jan Vermeer van Delft*, „Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden”, 11, 1982, s. 91-99.

¹¹³ Por. wymowę obrazu z uniesioną do góry kotarą Quiringha van Brekelenkama, *Artysta w pracowni*, 1659, Petersburg, Ermitaż.

¹¹⁴ N. Schneider, *Vermeer 1632-1675. Verhüllung der Gefühle*, Köln 1999, s. 81-82.

¹¹⁵ H.U. Asemissen, *op. cit.*, s. 156-160 oraz M.A. Castor, *Augenblick und Zeitfluß-Bemerkungen zu einigen Konstanten in der Malerei Jan Vermeers*, „Pantheon”, LIV, 1996, s. 89-90, 96-97.



23. Cornelis de Man, przypisywany, *Stary kościół w Delft*, Orléans, Musée des Beaux-Arts, wg: W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*, il. 105

vanitas (klepsydra, czaszka). Odróżnia to tym samym obraz namalowany w portrecie od rzeczywistości. Podobnie uczynił w swoim autoportrecie David Bailly w 1651 r., umieszczając z prawej strony udrapowaną kotarę, a z przodu spadającą ze stołu kartę i rozwinięty pergamin namalowane w typie *trompe-loeil*¹¹⁶. Odnajdujemy tu to samo przesłanie dotyczące statusu zawodu, jakie przekazał Velazquez¹¹⁷ i Vermeer w swoich obrazach pracowni malarskich *Ars longa vita brevis*¹¹⁸. Najciekawszym z przykładów jest jednak Rembrandta *Święta rodzina z zasłoną* (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, 1646) (il. 22). Tu została również namalowana rzucająca cień żerdź, na której wisi zasłona, i ramy samego obrazu, co nie tylko podniosło walor dzieła, ale też uczyniło go przedmiotem takim samym jak martwa natura¹¹⁹. Wyobrażenie podkreśla wartość obrazu jako takiego, a nie iluzjonistyczną moc malarstwa¹²⁰. Malowidło to Rembrandt uczynił

¹¹⁶ David Bailly, *Autoportret z symbolami vanitas*, 1651, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal.

¹¹⁷ Diego Velazquez, *Las Meninas*, 1656, Madrid, Museo del Prado.

¹¹⁸ *Vermerr and the Delft School...*, s. 394-398.

¹¹⁹ A. Prater, *Rembrandts Stilleben*, „Pantheon”, LIV, 1996, s. 62-76.

¹²⁰ Por. także terminy *inganno* i *disinganno* występujące we włoskiej teorii sztuki, w której właśnie chodziło o uwolnienie się obserwatora od rozczarowania w sensie estetycznym, od irracjonalności; *ibidem*, s. 70.



24. Jan Vermeer, *Sztuka malarska*, ok. 1665/1666, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, wg: *Vermeer and the Delft School...*, kat. 76

swym autoportretem artystycznym, spełnia ono rolę obiektu sztuki = przedmiotu artystycznego. Podobne treści podejmowali w swej twórczości Hoogstraten i Gijsbrecht, zawsze mając na względzie oczekiwania widza¹²¹.

¹²¹ Malując martwe natury w typie *trompe-l'oeil*, np. *Steckbrett* po 1666 (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) czy *Drzwi od szafy z martwą naturą* (Wiedeń, Akademie der bildenden Künste) z przedmiotami, które służyły mu w codziennym życiu i z których był dumny, ponieważ przyniosły mu sławę jako artyście, lub tak jak Gijsbrecht – uciekając się do namalowania *Odwrotnej*

Znamienne w obrazach z zasłonami jest umieszczenie sygnatury tak, aby była ona łatwo rozpoznawalna (Emanuel de Witte, *Pomnik Wilhelma Orańskiego w nowym kościele w Delft*, 1653 (il. 25)¹²². Tak uczynił też Man, umieszczając swój podpis na lewej kolumnie (CD Man) w gdańskim obrazie (il. 26)¹²³.

Zasłona w pracy de Mana ma za zadanie nie tylko zwiększyć iluzjonistyczną moc sztuki, ale też uświadomić, że wisząca z przodu zasłona po prostu zakrywa obraz, nie ma nic wspólnego z wewnętrzną kompozycją pracy. Jasno też widać, że nie jest ona namalowana, jakby istniała w obrazie, tak jak to czynił Gerrit Dou w *Palącym fajkę malarzu przy oknie* (il. 20) (Amsterdam Rijksmuseum, ok. 1645)¹²⁴, de Witte w obrazie (The National Gallery of Canada, Ottawa – ok. 1651-1652), czy Gerrit Houckgeest ok. 1650/1652, pokazując *Wnętrze starego kościoła w Delft* (Amsterdam, Rijksmuseum) (il. 18) – sztanga, na której wisi kotara, i umiejscowienie jej na ciemnej ramie otworu arkady stwarza złudzenie istnienia drugiej płyty nałożonej na obraz¹²⁵. Jednocześnie uświadamia widzowi, że ma przed sobą powierzchnię obrazu i tylko dzięki kunsztowi artysty umożliwiające zostało spojrzenie w głąb wyobrazonego kościoła. Udrapowana zasłona gdańskiej *perspektive* stwarza strukturę dwóch podzielonych przestrzeni. Pod względem estetycznym jest zobrazowaniem sztuki malarskiej wychodzącej poza zwykłą płaszczyznę płótna, w trzeci wymiar, podnosi intymność obrazu, sprawia, że jako obserwatorzy stajemy w pozycji „na zewnątrz”. Obraz jest odsłonięty prawie w całości. Zawiera wszystko, co przeznaczone dla widza, zaprasza do oglądania, to jego cel. Sam jest symbolem siły wyobraźni i zmysłu wzroku. Zasłona w gdańskim dziele de Mana jest wyrazem pewnej

strony obrazu, ok. 1670 (Kopenhaga, Statens Museum for Kunst); H.U. Asemissen, *op. cit.*, s. 174-176.

¹²² Por. E. de Witte, *Wnętrze starego kościoła w Amsterdamie*, 1658, Sammlung Michaelis, Kapstadt – zasłona udrapowana w ten sam sposób, co na obrazie z Gdańska: E. Manke, *op. cit.*, il. 37, kat. 54 też E. de Witte, *Nowy kościół w Delft*, Museum Stiftung Jacob Briner Winterthur, ok. 1655 – obraz z namalowaną, wiszącą na żerdzi zasłoną jest wskazówką na istnienie prawdy artystycznej. Obraz nie musi być zgodny z rzeczywistością. De Witte, malując go, zredukował rzeczywistość liczbę kolumn i odrzucił te, które przesłaniały pomnik Wilhelma Orańskiego.

¹²³ Na innych znanych pracach sygnatura (CD Man jako monogram) wystąpiła również na kolumnie z lewej strony: np. obraz w Columbus, Ohio, Columbus Museum of Art oraz obraz z Lipska, Museum der bildenden Künste: W. Liedtke, *Cornelis de Man as Painter of Church Interiors*, „Tableau”, 1, 1982, il. na s. 64.

¹²⁴ *Gerrit Dou. 1613-1675; Master Painter in the Age of Rembrandt*, Katalog wystawy National Gallery of Art, London Dulwich Picture Gallery i The Hague Mauritshuis 2000-2001, Washington-New Haven-London 2000, kat. 16; także inne autoportrety Dou, np. z ok. 1665, kolekcja prywatna, Boston: *Vermerr and the Delft School...*, s. 394, il. 288.

¹²⁵ M.L. d'Otrange Mastai, *Illusion in Art...*, s. 186-190, por. G. Dou, *Martwa natura*, ok. 1660, Drezno, Gemäldegalerie, Alte Meister: il. 191; Peter Hecht, *De hollandse fijn schilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, Katalog wystawy Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1989, s. 40; por. też obraz Adriaena van Gaesbeecka, *Odpozynek podczas ucieczki do Egiptu*, 1647, Lejda, Stedelijk Museum De Lakenhal – tu zasłona została umieszczona na pręcie przymocowanym do namalowanej ramy obrazu. Namalowana zasłona rzuca na nią cień.



25. Emanuel de Witte, *Pomnik Wilhelma Orańskiego w nowym kościele w Delft*, 1653,
wg: *Vermeer and the Delft School...*, kat. 93

ekstrawagancji, określa obiekt kolekcjonerski, prezentuje, podnosi urok dzieła, świadczy o pokonującej czas mocy malarskiej sztuki i wartości wykonanej pracy, ponieważ cena tego typu obrazów była wysoka. Trud włożony w ich wykonanie, liczba i dopracowanie szczegółów, żmudne przygotowania rysunkowe oparte na wysokiej wiedzy z teorii perspektywy świadczyły o wysokich umiejętnościach twórcy. Obrazy te znajdowały nabywców w kręgu wykształconej elity intelektualnej kraju. Nie należały do gatunku często zamawianego.



26. Corneli de Man, *Stary kościół w Delft*, Columbus, Ohio, Columbus Museum of Art
wg: W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft*. Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet,
Emanuel de Witte, Groningen 1982, il. XIV / il. 99

Te wyszukane malowidła kupowali zbieracze i kolekcjonerzy specjalnie nimi zainteresowani, m.in. pastory, czasami rodzina pragnąca upamiętnić miejsce spoczynku kogoś bliskiego, o czym pozwalają sądzić inwentarze¹²⁶. Zlecenia mogły także pochodzić od sympatyków dworu orańskiego, zwłaszcza te, na których pojawia się monument Wilhelma I Orańskiego lub pomniki innych bohaterów narodowych. Prace te były też wyrazem obywatelskiej dumy, sposobem upamiętnienia miejsca, z którym było się uczuciowo związanym¹²⁷. Chodziło o osiągnięcie wrażenia możliwości wejścia w namalowaną przestrzeń konkretnego kościoła, co musiało być interesujące dla ówczesnych obserwatorów, którzy często w niej rzeczywiście byli. Widok wnętrza symbolizował wspomnienie o kościele, do którego się uczęszcza. Już od XVI/XVII w. rozpoczyna się w malarstwie europejskim fascynacja anamorfozą i uduziwnioną perspektywą,

¹²⁶ Problem występowania malarstwa architektonicznego w Kunstkamerach i malowanych zbiorach nie został jeszcze dostatecznie przebadany: Z. Zaremba-Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton-New Jersey 1987; H.R. Leppien, K. Müller, *Holländische Kirchenbilder...*, s. 6.

¹²⁷ W. Liedtke, *Faith in Perspective: The Dutch Church Interior...*, s. 126-133.



27. Emanuel de Witte, *Portret rodziny*, 1678, Monachium, Alte Pinakothek, wg: fot. Monachium, Alte Pinakothek

optyką luster i odbitych obrazów¹²⁸. Iluzja stała się ponownie kryterium wartości dzieła. Rodzaj sztuki ukazujący kościelne wnętrze był jednym z najtrudniejszych. To on obok gabinetów perspektywicznych i obrazów-zagadek *vexierbild* wzbudzał zrozumiałe zainteresowanie. Obraz de Mana świadczy też o guście znawców sztuki zachwyconych iluzją zawartą w malarstwie. Nie ma za zadanie wywołania efektu złudzenia, ale raczej uświadomienie widzowi, że przedmiot ten jest kunsztem. Obrazy tego rodzaju jako cenne dodatki malowane były chętnie w zamawianych portretach. I tak, Emanuel de Witte w 1678 r. sportretował nieznaną z nazwiska holenderską rodzinę (Monachium, Alte Pinakothek) (il. 27). W głębi na ścianie pokoju wisi opatrzony zasłoną obraz de Witte'a, pokazujący Oude Kerk w Amsterdamie, który również powstał w tym samym roku¹²⁹. Jacob Mauer ok. 1760 r. sportretował Ploosa

¹²⁸ *Anamorfoza, perspektywa, iluzja, iluzjonizm*, Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie, kwiecień-maj 1981, w oprac. Doroty Folgi-Januszewskiej, Warszawa 1981, s. 27, 99; *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke Holländischer Genremalerei* Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin (Dahlem) 8 Juni bis 12 August 1984, Berlin 1984, s. 15-16, 46-47.

¹²⁹ Portretując się z obrazem pokazującym kościół, głowa domu musiała mieć szczególne związki z tym miejscem. Obecnie obraz ten znajduje się w prywatnym posiadaniu



28. Jacob Mauer, *Portret Ploosa van Amstela i innych wielbicieli sztuki przebywających w jego gabinecie*, ok. 1760, The Petworth Collection, wg: W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*

van Amstela i innych miłośników sztuki przebywających w jego gabinecie (The Petworth Collection) (il. 28). Na ścianie wśród innych dzieł poczesne miejsce zajmuje pierwszy datowany obraz wnętrza kościelnego de Witte'a zaopatrzonej

w Afryce Południowej zob.: *Alte Pinakothek München*, Katalog zbiorów, wyd. 3, München 1999, s. 571 tu il.

w jakże ciekawą ramę z zamykanymi drzwiczkami¹³⁰. Mamy tu więc do czynienia z jeszcze inną rolą, jaką pełniły te obrazy, nie tylko estetyczną czy jako obiekty spekulacji handlowych. Były one przeznaczone również do pobożnych rozmyślań. Widz kontemplował obraz, gdzie przestrzeń, światło i szczegóły sugerowały duchowe życie komuś, kto dobrze znał kościół. Około połowy XVII w. Holendrzy byli najbogatszymi ludźmi w ówczesnym chrześcijańskim świecie¹³¹. Wykształciły się pewne nowe formy życia towarzyskiego obrazujące awans społeczny. Ich wyrazem były zakupywane dzieła sztuki. Patrycjat i średniozamożne mieszczaństwo dbało o swoją autonomię skupioną wokół domu i życia w rodzinie¹³², w czym wspomagał kościół. Namalowany widok jego wnętrza, zawieszony na ścianie, był obrazem protestanckiej społeczności, w której pokazywano zasady etycznego wychowania. Był pretekstem do dyskusji o wierze. Takie samo było także zadanie omawianego obrazu Mana.

Artysta nie bez powodu wybrał takie wnętrze. Gotycki Oude Kerck wzniesiono w 1250 r. Jego rozbudowa trwała w XV i XVI w. Był dumą miasta i inspiracją nie tylko dla malujących perspektywy artystów, ale i dla wielu miejscowych malarzy, m.in. dla Jana van Heydena (*Stary kościół w Delft*, Nasjonalgalleriet, Oslo, 1675). Pokazano go w słynnym przewodniku po mieście Dircka van Bleyswijcka¹³³, a także w licznych rysunkowych i malarskich widokach Delft Hendricka Cornelisz Vrooma, Daniela Vosmaera, Fabritiusa, a nawet portretach malowanych przez Jana Steena i Nicolesa Maesa¹³⁴.

Już II połowa XVI w. przyniosła w Niderlandach ukształtowanie się poczucia narodowego¹³⁵. Ten proces samowiedzy politycznej i społecznej doskonale zaznaczył się w malowanych wnętrzach kościołów. Nowożytna świadomość narodowa upamiętniała we wznoszonych w kościołach monumentach bohaterów narodowych. Świątynie odwiedzano nie tylko po to, by pochować w nim kolejnego członka protestanckiej społeczności czy popatrzeć na tablicę epitafijną bliskich, lecz także by pokazać własnemu dziecku pomnik zasłużonego dla ojczyzny i miasta człowieka. To właśnie w przedstawionym przez de Mana

¹³⁰ Jeden z obrazów pokazujących wnętrze kościelne, namalowany przez de Witte'a (dziś w Wallace Collection, Londyn) oprawiony był w hebanową ramę zamykaną drzwiczkami, na których przedstawiono martwą naturę owocową symbolizującą światowe przyjemności, w przeciwieństwie do zawartości wnętrza ukazującej kazanie głoszone w świątyni.

¹³¹ N. Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Paintings*, London 1990; M. North, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln-Weimar-Wien 1992.

¹³² P.C. Sutton, *Anmerkungen zu Kultur und Alltag in Hollans „Goldenem Zeitalter“*, [w:] *Von Frans Hals bis Vermeer...*, s. 350-353; *Holländische Kirchenbilder...*, s. 41.

¹³³ Dirck van Bleyswijck, *Beschryvinge der stad Delft 1667-80* ze sztychami Coenraeta Deckera.

¹³⁴ Jan Steen, *Mieszczanin z Delft z córka*, 1655, Kolekcja prywatna, New York; Nicolaes Maesa, *Cnotliwa kobieta*, ok. 1655, Londyn, Wallace Collection, kat. 28, s. 343-346; fig. 271, s. 345.

¹³⁵ J. Balicki, M. Bogucka, *Historia Holandii*, wyd. II, Wrocław etc. 1989, s. 154.

Oude Kerk w Delft znajdowały się nagrobki bohaterów narodowych, m.in. słynnych admirałów: Pieta Heyna (ok. 1636) i Maartena H. Trompa (1658), a w pobliskim Nieuwe Kerk pochowano Wilhelma I Orańskiego zwanego Milczkiem, pierwszego namiestnika Holandii. To jego nagrobek projektowany przez Hendricka de Keysera I stał się obiektem patriotycznego kultu.

Fakt, że de Man podjął się namalowania widoku kościoła z nagrobkiem katolickiego biskupa (którego mogło tam w rzeczywistości nie być), świadczy, iż musiał istnieć zleceniodawca związany z miejscem, być może ktoś z rodziny, chcący w ten właśnie sposób upamiętnić zmarłego albo mający szczególnie sentyment do tej części kościoła lub miasta¹³⁶. Było to przecież miejsce, w którym się pobierano, chrzczono dzieci i grzebano całe rodziny, z miejscem tym wiązano również myśli o swym własnym spoczynku w przyszłości¹³⁷. W przedstawionym wnętrzu znajduje się niewiele osób. Mężczyzna, który w ożywiony sposób rozmawia z kobietą, odwrócony tyłem młodzieniec, oglądający zza krat pomnik, a obok niego przystanął na chwilę zabłąkany chart. Inny mały pies odpowiada wspomnianej parze. Przy prawym filarze siedząca na posadzce kobieta z dwoma mężczyznami. Daleko w głębi można rozpoznać sylwetki dwóch na czarno ubranych mężczyzn, a z przodu za lewą kolumną zgarbioną staruszkę. Postacie nadają refleksyjny charakter zobrazowanemu wnętrzu.

¹³⁶ Nie udało się ustalić, czy nagrobek rzeczywiście był w kościele. Saenredam, specjalista w dziedzinie przedstawiania kalwińskich kościołów, wprowadzał do nich na specjalne zamówienia elementy katolickie, groby biskupów, obrazy ołtarzowe, napisy upamiętniające. De Man na zlecenie pastora z Rotterdamu, Volckerta van Oosterwijk (1603-1675), namalował kościół w Rotterdamie. Zob.: *Vermerr and the Delft School...*, s. 306-308. Zresztą w końcowej fazie rozwoju tego gatunku artyści coraz częściej skłaniali się do konstruowania wnętrza kościelnych łączących elementy architektoniczne i detale rzeźbiarskie pochodzące z różnych kościołów, tworząc przekonującą całość. Tak czynił np. de Witte po przeprowadzeniu się z Delft do Amsterdamu. Wiadomo, że biskupem katolickim pochodzącym z Delft był Sasboldo Vosmero, zmarły w maju 1614 r., któremu w Utrechcie pomnik wystawił brat Tilmannus Vosmero: H.F. Heussen, *Batavia Sacra sive res gestae apostolorum virorum qui fidem Bataviae, primi intulerunt in dues pares divisa, pro Francisco Foppens*, Bruxellis MDCCXIV (1714), (Biblioteka Gdańska PAN, Uph.f.1106, p.II, s. 57). Być może ten nagrobek został pokazany w zamówionym obrazie. Wiadomo także, że w starym kościele w Delft znajdował się wykonany w alabastrze nagrobek biskupi: *Historiae episcopatumfoederati Belgii utpote metropolitam ultrajectimi nec non suffraganorum Harenensis, Daventriensis, Leovardiensis, Groningensis et Middelburgensis*, Lugduni in Batavis MDCCXIX (1719), (Biblioteka Gdańska PAN, Uph.f.1103, s. 40). W tym miejscu dziękuję p. mgr. Janowi Krzemińskiemu (Biblioteka Gdańska PAN) za cenne wskazówki i pomoc w poszukiwaniach.

¹³⁷ Np. Obraz van Vlieta, *Wnętrze starego kościoła w Delft z nagrobkiem Admirała Trompa 1658* (Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art) czy tego samego artysty *Wnętrze kościoła nowego w Delft z tablicą epitafijną poświęconą Adriaeonowi Tedingowi van Berkhout, 1661* (Gemeente Musea Delft, Kolekcja Stedelijk Museum Het Prinsenhof) były zamówione przez najstarszego syna Adriaena Paulusa Tedinga van Berkhout. Od ok. 1620 r. w tym miejscu kościoła byli grzebani inni członkowie rodziny, co zaznaczone też zostało przez wmontowane w posadzkę płyty. *The Public and the Private in the Age of Vermeer...*, s. 82.

Sylwetka chłopca, stojącego przy kracie, tyłem do widza powtarza się w obrazie przypisywanym Manowi, *Nowy kościół w Delft z nagrobkiem Wilhelma Milczącego*, prawdopodobnie 1660 r. (Niderlandy, kolekcja prywatna) (il. 29)¹³⁸. Pod względem formalnym obrazu te są bardzo do siebie podobne, co widać w kształtowaniu postaci, układzie posadzki, a nawet w sposobie zaznaczania na murze znamion starości w postaci rysów i pęknięć. I mimo że w pracy z ok. 1660 r. pojawiają się błędy widoczne zwłaszcza w namalowanych filarach, atrybucja obrazu jest właściwa. De Man w obrazach z lat 60. XVII w. popełniał błędy wynikające z nienależytego wówczas jeszcze opanowania technik malowania kościelnych wnętrz. Również takie znamiona wykazuje porównanie do obrazów-widoków wnętrz kościołów z Trafalgar Galleries, z Lipska, Museum der bildenden Künste¹³⁹ oraz z niemieckiej kolekcji prywatnej¹⁴⁰ i Londyńskiej Leger Galleries – (stan z 1970 r.) (il. 15). Świadczy to także, iż prace powstać musiały w tym samym czasie między 1660 a 1665 r. Obraz gdański jest jednak wyjątkowy przez swoje duże wymiary (133,5 × 137 cm), inne znane prace są mniejsze (do 81 cm). Jedynie obraz z Ohio o wym. 101,5 × 121 cm jest zbliżony wielkością. Istnieje również kompozycja przypisywana wcześniej van Vlietowi, a teraz atrybuowana Manowi, przedstawiająca stary kościół w Delft i również zaopatrzoną w malowaną, podwieszoną kotarę (Orléans, Musée des Beaux-Arts) (il. 23).

Generalnie obraz Cornelisa de Mana należy odczytać w kontekście zaznaczonego na ambonie Psalmu 90, traktującego o grzechu jako przyczynie krótkości i znikomości życia widzianego w religijnej perspektywie wartościowego działania z nadzieją na Boską łaskę¹⁴¹.

Umieszczone w obrazie de Mana postacie symbolizują etapy życia ludzkiego od młodzięcej fazy wyboru (młodzieniec przy kracie), przez uniesienia młodości (para przy flarze), po wiek dojrzały uwidoczniony w obrazie dyskutujących mężczyzn w głębi kościoła i starość w postaci staruszki opartej o łaskę, ledwo widocznej za lewym filarem. O kresie i nieustannym przemijaniu przypominają tablice upamiętniające i sam biskupi nagrobek. Znaczenie tych elementów nie może jednak być rozpatrywane tylko w tak wąskim przedziale sugerującym ich wanitatywne znaczenie, nakłada się ono na cały bagaż innych powiązań wyjaśniających sens przedstawień wnętrza kościoła. W tłumaczeniu zawartego w nich przesłania dużą rolę odgrywają

¹³⁸ W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*, il. 52.

¹³⁹ Druga wersja tego obrazu: Columbus, Ohio, Columbus Museum of Art: W.A. Liedtke, *Cornelis de Man as Painter of Church Interiors*, „Tableau”, 1, 1982, s. 62-66, il. 1.

¹⁴⁰ W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*, il. 106.

¹⁴¹ Którego fragment brzmi: „Któż potrafi zważyć ogrom Twego gniewu / i kto może doświadczyć mocy Twego oburzenia? / Naucz nas liczyć dni nasze, / abyśmy osiągnęli mądrość serca” (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia*, Warszawa 1971, wyd. II).



29. Cornelis Man, *Nowy kościół w Delft z nagrobkiem Wilhelma Milczącego*, prawdopodobnie 1660, Niderlandy, kolekcja prywatna, wg: W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft...*, il. 52

umieszczone w obrazach cytaty¹⁴². Na nagrobku z prawej strony widnieją dwa napisy, ale nie są one ani w języku hebrajskim, ani greckim. Odczytanie ich, podobnie jak tablic herbowych, przynosi następne enklawy znaczeń, tak jak

¹⁴² S. Michalski, *Widzialne słowa sztuki protestanckiej*, [w:] *Słowo i obraz*. Materiały Sympozjum Komitetu Nauki o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 29 IX-1 X 1977, pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982, s. 171-208; J.M. Hofstede, „Wort und Bild”: *Fragen zu Signifikanz und Realität in der Holländischen Malerei des 17 Jahrhunderts Wort und Bild*, 1984, s. IX-XXIII, przyp. 3 oraz F. Grijzenhout, *Non gloria, sed memoria. Die Erinnerungsfunktion des Wortes in der niederländischen Malerei*, [w:] *Leselust, Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*. Katalog wystawy Kunsthalle Frankfurt am Main 24.09.1993-2.01.1994, Frankfurt am Main 1993, s. 93-105.

problem jałmużny rozpatrywany w kontekście protestanckim¹⁴³ czy potrzeby używania w kościele kalwińskim organów¹⁴⁴. Również w prezentowanym wnętrzu różne są zachowania znajdujących się w nim postaci, sfera świecka miesza się z sakralną, pobożność z obojętnością wobec wiary – to także świadectwo różnorodnych funkcji sprawowanych przez kościelne wnętrza, nad którym pieczę sprawowały Rady Miejskie. W każdym razie wymowa tych scen jest dydaktyczna i właściwa dla pojmowania kościoła jako drogi do zbawienia. Obraz pierwotnie wisiał w prywatnym domu, a jego celem było sprowokowanie rozmowy z oglądającym.

Na koniec wypada wspomnieć o tak często występujących w omawianych obrazach psach, które różnie interpretowano: od widzenia w nich symbolu zła¹⁴⁵, związku ze śmiercią¹⁴⁶, po sygnaturę artysty¹⁴⁷. Z całą pewnością należy je potraktować jako charakterystyczne dla Niderlandów przypomnienie o codziennym, zwykłym życiu¹⁴⁸, kontynuację wątku przedłużenia ulicy we wnętrzu kościelnym. Ich rola jako tłumaczy ludzkich zachowań, podkreślających wymowę figur jest oczywista i wiąże się ze znaczeniem psa w scenach przedstawiających sąd¹⁴⁹. Psy podobnie jak ludzie dostawały się do kościołów przez otwarte drzwi i od czasu do czasu były postrzegane jako problem. Zatrudniano nawet specjalnych łapaczy psów niepozwalających im dostać się do wnętrza świątyni. Jednak widok wałęsających się w kościołach Danii czy Holandii psów był codziennością, o której piszą odwiedzający te kraje podróżnicy, zwłaszcza

¹⁴³ W społeczności protestanckiej zinstytucjonalizowano opiekę nad biednymi: S. Michalski, *Protestanci a sztuka...*, s. 38, 103 oraz J. Balicki i M. Bogucka, *op. cit.*, s. 209–211; J.T. Maciuszko, *Milosierdzie w rozumieniu historycznego protestantyzmu*, [w:] *Charitas. Milosierdzie i opieka społeczna w ideologii, normach postępowania i praktyce społeczności wyznaniowych w Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, pod red. U. Augustyniak, A. Karpińskiego, Warszawa 1999, s. 49–57.

¹⁴⁴ *Holländische Kirchenbilder...* s. 21 oraz J. Białostocki, *op. cit.*, s. 53; B. Purc-Stepniak, *Muzyka we wnętrzu świątyni protestanckiej*, [w:] *Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej od XV do pocz. XX wieku*, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2007, s. 342–351.

¹⁴⁵ Knipping wielokrotnie wskazywał na psa w katolickich scenach przedstawiających ostatnią wieczerzę jako towarzysza zdrajcy – Judasza: J.B. Knipping, *Ikonography of the Counter-Reformation in the Netherlands*, Heaven on Earth, Vol. 1, Nienkoop 1974, s. 192.

¹⁴⁶ M. Lurker, *Hund und Wolf in ihrer Beziehung zum Tode*, „Antaios”, 10, 1969, s. 199–216; *idem*, *Der Hund als Symboltier der Übergangs vom Diesseits in Jenseits*, „Zeitschrift für Religions und Geistesgeschichte”, 35, 1983, s. 132–144.

¹⁴⁷ *Holländische Kirchenbilder...*, s. 67.

¹⁴⁸ W. Liedtke, *Delft Painting „in Perspective”...*, s. 112.

¹⁴⁹ W emblematyce przeważa pozytywne znaczenie psa. W ocenie nowożytniej pies był symbolem jurysdykcji jako poręczyciela prawa uzmysławiającego moc wyroku sądowego ujawnionego publicznie: *Wertheimer Jahrbuch für Ggeschichte, Volks- und Heimatkunde des Main-Tauberlandes* 1959, Wertheim 1961, s. 27; H. Liermann, *Richter, Schreiben, Advokaten*, (Bibliothek des Germanischen National-Museums Nürnberg 9), Nürnberg 1957, s. 12.

katolicy¹⁵⁰. Ich ambiwalentne znaczenie¹⁵¹ w pozytywnej wersji mogło odnosić się do kościoła jako społeczności, oznaczając wierność w wierze¹⁵², w negatywnej zaś – symbolizować przyjemność fizyczną zaznaczaną przez goniące się, kopulujące bądź kalające wnętrza świątyni psy¹⁵³. Wówczas były metaforą przyjemności doczesnych, zestawianych z wartościami duchowymi, które kościół reprezentuje. Kundel ocierający się o filar na obrazie de Mana wzmacnia wymowę znajdującej się za nim scenki, w której mężczyzna dyskutuje z zalotną kobietą. W krótkiej wymianie zdań, igraszcze słownej, mężczyzna bada, na co może liczyć, starając się o względy kobiety. Pies, psotny kundel patrzy w stronę widza¹⁵⁴. Taką samą rolę spełnia wężący pies we wspomnianym obrazie Van Vlieta (il. 17). Natomiast rasowy chart, który potrafi iść za tropem i polować¹⁵⁵, nieprzypadkowo został umieszczony przy młodzieńcu oglądającym pomnik, zwracając uwagę na siłę pamięci, jako istotnego bodźca w edukacji młodych¹⁵⁶. Czujny, cierpliwy, wierny oznacza cnoty chrześcijanina: gotowość, wierność, czujność i zdolność do kontemplacji¹⁵⁷. Jego wizerunek wywodził się z nurtu przedstawień średniowiecza, w których pies-pomocnik myśliwego, pomagający w zwalczeniu przeszkody (zła), uchodził za metaforę ścigania grzeszników¹⁵⁸. Warto tu przytoczyć znaną od starożytności, a zamieszczoną u Pliniusza legendę o psie wskazującym

¹⁵⁰ *Holländische Kirchenbilder...*, s. 66.

¹⁵¹ M. Rzepińska, *Osobliwe charty Sigismonda Malatesty. Próba interpretacji fresku Piera della Francesca w Rimini*, „Rocznik Historii Sztuki”, IX, 1973, s. 7–29; *Vermerr and the Delft School...*, s. 334–335, 434, 435.

¹⁵² *Die Sprache der Bilder...*, s. 75 oraz *Vermerr and the Delft School...*, s. 434, 435.

¹⁵³ Inna wersja znaczenia psów w obrazie mówi o ich użyciu jako swoistych sygnatur porównanych do psów, które znaczą teren możliwy do odczytania przez koneserów: *Holländische Kirchenbilder...*, s. 67, np. pies w obrazie Emanuela de Witte’a, *Wnętrze kościoła starego w Delft*, ok. 1650–1652, Kolekcja Michal Hornstein, Montreal, także Hendricka Cornelisz van Vlieta, *Wnętrze Pieterskerk w Lejdzie, 1652: Die Sprache der Bilder...*, s. 171, il. na s. 170.

¹⁵⁴ Zob. Stary Testament (Prz 26,11) oraz (Ap 22,15) – pies jako symbol wszystkiego, co pospolite i grubiańskie.

¹⁵⁵ Symbol wężu. Pies w wielu przedstawieniach świeckich okresu nowożytnego oznaczał miłość, przyjaźń, wierność, miłosierdzie. Był wykorzystywany jako atrybut pozytywnych treści etycznych: J. Pokora, *Mondo cane (refleksje nad renesansową rzeźbą psa z Brzegu i jej dziejami)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLV, 1983, 1, 55–76, s. 62, 66, zob. tam przyp. 16, 23, 40.

¹⁵⁶ J.B. Bedaux, *Discipline for Innocence. Metaphors for Education in Seventeenth-Century Dutch Painting*, [w:] *idem, The Reality of Symbols. Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400–1800*, The Hague 1990, s. 109–170, 112, 150.

¹⁵⁷ *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, hrsg. E. Kirschbaum, Bd. 1–8, Rom etc. 1994 (wznowienie), Bd. 2, s. 334.

¹⁵⁸ H. Appuhn, *Die Jagd als Sinnbild in der norddeutschen Kunst des Mittelalters*, [w:] *Die Jagd in der Kunst*, 1964, s. 14; G. Wacha, *Tiere und Tierhaltung in der Stadt sowie im Wohnbereich des spätmittelalterlichen Menschen und ihre Darstellung in der bildenden Kunst*, [w:] *Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters*. Internationaler Kongress Krems an der Donau, 20–23 September 1976, oprac. M.H. Appelt, Wien 1977, s. 235.

zabójcę swego pana¹⁵⁹. Niewątpliwą rolę w pozytywnym odczytywaniu wizerunku psów myśliwskich odegrać musiały nauki Ojców Kościoła, dla których zwierzę to symbolizowało wiernego dozorcę trzody i odczytywane było jako symbol kaznodziei.

Zaprezentowane tu trzy obrazy malarstwa architektonicznego mają wysoką wartość artystyczną. Ich nowy aspekt stanowi przyczynek do zagadnień niderlandzkiego malarstwa wnętrz kościelnych, tematu ciekawego, rzadko jednak podejmowanego przez polskich badaczy. Praca Paula Vredemana de Vriesa reprezentuje okres ścisłej współpracy artysty z ojcem, a jednocześnie jest próbą samodzielnej twórczości po wyjeździe z Gdańska, podczas pobytu na dworze praskim (1596-1598). Jej warstwowa struktura przestrzenna stanowi wzorzec dla następnych dzieł artysty, ale już o bardziej wyrafinowanej formie. Obraz przypisywany Antoniemu de Lorme'owi należy poddać dokładnym badaniom. Obecne związanie go z nazwiskiem Beerstraten wydaje się najbardziej sensowne. Malowidło to byłoby dość wczesnym przykładem rzeczywistego wnętrza kościelnego w jego *oeuvre*. Natomiast praca Cornelisa de Mana jest jedną z wczesnych kreacji tego artysty przypadającą na lata 60. XVII w. Jej monumentalny charakter, wysoki punkt widzenia, prześwity za oknami, subtelnie położone cienie sprawiają, że widz postrzega ją jako naturalnie i przypadkowo zaobserwowaną scenę. Obok obrazu z Columbus i widoku wnętrza Laurenskerk w Rotterdamie (Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Haga, Mauritshuis), jest najlepszym kontemplacyjnym wnętrzem kościelnym de Mana.

Beata Purc-Stępnia

Kircheninterieurdarstellungen in der Galerie der niederländischen Malerei des Nationalmuseums zu Danzig

Die selbständige Malereigattung, die Kirchininterieurs genant wird und Kircheninnenraume darstellt, ist in der Galerie der niederländischen Malerei des Nationalmuseums zu Danzig durch drei Gemälde vertreten. Es sind dies: *Ein gotisches kircheninnere* von Paul Vredeman de Vries, aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts (Abb.1), Das Innere der Laurenskirche, A. Beerstraten, einem Maler aus dem 17. Jahrhundert zugeschrieben (Abb. 10), und Cornelis de Mans Werk, *Das Innere der Delfter Alten Kirche, vom südlichen Schiff aus ostwärts gesehen*, welches zwischen 1660 und 1665 entstanden ist (Abb. 14). Das erstgenannte Gemälde ist bisher für ein Werk des Pieter Neefs und das zweigeannte für eines von Anthonie de Lorme gehalten worden.

¹⁵⁹ Plinius, *Historia Naturalna*, wyb., przekł. i komentarz I.T. Zawadzkich, Wrocław-Kraków 1961, VIII, s. 142-147.

Sowohl formell wie ideologisch bilden die Gemälde einen interessanten Komplex, denn sie repräsentieren den protestantischen Typ von Kircheninterieurdarstellungen von der Gestaltungszeit bis zur Endphase, die die Errungenschaften der Gattung zusammenfasst. Das signierte Werk des Mans deutet auf das Ende des Weges hin, die mittlere Phase ist durch das vermutlich Beerstratensche Werk vertreten, als Beginn gilt *Ein gotisches Kircheninnere*, das man anhand von technologischen Untersuchungen, einer vergleichenden Analyse und der entdeckten Signatur Paul Vredeman de Vries zugeschrieben kann. Katholischer- und protestantischerseits waren die Kircheninterieurdarstellungen Ausdrücke einer Reflexion über die Ziele und Funktionen religiöser Kunst. Ein solches Gemälde ist die braungraue Komposition von Paul Vredeman de Vries, für einen Anhänger des Calvinismus verfasst. Das Danziger Gemälde darf man mit ähnlichen Lösungen in anderen Werken des Paul Vredeman de Vries assoziieren, so mit dem *Kircheninterieur* in der Graf Harrachschen Familiensammlung, Schloss Rohrau; mit *Einem gotischen Kircheninneren* in der Mamorial Art Gallery of the University of Rochester; mit *Christus beim Wegtreiben der Tempelhändler im Weserrenaissance-Museum*. Schloss Brake bei Lemgo, 1598; wie auch mit dem *Kircheninterieur* in der Bentlif Art Gallery zu Maidstone. Am meistens ähneln dem Danziger Werk, der Komposition sowie der Form nach, ein von Paul signiertes Wiener Gemälde (1597-1598) und ein von Hans Vredeman unterzeichnetes Worlitzer Gemälde, auf 1597 datiert. Diese Werke sind Bestätigungen einer Neigung zu kompakten und viele Elemente enthaltenden Kompositionen, in denen das Massiv- und Gesetztsein dominiert. Das Danziger Werk von Paul Vredeman entstand vermutlich noch vor 1600, während des Aufenthaltes von Paul und seinem Vater am Prager Hof Rudolfs II.

Ein weiteres Werk aus den Sammlungen des Nationalmuseums zu Danzig ist *Die Rotterdamer Laurenskerk*, von der östlichen Seite in Richtung des westlichen Chors gesehen. In der Komposition entdeckt man Spuren des Einflusses von Saenredams Werken, und zwar in der herkömmlichen typischen Darstellung der Kirche in ihrer gesamten Länge. Anthonie de Lorme kann jedoch jenes perspektivisch fehlerhafte Danziger Werk kaum zugeschrieben werden, da der genannte Maler gegen Ende der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts keine wirklichen Kircheninterieurs verfertigte. Von Bedeutung ist die Entdeckung eines Signaturfragments ganz unten auf der linken Seite des Gemäldes. Nachdem es teilweise gereinigt wurde, sieht man ein großes „A“. Weitere Untersuchungen, insbesondere aber ein Infrarotbild, könnten etwas Positives ergeben.

Die größte Ähnlichkeit mit dem Danziger Gemälde zeitigt das in Statens Museum for Konst zu Kopenhagen befindliche Werk von A. Beerstraten, *Ein gotisches Kircheninnere* betitelt und auf einem Holzbrett gemalt. Wie das Danziger Gemälde, hat dieses Werk eine linksseitige Signatur mit großen Buchstaben: A. BEERSTRAET. Zur Zeit kann man aber nicht feststellen, welcher Beerstraten das Werk verfertigte. Die Signaturen der Familienmitglieder waren nämlich ähnlich Einer, Abraham, 1644 geboren, wirkte als Maler, und Jan (Jan Abrahamsz der Jüngere), 1653 geboren, wurde noch unlängst mit seinem Vater und Bruder verwechselt. Die Frage bleibt unbeantwortet,

da man nicht weiss, wer die „A. Beerstraten“ signierten Werke verfertigte. Sie sind unterschiedlich, was die Qualität der Verfertigung anbelangt. Es ist auch bekannt, dass ein Anthonie Beerstraten existierte, aber über sein Leben weiss man nichts. Er wirkte als Schlachten- und Landschaftsmaler zu Amsterdam. Bessere Werke pflegte man Abraham zuzuschreiben.

Die Darstellung der Rotterdamer Kirche sollte des Malers Anhänglichkeit ausdrücken, die dem Tempel als einem Gebetshaus galt, und zwar als einem, in dem das verkündete Wort von Bedeutung war. Der an der Kanzel vermerkte Psalm 144 sowie eine Darstellung des Tempels, die zum Hören der Predigt dienendem Bankreihen im Vordergrund zeigt, verdeutlichen, dass der Tempelraum den Glauben an Gott wie auch Gottes Gegenwart und Schutz ausdrückt. Die Unzerstörbarkeit des Wortes Gottes ist hier der Idee der *vanitas* entgegengesetzt, die im Tempelgrab sowie in der Skala der Tempelraum verschwindenden menschlichen Figuren ersichtlich gemacht wird.

Ein interessantes Gemälde aus den Sammlungen des Danziger Museums ist auch Cornelis de Mans Werk, *Das Innere der Delfter Alten Kirche, vom südlichen Schiff aus ostwärts gesehen*, zwischen 1660 und 1665 entstanden. Bisher galt das Interieur als eine Darstellung der Neuen Kirche zu Delft. Es ist dies ein Beispiel der reifen Phase der architektonischen Malerei Delfts. Anregend wirkte hierbei Hendrick van Vliets *Innere der Delfter Oude Kerk mit Piet Heins Grabmal* (früher in der Cook Collection, Richmond; 1652–1653).

Ein zusätzliches Element, de Mans *trompe l'oeil*, ist der gemalte und angehängte Vorhang. Dieses violette Element enthüllt das Fiktive im Gemälde und soll die täuschende Kraft der Kunst verstärken (die Signatur der Künstlers ist auf einer Säule exponiert). Das Gemälde ist also ein Symbol der Kraft der Phantasie und des Gesichtes. Der Vorhang im Danziger Gemälde de Mans zeugt von einer gewissen Extravaganz, bezeichnet ein Sammlungsobjekt, präsentiert und verstärkt den Zauber des Werkes. Die Tatsache, dass de Man eine Kirche malen wollte, die eine Grabplatte zu Ehren eines katholischen Bischofs enthielt, welche aber dort nicht vorhanden war, scheint zu beweisen, dass der Ort für die bestellende Person etwas bedeutete. Es könnte sich um ein Familienmitglied handeln oder um jemanden, der auf diese Weise den Verstorbenen zu ehren gedachte, oder auch sich an diesen Teil der Kirche bzw. an die Stadt gebunden fühlte.

Die Silhouette des vom Betrachter abgewandten Jungen erscheint wiederum in einem Gemälde, das Liedtke de Man zuschreibt. Es ist dies *Die Neue Kirche zu Delft mit einer Grabplatte zu Ehren Wilhelms des Schweigenden*, um 1660 entstanden (zur Zeit in einer Privatsammlung in den Niederlanden). Generell sollte de Mans Gemälde im Kontext des an der Kanzel vermerkten Psalms 90 gedeutet werden, dessen Reflexionen die Sünde betreffen, und zwar als die Ursache der Kürze und Nichtigkeit des Lebens, das man in der Perspektive wertvollen Tuns mit Hoffnung auf Gottes Gnaden wahrnimmt. Die im Gemälde erscheinenden Hunde erinnern an den Alltag und an ihre Rolle als Deuter menschlichen Verhaltens, wobei die Ausdruckskraft der Figuren verstärkt wird.

Die hier besprochenen drei Beispiele der architektonischen Malerei haben hohen künstlerischen Wert. Paul Vredeman de Vries' Gemälde repräsentiert die Periode der Zusammenarbeit des Künstlers mit seinem Vater, zugleich aber auch die Zeit der selbständigen Versuche, nachdem er von Danzig nach Prag ging (1596-1598). Die Schichten – Raumstruktur ist ein Vorbild für spätere Werke, deren Form raffinierter war. Das Anthonie de Lorme zugeschriebene Gemälde bedarf einer gründlichen Untersuchung. Die jetzige Verbindung des Werkes mit dem Namen Beerstraten scheint am überzeugendsten zu sein. Im Oeuvre des letzteren wäre es ein ziemlich frühes Beispiel eines wirklichen Kircheninterieurs. Andere Kircheninterieurs von Beerstraten sind nicht bekannt. Vorhanden bleiben das Kopenhagener und das Danziger Werk. Cornelis de Mans Gemälde ist eine frühe Leistung des Künstlers, aus den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Der monumentale Charakter, die hohe Aussicht, die äußeren Lichtungen und die feinen Schatten tragen dazu bei, dass der Betrachter eine natürliche und zufällige Szene wahrnimmt. Es ist dies eines der besten kontemplativen Kircheninterieurs de Mans, gleichen Wertes wie das Columbus-Gemälde und die Darstellung der Rotterdamer Laurenskerk (Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Haag, Mauritshuis).

Translated by Marian Kalinowski

Pierwowzory graficzne dekoracji malarskiej stropu i ścian kościoła pod wezwaniem Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie

Kościół pod wezwaniem Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie do tej pory nie wzbudził większego zainteresowania wśród badaczy. Nieliczne wzmianki na temat świątyni odnaleźć można w niemieckich inwentarzach zabytków oraz w dokumentach konserwatorskich¹ i kartach inwentaryzacyjnych zabytku (przechowywane w Krajowym Ośrodku Badań i Dokumentacji Zabytków, Oddział w Gdańsku). Najważniejszym zachowanym dokumentem pozostaje kronika parafialna kościoła², która przekazuje najistotniejsze informacje dotyczące niniejszej świątyni.

Niegdyś ewangelicki, a od 1945 r. katolicki, kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa położony jest na Mierzei Wiślanej, we wsi Stegna. Pochodzi on z końca XVII w., ale już znacznie wcześniej na tym terenie stała inna, gotycka świątynia, zbudowana w 1465 r.³; niestety jej późniejsze losy nie są znane. W 1608 r., za czasów urzędowania proboszcza Georga Kleina lub wręcz z jego inicjatywy, w miejscu obecnej świątyni wzniesiono tzw. „kościół rybacki”, który kilkadziesiąt lat później (1676) częściowo spłonął⁴.

Artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej „Dekoracja malarska stropu i ścian kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie”, napisanej w 2008 r. pod kierunkiem prof. UG Jacka Tylickiego w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego.

¹ Pełna dokumentacja (E.J. Wolscy, *Dokumentacja konserwatorska malowideł na stropie kościoła parafialnego w Stegnie pow. Nowy Dwór, Toruń–Łódź 1973–1980*) składa się z 8 tomów zawierających dokładny opis przeprowadzonych zabiegów. Skrócone wnioski z tego obszernego opracowania zawarte zostały w publikacji: *Konserwacja i restauracja dzieł sztuki. Katalog dokumentacji prac Ewy i Jerzego Wolskich wykonanych w latach 1948–1999*, cz. III: *Malarstwo ścienne*, Łódź 2000, rozdział 06, oraz E. J. Wolscy, *Zagadnienie konserwacji wielkich płaszczyzn malarstwa klejowego na płótnie (na przykładzie polichromii stropu kościoła w Stegnie)*, [w:] *Ochrona zabytków*, pod red. L. Krzyżanowskiego, nr 2 (125) XXXII, Warszawa 1979, s. 121–126.

² *Chronik der Kirche Kobbelgrube – Steege, Anno 1650* von H.A. Pohl – tłumaczona z oryginału (neografia gotycka) przez H.A. Pohl, *Kronika kościoła w Stegnie/Kobbelgrube rozpoczęta w roku 1650*, Stegna 2007.

³ *Kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie*, Sztutowo 2004, s. 3.

⁴ H.A. Pohl, *op. cit.*, s. 7, 119.



1. Kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie, 1683.
Fot. A. Wołowicz

2. Widok wnętrza kościoła w Stegnie.
Fot. A. Wołowicz



Budowa obecnego kościoła trwała w latach 1681-1683⁵. Jego architektem był Holender Peter Willer⁶. Zaprojektowana wówczas świątynia do naszych czasów przetrwała w niemalże niezmienionej formie (il. 1). Jest to budowla ceglana orientowana, o konstrukcji szkieletowej⁷, założona na planie wydłużonego prostokąta, zamknięta od strony wschodniej trójbocznie. Od strony północnej nieco później została dobudowana zakrystia datowana na koniec XVIII w.⁸ Od południa do wnętrza kościoła prowadzi nieduża kruchta, nad którą umieszczona została mała empora. Zachodnią partię budynku stanowi wieża konstrukcji ryglowej wypełnionej cegłą⁹, zwieńczona blaszanym hełmem. Halowe wnętrze zostało przekryte drewnianym, pseudokolebkowym stropem, którego krawędzie przylegające do ścian ukośnie ścięto, potęgując w ten sposób wrażenie wypukłości sklepienia. Najwięcej – jak się wydaje – kościół zawdzięcza działalności proboszcza Martina Krügera, urzędującego w Stegnie od 1674 do 1681 r. To on w 1681 r. poświęcił budowlę, co upamiętnia niewielki witraż umieszczony w jednym z jej okien¹⁰.

Dekoracja wnętrza kościoła w Stegnie została wykonana w jednolitym stylu, typowym dla epoki i zasadniczo nie uległa zmianie do dzisiaj. Główne elementy wyposażenia, jak ołtarz główny, kazalnica i chrzcielnica, powstały wraz ze świątynią. Najwspanialszą jednak ozdobą pozostają malowidła stropowe i ściennie na płótnie, wykonane przez Reinholda Schneidera z Gdańska¹¹

⁵ Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytku, Oddział w Gdańsku, Karty inwentaryzacyjne zabytku nr. 4527, 4528 (Kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie), [autorstwo: arch. J. Labenz] określają daty powstania kościoła na 1682-1683 r. lub koniec XVII w. Na witrażu znajduje się przedstawienie gotowej już budowli i data 1682, 1683 r. zaś widnieje na chorągiewce wieńczącej wieżę świątyni. Cenne wiadomości dotyczące budowy kościoła pochodzą z notatek odnalezionych w kuli na wieży kościoła – podają one jako datę rozpoczęcia budowy świątyni 25 marzec 1681 r.; według tegoż źródła proboszcz Martin Krüger miał konsekrować budowlę już 29 listopada wymienionego roku – H.A. Pohl, *op. cit.*, s. 119. Chodzi tu o ukończenie korpusu budowli: data 1683 na wieży to termin wykonania jedynie tej części (zob. niżej w tekście).

⁶ H.A. Pohl, *op. cit.*, s. 119.

⁷ Wzniesiony z tak zwanego muru pruskiego (także: konstrukcja szachulcowa), często stosowanego m.in. na Żuławach czy Kaszubach. M. Bogucka, *Kultura Pomorza Wschodniego – sztuka*, [w:] *Historia Pomorza*, pod red. G. Labudy, t. 1: do roku 1466, cz. 1, Poznań 1969, s. 557.

⁸ Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków (dalej KOBiDZ), Oddz. w Gdańsku, Karta inwentaryzacyjna zabytku nr 4527 (Kościół Najświętszego Serca ...), [wyp. arch. J. Labenz]. Zakrystię otynkowano.

⁹ Tą samą konstrukcją wykonane zostały prezbiterium, nawa i kruchta południowa. KOBiDZ, Oddz. w Gdańsku, Karta inwentaryzacyjna zabytku nr 4527 (Kościół Najświętszego Serca ...), [wyp. arch. J. Labenz].

¹⁰ *Kościół Najświętszego Serca...*, s. 3 (zob. też przyp. 6).

¹¹ W kartach inwentaryzacyjnych zabytku (KOBiDZ, Oddz. w Gdańsku) autor nie został wymieniony; wspomniane jest jedynie, że dzieła powstały w warsztacie gdańskim. Również K. Cieślak (*Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000) nie podaje wykonawcy malowideł. Nazwisko Reinhold Schneider natomiast widnieje w zapiskach księgi parafialnej kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie. Również konserwatorzy dzieł – E.J. Wolscy (*Konserwacja i restauracja dzieł sztuki...*)

w 1688 r.¹² Właśnie one czynią ze świątyni w Stegnie unikalny zabytek w skali Pomorza Gdańskiego.

Malowidła, wykonane w technice klejowej¹³ na płótnie, pokrywają cały strop o powierzchni 450 m²¹⁴ oraz znaczną część ścian świątyni (il. 2). Centralnym motywem dekoracji stropowej, ujętym w prostokątną ramę, jest przedstawienie *Zmartwychwstanie Chrystusa*. Pozostałe obrazy ukazują kolejno od strony wschodniej sceny: *Przypowieść o Pannach Mądrych i Głupich* oraz *Chrystus i Samarytanka*, a od zachodniej – *Wskrzeszenie Łazarza* i *Niesienie Krzyża*. Nad prezbiterium został ukazany *Sąd Ostateczny*. Partię nawową od prezbiterium oddziela dekoracyjny fryz, na który składają się rollwerkowo – roślinne medaliony z umieszczonymi wewnątrz figurami dwunastu apostołów, kartusze z motywem głów oraz wici liściasto-owocowo-kwiatowe¹⁵.

Malowidła pokrywające północną ścianę ukazują: *Wjazd do Jerozolimy*, *Chrzest Chrystusa w Jordanie* oraz *Przypowieść o Siewcy*, któremu odpowiada umieszczony po przeciwległej stronie *Sen Jakuba*. Pozostałe dwa obrazy, znajdujące się w części zachodniej kościoła, zostały niemalże całkowicie zniszczone w wyniku wzniesienia w późniejszych latach w tym miejscu chóru muzycznego¹⁶; jeden z nich – od strony północnej – prawdopodobnie przedstawia starotestamentowe *Namaszczenie Saula na króla*.

Niewiele wiadomo na temat samego twórcy polichromii, gdyż jego imię i nazwisko nie zostało odnotowane ani w księgach obywatelskich, ani w żadnych innych archiwach. Oceniając jakość wykonanych przez niego dzieł, nie ulega wątpliwości, że był on artystą prowincjonalnym. Malowidła stegneńskie uderzają pewną prostotą, surowością oraz niepoprawnym rysunkiem. Proporcje postaci są nienaturalne, a perspektywiczne ujęcia budowli – niepozabawione błędów. Mimo tych mankamentów, stonowana, ciemna, niemalże

jako autora malowideł wymieniają Reinholda Schneidera. Zarówno ten fakt, jak i podanie przez nich identycznego jak w kronice datowania prac świadczą, iż mieli oni dostęp do tego źródła.

¹² Za dokładny termin powstania malowideł przyjmuje się czas od 5 lipca do 9 października 1688 r. – *Kościół Najświętszego...*, s. 8; K. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 322. Data 1688 pojawia się również w kartach inwentaryzacyjnych KOBiDZ, Oddz. w Gdańsku, Karty inwentaryzacyjne zabytku, nr 4, 8-10 [M. Zdzitowiecka, IX 1964; M. Gawryluk, X 1998]. E. i J. Wolscy w publikacji pt. *Zagadnienie konserwacji...*, s. 21, określają malowidła jako pochodzące z kręgu malarstwa gdańskiego i datują je na 1683 r., z zaznaczeniem, że najprawdopodobniej powstały one tuż po ukończeniu budowy kościoła, gdyż łączą się z wykończeniem wnętrza. Informacja ta widnieje także u T. Chranawskiego w pracy *Kościół w Starym Mieście pod Dzierzgoniem p.w. św. Apostołów Piotra i Pawła – emblematyka w służbie protestantyzmu*, [w:] *Sztuka Prus XIII-XVIII wieku*. Materiały sesji Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, pod red. M. Woźniaka, Toruń 1994, s. 221, gdzie autor podaje lata 1681-1683 jako czas powstania malowideł. Dopiero w wydanej w 2000 r. publikacji – *Konserwacja i restauracja dzieł...* – E. i J. Wolscy datują malowidła na 1688 r.

¹³ *Konserwacja i restauracja dzieł...*, rozdz. 06, s. nlb.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ M. Wiślocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535-1684*, Szczecin 2005, s. 60.

¹⁶ K. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 323.

monochromatyczna paleta barw oraz bardzo dobrze opracowany fryz roślinno-kwiatowy nadają wnętrzu wyjątkowy charakter. Ponadto dekoracja malarska kościoła w Stegnie jest przykładem ukształtowanego od podstaw, jednolitego, doskonale przemyślanego programu ikonograficznego, który od momentu powstania służył religii protestanckiej. Wybór scen ukazanych na stropie mógł być podyktowany chęcią przekazania pewnych treści eschatologicznych, ale także kładł wyraźny nacisk na konfesyjny dydaktyzm¹⁷. Malowidła ukazane na ścianach odnoszą się do idei głoszenia Słowa Bożego oraz do pojmowania świątyni jako Domu Bożego. Można wysnuć przypuszczenie, że tematem przewodnim dekoracji kościoła jest *Sen Jakuba*¹⁸ – jedyne istniejące obecnie w zespole przedstawienie starotestamentowe – odwołujące się, podobnie zresztą jak sceny umieszczone na stropie, do idei chrystocentryzmu, tak często wykładanego przez Lutra¹⁹. Należy zatem stwierdzić, że całość programu malarskiego w kościele koncentruje się – co typowe dla luteranizmu – wokół zbawczej roli Chrystusa w dziejach człowieka.

Do tej pory dekoracja malarska kościoła w Stegnie nie doczekała się naukowego opracowania. Katarzyna Cieślak²⁰ wspomina o malowidłach stegnieńskich i w kilku zdaniach omawia ich program. Cennym źródłem informacji na temat techniki ich wykonania jest, pozostała po przeprowadzanych w latach 1972–1980 pracach restauratorskich, dokumentacja konserwatorska Ewy Marxen-Wolskiej i Jerzego Wolskiego²¹. Nikt jednak spośród dotychczasowych badaczy nie podjął kwestii źródeł obrazowych wyobrażeń zdobiących strop świątyni w Stegnie. Niniejszy tekst jest pierwszą próbą dotarcia do nich.

Poszukiwania ujawniły, że twórca malowideł ze Stegny sięgał po wzorce formalne do popularnych wówczas grafik. Taka praktyka była w tych czasach powszechna zwłaszcza w ośrodkach prowincjonalnych, gdzie opierano się na uznanych pod względem artystycznym wzorach; ułatwiała ponadto pracę mniej utalentowanym twórcom, którzy powtarzali gotowe rozwiązania kompozycyjne²².

Nowożytnie malarstwo na Pomorzu kształtowało się początkowo przede wszystkim pod wpływem rycin Dürera i jego warsztatu. Dopiero po wydaniu

¹⁷ J. Harasimowicz, *Treści i funkcje ideowe śląskiej reformacji 1520–1650*, Wrocław 1986, s. 139.

¹⁸ K. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 323, 324. Autorka sugeruje również, że można „przedstawić etymologiczną wykładnię tematu Drabiny Jakubowej”. Według autorki, *Stęga* to w języku niemieckim pionowe prowadnice drabiny, natomiast nazwa wsi Koppelgrube, w której zbudowany został kościół, brzmiała *Stegen*.

¹⁹ J. Harasimowicz, *op. cit.*, s. 104.

²⁰ K. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 323, 324.

²¹ E.J. Wolscy, *Dokumentacja konserwatorska malowideł na stropie kościoła parafialnego...*

²² A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim drugiej połowy XVI i początków XVII wieku*, [w:] *Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich*, Wrocław 1968, s. 118, 124.

przez Stefana Batorego przywileju zrównującego w prawach katolików i luteranów²³ zaobserwować można wzrost importu grafiki niderlandzkiej wydawanej w Antwerpii. Wynikało to z faktu, że oferowała ona ciekawsze miedzioryty oraz, w przeciwieństwie do niemieckiej, podejmowała się ilustrowania Ewangelii, a tym samym stawała się źródłem motywów wykorzystywanych przy realizacji zamówień o takiej przeważnie tematyce²⁴.

Ryciny docierały do Gdańska różnymi drogami. Najprawdopodobniej już wtedy istniał zorganizowany handel sztychami; co więcej, co roku w Gdańsku odbywał się jarmark zwany „dominikiem”, podczas którego przeprowadzano loterie obrazów i rycin oraz możliwy był ich zakup od przybywających z tej okazji do miasta handlarzy²⁵. Na rozpowszechnianie się grafiki niewątpliwie wpływ miał również zwyczaj odbywania przez młodych adeptów sztuki wędrówek czeladniczych. Mogła być też przywożona przez artystów cudzoziemców, licznie osiedlających się w Gdańsku²⁶. Z różnych ośrodków europejskich do miasta docierały także księgi ilustrowane drzeworytami i miedziorytami. Dużą popularnością cieszyły się postylle i biblie, które stanowiły doskonałe źródła inspiracji nie tylko dla artystów, ale także dla fundatorów dzieł sztuki²⁷.

Od XVI w., zgodnie z ideą reformacji, Biblię wydawano w językach narodowych. W domach protestanckich stanowiła ona podstawę każdego księgozbioru. Pierwsze wydania zazwyczaj pozbawione były wszelkich ilustracji oprócz strony tytułowej, która bywała bogato zdobiona. Początkowo taka forma Pisma Świętego odpowiadała nauce głoszonej przez Marcina Lutra. Z czasem jednak odstąpił on od tej zasady, ponieważ praktyka wykazała, że wierni łatwiej zapamiętują słowo pisane, gdy towarzyszą mu ilustracje. W związku z tym także we wnętrzach kościołów protestanckich zagościło malarstwo religijne²⁸.

²³ W 1557 r. Zygmunt August wydał zgodę na komunię pod dwiema postaciami, jednakże dopiero nadany w 1577 r. przez Stefana Batorego przywilej zrównujący prawa katolików i luteranów unormował sytuację religijną w Gdańsku. K. Cieślak, *Sztuka reformacji 1557-1793*, [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku* [kat. wyst.], Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj-sierpień 1997, [t. 1:] *Eseje*, Gdańsk 1997, s. 60.

²⁴ *Ibidem*, s. 201, 204-205.

²⁵ A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim...*, s. 120; M. Bogucka, *Przemiany społeczne i walki społeczno-polityczne w XV i XVI wieku*, [w:] *Historia Gdańska*, pod red. E. Cieślaka, t. II: 1454-1655, cz. 1, Gdańsk 1982, s. 229.

²⁶ *Ibidem*. W latach 1560-1609 przybyli do Gdańska liczni niderlandzcy imigranci, a wśród nich wielu wybitnych artystów (Hans Vredeman de Vries, van den Blockowie czy Antoni van Obbergen), którzy odegrali istotną rolę w dziejach miasta. Przywieźli oni ze sobą nowatorskie pomysły, które wpłynęły na jego rozwój artystyczny.

²⁷ A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim...*, s. 120-121.

²⁸ K. Cieślak, *Pierwowzory graficzne epitafiów obrazowych w Gdańsku a problemy ich ikonografii*, „Biuletyn Historii Sztuki”, L, 1988, 3, s. 204; S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 20.

Warto jednak zauważyć, że nie tyle forma malowideł była ważna, ile treść religijna, jaką przekazywały. Zazwyczaj fundator malowideł lub sam pastor kościoła wybierał temat przedstawienia, ewentualnie cytat, jaki miał mu towarzyszyć, mógł także wskazać konkretne wzorce, z których twórca malowideł miał obowiązek skorzystać. Prowadziło to nieraz do świadomej i twórczej transpozycji oraz owocowało podniesieniem poziomu sztuki w danym środowisku²⁹, częściej jednak wprost przeciwnie – do zaniku ambicji artystycznych przejawiającego się w niewolniczym naśladowaniu rycin oraz upraszczaniu form³⁰. Mimo że w Gdańsku od połowy XVI w. dominował import grafiki niderlandzkiej, w wielu ośrodkach prowincjonalnych w tym czasie wyraźnie zaznaczył się wpływ południowoniemieckich wzorców graficznych, a zwłaszcza rycin pochodzących z Biblii Meriana³¹.

W 1630 r., w drukarni Lazarusa Zetznera w Strasburgu, została wydana Biblia Lutra³², bogato ilustrowana miedziorytami autorstwa Matthaeusa Meriana³³. Miedzioryty powstawały w latach 1625-1628 i przedstawiają najważniejsze wydarzenia staro- i nowotestamentowe. Warto wspomnieć, że tzw. Biblia Meriana była jednym z pierwszych wydań Pisma Świętego, które odeszło od ustalonej przez Lutra zasady nieilustrowania ksiąg Nowego Testamentu³⁴. Nie powinno zatem dziwić, że bardzo szybko zyskała ona popularność i stała się głównym źródłem inspiracji sztuki protestanckiej³⁵. W ciągu kilkunastu lat od jej ukazania się, pojawiły się pierwsze kopie graficzne, zazwyczaj będące lustrzanym odbiciem dzieł Szwajcara.

Ryciny Meriana posłużyły za wzory graficzne dla kilku obrazów z kościoła w Stegnie. W przeważającej części malowidła wiernie naśladowują kompozycję graficzną, zazwyczaj jedynie zmieniając jej format – z leżącego prostokąta na stojący – lub ujmując ją jako lustrzane odbicie oryginału (il. 3). Malarskimi powtórzeniami miedziorytów Szwajcara są przedstawienia: *Zmartwychwstanie*, *Sąd Ostateczny*, *Chrzest Chrystusa* (il. 4) oraz *Sen Jakuba*. Jedynie

²⁹ A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim...*, s. 112.

³⁰ P. Birecki, *Sztuka luteńska na Ziemi Chełmińskiej od drugiej połowy XVI do pierwszej ćwierci XVIII wieku*, Warszawa 2007, s. 269.

³¹ K. Cieślak, *Pierwowzory graficzne epitafiów...*, s. 201-202.

³² Początkowo miedzioryty Meriana występowały osobno w zbiorze *Icones Biblicae* z 1626 r.; następnie wykorzystane zostały jako ilustracje Biblii Lutra.

³³ Mateusz Merian Starszy żył w latach 1593 (Bazylea) – 1650 (Frankfurt nad Menem). Pochodził ze znanej rodziny szwajcarskich rytowników. Od 1617 r. pracował dla Johanna Theodora de Bry (grafik oraz sprzedawca rycin), a rok później ożenił się z jego córką. Od 1625 r. prowadził, we Frankfurcie nad Menem, dobrze prosperujący zakład wydawnictw kartograficznych. Był malarzem, rytownikiem, autorem portretów. Tworzył liczne miedziorytowe mapy, widoki i plany miast europejskich. Najważniejszą jego pracą jest, wydawane w latach 1621-1687, *Theatrum Europaeum*, ilustrowane wydawnictwo kronikarsko-encyklopedyczne zamykające się w 30 tomach – *Bénézit. Dictionary of Artists*, vol. 9, Gründ, Paris 2006, s. 795.

³⁴ K. Cieślak, *Pierwowzory graficzne epitafiów...*, s. 204.

³⁵ *Ibidem*.



3. Matthäus Merian, *Chrzest Chrystusa w Jordanie*, z *Icones Biblicae*, 1625-1530, repr. z: *Biblical Art on The WWW*

4. *Chrzest Chrystusa w Jordanie*, malowidło ściennie kościoła w Stegnie.
Fot. Sz. Bednarz



różnice, jakie zachodzą między dziełami malarskimi a ich pierwowzorami, wynikają z uproszczenia i zubożenia kompozycji malarskich.

Obok wyżej wymienionych malowideł interesujący jest obraz *Przypowieść o Siewcy*. Analogie między malowidłem a wzorcem graficznym obejmują jedynie niektóre fragmenty przedstawienia, jak postacie, ich wygląd i gesty, a także elementy pejzażu. Pozostałe partie dzieła zostały w znacznej mierze zmodyfikowane. Może to wynikać z faktu, że obraz ten został prze-malowany na początku XX w.³⁶, przez co wyraźnie różni się od pozostałych malowideł.

Dla znajdujących się na stropie kościoła trzech biblijnych przedstawień: *Wskreszenie Łazarza*, *Chrystus i Samarytanka* oraz *Przypowieść o Pannach Mądrych i Głupich* również istnieją pierwowzory, które także pochodzą z Biblii Lutera. Wydana w 1702 r. w Norymberdze Biblia *Das ist die gantze Heilige Schrift, Alten und Neuen Testaments*³⁷ została bogato zilustrowana. Na jej dekorację składają się ryciny wykonane w technice miedziorytniczej. W ten sposób ozdobione zostały w całości dwie strony. Inne miedzioryty rozmieszczono na pozostałych 250 stronach, w których zwykle zajmują połowę powierzchni³⁸. Wśród nich widnieją trzy, które bez wątpienia odpowiadają malowidłom stegieńskim.

Należy jednak wyjaśnić, że powstanie dekoracji malarskiej w Stegnie przypada na 1688 r., co tym samym wyklucza możliwość, iż malarz korzystał z wymienionego wyżej wydania Biblii Lutera. Choć nie udało mi się dotrzeć do wcześniejszych edycji Pisma Świętego, w których widniałyby te same prace graficzne, istnieje duże prawdopodobieństwo, że artysta znacznie wcześniej zetknął się z tymi wzorcami. Powszechną praktyką tamtych czasów było powielanie w grafice dzieł najbardziej cenionych artystów. W XVII w. szczególnie znaczenie miała grafika, której głównym celem było szybkie rozpowszechnianie najznamienitszych dzieł malarskich, a szczególnie kompozycji religijnych i alegorycznych³⁹. Dużą popularnością, zwłaszcza na Pomorzu Gdańskim, cieszyły się ryciny Sadelerów, reprodukujące prace działających w XVI i XVII w. najznakomitszych malarzy niemieckich, włoskich oraz niderlandzkich⁴⁰. Być może to właśnie niektóre z tych miedziorytów stały się źródłem inspiracji malarza działającego w Stegnie.

³⁶ K. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 323.

³⁷ Informacje i ryciny pochodzą z internetowej strony – Biblical Art on The WWW. Egzemplarz tejsze Biblii ze wszystkimi rycinami przechowywany jest w bibliotece Uniwersytetu Wrocławskiego.

³⁸ Informacja uzyskana od pracownika Biblioteki Teologicznej Uniwersytetu Emory w Atlancie, p. Johna B. Weavera.

³⁹ A. Gosieniecka, *Sztuka w Gdańsku. Malarstwo, rzeźba, grafika*, [w:] *Gdańsk – jego dzieje i kultura*, pod red. T. Bienieckiego, Warszawa 1969, s. 336.

⁴⁰ A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim...*, s. 124-125.



5. Artysta anonimowy, *Wskreszenie Łazarza*, z Biblii Lutera *Das ist die gantze Heilige Schrift, Alten und Neuen Testaments*, 1702, repr. z: *Biblical Art on The WWW*



6. Pieter Paul Rubens, *Wskreszenie Łazarza*, ok. 1620, repr. z: *fineart.topicphoto.com*



7. *Wskrzeszenie Łazarza*, malowidło stropowe kościoła w Stegnie.
Fot. Sz. Bednarz

Podążając tym tropem, pierwowzór dla malowidła stropowego ukazującego *Wskrzeszenie Łazarza* (il. 7) oraz ryciny biblijnej z 1702 r. (il. 5) można odszukać w dorobku samego Pietera Paula Rubensa. W Luwrze przechowywany jest szkic o tej tematyce, datowany na ok. 1620 r. (il. 6). Na jego podstawie powstał duży obraz zniszczony w Berlinie w 1945 r.⁴¹ Najprawdopodobniej szkic ten

⁴¹ Szkic o wymiarach 0,37 × 0,28 m подарowany został muzeum przez księcia Adolpha de Ségur-Lamoignon. Obecnie eksponowany jest na drugim piętrze (Departament des Peintures) w sali 22, <http://www.artcyclopedia.com> [10.03.2008] oraz <http://cartelen.louvre.fr> [10.04.2008]. Reprodukacja pierwszego dzieła zamieszczona została na internetowej stronie: Biblical Art on The WWW. Druga reprodukcja pochodzi ze stron: art.com. oraz fineart.topicphoto.com [2.02.2008].

był dobrze znany w XVII w. i mógł być wielokrotnie przetwarzany⁴², czego przykładem jest publikacja *Antiquitates Christianae (The History of the life and death of Holy Jesus)* autorstwa Jeremy Taylora (1613-1667), wydana w 1678 r., gdzie została zamieszczona rycina *Wskrzeszenie Łazarza* o niemal identycznej kompozycji⁴³. Oba wyżej wymienione wzorce malarskie ujęte zostały w format pionowego prostokąta, którego ramy stanowią: po prawej stronie postać Chrystusa, po lewej zaś – Łazarz wyłaniający się z grobu (il. 6, 7). Osiemnastowiecznej rycinie z Biblii norymberskiej nadano kształt leżącego prostokąta, co umożliwiło rozbudowę kompozycji ku prawej krawędzi i wzbogacenie jej o dodatkowe postacie (il. 5). Również w taki sam sposób został zakomponowany obraz ze Stegny.

Annibale Carracci dwukrotnie pokusił się o zilustrowanie biblijnej historii *Spotkania Chrystusa i Samarytanki przy studni*⁴⁴. Pierwszy obraz, powstały ok. 1593-1594 r., przeznaczony był do Pałacu Sampieri w Bolonii, obecnie znajduje się on w zbiorach Pinakoteki Brera w Mediolanie (il. 8). Drugi – datowany na 1590 r. – eksponowany jest w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie⁴⁵. Malowidła różnią się od siebie formatem (mediolańskie ma kształt poziomego prostokąta, natomiast obraz budapeszteński – pionowego) oraz w niewielkim stopniu – kompozycją⁴⁶.

Ta ostatnia była wielokrotnie powielana w rycinach rozmaitych artystów, m.in. przez Francesca Brizia. Charlesowi Simonneau za wzorec do wykonania ryciny posłużyło najprawdopodobniej dzieło z Mediolanu. Inni twórcy, działający w XVII w., jak: Ludovico Matthioli, Robert van Oudenaerde czy Jan Bisschop, wzorowali się natomiast na wertykalnej wersji malowidła Carracciego⁴⁷. Przedstawienie ukazujące *Chrystusa i Samarytankę* ozdabia także jedną z kart luteranńskiej Biblii z 1702 r. (il. 9). Podobnie jak rycina Francesca Brizia, jest ono lustrzanym odbiciem obrazów Carracciego. W miedziorycie, w niezmienionej formie, została zachowana kompozycja pierwszego planu natomiast dalsze plany uległy pewnym modyfikacjom.

Malowidło ze Stegny (il. 10) pod względem kompozycyjnym jest najbardziej zbliżone do sztychu norymberskiego. Analogie widoczne są zwłaszcza

⁴² E. McGrath, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Part XIII: *Subjects from History*, Vol. I, London 1997, rys. 111: reprodukowany gobelin *Diana i Kallisto* autorstwa Andriesa van den Dries po lewej stronie ukazuje postać młodzieńca, którego upozowanie jest niemalże identyczne co Łazarza.

⁴³ Rycina reprodukowana na internetowej stronie Pitts Theology Library – <http://www.pitts.emory.edu> – hasło: Lazarus (1678 Tayl.) [11.04.2008].

⁴⁴ Za pomysłodawcę i autora ryciny Chrystus i Samarytanka zazwyczaj uważa się Annibale Carracciego, jednakże autorzy najnowszego compendium grafiki, podążając za Bellorim, przypisują autorstwo ryciny Guido Reniemu – *The Illustrated Bartsch*, ed. by W.L. Strauss, Vol. 40 (18, 2): *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries: Part 2*, ed. by V. Birke, New York 1982, s. 244.

⁴⁵ Oba obrazy wykonane zostały w technice oleju na płótnie. *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 244-249.



8. Annibale Carracci, Chrystus i Samarytanka, ok. 1593-1594, repr. z: fineart.topicphoto.com

9. Artysta anonimowy, *Chrystus i Samarytanka*, z Biblii Lutera *Das ist die gantze Heilige Schrift, Alten und Neuen Testaments*, 1702, repr. z: Biblical Art on The WWW



w ustawieniu postaci, w ich ruchach i gestach. Jedyna różnica między dziełami wynika z obecności na rycinie dodatkowej postaci umieszczonej na pierwszym planie z lewej strony.

W Biblii Lutra z 1702 r. widnieje rycina ilustrująca *Przypowieść o Pannach Mądrych i Głupich*. Między malowidłem stegneńskim a miedziorytem zachodzą liczne podobieństwa, a niewielkie różnice wynikają jedynie z formatu kompozycji. Miedzioryt ma kształt leżącego prostokąta, dzięki czemu artysta uzyskał szerszą przestrzeń do zagospodarowania; mógł sobie zatem pozwolić na swobodniejsze rozmieszczenie figur. Obrazowi zaś nadano formę prostokąta stojącego, co sprawiło, że kompozycja jest bardziej ścieśniona, a postacie – stłoczone. Tym też można wytłumaczyć ustawienie sylwetki Chrystusa, która w malowidle umieszczona została w centrum, podczas gdy w rycinie jest ona przesunięta delikatnie w prawo.

W przeciwieństwie do *Przypowieści o Pannach Mądrych i Głupich*, dla których odnalezienie odpowiedniego wzorca było niezwykle trudne, temat drogi na Golgotę był bardzo często ilustrowany w grafice. Zawarty w Piśmie Świętym opis pasji stał się źródłem inspiracji dla artystów. Nie powinien zatem dziwić fakt, że pewnych podobieństw do *Niesienia krzyża* z kościoła w Stegnie można doszukiwać się w rozmaitych grafikach autorstwa Lucasa van Leyden, Hendrika Goltziusa, Hieronymusa Wierixa, albo wykonywanych według przedstawień Maartena de Vosa czy Maartena van Heemskercka.

Analogie są widoczne, zwłaszcza jeżeli weźmie się pod uwagę sposób rozmieszczenia postaci, upozowanie czy obecność pewnych typów ludzkich. W pracach graficznych Lucasa van Leyden i Goltziusa w zbliżony sposób została ujęta figura Jezusa Chrystusa⁴⁸. Sylwetkę Zbawiciela, jego twarz i upozowanie ciała z rycin tych artystów można śmiało zestawić z obrazem ze Stegny. W wielu grafikach o omawianym temacie, wśród osób towarzyszących Chrystusowi w drodze na Golgotę, znajduje się dwóch jeźdźców na koniach, których postacie pojawiają się u: Albrechta Dürera⁴⁹, Martina Schongauera, Hieronymusa Wierixa⁵⁰ oraz u Meriana, podobnie jak na stropie kościoła w Stegnie. W przypadku kompozycji *Niesienie krzyża* nie można zatem jednoznacznie stwierdzić, tak jak w odniesieniu do opisanych wyżej dzieł, że artysta korzystał przy jej wykonaniu z jednej, konkretnej ryciny. Dzieło stanowi raczej kompilację wielu różnych, aczkolwiek zbliżonych do siebie, wzorców.

⁴⁸ F.W. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: ca. 1450–1700*, Vol. 8, Amsterdam 1954, s. 98, ryc. 51; *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, Vol. 3, Rotterdam 1996, s. 76, ryc. 51; *idem, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: ca. 1450–1700*, Vol. 7, Amsterdam 1953, s. 10, ryc. 29. Za Goltziusem kompozycję tę powtórzył Lucas Vorsterman – F.W. Hollstein, *op. cit.*, Vol. 43, Roosendeal 1993, s. 29, ryc. 22.

⁴⁹ F.W. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca. 1400–1700*, Vol. 7, Amsterdam 1962, s. 109, ryc. 118.

⁵⁰ F.W. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: ca. 1450–1700*, Vol. 71, comp. by Harriet Stroomberg, Amsterdam 2007, s. 97, ryc. 56, 105.



10. *Chrystus i Samarytanka*, malowidło stropowe kościoła w Stegnie.
Fot. Sz. Bednarz

Ostatnia grupa malowideł składa się z dzieł w znacznej mierze zniszczonych. Zły stan zachowania uniemożliwia pełne odczytanie ich treści, a więc także przeprowadzenie dokładnej analizy porównawczej. Zestawiając wzorce graficzne z zachowanymi fragmentami obrazów, można jedynie przypuszczać, jakie historie biblijne ilustrowały.

Na północnej ścianie kościoła, po prawej stronie od *Chrztu Chrystusa*, ukazany został *Wjazd do Jerozolimy*. Niestety na podstawie kilku zachowanych fragmentów malowidła niezwykle trudno jest wskazać konkretny wzorzec, z którego artysta mógł korzystać. Za koncepcją, że kompozycja tego obrazu była również wzorowana na miedziorycie Meriana, przemawiać może grupa postaci umieszczonych po prawej stronie obrazu, która powtarza się w obu dziełach. Jednakże jest to zbyt mały fragment, aby na jego podstawie móc jednoznacznie określić, że jest to właściwy wzorzec.

W zachodniej części kościoła – w partii chórowej, na ścianach – znajdują się jeszcze dwa, bardzo zniszczone, nieczytelne malowidła. Na obrazie ulokowanym na ścianie południowej dostrzec można jedynie fragmenty krajobrazu i roślinność. W niewiele lepszym stanie przetrwał do naszych czasów obraz umieszczony na ścianie północnej.

Malowidło to w obecnym stanie składa się właściwie z trzech elementów. Centrum przedstawienia zajmuje brodaty mężczyzna, z prawą ręką wyciągniętą do przodu ku głowie pochylonego lub klęczącego młodzieńca. Scenę główną zamykają, ukazane po obu stronach drzewa – po lewej żywe, obsypane zielonym listowiem; po prawej uschnięte, bezlistne. Porównując zachowane fragmenty obrazu z popularną ryciną Meriana, można domniemywać, że tematem malowidła jest biblijna historia *Namaszczenia Saula na króla*.

Zbliżoną kompozycję do tychże wymienionych wykonał w latach 1518–1519 Rafael Santi. Fresk namalowany w Palazzo Pontificio w Watykanie ukazywał *Samuela namaszczonego Dawida* w domowym wnętrzu, w obecności świadków⁵¹. Upozowanie postaci jest bardzo zbliżone do tego z ryciny Meriana, a tym samym możliwe, że także do figur z malowidła stegneńskiego.

Na terenie Gdańska polichromie stropowe występowały głównie w kościołach szpitalnych (kościół Bożego Ciała, św. Jakuba). Również wiele świątyń podgdańskich (m.in. w Krzywym Kole, we Wróblewie, w Sobieszowie czy w Juszkowych⁵²) mogło poszczycić się niezwykle bogatym wystrojem wnętrza, na które składały się cykle malowideł ściennych i stropowych – niestety do naszych czasów w większości przypadków niezachowane. Z kościołów leżących na nieco dalszych terytoriach należy wymienić świątynie: w Pomorskiej Wsi, w Górsku czy w Żuławce Sztumskiej. Warto także wspomnieć, że na miedziorytach Meriana były wzorowane polichromie tych dwóch ostatnich kościołów, a także obrazy emporowe w Przezmarku, malowidła zdobiące pięciosiedziskowe stalle w Pruszczu Gdańskim, czy też ławy w świątyni w Starym Mieście pod Dzierzgoniem⁵³.

⁵¹ Biblical Art on The WWW. Za Rafaelem kompozycję powtórzył Baldassare Aloisi Galani: *The Illustrated Bartach...*, s. 290.

⁵² K. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 321, 322, 325.

⁵³ W. Rynkiewicz-Domino, *Sztuka, literatura, muzyka, teatr*, [w:] *Historia Elbląga*, t. II, cz. 2, pod red. A. Grotha, Gdańsk 1997, s. 200.

Dekoracja malarska wnętrza kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie zarówno pod względem tematyki, jak i stylistyki jest typowa dla sztuki luteranckiej i wpisuje się w główny nurt ikonografii protestanckiej tego okresu. Niewątpliwie wynika to z faktu, że artysta ze Stegny korzystał z gotowych wzorców graficznych pochodzących w głównej mierze z ilustrowanych Biblii protestanckich. Różnice pomiędzy rycinami a malowidłami w Stegnie wskazują raczej na brak własnej inwencji artysty, który preferował bierne kopiowanie, maskowane czasem dodawaniem od siebie nielicznych, drugorzędnych detali.

Stosunkowo niski poziom wykonania dzieł nie zmienia faktu, że zabytek w Stegnie jest wyjątkowy, gdyż jako jedyny wiejski kościół protestancki z okolic Gdańska przetrwał do naszych czasów w niemalże niezmienionej formie. Ponadto obok oryginalnego, bogatego wyposażenia wnętrza, posiada on niezwykle – bo wykonane na płótnie – malowidła stropowe i ścienne.

Agnieszka Wołowicz

Graphic Models for the Painting Decoration of the Ceiling and Walls of the Church of the Sacred Heart at Stegna

The Church of the Sacred Heart at Stegna on the Vistula Sandbar was raised in 1681–83 after the design of the architect Peter Willer active in Gdansk. His implementation together with the decor have survived until today almost unchanged. The hall interior of the church is covered with wooden pseudo-tunnel vaulting decorated with paintings executed in distemper on canvas in 1688.

Those were most likely authored by Reihnold Schneider from Gdansk. The central motif of the ceiling decoration is *The Resurrection*. Its eastern part features *The Parable of the Ten Maidens* and *Jesus and the Samaritan Woman*, whereas the western side is decorated with *The Resurrection of Lazarus* and *The Carrying of the Cross*; *The Last Judgment* is shown above the chancel. The church's walls feature the following: *The Entry into Jerusalem*, *The Baptism of Jesus in the Jordan*, *The Parable of the Sower*, and *Jacob's Dream*. The artist created a transparent, unambiguous, and thoroughly conceived iconographic programme, typical of Protestant churches, also based on popular graphic models, as the present paper attempts to demonstrate. The artist most frequently followed copperplate engravings executed by Matthaeus Merian, included in the subsequent editions of Luther's Bible after 1630. Some of the Stegna paintings constituted a faithful copy of selected prints, while others, faithful in composition, were essentially simplified.

Three of the representations in the Stegna Church find their analogies with the Bible published in Nuremberg in 1702: *Das ist die gantze Heilige Schrift, Alten und Neuen Testaments*. It can be assumed that the authors of analogical representations in both works followed one common model, namely the graphic versions of the works by Peter Paul Rubens and Annibale Carracci.

Meble w Zameczku prezydenta Ignacego Mościckiego w Wiśle. Kwestia chronologii, inwentarza i atrybucji¹

Pamięci Hanny Chwierut-Jasickiej (1932-1993)
założycielki Ośrodka Wzornictwa Nowoczesnego
Muzeum Narodowego w Warszawie

Przedmiotem opracowania są meble w Zameczku w Wiśle, powstałe w latach 1929-1931, a wykonane w większości z giętych i chromowanych rur stalowych. Problematyka artykułu dotyczy odtworzenia chronologii ich powstania oraz kwestii atrybucji. Obejmuje ponadto próbę rekonstrukcji pierwotnego inwentarza, ówczesnej topografii i dyspozycji mebli we wnętrzach. Obok tradycyjnie już wymienianych autorów wnętrz Zameczku: Adolfa Szyszko-Bohusza i Andrzeja Pronaszki, tekst uwydatnia udział – najczęściej pomijanego – Włodzimierza Padlewskiego, projektanta mebli. W ówczesnym wyposażeniu zidentyfikowano ponadto meble ze stalowych rur Marcela Breuera oraz Bohdana Lacherta. Do tych szczegółowych rozważań skłania unikatowy charakter całego zespołu, potwierdzający jego wysoką rangę historyczno-artystyczną w dziejach polskiego designu oraz wyjątkową pozycję na tle ówczesnego meblarstwa europejskiego. W artykule wykorzystano niewyżyskane – jak dotąd – archiwalia oraz nigdy niepublikowane fotografie wnętrz. Przedmiotem przygotowywanego przez autora osobnego opracowania będzie kwestia ich genezy artystycznej oraz analogii formalnych.

¹ Tekst artykułu powstał w 2004 r. Zasadnicze ustalenia oraz niektóre sformułowania tu użyte opublikowane zostały w innych moich opracowaniach; zob. H. Bilewicz, *Recepcja awangardowych mebli metalowych w międzywojennej Polsce na przykładzie wyposażenia Zameczku prezydenta w Wiśle*, [w:] *Modernizm w lustrze współczesności*, red. J. Jagielski, G. Gajewska, Gniezno 2006, s. 51-56; *idem*, *Architektura wnętrza: międzywojenna twórczość Włodzimierza Padlewskiego*, [w:] *Włodzimierz Padlewski: architektura i sztuka. W roku jubileuszu stulecia urodzin*, red. i oprac. H. Bilewicz, Gdańsk 2008, s. 101-108. Chciałbym złożyć podziękowania osobom, które pomogły w gromadzeniu materiałów do artykułu: Katarzynie Barańkiewicz, Krystynie Brandowskiej, Annie Frąckiewicz, Czesławie Frejlich, Jackowi Friedrichowi, Karolinie Grobelskiej, Edmundowi Homie, Dominikowi Konarzewskiemu, Sylwii Jasickiej oraz Bożenie Boba-Dyga, Marzenie Siekluckiej i Agnieszce Szymańskiej. Kwerendy archiwalne zostały dofinansowane z grantu KBN na działalność statutową Wydziału Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (DS/AW/2003), związanego z przeprowadzeniem, redakcją i opracowaniem rozmów z profesorem Włodzimierzem Padlewskim, zob. *Włodzimierz Padlewski...*

Zameczek² w Wiśle na Śląsku Cieszyńskim wzniesiono w latach 1929-1930 według projektu Adolfa Szyszko-Bohusza³ (il.1). Zaplanowany został jako rezydencja głowy państwa i ofiarowany ówczesnemu prezydentowi Ignacemu Mościckiemu, jako dar województwa śląskiego⁴. Usytuowany został malowniczo na zboczu Kubalonki, na południowo-wschodnim stoku tzw. Zadniego Gronia, z roztaczającym się rozległym widokiem na Beskid Śląski (il. 2). Jego inkastelowana architektura utrzymana została w stylizowanych formach wernakularnego modernizmu, jego wygląd zaś stał się widowym znakiem obecności i trwałości państwowości polskiej na ziemiach zachodnich⁵. Quasi-zamkowa siedziba mogła stanowić metaforę bezpiecznej,

² Używam tego potocznego i zwyczajowego zdrobnienia, rozpowszechnionego w literaturze przedmiotu, zgadzając się jednak z uwagami Ewy Chojeckiej, że poprawniej należałoby konsekwentnie używać nazwy „Zamek”, występującej we współczesnych źródłach, zob. E.S. Chojecka, *Pomiędzy historią a nowoczesnością. Treści ideowe Zamku Prezydenta RP w Wiśle*, „Ziemia Śląska”, 4, 1997, s. 231. Nazwa „Zameczek” jednak wydaje się oddawać najlepiej niejednoznaczny architektonicznie typ, funkcjonalny charakter oraz ideową aurę budowli.

³ Podstawową literaturę dotyczącą obiektu znaleźć można w artykułach monografistki architektki, Małgorzaty Borusiewicz-Lisowskiej, *Nurty twórczości architektonicznej Adolfa Szyszko-Bohusza*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury”, 11, 1977; *eadem*, *Podłoże i przemiany historyzmu w twórczości Adolfa Szyszko-Bohusza*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury”, 13, 1979; *eadem*, *W setną rocznicę urodzin Adolfa Szyszko-Bohusza – tendencje modernistyczne w twórczości*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury”, 19, 1985, s. 203-204; *eadem*, *Adolf Szyszko-Bohusz – twórca zameczku w Wiśle*, „Ziemia Śląska”, 4, 1997, s. 207-214. Zob. również A. Odrowąż-Sypniewska, *Zameczek Prezydenta dla prezydenta*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury”, 26, 1993-1994, s. 17-23; E. Długajczyk, *Nowy zamek w Wiśle – jego budowa i użytkownicy (do 1945 roku)*, „Ziemia Śląska”, 4, 1997, s. 215-229; J. Mrozek, *Zameczek Prezydenta RP w Wiśle na tle twórczości Adolfa Szyszko-Bohusza*, „Ziemia Śląska”, 4, 1997, s. 311-322; T. Śledzikowski, *Zespół rezydencjonalno-wypoczynkowy Prezydenta II Rzeczypospolitej w Wiśle*, „Teki Krakowskie”, X, 1999, s. 105-129. Zameczek doczekał się dwóch niepublikowanych opracowań monograficznych, w formie prac magisterskich: D. Dolegała, *„Zameczek Prezydenta Rzeczypospolitej” w Wiśle*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1980 (promotor: prof. Konstanty Kalinowski), mps (Biblioteka Instytutu Historii Sztuki UAM); I. Szopa, *Zameczek Prezydenta w Wiśle projektu Adolfa Szyszko-Bohusza, jego miejsce w architekturze polskiej oraz funkcja rezydencjonalna związana z urzędem prezydenckim RzP*, Zakład Historii Sztuki Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 1989 (promotor: prof. Ewa Chojecka), mps (Archiwum Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, sygn. 381/27). Zob. też przyp. 33.

⁴ Zob. T.S. Jaroszewski, M. Gierlach, *Ignacy Mościcki – prezydent reprezentacyjny*, [w:] *Pan Prezydent. Rzecz o Ignacym Mościckim*, Ciechanów 1996 („Ciechanowskie Studia Muzealne”, t. 3 (wydanie specjalne)), s. 32-51, il. 49-53; T. Chrzanowski, *Dawne rezydencje prezydentów Rzeczypospolitej*, [w:] *Pałac Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 1998, s.107-111.

⁵ Interpretacja treści ideowych rezydencji: J. Mrozek, *Tradycja i awangarda w twórczości Adolfa Szyszko-Bohusza (na przykładzie wybranej grupy obiektów)*, [w:] *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979*, Warszawa 1981, s. 275-292; T.S. Jaroszewski, *Koniec feudalizmu?*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1980*, Warszawa 1982, s. 241-242, il. 26, s. 245; E.S. Chojecka, *op. cit.*, s. 231-245 (ditto, [w:] *Zamek Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w Wiśle*, red. J. Purchla, Kraków 2005, s. 11-20); zob. *eadem*, *Zamek*



1. Wisła, Zameczek Prezydenta, 1929–1930, widok od południa,
fot. St. Mucha, 1931, Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-3)

nowoczesnej Polski, zewnętrzny jej sztafaż zaś wyrażał obronność w granicach form narodowych⁶. Projektowane przez Szyszko-Bohusza i Pronaszkę wnętrza miały współgrać z architekturą, a częściowo poprzez kontrast współtworzyć melanz tradycji z nowoczesnością. Prywatne i rekreacyjne w charakterze, a jednocześnie reprezentacyjne, dawały wyobrażenie nie tyle o gustach zleceńodawców, co raczej o aspiracjach artystycznych młodego mecenatu państwowego i ambicjach artystów, którzy chcieli im sprostać. Wyjątkowy charakter wnętrz wynikał w dużej mierze z zaprojektowanych do wyposażenia unikatowych mebli, o awangardowej proweniencji artystycznej, wykonanych w większości z giętych stalowych rur⁷. Istniejący do dziś obiekt, z fragmentarycznie

Prezydenta RP w Wiśle i willa Tugendhat w Brnie – dwie przeciwstawne formuły prestiżu w architekturze międzywojennej awangardy, [w:] *Paradygmat luksusu w architekturze modernizmu XX wieku. III Międzynarodowe seminarium naukowe Sekcji Architektury Komitetu Architektury i Urbanistyki Polskiej Akademii Nauk, 5-7 maja 2006*, Wydział Architektury Politechniki Śląskiej w Gliwicach, Gliwice 2006, s. 13.

⁶ J. Mrozek, *Tradycja...*, s. 287; H. Faryna-Paszkiwicz, *Rezydencje. O prywatnych i służbowych siedzibach*, [w:] *eadem, Geometria wyobraźni. Szkice o architekturze dwudziestolecia międzywojennego*, Gdańsk 2003, s. 183.

⁷ Przedmiotem artykułu są wyłącznie meble wykonane do pomieszczeń reprezentacyjnych oraz prywatnych – prezydenckich. Nie ma – poza relacją Świerza-Zaleskiego – wystarczających



2. Wisła, Zameczek Prezydenta, widok od podjazdu,
fot. Cz. Datka, 1938, Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7821-1)

zachowanym wystrojem oraz częściowo ocalałym wyposażeniem, poddany został ostatnio remontowi kapitalnemu, modernizacji oraz kompleksowym pracom konserwatorskim, obejmującym – w zamierzeniu – również rekonstrukcję pierwotnego wyglądu wnętrza, przeznaczonych zgodnie z planowaną funkcją na rezydencję kolejnych prezydentów Rzeczypospolitej⁸.

przesłanek, by sądzić, że w pozostałych pomieszczeniach Zameczku zostały użyte również meble metalowe, zob. S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Sztuki Piękne”, 7, 1931, 2, s. 60. Wiadomo ponadto, że istniało już uprzednio zakupione wyposażenie meblowe pokoi gościnnych, pokoi dla świty prezydenckiej oraz służby, zob. E. Długajczyk, *op. cit.*, s. 220; E.S. Chojecka, *op. cit.*, s. 234, przyp. 17, 19.

⁸ Po II wojnie światowej Zameczek pełnił funkcję rezydencji prezydenckiej (do 1947 r. – Prezydenta Krajowej Rady Narodowej). W latach 1952–1980 pozostawał w dyspozycji Urzędu Rady Ministrów, następnie stanowił własność kopalni „Pniówek” z Pawłowic Śląskich (dawniej: Kopalni Węgla Kamiennego im. XXX-lecia PRL) i użytkowany był jako dom wczasowy „Zameczek” (1981–2002). Obecnym właścicielem oraz zleceniodawcą niedawnych prac remontowych jest Kancelaria Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej (oficjalnie stosowana nazwa siedziby: Rezydencja Prezydenta RP – Narodowy Zespół Zabytkowy w Wiśle, przy ul. Zameczek 1). W jej strukturze za stan obiektu odpowiada Biuro Administracyjno-Gospodarcze Kancelarii Prezydenta RP (00-902 Warszawa, ul. Wiejska 10), kierowane przez Wiesława Pruszyńskiego. Projekty renowacji przygotowały krakowskie Pracownie Konserwacji Zabytków „Arkona” w 2002 r. Prace remontowo-modernizacyjne prowadzone były od 2003 r. przez firmę „HB Unibud” z Czechowic-Dziedzic. Konserwacją wnętrza oraz rekonstrukcją wystroju i wyposażenia

Bibliografia

Losy recepcji obiektu naznaczone są zmienną intensywnością. Zaraz po powstaniu doczekał się zadziwiająco wielu omówień na łamach ówczesnych polskich periodyków artystycznych. Bogato ilustrowane artykuły zamieściły „Sztuki Piękne”⁹, „Architektura i Budownictwo”¹⁰, „Głos Plastyków”¹¹, „Dom, Osiedle, Mieszkanie”¹². Powstały w 1931 r. miesięcznik „Wnętrze” swój pierwszy numer poświęcił w całości właśnie architekturze i wnętrzom Zameczku, co świadczy niewątpliwie o randze przypisywanej ówczesnie tej realizacji¹³. Fotografia przedstawiająca fragment wnętrza ukazała się ponadto w prestiżowym brytyjskim roczniku „The Studio Year Book of Decorative Art”¹⁴. Często podkreślano aspekt propagandowy realizacji, chlubiąc się nawet faktem, że we wnętrzach zastosowano pierwsze w Polsce meble ze stalowych rur, wykonane całkowicie w kraju¹⁵. Ta zrazu obfita recepcja znalazła swoją kontynuację dopiero po z górą trzech dekadach, w powojennych opracowaniach historyczno-artystycznych. W polskiej literaturze naukowej o meblach z Wisły przypomniał dopiero Piotr Krakowski¹⁶. Zagadnienie podjęli i rozwinęli Józef A. Mrozek¹⁷, a następnie

zajmowała się firma „Art Forum” z Krakowa. Wedle informacji podanych przez Kancelarię Prezydenta RP do 31 grudnia 2003 r. wydano na dokumentację projektową 997 960 zł, a na roboty budowlane (z infrastrukturą) –12 923 982,46 zł. Ukończone na początku marca 2005 r. prace pochłonęły w sumie 30 mln zł. Parter i drugie piętro Zameczku udostępniane są zwiedzającym. Na pierwszym piętrze ulokowano apartamenty urzędującego prezydenta, zob. KB, *Prezydencki zameczek kosztowny*, „Życie”, 26 marca 2004, s. 11; M. Czyżewski, *U prezydenta na Zadnim Groniu*, „Gazeta Wyborcza. Turystyka”, 2005, 16 (74), s. 3; J. Wodyńska, *Zamek Prezydenta w Wiśle*, „Architektura – Murator”, 2005, 7, s. 38-47, il. 1-27; M. Wiśniewski, *Konserwacja Zamku Prezydenta RP w Wiśle*, [w:] *Zamek Prezydenta...*, s. 39-44 (tamże obfity materiał ikonograficzny archiwalny i współczesny).

⁹ S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Sztuki Piękne”, s. 59-61, il. 1-2.

¹⁰ S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo”, 7, 1931, 5-6, s. 165-171, il. 1-14; *Pierwszy krok w kierunku uwspółcześnienia wnętrz oficjalnych*, *ibidem*, s. 172-179, il. 15-29.

¹¹ T. Cybulski, *Dzień w architekturze zameczku Prezydenta Rzeczypospolitej w Wiśle*, „Głos Plastyków”, 2, 1931, 9, s. 2-3, il. 1-9.

¹² P.M. Lubiński, *Mebel stalowy w mieszkaniu*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie”, 3, 1931, 12, s. 16, il. 628.

¹³ M.K., *Meble stalowe we wnętrzach Zameczku Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w Wiśle*, „Wnętrze”, 1, 1931, 1, s. 3, il. 1; s. 4-9, il. 2-10.

¹⁴ „The Studio Year Book of Decorative Art” 1932, s. 82.

¹⁵ *Pierwszy krok...*, s. 172; M.K., *Meble stalowe...*, s. 9.

¹⁶ P. Krakowski, *Recepcja Bauhausu w architekturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Sztuka XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Słupsk, październik 1969*, Warszawa 1971, s. 112. Zadziwiające jest, że autorka syntetycznego opracowania historii polskiego rzemiosła artystycznego w XX w. nie wspomina w ogóle o wnętrzach Zameczku w Wiśle, zob. I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978.

¹⁷ J. Mrozek, *Wzornictwo awangardowe w latach dwudziestych i trzydziestych*, [w:] *Wzornictwo w Polsce. Praca zbiorowa*, Warszawa 1987 (Instytut Wzornictwa Przemysłowego, „Biblioteka Wzornictwa” 1), s. 34-35, il. 30; *idem*, *Teoria i praktyka awangardowego wzornictwa w Polsce*

Zygmunt Świechowski¹⁸. Ci dwaj autorzy sprzętom tym poświęcili też – jak dotąd – najwięcej miejsca¹⁹. Mrozek uznał je za „unikatowy w skali europejskiej zespół konstruktywistycznych mebli i dekoracji przeznaczonych dla głowy państwa. O ile wiem, nie istniał poza tym tak bogaty, a zarazem jednorodny stylowo komplet” – konstatował²⁰. Wedle jego opinii wnętrza Zameczku reprezentowały najwyższy poziom awangardowego wzornictwa, wpisując się w nurt tzw. „stylu międzynarodowego”²¹. Dla Świechowskiego „zestaw z Wisły, może największy zachowany integralnie z tamtej epoki, uderza wprowadzeniem wielu na wskroś oryginalnych pomysłów i znakomitą jakością”²². To „najwcześniejszy przykład kompleksowego zastosowania mebli metalowych na terenie Polski i jeden z najwcześniejszych w Europie Środkowo-Wschodniej”²³.

W powojennej literaturze obcojęzycznej po raz pierwszy o zespole meblarskim z Wisły przypomnieli autorzy monografii europejskich mebli stalowych²⁴. Ich konsultantką w zakresie realizacji polskich była Hanna Chwierut-Jasicka, organizatorka i ówczesna kustosz Ośrodka Wzornictwa Nowoczesnego Muzeum Narodowego w Warszawie²⁵. Dzięki jej uwadze i wytrwałości udało się

w dwudziestoleciu międzywojennym, [w:] *Sztuka a technika. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987*, Warszawa 1991, s. 334. Autor już wcześniej zamieścił w swoim artykule dwie fotografie wnętrza Zameczku, zob. *idem, Tradycja...*, s. 290–291, il. 14–15. Zaprezentowane wówczas tezy i sformułowania powtórzone zostały w większości w późniejszym tekście: *idem, Zameczek...*, s. 311–322.

¹⁸ Z. Świechowski, *Zameczek prezydenta Ignacego Mościckiego w Wiśle i jego wyposażenie*, [w:] *O sztuce Górnego Śląska i przyległych ziem małopolskich. (Materiały IV Seminarium Sztuki Górnośląskiej – Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Śląskiego i Oddziału Górnośląskiego SHS – odbytego w dniach 26–27 października 1987 roku w Katowicach)*, Katowice 1993, s. 279–290. W artykule tym autor, powołując się na informacje oraz wypisy Barbary Szczyпки-Gwiazdy, poinformował o zachowanym zespole archiwaliów dotyczących mebli. Zob. *ibidem*, s. 285, przyp. 17. Rozszerzoną i skorygowaną wersję poprzednich ustaleń autora stanowi tekst – *Awangarda na usługach elity władzy. Wystrój i meblarstwo Zameczku Prezydenta RP w Wiśle, „Ziemia Śląska”*, 4, 1997, s. 275–285 (ditto, [w:] *Zamek Prezydenta...*, s. 21–28).

¹⁹ J. Mrozek, *Teoria...*, s. 334; *idem, Główne nurty wzornictwa w Polsce w drugiej połowie lat trzydziestych*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988*, Warszawa 1991, s. 279; *idem, Sztuka stosowana i wzornictwo w pierwszej połowie XX wieku*, [w:] *Sztuka świata*, t. 9, Warszawa 1996, s. 305; *idem, Demokratyczna awangarda*, „Meble Plus”, 1997, 2, s. 22–24; *idem, Zameczek...*, s. 311–322; *idem, Trudne stulecie. Polityka, gospodarka i wzornictwo w Polsce 1900–2000*, [w:] *Rzeczypospolite. Polskie wyroby 1899–1999*, red. Cz. Frejlich, Olszanica 2001, s. 13; Z. Świechowski, *Awangarda...*, s. 275–285.

²⁰ J. Mrozek, *Zameczek...*, s. 319.

²¹ J. Mrozek, *Wzornictwo...*, s. 35; *idem, Trudne...*, s. 13.

²² Z. Świechowski, *Metalowy mebel funkcjonalistów i jego recepcja*, [w:] *Podług nieba i zwyczaj polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 500.

²³ Z. Świechowski, *Zameczek...*, s. 286.

²⁴ J. van Geest, O. Mäcel, *Stühle aus Stahl. Metallmöbel 1925–1940*, Köln 1980, s. 133, 154, il. 2.

²⁵ Zob. H. Chwierut-Jasicka, *Wokół jednego fotela*, „Dom”, 7, 1988, 5 (38), s. 17.

pozyskać do zbiorów muzealnych kilka przykładowych egzemplarzy z pierwotnego wyposażenia Zameczku²⁶. Ona też zidentyfikowała w ówczesnym wyposażeniu meble projektowane również przez innych autorów²⁷, cały zespół zaś – nie bez słuszności – uznała za „najpełniejszą i największą realizacją jednorodnej koncepcji meblarskiej [...], obrazującą twórczość polskiej awangardy przełomu lat dwudziestych i trzydziestych”²⁸, „szczytowe osiągnięcie w produkcji polskich mebli metalowych”²⁹ oraz wielką kreację Szyszko-Bohusza, Pronaszki i Padlewskiego³⁰. Symptomatyczne jest, że David Crowley, autor znakomitej syntezy polskiego designu, jeden z podrozdziałów swej pracy poświęcony w większości Wiśle zatytułował „Zbliżenie”, wskazując na swoisty dualizm właściwy wnętrzom, będący przykładem zbliżenia między wernakularyzmem a modernizmem, tradycjonalistyczną swojskością a nowoczesnością³¹. Dodać należy, że Crowley na początku lat 90., gromadząc materiały do swej książki, kilkakrotnie wizytował warszawski Ośrodek Wzornictwa Nowoczesnego. Wysoka ranga zespołu „wiślanego” wydaje się wobec przytoczonego materiału całkowicie oczywista. Potwierdza to zarówno wydana ostatnio pierwsza monografia polskich mebli okresu międzywojennego pióra Anny Kostrzyńskiej-Miłosz, jak również opinia promotorki tej rozprawy – Ireny Huml – że meble te „weszły do kanonu polskiego meblarstwa XX w., a zarazem stanowią indywidualne osiągnięcie autorskie”³².

Niemniej na rozwiązanie czeka wiele jeszcze niejasnych kwestii, zarówno o faktograficznym, jak i analityczno-interpretacyjnym charakterze. Zapewne

²⁶ Obiekty pozyskane do zbiorów Ośrodka Wzornictwa Nowoczesnego Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej: OWN MNW) w październiku 1990 r.: trzy fotele, dwa taborety oraz karnisz (Wzr.d.1152/MNW; Wzr.d.1153/MNW; Wzr.d.1154/MNW; Wzr.d.1155/MNW; Wzr.d.1157/MNW; Wzr.d.1158/MNW).

²⁷ Chodzi tu o leżak projektu Bohdana Lacherta, zob. H. Jasicka, „Zameczek” w Wiśle, „Design. Wiadomości Instytutu Wzornictwa Przemysłowego” 1991, 1-2, s. 10.

²⁸ *Ibidem*, s. 10, 13.

²⁹ *Ibidem*, s. 10.

³⁰ *Ibidem*, s. 14.

³¹ D. Crowley, *National Style and Nation-State. Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*, Manchester-New York 1992, s. 107-109. Opracowanie to wprowadziło meble z Wiśły w powszechny obieg naukowy i wydawniczy, o czym świadczy choćby opublikowana w cenionej serii „Oxford History of Art”, popularna synteza Jonathana Woodhama, w której umieszczono aż dwie archiwalne fotografie wnętrz (pośród 148 ilustracji dwudziestowiecznego designu na świecie!). Zob. J.M. Woodham, *Twentieth-Century Design*, Oxford-New York 1997, s. 62-63, il. 35-36. Por. M. Chmara, A. Stiller, *Blok und Praesens – Zeitschriften der Avangarde / Blok und Praesens – czasopisma awangardowe*, [w:] *Polen Architektur / Architektura polska*, hrsg. A. Stiller, b.m.d. (Wien 2008), s. 48-49.

³² A. Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918-1939. Forma – funkcja – technika*, Warszawa 2005, s. 150-155, il. 102-105; I. Huml, *Recenzja twórczości i działalności dydaktycznej Profesora Włodzimierza Padlewskiego w związku z procedurą nadania tytułu DOCTORA HONORIS CAUSA przez Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku*, Warszawa 2003, mps, s. 2, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (dalej: Archiwum ASP).



3. Wisła, Prezydent Ignacy Mościcki przy biurku w gabinecie w Zameczku,
fot. Cz. Datka, 1939, Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-A-1681-3)

nowe światło na te zagadnienia rzucą podejmowane kolejne badania, niektóre w formie prac magisterskich³³, oraz powstające w związku z przeprowadzonym w Zameczku remontem opracowania konserwatorskie³⁴.

Chronologia

Kwestią podstawową jest skrupulatna analiza dostępnej faktografii, prowadząca do odtworzenia dokładnej chronologii powstania mebli. Pozwoli to doprecyzować kwestię datowania, prześledzić losy zamówienia oraz przyjrzeć się dziejom realizacji.

³³ W 2004 i 2005 r. powstawały dwa kolejne opracowania historyczno-artystyczne dotyczące Zameczku w Wiśle, będące pracami magisterskimi: Dominika Konarzewskiego, *Tradycja i nowoczesność. Zamek Prezydenta Rzeczypospolitej w Wiśle* (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, promotor: prof. Jacek Purchla) oraz Moniki Majdy, *Zamek Prezydenta RP w Wiśle: nowa architektura Adolfa Szyszko-Bohusza* (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, promotor: prof. Szczęsny Skibiński).

³⁴ B. Boba-Dyga, M. Sieklucka (oprac.), *Wstępny raport z badań stratygraficzno-odkrywkowych prowadzonych we wnętrzach Zamku Górnego – rezydencji Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w Wiśle*, BDJ Grupa KREMER Polska Bożena B. Boba-Dyga, Kraków, lipiec 2003, ss. 153, il. 1-71, pl. 1-13, CD (Archiwum BDJ Grupa KREMER Polska, Kraków); por. *Zamek Prezydenta...*

Faktycznym pomysłodawcą powstania specjalnego wyposażenia meblarskiego do Zameczku w Wiśle był inżynier Tadeusz Noworyta, kierownik budowy obiektu. „Ponieważ charakter wnętrza nowego zamku wymaga urządzenia odpowiadającego mu pod względem formy, uważam, że należy je zaprojektować” – pisał w piśmie do Urzędu Wojewódzkiego Śląskiego z 14 października 1929 r. Równocześnie wskazywał jako ewentualnego projektanta mebli Szyszko-Bohusza³⁵. Za bezpośredniego jednak inspiratora tej idei uznać by chyba należało samego architekta, pełniącego nadzór artystyczny nad całą realizacją, któremu niestosownie byłoby zwracać się osobiście z taką sugestią³⁶. W rezultacie Urząd Wojewódzki Śląski zwrócił się oficjalnie do Szyszko-Bohusza z prośbą o wykonanie projektów mebli do pokoi reprezentacyjnych Zameczku³⁷. W szybkiej odpowiedzi zaofertował on wykonanie rysunków projektowych mebli do dwunastu wnętrz³⁸, w wyniku czego otrzymał w listopadzie stosowne zlecenie na stworzenie projektów umeblowania³⁹. Prace koncepcyjne i projektowe prowadzone były zapewne od późnej jesieni 1929 r. aż do maja roku następnego, kiedy to najprawdopodobniej musiały powstać projekty i prototypy mebli⁴⁰. Koncepcja zakładała zastosowanie we wnętrzach mebli ze stalowych i chromowanych giętych rur. W rezultacie korespondencji nawiązanej przez architekta z warszawską firmą „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska”⁴¹, która jako jedyna mogła się podjąć realizacji

³⁵ E.S. Chojecka, *op. cit.*, s. 235.

³⁶ Supozycję tę uzasadniać może fakt, że Szyszko-Bohusz w 1928 r. zadeklarował bezpłatne przygotowanie projektów architektonicznych Zameczku, co w konsekwencji doprowadziło do otrzymania tego zlecenia, z pominięciem zwyczajowej drogi konkursowej. Możliwe było to zapewne również dzięki poparciu Kancelarii Cywilnej Prezydenta oraz osobistemu wsparciu ówczesnego Wojewody Śląskiego Michała Grażyńskiego. Zlecenie na projekt mebli – tym razem wiążące się z oczekiwanym honorarium – mogło być swoistą „rekompensatą” owego honorowego gestu, zob. E. Długajczyk, *op. cit.*, s. 216; E.S. Chojecka, *op. cit.*, s. 232, przyp. 6.

³⁷ Pismo z 19 października 1929 roku, za: E.S. Chojecka, *op. cit.*, s. 234, przyp. 21.

³⁸ Pismo A. Szyszko-Bohusza do Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego z 31 października 1929 r., rkps, Archiwum Państwowe w Katowicach, Urząd Wojewódzki Śląski w Katowicach, Wydział Komunikacyjno-Budowlany (dalej: AP Katowice, UWŚl. KB), *Zamek w Wiśle. Budowa (1928–29)*, sygn. 2827, s. 188. Architekt za przygotowanie wszystkich projektów zażądał zryczałtowanej kwoty 14 000 zł, zob. E. Długajczyk, *op. cit.*, s. 220.

³⁹ Pismo Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego z 12 listopada 1929 r. Rysunkowe projekty wykonawcze wnętrza wykonane na kartonie przechowywane były wówczas w kierownictwie budowy gmachu Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach, zob. pismo inż. T. Noworyty do Wydziału Robót Publicznych Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego z 30 maja 1930 r., AP Katowice, UWŚl. KB, sygn. 2835, s. 43. Por. Z. Świechowski, *Zameczek...*, s. 286.

⁴⁰ Zob. Z. Świechowski, *Zameczek...*, s. 286; *idem*, *Awangarda...*, s. 279. Wiadomo, że wówczas gotowe były meble modelowe. Można przyjąć również, że były „firmowymi” modelami, a nie oryginalnymi prototypami wykonanymi z myślą o Zameczku; nie miały bowiem oznaczeń numerowych jak pozostałe z tego zamówienia.

⁴¹ Zakłady Wytwarzania Metalowych „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska”, Spółka Akcyjna założone zostały w 1871 r. przy ul. Ciepłej w Warszawie jako spółka G. Konrada, W. Gostyńskiego

takiego zamówienia, sformułowano ofertę i 29 maja 1930 r. zaproponowany został preliminarz finansowy sięgający kwoty dwustu tysięcy złotych⁴². Przerastał on znacznie sumę wstępnie przeznaczoną na wyposażenie Zameczku⁴³. Dlatego też, zapewne w wyniku negocjacji pomiędzy inwestorem-zleceniodawcą, czyli Wydziałem Robót Publicznych, projektantami a firmą „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska”, pierwotną ofertę zmodyfikowano i przedstawiono kolejny kosztorys, na podstawie którego 28 września 1930 r. zawarto umowę⁴⁴. Określono

i W. Strońskiego, a od 1884 r. także Piotra Jarnuszkiewicza (Towarzystwo Akcyjne Zakładów Wyrobów Metalowych, Jarnuszkiewicz Piotr i Spółka), która produkowała wyposażenie sal szpitalnych (głównie metalowe łóżka). W 1893 r. zatrudniała 180 robotników. W końcu XIX w. po wycofaniu się W. Gostyńskiego fabryka działała pod firmą „Konrad, Jarnuszkiewicz i Spółka” (Towarzystwo Akcyjne „Konrad, Jarnuszkiewicz i Spółka”). W 1899 r. przeniesiona została do nowych budynków fabrycznych przy ul. Grzybowskiej 25. Wówczas zatrudnienie wzrosło do 400 robotników, asortyment wyrobów zaś rozszerzono o produkcję stołów operacyjnych, gabinetów lekarskich, narzędzi medycznych. Funkcję jej dyrektora pełnił wówczas Stanisław Stroński, a następnie Stanisław Młodzianowski. Firma miała własne sklepy w Petersburgu i Moskwie. W czasie I wojny światowej ewakuowana była do Charkowa. Po wojnie przeniesiona została ponownie do Warszawy oraz zmodernizowana, przy zachowaniu dawnego asortymentu produkcji. Firmie dostarczali projektów m.in. Kazimierz Tołłoczko, Bohdan Lachert, Andrzej Pronaszko. W 1938 r. firma zatrudniała 760 pracowników. Produkcja wykonywana była również na eksport. Na ówczesny asortyment wyrobów składały się łóżka i materace metalowe, umywalnie, łóżka i meble szpitalne, do sal operacyjnych i gabinetów lekarskich, fotele dla chorych, dźwigniki i taczki kolejowe, akcesoria samochodowe, meble z rur stalowych, meble ogrodowe, szafy odzieżowe i narzędziowe, meble biurowe, urządzenia dla gabinetów kosmetycznych oraz żelazka do prasowania. W czasie powstania warszawskiego fabryka została zniszczona. W 1947 r. odbudowano ją i upaństwowiono pod nazwą Warszawskie Zakłady Wyrobów Metalowych „Famed”. Firma kontynuowała wówczas produkcję sprzętu i aparatury medycznej. Od 1967 r., po połączeniu z Fabryką Aparatów Rentgenowskich, funkcjonowała pod nazwą fabryka Aparatury Rentgenowskiej i Urządzeń Medycznych „Farum”, za: *Encyklopedia Warszawy*, Warszawa 1975, s. 146, 232; por. A. Kostrzyńska-Miłosz, *op. cit.*, s. 243 (błędna redakcja nazwy firmy!).

⁴² Wstępny kosztorys, poza pracami metalowymi (preliminowanymi na kwotę 64 745 zł), obejmował również prace stolarskie i tapicerskie, które miała wykonać warszawska firma „Z. Szczerbiński i Ska” (preliminowane na kwotę 93 415 zł). Koszty pokrycia mebli materiają lub skórą miały wynieść ponad 40 000 zł. Wraz z powyższymi kosztorysami firma „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska” nadesłała z Warszawy dwa modelowe meble w postaci fotela i stolika, zob. AP Katowice, UWŚl. KB, sygn. 2835, s. 43, 48. Wspomina o tym Z. Świechowski, *Awangarda...*, s. 279, przyp. 18.

⁴³ Wymieniane koszty poniesione na wewnętrzne urządzenie Zameczku osiągnęły kwotę 307 245 zł, a wraz z kosztami urządzenia budynku gospodarczego, parku oraz wykonania ogrodzenia – wyniosły ogółem 367 795 zł (meble miały pochłonąć sumę 183 620 zł), zob. I. Szopa, *op. cit.*, s. 62; E.S. Chojcecka, *op. cit.*, s. 235, przyp. 24. Ostateczny koszt całości prac sięgnął sumy 2 149 000, *ibidem*, s. 237, przyp. 33.

⁴⁴ Umowa została pomiędzy inż. Witoldem Kłębkowskim, kierownikiem oddziału w Wydziale Robót Publicznych Urzędu Wojewódzkiego Śląskiego, a pełnomocnikami Zakładów Wyrobów Metalowych „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska”, Stanisławem Młodzianowskim i Gustawem Adolfem Rotherem, została zatwierdzona przez wojewodę 4 października 1930 r. AP Katowice, UWŚl. KB, sygn. 2835, s. 25-30. Wykaz mebli wraz z kosztorysem (opiewającym na kwotę 134 154 zł) dołączony został jako Aneks 1 na końcu niniejszego tekstu. W kosztorysie

w niej dokładnie sposób wykonania mebli: „części metalowe mają być wykonane przy użyciu rur stalowych, chromowanych, części zaś drewniane – z fornirowania jaworowego i czarnej gruszeki, polerowane, w obiciu szarą skórą antylopową I-go gatunku, względnie safianem⁴⁵. Wykonanie należy prowadzić w ścisłym porozumieniu z rektorem dr. Szyszko-Bohuszem oraz Kierownictwem budowy Zamku. Firma winna jest przedstawić rysunki wykonawcze mebli do dnia 15 października 1930 roku. Rysunki te mają być przedstawione p. rektorowi Szyszko-Bohuszowi celem zaakceptowania”. Prace stolarskie oraz tapicerskie wykonać miała znana warszawska Fabryka Mebli Stylowych „Z. Szczerbiński i Ska”⁴⁶. Termin wykonania zamówienia wyznaczono na 2 stycznia 1931 r., „by w dniu tym wszystkie meble objęte kosztorysem [...] były kompletnie wykończone oraz rozstawione w pokojach”⁴⁷. Dokładniejszy harmonogram prac nad meblami – jak się wydaje – musiał więc być dwuetapowy. Nad koncepcją pracowano zapewne na przełomie 1929 i 1930 r. Wiosną natomiast opracowano wstępne projekty oraz wykonano ewentualne egzemplarze prototypowe. Prace te mogły być kontynuowane również w miesiącach letnich. Kolejny etap, powstania rysunków wykonawczych, przypadł na krótki czas po akceptacji projektu i podpisaniu umowy, czyli na pierwsze dwa tygodnie października. Realizacja zamówienia przypadła na ostatnie miesiące 1930 r.⁴⁸ i przeciągnęła się aż do stycznia roku następnego.

przytoczonym w aneksie opracowania Iwony Szopy podane zostały inne kwoty dotyczące mebli oraz udziału firmy „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska”: przewóz mebli z Cieszyna – 1 500 zł; meble – 140 204 zł; karnisze i pręty do schodów – 5 776,92 zł, zob. I. Szopa, *op. cit.*, s. 63.

⁴⁵ Safian to cienko wyprawiona, miękka, barwiona skóra kozia, używana jako obicie mebli, zob. I. Grzeluk, *Słownik terminologiczny mebli*, Warszawa 1998, s. 233.

⁴⁶ Zakłady Przemysłowo-Handlowe „Z. Szczerbiński”, Spółka Akcyjna założone zostały w 1901 r. przy ul. Aleksandria w Warszawie (obecnie część ul. Kopernika), pod firmą Z(dzisław) Szczerbiński i K. Trenerowski, jako pierwszy zakład w Królestwie Polskim produkujący meble artystyczne i stylizowane. Zatrudniał wówczas 90 robotników. W 1905 r. po przekształceniu w spółkę akcyjną (Towarzystwo Akcyjne „Szczerbiński i Trenerowski”, następnie Towarzystwo Akcyjne Warszawskiej Fabryki Mebli Stylowych „Z. Szczerbiński i Ska”), przeniesiony został na ul. Dzielną 72, gdzie rozbudowane zostały oddziały rzeźbiarski, tapicerski i rysowniczy. Zakład należał do największych zakładów drzewnych w kraju. Był zmechanizowany (100KM), a w 1914 r. zatrudniał 400 robotników. W asortymencie produkcji znajdowały się meble, kompletne urządzenia mieszkań i klubów, biur, poczekalni dworcowych. Specjalizowano się zwłaszcza w kompletach mebli salonowych i buduarowych. Po I wojnie światowej, po usunięciu trudności finansowych, zakłady wznowiły działalność pod ostatnią nazwą (w latach 20. Towarzystwo Akcyjne „Z. Szczerbiński i Ska”) i działały do 1939 r. Za: *Encyklopedia Warszawy...*, s. 636. Firma posiadała salon handlowy w Warszawie przy pl. Małachowskiego 2 oraz biura sprzedaży w Łodzi, a do 1917 r. także w Petersburgu, Moskwie, Kijowie i Charkowie, zob. J. Świerzewski, *Rzemiosło warszawskie w latach II Rzeczypospolitej*, [w:] *Z dziejów rzemiosła warszawskiego*, red. B. Grochulska, W. Pruss, Warszawa 1983, s. 511; por. przyp. 176.

⁴⁷ AP Katowice, UWŚl. KB, sygn. 2835, s. 25, 27.

⁴⁸ Wykonanie mebli musiało zająć zapewne ponad dwa i pół miesiąca i trwać – najprawdopodobniej – od ostatniej dekady października 1930 r. (po oczekiwanej aprobacie rysunków wykonawczych przez Szyszko-Bohusza) do pierwszej dekady stycznia roku następnego, zob. A. Odrowąż-Sypniewska, *op. cit.*, s. 21, przyp. 17.

Dostawa mebli do Wisły nastąpiła dopiero 12 stycznia 1931 r. z powodu opóźnień spowodowanych przez chromownię w Białej Podlaskiej⁴⁹. Oficjalny odbiór i komisyjna kolaudacja mebli nastąpiły 16 stycznia⁵⁰, a już cztery dni później, 20 stycznia, Zameczek wizytował prezydent Mościcki, który zjechał do Wisły na miesięczny wypoczynek⁵¹. Można więc zgodzić się z wcześniejszymi sugestiami Świechowskiego, który ustalił, że „koncepcja mebli z Wisły pochodzi z końca 1929 roku, projekt i prototypy z pierwszego, a realizacja z ostatniego kwartału 1930 roku”⁵². Należy tu jednak wprowadzić drobne uściślenie: konkretne prace projektowe prowadzone były najprawdopodobniej w kwietniu i maju, kontynuowane zaś jeszcze w pierwszych dwóch tygodniach października. Nie wydaje się również możliwe, by całkowicie je zarzucono od końca maja do końca września. Być może właśnie wówczas nastąpiło ich właściwe zaawansowanie, związane z wynegocjowaną korektą wstępnego i nazbyt rozbudowanego programu. Kwestią otwartą musi jednak nadal pozostać określenie ściślejszego harmonogramu prac, zwłaszcza w trzech pierwszych kwartałach 1930 r.⁵³

Rekonstrukcja inwentarza

Dostępne źródła archiwalne pozwalają jednak na podjęcie próby rekonstrukcji pierwotnego inwentarza mebli, które znalazły się we wnętrzach Zameczku w 1931 r.⁵⁴

⁴⁹ W sprawie przesunięcia terminu dostawy zwracała się firma „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska” pismem z dnia 23 grudnia 1930 r. i taką zgodę otrzymała 31 grudnia 1930 r. AP Katowice, UWŚI. KB, sygn. 2835, s. 64. Błędna datę dostawy podaje E.S. Chojecka, *op. cit.*, s. 236, przyp. 26.

⁵⁰ *Protokół kolaudacji dostawy mebli do zamku z dnia 16. 01. 31*, AP Katowice, UWŚI. KB, sygn. 2835, s. 78-82, mps; s. 74-77, rkps. W kolaudacji uczestniczyli inż. Henryk Parnas, delegat Urzędu Wojewódzkiego, inż. Tadeusz Noworyta, kierownik budowy Zameczku, Kazimierz Tabeński, jego zastępca, oraz Józef Komornicki, przedstawiciel firmy „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska”.

⁵¹ T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2.

⁵² Z. Świechowski, *Zameczek...*, s. 286.

⁵³ Do niewątpliwego uściślenia chronologii przyczynić by się mogło zbadanie archiwaliów obu warszawskich firm, które podjęły się realizacji zamówienia meblarskiego. Niestety, zarówno dokumentacja firmy „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska”, jak też zakładów Zdzisława Szczerbińskiego najprawdopodobniej nie przetrwała wojny. Firmy te nadal czekają na swoich monografistów, a potrzeba takich opracowań, zgłaszana zresztą już przed wieloma laty, powinna stać się priorytetem badaczy historii polskiego designu, zob. J. Mrozek, *Wzornictwo...*, s. 46; por. A. Kostrzyńska-Miłosz, *op. cit.*, s. 243, 267.

⁵⁴ Podstawę rekonstrukcji inwentarza stanowią następujące źródła pisane oraz ikonograficzne: przytoczony w aneksie *Wykaz kosztów mebli dla Zamku P. Prezydenta w Wiśle bez pokrycia skórą względnie materią*, AP Katowice, UWŚI. KB, sygn. 2835, s. 47-48 (zwany dalej: wykazem kosztorysowym); *Kosztorys na wewnętrzne urządzenie Zamku Prezydenta, budynku gospodarczego, ogrodu i parku (1930)*, sygn. 2831 (zwany dalej: wstępnym kosztorysem; przytaczany

Do dziś zespół przetrwał *in situ* jedynie częściowo⁵⁵. Jak dotąd żaden z autorów piszących o meblach nie dokonał dokładniejszego i kompleksowego opisu ich morfologii oraz struktury. W związku z tym, nierozpoznane szczegółowo oraz dokładniej nieatrybuowane meble wymagały skrupulatnego oglądu. Wiadomo również, że w stosunku do zamawianych egzemplarzy, wykonane meble uległy pewnym, trudnym obecnie do określenia, modyfikacjom konstrukcyjnym⁵⁶. Rzeczywiście – jak już zauważono – ten bogaty zespół pozwala na przesłedzenie różnorodnych koncepcji rozwiązań konstrukcyjnych, formalnych i funkcjonalnych, stosowanych w rozmaitych typach użytych sprzętów⁵⁷. Kompozycja mebli została w większości określona przez specyfikę rysunku metalowego stelażu, a ich „agrafkowa” konstrukcja, zrobiona z giętych rur stalowych, zapewniała im lekkość i elastyczność⁵⁸ oraz determinowała wizualny efekt sprężystości i mobilności. Poza użytą w większości mebli metalową konstrukcją z trasowanych, chromowanych

w aneksie opracowania I. Szopy, *op. cit.*, s. 59–62; zob. E.S. Chojecka, *op. cit.*, s. 235, przyp. 24; dokument ten – jak się wydaje – ma charakter preliminarza finansowego i nie odzwierciedla finalnego stanu wyposażenia Zameczku) oraz zespół fotografii (siedem zdjęć wykonanych przez Stanisława Muchę 31 marca 1931 oraz dwa autorstwa Czesława Datki z początku sierpnia 1939 r.), przechowywanych w Narodowym Archiwum Cyfrowym w Warszawie (dalej: NAC, sygn. I-U-7817 (6-12), I-A-1681(3-4)), jak również przeszło dwadzieścia fotografii publikowanych w ukazujących się wówczas periodykach: „Architektura i Budownictwo”, „Sztuki Piękne”, „Dom, Osiedle, Mieszkanie”, „Wnętrze”, „Arkady”.

⁵⁵ W przytoczonym w aneksie wykazie kosztorysowym figurują 132 egzemplarze mebli, co wraz z trzema meblami wspomnianymi w adnotacjach daje liczbę 135 egzemplarzy będących przedmiotem zamówienia i rozmieszczonych w Zameczku w styczniu 1931 r. W czasie okupacji obiekt pełnił funkcję domu wypoczynkowego dla funkcjonariuszy hitlerowskich. Wówczas porządzono dwa spisy inwentarzowe przechowywane w Archiwum Państwowym w Katowicach, Provinzialverwaltung Oberschlesien, sygn. 246, *Bestandsaufnahme Schloss Weichsel / Inventar des Schlosses Weichsel* (27 października 1939 r.), s. 2–31; *Inventaraufnahme Schloss Weichsel und den dazu gehörigen Gebäuden* (22–24 lipca 1940 r.), s. 54–88. Jak podaje J. Mrozek, pod koniec lat 40. część mebli z Zameczku trafiła do pewnego inżyniera z Częstochowy. Po jego śmierci w 1996 r. spadkobiercy sprzedali je handlarzowi antyków z Wrocławia, od którego kupił je dealer z Berlina, zob. J. Mrozek, *Demokratyczna...*, s. 24. Zespół uległ zatem częściowemu rozproszeniu. Wiadomo, że w czasie trwającego w ostatnich latach remontu część siedzisk przeniesiono do willi prezydenckiej w Ciechocinku. Egzemplarze pozostałe w Zameczku zostały poddane w 2004 r. renowacji. Odnowiono części metalowe oraz drewniane mebli, siedziska pokryto pluszową tapicerką w kolorze głębokiej zieleni morskiej, fotele klubowe w gabinecie – w kolorze szaro-zielonkawym, przywrócono szklane blaty stolikom oraz szklane półki w biurku. Z autopsji znany jest autorowi jedynie stan mebli z 1991 r. i z 2006 r. Bardziej wnikliwemu oglądowi poddane zostały natomiast egzemplarze przechowywane w OWN MNW, niektóre niestety częściowo zdekompletowane oraz zdestruowane, zob. przyp. 26.

⁵⁶ *Protokół kolaudacji dostawy mebli do zamku z dnia 16.01.31*, AP Katowice, UWŚl. KB, sygn. 2835, s. 78–82, mps; s. 74–77, rkps. Do protokołu dołączona jest notatka Szyszko-Bohusza informująca o bliżej nieokreślonych drobnych zmianach konstrukcyjnych, mających charakter estetyczny, wprowadzonych podczas produkcji mebli, zob. E.S. Chojecka, *op. cit.*, s. 236, przyp. 26.

⁵⁷ H. Jasicka, *op. cit.*, s. 13.

⁵⁸ J. Mrozek, *Demokratyczna...*, s. 23.

rur, zastosowane zostały w wielu sprzętach elementy drewniane, wykonane z giętej sklejki, a dokładniej – klejonych płatów fornirowego, o popielatej lub – wedle niektórych – szaro-zielonej tonacji⁵⁹. Użyte również we wnętrzach nieliczne meble skrzyniowe, o drewnianej konstrukcji, podkreślały swój linearyzm, choć równocześnie eksponowały kubiczną geometrię. Zastosowano w nich, w kontraście do jaśniejszego fornirowego, fornir z ciemno barwionej gruszy⁶⁰. Meble siedziskowe były obite popielatą, zamszową skórą antylopy⁶¹. Wspomina się również użycie tapicerki z tkaniny w szerokie ciemne pasy (?)⁶².

Przyjrzyjmy się zatem poszczególnym egzemplarzom⁶³.

Wysoki **fotel** klubowy⁶⁴ (il. 3, 6) posiadał stelaż z giętych stalowych rurek o zaokrąglonych narożnikach, tworzący konstrukcję zbudowaną z dwóch zespolonych

⁵⁹ S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Sztuki Piękne”, s. 60; *idem*, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo”, s. 171; T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2.

⁶⁰ S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo”, s. 171; T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2.

⁶¹ T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2; S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo”, s. 171. W przytaczanej już umowie mowa o możliwości użycia do obić mebli safianu.

⁶² Trudno jednak na podstawie fotografii dokonać jednoznacznego rozróżnienia, które meble były tapicerowane (mogły być to np. otomany). Mógł być to również efekt światłocieniowy regularnego wygładzenia pokrycia ze skóry (efekt fakturalny), zastosowany w obiciach foteli (uwidacznia się to zwłaszcza w jadalni) lub efekt zszycia pasów zamszu, np. w kanapach. Prace tapicerskie wykonała najprawdopodobniej firma Zdzisława Szczerbińskiego, a nie firma „Merkur” z Katowic, jak podał S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo”, s. 171. Informacja powtórzona również przez: H. Jasicka, *op. cit.*, s. 10; T.S. Jaroszewski, M. Gierlach, *op. cit.*, s. 44. Wedle kosztorysu firma „Merkur” z Katowic wykonywała posadzki i dostarczyła chodniki pluszowe na kwotę 66 273,20 zł oraz portiere, story i rolety na kwotę 24 367,95 zł, zob. I. Szopa, *op. cit.*, s. 63. Pierwotną tapicerkę zrabowano zapewne po ucieczce Niemców, zob. A. Odrowąż-Sypniewska, *op. cit.*, s. 21, przyp. 17.

⁶³ Umowną kolejność przyjętą w opisie mebli uwarunkowano zasadniczo ich typologią, funkcją oraz konstrukcją. Rozpoczęto przegląd od najbardziej zróżnicowanych mebli siedziskowych, poprzez leżanki i łóżka, stoliki, biurka, aż po drewniane kredensy, witryny oraz masywne kanapy. W przypisach zawarto informacje o prawdopodobnych firmowych oznaczeniach, pierwotnej lokalizacji, domniemanych bądź faktycznych wymiarach (podane w centymetrach; pierwsza liczba oznacza wysokość, kolejna – szerokość [bądź długość], ostatnia – głębokość), publikowanej ikonografii oraz ewentualnych szczegółowych omówieniach. W wielu przypadkach nie udało się jednoznacznie skorelować poszczególnych mebli z egzemplarzami ujętymi w przytoczonym w aneksie wykazie. Typy oznaczone w wykazie numerami są często trudne do przypisania znanym z ikonografii meblom. Wymienianych jest na przykład dziesięć typów siedzisk, gdy na podstawie fotografii da się wyróżnić jedynie osiem.

⁶⁴ Być może typ oznaczony w wykazie numerem 2 (trzy fotele w gabinecie). Wydaje się, że jego nieznacznie zmodyfikowaną wersją był model nr 35 (osiem foteli na werandzie), zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 110 × 60 × 80, zob. „Architektura i Budownictwo”, s. 178, il. 25; Z. Świechowski, *Zameczek...*, s. 289, il. 2; Z. Świechowski, *Metalowy...*, s. 499, il. 9 (stan z ok. 1987 r.); „Ziemia Śląska”, 4, 1997, s. 270 (stan z 1988 r.), 297; K. Minczewska-Gospodarek, *Thonet w Polsce*, Warszawa 1991 (wkładka do katalogu *Idea Thoneta. Meble z drewna giętego i rur stalowych*, red. B. Gerhard, Muzeum Architektury, Wrocław, 10.4.1991–20.5.1991; Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa, 10.6.1991–11.8.1991; Muzeum Narodowe w Poznaniu,



4. Wiśła, gabinet Pana Prezydenta w Zameczku,
wg: „Architektura i Budownictwo”, 7, 1931, 5-6, s. 178, il. 25

5. Wiśła, gabinet Pana Prezydenta w Zameczku, fragment,
wg: „Wnętrze”, 1931, 1, s. 7, il. 7

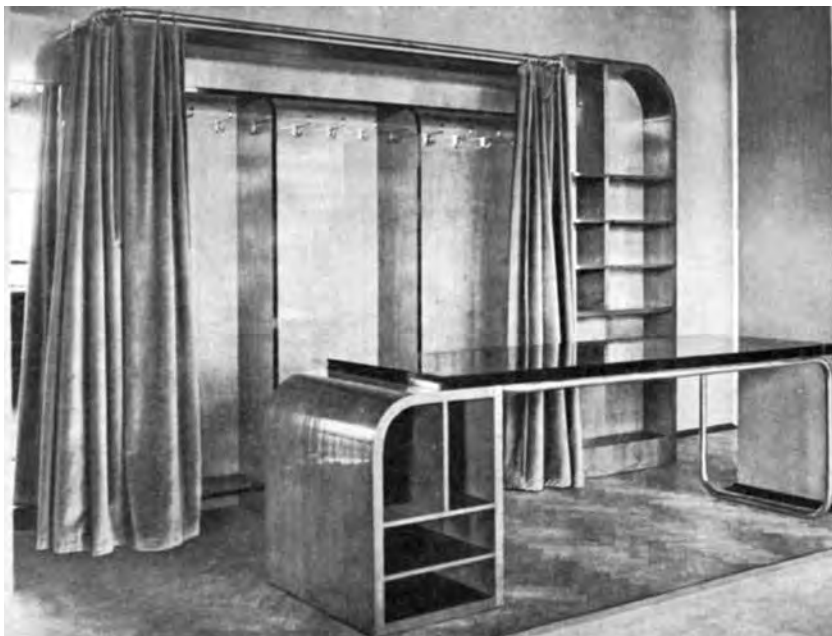




7. Wisła, weranda w Zameczku,
fot. St. Mucha, 1931, Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-6)

6. Wisła, Prezydent Ignacy Mościcki z małżonką na werandzie w Zameczku,
fot. Cz. Datka, 1939, Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-A-1681-4)





8. Wiśla, szatnia w hallu Zameczku w Wiśle,
wg: „Wnętrze”, 1931, 1, s. 5, il. 3

ram. Dolną – nośną – tworzyły horyzontalnie oplatające od tyłu oparcie obie poręcze, przechodzące w dwie przednie nogi, zagięte prostopadłe w poprzeczne, wydłużone płozy, które z kolei unosiły się ukośnie i zaginały w podłużny wspornik siedzenia. Górna rama „wpisywała się” w dolną i stanowiła głębokie siedzenie, przechodzące płynnie w wysokie, odchylone oparcie, z dodatkowo wychyloną na zewnątrz górną częścią kabłąka, od przodu zaś z poziomą częścią wychyloną ku dołowi. Poręcze przykryto długimi, drewnianymi listwami, ciemno politurowanych podłokietników, a siedzenie z oparciem zaopatrzone w cienką poduszkę tapicerską, wyścieloną skórą. Stosowano również dokładane na siedzenie, duże prostopadłościenne poduchy.

Inną konstrukcję posiadał również wykonany z giętych, stalowych rurek **fotel**⁶⁵ (il. 9, 11). Jego kształt obrysowano jakby jedną, ciągłą linią, tworzącą

1.9.1991–29.9.1991, b.m., b.d.), s. 5, fot. 5; H. Jasicka, *op. cit.*, s. 13; J. Mrozek, *Demokratyczna...*, il. na s. 22–23. Obecnie cztery fotele stanowią wyposażenie zrekonstruowanego gabinetu Prezydenta na drugim piętrze Zameczku, zob. *Zamek Prezydenta...*, s. 117, il. 9; s. 160–161, il. 29–30; J. Wodyńska, *op. cit.*, s. 47, il. 26. Jak przypuszcza Świechowski, mebel inspirowany był fotelem B 25, pokazanym na wystawie Werkbundu w Paryżu w 1930 r., zob. Z. Świechowski, *Awangarda...*, s. 281–282. Mebel inspirowany był raczej formą modelu fotela klubowego Breuera (B 35) z 1930 r.

⁶⁵ Najprawdopodobniej typ oznaczony w wykazie numerem 27 (określony jako „krzesło”!); wedle wykazu kosztorysowego dwadzieścia dwa fotele w jadalni, dwa w gabinecie). Wydaje się, że jego nieznacznie zmodyfikowaną wersją był model nr 26 (cztery w buduarze i dziewięć

metalową pętlę, począwszy od tylnej poprzeczki siedzenia, przechodząc w odchylone ukośnie nogi, zagięte w poprzeczne płozy, które prostopadłe zaginały się w nogi przednie (o trapezoidalnym zarysie boków podstawy), przechodzące z kolei w prostopadłe poręcze, dalej zaś stanowiące lekko odchylone prostokątne oparcie, o wychylonej na zewnątrz górnej części kabłąka. Oba boki połączono z przodu prostą rurką, stanowiącą poprzeczkę siedzenia. Od spodu umocowano poprzecznie dwa łukowato wygięte resory wspornikowe. Poduszki siedzenia i oparcia o kształcie prostopadłościennym pokryto tapicerką, a poziome części rurek poręczy obszyto skórą.

Charakterystyczny był klubowy **fotel**⁶⁶ (il. 21, 23), którego stelaż wykonano ze stalowych giętych rurek, a boki z giętej sklejki. Jego formę zakreślały krawędzie sześcianu stanowiące wygiętą pętlę, prowadzoną począwszy od dolnego, tylnego narożnika, u góry zaś wywiniętą do wewnątrz i tworzącą od przodu i tyłu pary arkadowo wygiętych poręczy. Od frontu podstawę wyznaczały dwie nogi, zaginające się w poprzeczne płozy i przechodzące płynnie w tylną – podłużną, zdublowaną poprzez spojenie z kolejną, połączoną z narożnymi nogami tylnymi. W górnej części, na wywiniętych poprzeczkach pomiędzy podporami, zamocowano prostopadłościenne siedzenie, zakotwiczone dodatkowo drążkami mocującymi i podparte od dołu parą łukowato wygiętych, podłużnych resorów wspornikowych. Poręcze utworzono przez połączenie pary arkadowych podpór, objętych giętą sklejką, tworzącą podłokietniki, spływającą na zewnątrz każdego z boków, do połowy jego wysokości. Pełne, kwadratowe oparcie posiadało wychyloną na zewnątrz górną część kabłąka. Prostopadłościenną poduchę siedzenia oraz nieco wyciętą wedle zarysu poręczy poduchę oparcia pokryto skórą.

w salonie). Wedle fotografii, poza jadalnią, widać siedem foteli w salonie, jedno w gabinecie, cztery w buduarze, zob. Aneks 1. Wymiary: 94 × 60 × 50, zob. „Wnętrze”, 1, 1931, 1, s. 4, il. 2; s. 6, il. 6; „Architektura i Budownictwo”, s. 173, il. 16 (ditto: „Arkady”, 2, 1936, 3, il. na s. 143); s. 176, il. 21; s. 178, il. 25; „Arkady”, il. na s. 149. „Ziemia Śląska”, s. 268, 272 (stan z 1988 r.); A. Odrowąż-Sypniewska, *op. cit.*, s. 20, il. 6, 7 (stan z 1989 r.); K. Minczewska-Gospodarek, *op. cit.*, s. 5, fot. 6. Obecnie fotele stanowią wyposażenie werandy oraz hallu, zob. *Zamek Prezydenta...*, s. 152–155, il. 21–24, s. 165, il. 40. Dwa fotele w tym typie przechowywane są w OBN MNW (Wzr.d.1152/MNW; Wzr.d.1153/MNW). Części miękkie wtórnie pokryto rypsem w kolorze bordo. Według Świechowskiego miałyby nawiązywać do thonetowskiego krzesła B 6, zob. Z. Świechowski, *Awangarda...*, s. 281, 300 (mylny podpis: „Fotel B25 firmy Thonet, według projektu M. Breuera”); H. Jasicka, *op. cit.*, s. 13; por. A. Kostrzyńska-Miłosz, *op. cit.*, s. 151, il. 102, s. 153, il. 105; H. Bilewicz, *Recepcja...*, s. 53, 54, il. 1.

⁶⁶ Najprawdopodobniej chodzi o typ oznaczony w spisie numerem 16. Dziesięć foteli figurujących w wykazie kosztorysowym nominalnie na wyposażeniu sypialni. Wedle fotografii: trzy w buduarze, jeden, może dwa w sypialni Pana, dwa w sypialni Pani, jeden w ubieralni Pana, pozostałe prawdopodobnie w ubieralni Pani, zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 75 × 75 × 70, zob. „Wnętrze”, s. 3, il. 1; s. 6, il. 5; s. 9, il. 10; „Sztuki Piękne”, 7, 1931, 2, s. 61, il. 2; „Ziemia Śląska”, s. 271 (stan z 1988 r.), 298; H. Jasicka, *op. cit.*, s. 11, il. 4 (stan z 1990 r.), s. 13. Obecnie fotele stanowią wyposażenie werandy, zob. *Zamek Prezydenta...*, s. 153–155, il. 22–24; s. 165, il. 38; por. H. Bilewicz, *Recepcja...*, s. 53–54, il. 2.

Niski **fotel klubowy**⁶⁷ (il. 7) miał stelaż z giętych stalowych rurek, zaokrąglonych w narożnikach, pomiędzy którymi naciągnięte były pasy tkaniny, tworzące siedzenie, oparcie i poręcze. Konstrukcję budowała sześcienna część nośna oraz zamocowane na niej pod kątem, prostokątne oparcie połączone z siedzeniem. Podstawę tworzyły dwie poprzeczne płozy, połączone w połowie rurką podłużnego trawersu, przechodzące u góry we frontalnie wywinięte do wewnątrz elementy, których krótkie poziome odcinki stanowiły zaczepienie dla pasów poręczy. Nieco poniżej każdą parę nóg zespolono poziomymi poprzeczkami, zamocowanymi pomiędzy ich wewnętrznymi krawędziami. Wygięte zamocowania poręczy łączyły horyzontalnie tylne nogi, z przodu – wywijały się do dołu, ku wnętrzu konstrukcji i opadały pod niewielkim kątem, zamykając prosto tylny fragment ramy siedzenia oraz krzyżując się z górną krawędzią dolnej części ramy oparcia. Pomiedzy tymi poprzecznymi prostymi naciągnięto szeroki pas tkaniny siedzenia, wzmacniając je dodatkowo, umieszczonym od przodu, podłużnym, wygiętym łukowato resorem wspornikowym. Ustawiony ukośnie, prostokątny kabłąk oparcia, z naciągniętymi u dołu i u góry dwoma pasami tkaniny, stanowiącymi zaplecpek, objęty był całkowicie zewnętrznymi ramami stelażu i posiadał wychyloną na zewnątrz górną część.

Fotel sprężynujący⁶⁸ (il. 9) o dwuczęściowej konstrukcji z giętych, stalowych, zaokrąglonych w narożnikach rurek, złożony był z ramy, utworzonej

⁶⁷ Najprawdopodobniej jest to jeden z czterech foteli nieoznaczonych numerem, występujących w wykazie kosztorysowym nominalnie na wyposażeniu palarni (wycenionych na 502 zł każdy). Dwa fotele tego typu stały na werandzie, dwa pozostałe – prawdopodobnie w palarni, zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 75 × 75 × 70. Mebel ten powstał na podstawie fotela projektu Marcela Breuera (B 3, zwanego też „Wassily”) z 1925 r., zmodyfikowanego najprawdopodobniej w 1930 r. i produkowanego przez firmę Thonet. Zastosowanie tego typu fotela w Zamczku zdecydowanie uzasadniałoby przesunięcie daty jego modyfikacji projektowej na wcześniejszą niż podawana (1931 r.) wedle *Thonetkataloge: Preisliste 1931*. Wydaje się, że jest to jeden z najwcześniejszych znanych przykładów użycia foteli tego typu w konkretnym wnętrzu. Fotele kopiowała firma „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska” (może na podstawie umowy licencyjnej z firmą Thonet), zob. O. Mąćel, *Pomiędzy wojnami światowymi: meble z rur stalowych*, [w:] *Kat. Idea Thoneta...* (polska wersja katalogu wystawy: *Sitz-Gelegenheiten: Bugholz- und Stahlrohrmöbel von Thonet; eine Ausstellung*, Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1989), s. 106; J. van Geest, O. Mąćel, *op. cit.*, s. 64, il. 7C. Autorzy opracowania podają jedynie informacje o kopiowaniu ok. 1930 r. przez firmę „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska” modelu wcześniejszego, bez dolnego trawersu, datowanego na ok. 1928 r., zob. *ibidem*, s. 64, 7B. Trzeba jednak zaznaczyć, że egzemplarze produkowane przez warszawską firmę nie były dokładnymi kopiami i posiadały drobne modyfikacje: np. inny przebieg bocznych rurek oparcia, inna kompozycja obręczy siedzenia i oparcia, zob. też I. Grzeluk, *op. cit.*, s. 34; *Idea Thoneta...*, s. 244, poz.181; por. H. Bilewicz, *Recepcja...*, s. 54–55.

⁶⁸ Najprawdopodobniej jest to jeden z sześciu foteli nieoznaczonych numerem, występujących w wykazie kosztorysowym nominalnie na wyposażeniu palarni (fotele „spręż. krytych skórą”, wycenione na 375 zł każdy). Jeden z nich widoczny jest także w salonie przy fortepianie, pozostałe – prawdopodobnie w palarni, zob. Aneks 1. Wymiary: 81 × 58 × 56, zob. H. Jasicka,

10. Wisła, salon
w Zameczku, fragment,
wg: „Architektura
i Budownictwo”, 7, 1931,
5-6, s. 175, il. 20



9. Wisła, salon w Zameczku w Wiśle,
fot. Stanisław Mucha, 1931, Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-12)



przez prostokątne płozy (dwie boczne i tylną), przechodzące w przednie nogi (fotel nie posiadał tylnych nóg), oraz poręcze, prosto obejmujące od tyłu zapełek, pokryte wąskimi drewnianymi nakładkami o funkcji podłokietników; połączonej z umieszczoną wewnątrz formą, obejmującą poprzeczne boki siedzenia oraz odchylone minimalnie do tyłu oparcie, wychylone na zewnątrz w górnej części kabłąka. Od spodu siedzenia umocowano podłużnie parę wygiętych łukowato resorów wspornikowych. Oparcie miało napięty pomiędzy pionami kabłąka tapicerowany zapełek, na ramie siedzenia zamocowano natomiast prostopadłościenną poduszkę pokrytą skórą.

Kolejnym meblem siedziskowym był **taboret**⁶⁹ (il. 20), którego stelaż wykonano ze stalowych giętych rurek, a boki z giętej sklejki. Jego formę zakreślały krawędzie prostopadłościannu, o prostokątnych krótszych bokach tworzących wygiętą pętlę, prowadzoną począwszy od dolnego, tylnego narożnika, u góry zaś wywiniętą do wewnątrz i tworzącą od przodu i tyłu pary arkadowo wygiętych podpórek pod ręce. Od frontu podstawę wyznaczały dwie nogi, zaginające

op. cit., s. 13, s. 9, il. 2; „Ziemia Śląska”, s. 268, 272 (widoczne dwa; stan z 1988 r.), s. 299. Obecnie fotele stanowią wyposażenie werandy, zob. *Zamek Prezydenta...*, s. 153, il. 22, s. 155-157, il. 24-26. Fotel w tym typie przechowywany jest w OWN MNW (Wzr.d.1157/MNW). Części miękkie wtórnie pokryto pluszem w kolorze bordo. Mebel ten powstał na podstawie fotela projektu Marcela Breuera z 1929 r. (B 34), produkowanego przez firmę Thonet (wcześniej Standard-Möbel). Fotel był wariantem z poręczami modelu krzesła (B 33), opracowanego przez Breuera na podstawie modelu krzesła zaprojektowanego w 1927 r. przez Marta Stama. Modyfikacją tej formy był również fotel Antona Lorenza. Fotele w tym typie kopiowała, nieznacznie modyfikując, również firma „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska” (może na podstawie umowy licencyjnej z firmą Thonet). O. Máčel, *op. cit.*, s. 106. W oryginalnym modelu drewniane nakładki podłokietników spływają niżej, obejmując całe zakole poręczy (a nie jego połowę, jak w egzemplarzu z Wisły), zamiast naciągniętej na ramy tkaniny siedzenia i zapelecka, zastosowano prostopadłościenne poduszki tapicerskie. Można więc chyba mówić o wariacie istniejącego modelu, zob. Z. Świechowski, *Awangarda...*, s. 281; por. J. van Geest, O. Máčel, *op. cit.*, s. 139, il. 5 (dolna); *Idea Thoneta...*, s. 245, poz. 184; por. H. Bilewicz, *Recepcja...*, s. 54, il. 3.

⁶⁹ Najprawdopodobniej typ określony w wykazie jako „puff” i oznaczony numerem 19. Spośród dziesięciu egzemplarzy przypisanych nominalnie sypialni, salonowi i werandzie, wyróżnić można dwie odmiany: szersza (73 cm), z zastosowaniem giętej sklejki przy krótszych bokach (dwa w sypialni Pani i po jednym zapewne w sypialni Pana i ubieralniach) oraz węższa (ok. 50 cm), bez elementów drewnianych (trzy na werandzie). Trudno wyrokować o lokalizacji pozostałych, zob. Aneks 1. Wymiary: 52 × 73 × 44,5, zob. „Wnętrze”, s. 6, il. 5; s. 8, il. 9 (ditto: „Architektura i Budownictwo”, s. 177, il. 24; „Dom, Osiedle, Mieszkanie”, 3, 1931, 12, s. 16, il. 628; „The Studio Year Book of Decorative Art”, 1932, s. 82); s. 9, il. 10; „Architektura i Budownictwo”, s. 175, il. 19; „Sztuki Piękne”, s. 61, il. 2; „Ziemia Śląska”, s. 303; J. Mrozek, *Trudne...*, il. s. 20. Obecnie taborety stanowią wyposażenie werandy, zob. *Zamek Prezydenta...*, s. 155, il. 24; s. 165, il. 39. Taboret w tym typie przechowywany jest w OWN MNW (Wzr.d.1155/MNW). Części drewniane niezachowane, miękkie zaś wtórnie pokryto rypsem w kolorze bordo. Analogią łukowatych wygięć podtrzymujących siedzenie może być taboret projektowany przez Francisa Bacona (jednak bez drewnianych nakładek), publikowany w sierpniowym numerze pisma „Studio” z 1930 r., a reprodukowany przez „Wnętrze”, s. 12, il. 20, zob. *The 1930 Look in British Decoration*, „Studio”, 100, 1930, August, s. 141; por. A. Kostrzyńska-Miłosz, *op. cit.*, s. 152, il. 103 (dolna).

się w poprzeczne płozy i przechodzące płynnie w tylną – podłużną, zdublowaną poprzez spojenie z kolejną, połączoną z narożnymi nogami tylnymi. W górnej części, na wywiniętych poprzeczkach pomiędzy podporami, zamocowano prostopadłościennie, kryte skórą siedzenie, zakotwiczone dodatkowo drążkami mocującymi i podparte od dołu parą łukowato wygiętych, podłużnych resorów wspornikowych. Podpórki pod ręce utworzono przez połączenie pary arkadowych podpór, objętych giętą sklejką, spływającą na zewnątrz każdego z boków, nieco poniżej poziomu zawieszenia siedzenia.

Formę stelażu kolejnego wariantu **taboretu**⁷⁰ (il. 6-7) ze stalowych giętych rurek zakreślały krawędzie prostopadłościannu, o prostokątnych krótszych bokach tworzących pętlę, prowadzoną począwszy od dolnego, tylnego narożnika. Od przodu podstawę wyznaczały dwie nogi, zaginające się w poprzeczne płozy i przechodzące płynnie w tylną – podłużną, zdublowaną poprzez spojenie z kolejną, połączoną z narożnymi nogami tylnymi. W górnej części, na poprzeczkach pomiędzy podporami zamocowano prostopadłościennie, kryte skórą siedzenie, podparte od dołu parą łukowato wygiętych, podłużnych resorów wspornikowych. Górne krawędzie krótszych boków, zaokrąglone w narożnikach, stanowiły podpórki pod ręce.

Składany **leżak**⁷¹ (il. 16-17) ze stalowych rurek posiadał nożycową konstrukcję nośną, wykonaną z dwóch krzyżujących się, wygiętych kabłąków, połączonych śrubami, tworzących prostokątne ramy konstrukcyjne, o zaokrąglonych narożnikach. Większy z nich u dołu stanowił podłużną przednią płozę, wyżej wyginał się prostopadle do wewnątrz, tworząc z tyłu krótkie, poziome odcinki do zamocowania poręczy, wykonanej z napiętej, szerokiej taśmy tapicerskiej, której naciąg regulowano klamrami. W górnej części rama wyznaczała oparcie, którego poziomy kabłąk był lekko wychylony do wewnątrz. Mniejsza rama analogicznie u dołu stanowiła podłużną tylną płozę, wyżej wyginała się prostopadle,

⁷⁰ Taboret w tym typie przechowywany jest w OWN MNW (Wzr.d.1154/MNW). Wymiary: 52 × 50 × 39. Niezachowana poduszka siedzenia zastąpiona została wtórnie zamontowaną na prostopadłych drążkach stelażu, luźno zwisającą, bawełnianą, szaro-granatową tkaniną. Brakuje również resorów wspornikowych. Zob. A. Kostrzyńska-Miłosz, *op. cit.*, s. 152, il. 103 (górna).

⁷¹ We wnętrzach wykorzystano najprawdopodobniej dwa leżaki (w sypialni oraz ubieralni Pana). Zaprojektowane zostały przez Bohdana Lacherta, a ich prototyp został opatentowany (patent 10310) i zakupiony przez firmę „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska” w 1927 r.; prezentowane były m.in. w pawilonie Monopoli Spirytusowego na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 r. i warszawskiej wystawie „Mieszkanie najmniejsze” w marcu 1930 r. Leżak w tym typie przechowywany jest w OWN MNW (Wzr.d.662/MNW). Wymiary: 83 × 70 × 90. Zob. „Praesens”, 1930, 2, s. 48; J. Mrozek, *Wzornictwo...*, s. 27, il. 16; H. Jasicka, *op. cit.*, s. 10; A. Kostrzyńska-Miłosz, *op. cit.*, s. 142, 143, il. 93. Firma „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska” do ostatecznego rachunku doliczyła kwotę 1 771 zł za dwa leżaki, za które wystawiono oddzielny rachunek, zob. *Protokół kolaudacji dostawy mebli do zamku z dnia 16.01.31*, AP Katowice, UWŚl. KB, sygn. 2835, s. 78, 80; Aneks 1, przyp. 218, zob. „Wnętrze”, s. 9, il. 10; „Sztuki Piękne”, s. 61, il. 2; por. przyp. 209; por. A. Kostrzyńska-Miłosz, *op. cit.*, s. 142-143, il. 93.

tworząc z przodu odcinki do zamocowania taśmy poręczy, poniżej – podłużną ramę siedzenia, wykonanego z naciągniętej tkaniny w poziome pasy, utrzymywanej górną ramą oparcia. Na siedzeniu mogła leżeć obszerna prostopadłościenna poduszka.

Konstrukcja **leżanki**⁷² (il. 15, 18) utworzona została z wywiniętych pętli ze stalowych rurek, tworzących oba przyczółki, obłożone giętą sklejką, pomiędzy którymi umieszczono stalową obręcz z siatką i sprężynami, a na niej spoczywało tapicerowane leżysko. Niższy przyczółek przedni oraz tylny miały analogiczną formę z wywiniętym do wewnątrz arkadowym wygięciem, pokrytym jasno fornirowaną sklejką, spływającą na zewnątrz do wysokości zawieszenia leżyska. Dolną płozę każdego z krótszych boków tworzyły dwa schodzące się w połowie fragmenty rurek, wyginające się półkolistnie na osi ku wnętrzu i spojone razem w postaci osiowego trawersu, spełniającego równocześnie rolę podłużnej płozy.

Łóżko⁷³ (il. 15, 18) skonstruowano z dwóch tworzących oba przyczółki, wywiniętych pętli ze stalowych rurek, obłożonych prawie w całości giętą sklejką i połączonych dwoma metalowymi prętami bocznymi, pomiędzy którymi wsparto na trzech podłużnych płozach wspornikowych stalową obręcz z siatką i sprężynami, na której spoczywało leżysko. Płozą przyczółka przedniego, zaokrągloną w narożnikach, przechodziła ku górze w wywinięte do wewnątrz arkadowe wygięcie. Wyższe wezglowie wsparte było natomiast na dwóch umieszczonych przy krawędziach pętli stanowiących niewielkie płozy, które wyginały się ku górze, tworząc analogiczne arkadowe wygięcie, obłożone jasno fornirowaną sklejką, ujawniającą jedynie dolny fragment wystających płóz.

Stolik nocny⁷⁴ (il. 18) był kombinacją dwóch ustawionych podłużnie i wywiniętych pętli ze stalowych rurek, połączonych dwoma, umieszczonymi jeden nad drugim, prostopadłościanami drewnianych oskrzynień. Przedni kabłąk podpory wywinięto u dołu do wewnątrz i połączono uniesionym, poziomym odcinkiem, na którym wsparto fronton dolnego, nieco cofniętego oskrzynienia

⁷² Nazywana szezlongiem. Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 18 i zlokalizowany w obu sypialniach oraz w pokoju rodziny, zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 60 × 190 × 80, zob. „Wnętrze”, s. 6, il. 5; „Sztuki Piękne”, s. 61, il. 2; „Ziemia Śląska”, s. 304 (podpis: „Fragment łózka z pokojów służbowych i gościnnych”); Z. Świechowski, *Awangarda...*, s. 283, przyp. 32.

⁷³ Typ oznaczony w wykazie numerem 17, zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 90 × 200 × 140, zob. „Sztuki Piękne”, s. 61, il. 2; Z. Świechowski, *Metalowy...*, s. 499, il. 9 (stan z ok. 1987 r.); „Ziemia Śląska”, s. 272 (stan z 1988 r.), 303; H. Jasicka, *op. cit.*, s. 11, il. 5 (stan z 1990 r.). Dwa łózka figurowały również w spisie wyposażenia pokoju rodziny, zob. *Kosztorys na wewnętrzne urządzenie Zamku Prezydenta, budynku gospodarczego, ogrodu i parku (1930)*, sygn. 2831 (przytaczany w aneksie opracowania I. Szopy, *op. cit.*, s. 61).

⁷⁴ Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 13 (cztery w sypialniach), zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 90 × 70 × 50, zob. „Sztuki Piękne”, s. 61, il. 2; Z. Świechowski, *Metalowy...*, s. 499, il. 9 (stan z ok. 1987 r.); „Ziemia Śląska”, s. 272 (stan z 1988 r.), 305; H. Jasicka, *op. cit.*, s. 10, il. 3 (stan z 1990 r.); J. Mrozek, *Demokratyczna...*, il. na s. 23; por. A. Kostrzyńska-Miłosz, *op. cit.*, s. 153, il. 104.

z dwuskrzydłowymi drzwiczkami. Górną, poziomą częścią kabłąka podparto krawędź oskrzynienia górnego, z dwiema wąskimi szufladkami. Odwrotnie skomponowano tylny kabłąk, wsparty na prostej płozie i przechodzący ku górze w wydatne, wywinięte również do wewnątrz arkadowe wygięcia, znacznie podniesione ponad krawędź blatu. Połączono je poziomym odcinkiem wspierającym plecy górnego oskrzynienia i przesłonięto giętą sklejką, przechodzącą ku dołowi w tylną płytę.

Stolik prostokątny⁷⁵ (il. 9) posiadał jasno fornirowaną płytę wierzchnią, która bezpośrednio spoczywała na wykonanych z giętych stalowych rurek, czterech podwójnych nogach, uformowanych z pętli, tworzących u dołu niewielkie płozy i połączonych u góry, pod blatem, wzdłuż jego krawędzi. Parę przekątnych nóg ustawiono w narożnikach pod kątem 45°, natomiast drugą równoległe do dłuższego boku.

Stolik okrągły⁷⁶ (il. 23) posiadał szklany blat podparty stalowymi zapętłonymi rurkami, tworzącymi cztery nogi, połączone u dołu nieco uniesionym wiązaniem. W dolnych partiach równoległe pary nóg wygięto łukowato, w formie odwróconych arkad, wywiniętych następnie do wewnątrz w poziomą formę dwóch półkolistych trawersów, łączących się na osi pionowej stolika (motyw podwójnego C). Rysunek analogicznie wywiniętych łączyn pod blatem, spojonych w środkowym punkcie, powtarzał motyw łączyn dolnych, w przesunięciu o 90°.

Inną konstrukcję posiadał masywny, okrągły **stolik drewniany**⁷⁷ (il. 7), o czterech deskowych, jasno fornirowanych nogach, ustawionych dośrodkowo pod kątem 45°, przewiązanych u dołu obręczą z chromowanej rurki,

⁷⁵ Być może typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 31 (stół do kart w hallu, palarni i na werandzie), zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 70 × 90 × 70, zob. „Wnętrze”, s. 4, il. 2.

⁷⁶ Oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 15 i występujący w dwóch odmianach różniących się średnicą szklanego blatu (59 i 71 cm). Zapewne analogiczny był „stolik szklany modelowy” wymieniany w adnotacjach do wykazu kosztorysowego, zob. Aneks 1, przyp. 218. Lokalizacja według wykazu: dwa w salonie, trzy na werandzie i cztery w sypialniach; wedle fotografii: cztery na werandzie, jeden w salonie, jeden w gabinecie, dwa w buduarze i dwa w sypialniach. Domniemana wys. ok. 70 cm, zob. „Wnętrze”, s. 4, il. 2, s. 6, il. 5; „Architektura i Budownictwo”, s. 176, il. 21; „Sztuki Piękne”, s. 61, il. 2; Z. Świechowski, *Zameczek...*, s. 289, il. 2; „Ziemia Śląska”, s. 268, 270, 272 (stan z 1988 r.), 305; A. Odrowąż-Sypniewska, *op. cit.*, s. 20, il. 7 (stan z 1989 r.); H. Jasicka, *op. cit.*, s. 12, il. 6 (stan z 1990 r.), s. 13; J. Mrozek, *Demokratyczna...*, il. na s. 22. W późniejszym czasie pierwotne, szklane płyty blatów zastąpiono drewnianymi. Obecnie cztery stoliki stanowią wyposażenie werandy, jeden – zrekonstruowanego gabinetu Prezydenta na drugim piętrze Zameczku, zob. *Zamek Prezydenta...*, s. 153, il. 22; s. 155-157, il. 24-26; s. 160-161; il. 29-30; s. 165, il. 37; J. Wodyńska, *op. cit.*, s. 47, il. 26.

⁷⁷ Być może typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 24 (pierwotnie lokalizowany w gabinecie oraz dwa w buduarze), widoczny np. jako podstawa pod palmę na werandzie, zob. Aneks 1. Domniemana wys. ok. 70, śr. ok. 70, zob. H. Jasicka, *op. cit.*, s. 13; „Ziemia Śląska”, s. 271 (stan z 1988 r.), 306. Obecnie stół stanowi wyposażenie zrekonstruowanego gabinetu Prezydenta na drugim piętrze Zameczku, zob. *Zamek Prezydenta...*, s. 160, il. 29; J. Wodyńska, *op. cit.*, s. 47, il. 26.



11. Wisła, jadalnia w Zameczku,
fot. St. Mucha, 1931, Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-8)

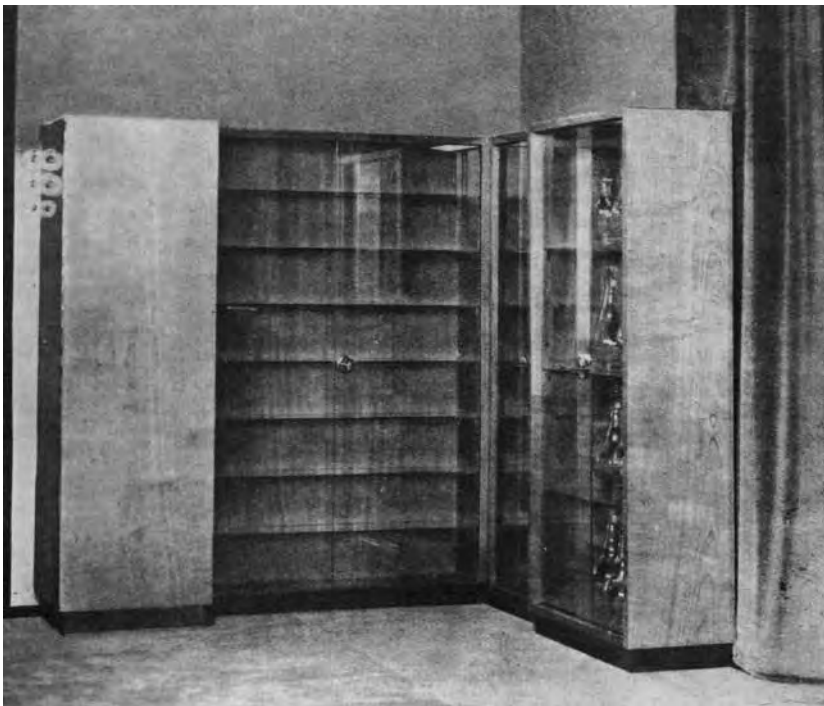
12. Wisła, jadalnia w Zameczku, fragment,
fot. St. Mucha, 1931, Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-7)





13. Wisła, jadalnia w Zameczku, fragment, wg: „Wnętrze”, 1931, 1, s. 7, il. 8

14. Wisła, jadalnia w Zameczku, fragment, wg „Architektura i Budownictwo”, 7, 1931,
5-6, s. 174, il. 18



przebiegającej na osi każdej z nóg. Ich górne partie wspierają, obejmując częściowo, zakotwiczone w nich gruby, fornirowany na ciemno blat, o nieco mniejszej średnicy niż rozstaw nóg.

Najbardziej monumentalny był drewniany **stół** w jadalni⁷⁸ (il. 11-12). Jego wydłużoną, masywną podstawę stanowiła prostopadłościenna, fornirowana na jasno podpora, wsparta na wystającej ciemnej plincie cokołu. Szerokie górne oskrzynienie, ukrywające wysuwane prowadnice, podtrzymywało fornirowany na ciemno i politurowany, rozkładany blat, umocowany na zawiasie wzdłuż jednego z krótszych boków.

Stelaż **toaletki**⁷⁹ (il. 20) ze stalowych giętych rurek zakreślały krawędzie prostopadłościenną o prostokątnych krótszych bokach, tworzących wygiętą pętlę, prowadzoną począwszy od dolnego, tylnego narożnika, u góry zaś wywiniętą do wewnątrz i tworzącą od przodu i tyłu pary arkadowo wygiętych elementów. Od przodu podstawę wyznaczały dwie nogi, zaginające się w poprzeczne płozy i przechodzące płynnie w tylną – podłużną, zdublowaną poprzez spojenie z kolejną, która łączyła się z narożnymi nogami tylnymi. W górnej części, pomiędzy wywiniętymi poprzeczkami podpór, zamocowano prostopadłościenne podłużne oskrzynienie, z dwiema, umieszczonymi wzdłuż jego krótszych boków, szufladkami, a za nimi pojemnikami na przybory toaletowe. Przy ich krawędziach zamocowano na zawiasach podnoszone dwie symetryczne kłapy blatu, wsparte podczas otwarcia na arkadowych wygięciach podpór. Wewnątrz oskrzynienia umieszczono unoszone, kwadratowe lustro, ujęte przy bocznych krawędziach świetlówkami, osadzonymi we wklęsłych, chromowanych łożyskach.

Mebel określany jako **stolik-biurko**⁸⁰ (il. 24) złożony był z trzech połączonych segmentów w formie wydłużonych prostopadłościennych stołów, z dolnymi oskrzynieniami oraz dwukondygnacyjnymi nastawkami w typie kartonierzy. Poszczególne segmenty różniły jedynie podziały oskrzynienia. Poprzeczne nogi, stanowiące krótsze boki każdego segmentu ze stalowych giętych rurek, tworzyły prostokątną pętlę, prowadzoną począwszy od dolnego, tylnego narożnika. Od przodu podstawę wyznaczały dwie nogi, zaginające się w poprzeczne płozy i przechodzące płynnie w tylną – podłużną, zdublowaną poprzez spojenie z kolejną, połączoną z narożnymi nogami tylnymi. Pomiedzy podporami od góry zawieszono nieco wycofane oskrzynienie, z dwiema

⁷⁸ Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 30, zob. Aneks 1. Domniemane wymiary (złożony): 75 × 330 × 125, zob. „Wnętrze”, s. 6, il. 6; „Architektura i Budownictwo”, s. 173, il. 16; ditto: „Arkady”, il. na s. 143; il. na s. 149.

⁷⁹ Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 11 (lokalizowane wedle wykazu w sypialniach, ale stojące w ubieralniach), zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 70 × 125 × 60 (z podniesionym lustrem wys. ok. 130 cm; z rozłożonymi kłapami blatu dł. ok. 200 cm), zob. „Wnętrze”, s. 8, il. 9 (ditto: „Architektura i Budownictwo”, s. 177, il. 24; „Dom, Osiedle, Mieszkanie”, s. 16, il. 628; „The Studio Year Book of Decorative Art”, 1932, s. 82); s. 9, il. 10.

⁸⁰ Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 10 (w buduarze), zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 90 × 600 × 70, zob. „Architektura i Budownictwo”, s. 176, il. 21; s. 177, il. 23.

kondygnacjami szerokich półek, przedzielonych dwiema przegrodami, w prawym segmencie zaś – wyłącznie z podwieszoną przy prawym boku jedno-drzwiową szafką. Na górną płytę oskrzynienia nałożono blaty oraz dodano nastawki w formie półek podzielonych na jednakowe podłużne przegródki, pozbawione płyty wierzchniej.

Prostopadłościenną formę stelażu **biureczka**⁸¹ (il. 18), wykonanego ze stalowych giętych rurek, zakreślały krawędzie czterech pionowych nóg, zespolonych w symetrycznie wywiniętą pętlę. Dwie przednie nogi, zaginające się w poprzeczne płozy, przechodziły płynnie w tylną – podłużną, zdublowaną poprzez spojenie z kolejną, połączoną z narożnymi nogami tylnymi. U góry były one wywinięte do wewnątrz, tworząc w tylnej części każdego z krótszych boków arkadowe wygięcia, podniesione ponad krawędź blatu i obłożone sklejką. Ich kontynuację stanowiły podłużne wsporniki oskrzynienia, spojne na osi biurka w trawers i przechodzące ku przodowi, gdzie na krawędzi ulegały ponownemu rozspojeniu, zdążając dalej w przeciwnych kierunkach. Horyzontalnie umieszczone odcinki wspierały umieszczone u góry, prostopadłościennie oskrzynienie z dwiema szufladami, do którego pleców przylegał podwyższony, zaokrąglony element osłonięty sklejką.

Biurko⁸² (il. 4) – pisano – „podobnie jak reszta mebli jest skombinowaniem konstrukcji stalowej z drzewem jaworu i czarno barwioną gruszą”⁸³. Jego formę określiły dwa proste, asymetrycznie skomponowane prostopadłościanny, połączone cienkim, prostokątnym blatem: węższy – skrzyniowy, po prawej, jasno fornirowany, zamykany jednoskrzydłowymi drzwiczkami, z rzędem wysuwanych półek – oraz szerszy – szkieletowy, z giętych stalowych rurek, po lewej, wykonany z dwóch poprzecznie ustawionych kabłąków o zaokrąglonych narożnikach i wpisujących się w przestrzeń wewnętrzną, dwóch opartych na stalowych obręczach półek z jednolitych tafli szkła. Fornirowaną płytę wierzchnią politurowano na ciemno.

Stojący przy biurku w gabinecie **kosz na papiery**⁸⁴ (il. 4) otrzymał formę szklanego sześciennego pojemnika, oplecionego powyginaną obręczą

⁸¹ Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 14 (dwa w sypialniach), zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 90 × 125 × 70, zob. „Wnętrze”, s. 5, il. 4 (podpisana: „serwantka”), s. 6, il. 5; „Architektura i Budownictwo”, s. 175, il. 19; „Sztuki Piękne”, s. 61, il. 2; „Ziemia Śląska”, s. 302; J. Mrozek, *Trudne...*, il. s. 20.

⁸² Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 1 (w gabinecie), zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 80 × 150 × 80, zob. „Architektura i Budownictwo”, s. 178, il. 25. Z. Świechowski, *Zameczek...*, s. 289, il. 2; „Ziemia Śląska”, s. 270 (stan z 1988 r.), 301; H. Jasicka, *op. cit.*, s. 14, il. 8 (stan z 1990 r.); J. Mrozek, *Demokratyczna...*, il. na s. 23. Obecnie biurko stanowi wyposażenie zrekonstruowanego gabinetu Prezydenta na drugim piętrze Zameczku, zob. *Zamek Prezydenta...*, s. 160–161, il. 29–30; J. Wodyńska, *op. cit.*, s. 47, il. 26.

⁸³ T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2.

⁸⁴ Nazywany również: pojemnik na papiery, koszyk. Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 6 (w gabinecie i buduarze), zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 40 × 40 × 40,

ze stalowych rurek, tworzącą cztery pętle podpór o odwróconych, półkolistych wygięciach, obejmujących pod kątem 45° narożniki pojemnika, wzniesionych i połączonych ze sobą horyzontalnymi odcinkami, nieco poniżej krawędzi szklanych tafli. Przeźroczysty graniastosłup kontrastował z linearną oprawą, „ścinającą” optycznie naroża pojemnika.

W przejściu rozdzielającym obie sypialnie stało **lustro-psyche**⁸⁵ (il. 15) o konstrukcji ze stalowych giętych rurek. Prostokątne lustro w stalowej ramie, o zaokrąglonych narożnikach, zawieszono na drążkach mocujących, pomiędzy poprzecznie ustawionymi dwiema parami podpór, wywiniętych u góry do wewnątrz i tworzących od przodu i tyłu pary arkadowych wygięć. Formę określały krawędzie prostopadłościanu, o prostokątnych krótszych bokach, tworzących zagiętą pętlę, prowadzoną począwszy od dolnego, tylnego narożnika. Od przodu podstawę wyznaczały dwie wysokie nogi, zaginające się w poprzeczne płozy i przechodzące płynnie w tylną – podłużną, zdublowaną poprzez spojenie z kolejną, połączoną z narożnymi nogami tylnymi.

Każda **kwietnica**⁸⁶ (il. 9) w salonie była w formie ażurowego, dwukondygnacyjnego, wydłużonego prostopadłościanu, o lekkiej optycznie konstrukcji ze stalowych rurek i zaokrąglonych narożnikach, ze szklanymi prostokątnymi taflami stanowiącymi półki. Symetryczną kompozycję budowało sześć pionów podpór, tworzących płynnie alternujące pętle. Zarówno podstawa, jak i górna część utrzymująca tafelę utworzone zostały z horyzontalnych rurek. Narożne płozy, ustawione prostopadle i cofnięte ku tylnej krawędzi, flankowały płozę środkową, ustawioną podłużnie i wyprowadzoną ku przodowi. Tylne narożniki pozostawiono puste, bez podpór. Górna półka wsparta była na prostopadle ustawionych rurkach. W tylnej części krzyżowały się one z wyprowadzoną poza górną krawędź szklanego blatu pętlą, utworzoną przez skrajne pionowe rurki (tworzące symetryczne zapętlenia po obu stronach środkowego segmentu). Dolna półka, zawieszona poniżej połowy wysokości, utworzona była przez tafelę leżącą na stalowej obręczy, obiegającej wewnętrzne krawędzie rzutu kwietnika.

Niskie **kwietnice**⁸⁷ (il. 7) na werandzie utworzone zostały z czterech analogicznych segmentów (każda), połączonych w dwie pary, o konstrukcji nośnej

zob. „Architektura i Budownictwo”, s. 178, il. 25.

⁸⁵ Być może ujęte w wstępnym kosztorysie jako tremo w ubieralni Pana Prezydenta, zob. *Kosztorys na wewnętrzne urządzenie Zamku Prezydenta, budynku gospodarczego, ogrodzenia i parku (1930)*, sygn. 2831 (przytaczany w aneksie opracowania I. Szopy, *op. cit.*, s. 61). Domniemane wymiary: 170 × 100 × 50.

⁸⁶ Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 25 (nazywany „żardiniera”), zob. Aneks 1; „Wnętrze”, s. 4, il. 2. Domniemane wymiary: 90 × 200 × 40. Ze względu na formę, będącą raczej półkami służącymi do rozmieszczenia roślin doniczkowych, poprawnie należałoby je nazwać kwietnicami, por. I. Grzeluk, *op. cit.*, s. 141.

⁸⁷ Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 38 (nazywany „żardinierami”), zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 50 × 400 × 60.

z giętych stalowych rurek, pomiędzy którymi umocowano dolne oskrzynienia oraz oparto szklane półki. Ustawione poprzecznie, skrajne pętle krótszych boków każdej pary, tworzące dolne płozy, miały rysunek prostokąta o zaokrąglonych narożnikach. Natomiast w części środkowej u dołu wywinięte były na zewnątrz, tworząc frontalnie rodzaj odwróconej arkadowej pętli, przechodzącej ku górze w dwa równoległe, poprzeczne wsporniki. Pomiędzy wertykalnymi rurkami, w dolnej połowie wysokości, zawieszono było horyzontalnie prostopadłościennie, drewniane, jasno fornirowane oskrzynienie, o wspólnej tylnej płycie, wypełnione szufladą z dwoma uchwytyami. Jego górna płaszczyzna pełniła rolę szerokiej półki, nad którą była kolejna ze szkła, wsparta na górnych partiach poprzecznych rurek.

W jadalni znajdowała się drewniana **kwietnica**⁸⁸ (il. 11-12) o uskokowej, piramidalnej formie, trójkondygnacyjnej konstrukcji oraz osiowej kompozycji. Jej masywny trzon stanowiły skrzyżowane, szerokie pionowe prostokąty desek, skonstruowane z poziomymi płaszczyznami półek. Dolna, największa, ustawiona podłużnie, wsparta była w narożnikach czterema wspornikami ze stalowych rurek, wychodzącymi symetrycznie z osiowej podpory i wyginającymi się ćwierćkolistie. Środkowa była nieco mniejsza, ustawiona poprzecznie oraz przekraczająca granice wyznaczone przez krzyżak podstawy; górna, najmasywniejsza, choć jednocześnie najmniejsza. Górne płaszczyzny dwóch niższych oraz cała górna półka pokryte zostały ciemnym fornirem, reszta masywu – fornirem jasnym.

Podobną deskową konstrukcję miały stojące w sypialniach **żardiniery**⁸⁹ (il. 18), pokryte jasnym fornirem. Były nieco mniej masywne, czterokondygnacyjne, o ażurowej, prostej konstrukcji, utworzonej przez dwie równoległe ustawione, wąskie, pionowe podpory. Flankowały one niezależnie stojącą osiowo, prostopadłą, szeroką i prostokątną podporę, wspartą na masywnym, kubicznym cokole. Kolejne dwie kondygnacje stanowiły wczepione w podpory prostokąty półek. Górna miała głębokie oskrzynienie przeznaczone na donice z roślinami.

Ruchomy niski **barek**⁹⁰ (il. 13) posiadał również prostopadłościenną formę, złożoną z konstrukcji nośnej ze stalowych, giętych rurek oraz podtrzymywanego przez nią, przeszklonego z boków, drewnianego oskrzynienia. Dwie podłużne

⁸⁸ Nie wymienia jej ani wstępny kosztorys, ani wykaz kosztorysowy. Prawdopodobne wymiary: 110 × 70 × 50.

⁸⁹ Również nienotowane w znanych spisach kosztorysowych. Dwie w sypialni Pani i jedna w sypialni Pana. Domniemane wymiary: 100 × 50 × 35. Żardiniery w przeciwieństwie do kwietnic posiadają oskrzynienie z wgłębieniem służącym do ustawiania roślin doniczkowych, por. I. Grzeluk, *op. cit.*, s. 140-141.

⁹⁰ Stojący w jadalni. Domniemane wymiary: 60 × 80 × 50, zob. „Wnętrze”, s. 7, il. 8; „Architektura i Budownictwo”, s. 174, il. 17; H. Jasicka, *op. cit.*, s. 13, il. 7 (stan z 1990 r.); „Ziemia Śląska”, s. 306, 307. Ruchomy stół bufetowy – jak podaje Świechowski – wymienia pismo kierownika budowy Zamku z 21 listopada 1930 r. Powołano się tam na ofertę firmy „Z. Szczerbiński i Ska”, zob. Z. Świechowski, *Awangarda...*, s. 282, przyp. 31. Obecnie barek stanowi wyposażenie

płyzy z zamocowanymi od wewnątrz przy krawędziach czterema małymi kółkami przechodziły w nogi, połączone u góry krótszych boków horyzontalnym, wychylonym na zewnątrz odcinkiem, służącym jako podpórki dwóch symetrycznych klap otwieranego blatu. Dłuższe boczne ścianki oskrzynienia zaopatrzone w odkładane, przeszklone klapy z nożycowymi okuciami. Części drewniane zostały pokryte jasnym fornirem.

Kredens⁹¹ (il. 13) składał się z dwóch dwusegmentowych asymetrycznych części o skrzyniowej konstrukcji, wspartych na cofniętych ciemnych cokołach i wydzielających szerszymi deskami wewnętrznych boków niszą część wewnętrzną, z nadwieszonym, czteroszufładowym oskrzynieniem bufetu oraz umieszczonym nad nim, przedzielonym pionowym szprosem, okienkiem do pomieszczenia kredensowego i kuchni, zamykanym symetrycznie parą jednoskrzydłowych drzwiczek. Górną krawędź fornirowanej na jasno całości ujęto szeroką, ciemną listwą. Lewa część złożona była z witryny zamykanej dwiema suwanymi szybami z czterema szklanymi półkami wewnątrz oraz zamkniętej jednoskrzydłowymi drzwiczkami szafki poniżej. Łączyła się ona po prawej z otwartym od góry segmentem, podzielonym w dolnej części trzema półkami, z zamocowanym w połowie wysokości półokrągłym blatem oraz wąską szklaną półeczką powyżej. Analogiczną kompozycję miał, umieszczony po prawej od niszy bufetowej, kolejny segment, który u dołu posiadał dwie głębokie szuflady. Prawy segment był najszerszy, z dwiema półkami u dołu, wyżej z podłużną szafką zamykaną odkładaną klapą (?) oraz witryną w górnej części z suwanymi dwiema szybami i dwiema szklanymi półkami wewnątrz.

W narożniku jadalni ustawiona była również **witryna**⁹² (il. 14), o skrzyniowej konstrukcji czterech, fornirowanych na jasno, asymetrycznie ustawionych segmentów, wspartych na cofniętym, ciemniejszym cokole. Lewy segment stanowiła wąska szafka, zamknięta jednoskrzydłowymi drzwiami. Po jej prawej stronie znajdowała się szeroka witryna, zamykana dwiema suwanymi szklanymi taflami, z siedmioma wewnętrznymi półkami. Prostopadle do niej ustawiono w narożniku kolejny, węższy oraz analogicznie przeszklony segment. Całość kompozycji zamykała od prawej nieco głębsza witryna, zamykana również dwiema suwanymi szybami, z trzema szklanymi półkami wewnątrz.

zenie zrekonstruowanego gabinetu Prezydenta na drugim piętrze Zameczku, zob. J. Wodyńska, *op. cit.*, s. 47, il. 26.

⁹¹ Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 28 (w jadalni), zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 200 × 460 × 45, zob. „Wnętrze”, s. 6, il. 6; s. 7, il. 8; „Architektura i Budownictwo”, s. 174, il. 17.

⁹² Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 29 (w jadalni), zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 200 × 150 × 45 (krótsze skrzydło szer. 100 cm), zob. „Architektura i Budownictwo”, s. 174, il. 18; ditto: „Arkady”, s. 146.

Serwantka⁹³ (il. 10) miała asymetryczną kompozycję i zróżnicowaną konstrukcję. Z lewej strony posiadała otwarty narożnik, wypełniony kwadratowymi, nieco cofniętymi płytami czterech kolejnych półek, osadzonych na pionowym deskowym trzonie, tworzącym oś jej lewej, otwartej górą części. Po prawej łączyły się one bokiem ramowego, przeszklonego oskrzynienia witriny, z którą zespolona była wspólnymi plecami. Miała ona w dolnej części szafkę o jednoskrzydłowych drzwiach, w górnej – trzy szklane półki zamykane dwiema suwanymi szybami. Oskrzynienie oraz plecy fornirowano na jasno, natomiast deskę po lewej, kwadrat drzewiczek oraz górne powierzchnie półek politurowano na ciemno.

Biblioteka⁹⁴ (il. 5) zakomponowana była także asymetrycznie, posiadając wspólne plecy oraz tworząc w swej zasadniczej części po lewej rodzaj regału, z pięciu półek, o równej wysokości, poza dolną – wyższą, za to o zróżnicowanych podziałach pionowych, od dołu zaś mających wglębną listwę cokołową. Półki od lewej wydzielają narożne oskrzynienie o pięciu prawie kwadratowych komorach, oddzielone po prawej pionową deską przebiegającą również przez cokół. Kolejne kondygnacje półek posiadały pionowe przegrody: dwie dolne – odsunięte w prawo ku osi regału; trzy górne zaś – przesunięte asymetrycznie w lewo. Po prawej kompozycję dopełniało wąskie, wyprowadzone przed lico oskrzynienie, z zamykaną drzewiczkami szafką na dole, przy prawym zaś boku umieszczono pusty narożnik z zawieszonymi u góry trzema kątowymi półeczkami.

Szatnię⁹⁵ (il. 8) zbudowano z podzielonej na pięć wertykalnych segmentów drewnianej konstrukcji, o wspólnej tylnej płycie. Trzy środkowe segmenty rozdzielono pionowymi deskami, umieszczając w każdym po cztery metalowe wieszaki. Ich dół przedzielono półką, a górę zwieńczono kolejną. Wydzielała je dodatkowo, zamocowana przy górnej krawędzi w dwóch tulejach, stalowa rura o zaokrąglonych narożnikach, wyprowadzona wydatnie

⁹³ Być może typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 32 (określony jako gablotka; stojąca pierwotnie najprawdopodobniej w narożniku północno-wschodnim salonu, a nie w palarni, gdzie wedle wykazu kosztorysowego była przypisana i o czym miałby świadczyć podpis przy ilustracji zamieszczonej w „Architektura i Budownictwo”, s. 175, il. 20), zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 200 × 120 × 45, zob. J. Mrozek, *Demokratyczna...*, il. na s. 24. Obecnie serwantka stanowi wyposażenie zrekonstruowanego gabinetu Prezydenta na drugim piętrze Zameczku, zob. *Zamek Prezydenta...*, s. 161, il. 30.

⁹⁴ Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 7 (w gabinecie), zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 200 × 280 × 30, zob. „Wnętrze”, s. 7, il. 7; T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2-3, il. 7; Z. Świechowski, *Zameczek...*, s. 289, il. 2. „Ziemia Śląska”, s. 270 (stan z 1988 r.). Obecnie biblioteka stanowi wyposażenie zrekonstruowanego gabinetu Prezydenta na drugim piętrze Zameczku, zob. *Zamek Prezydenta...*, s. 160, il. 29.

⁹⁵ Być może typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 21, zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 200 × 250 × 60, zob. „Wnętrze”, s. 5, il. 3; ditto: „Architektura i Budownictwo”, s. 172, il. 15; stan z 1988 r.: „Ziemia Śląska”, s. 274.

ku przodowi i podtrzymująca pluszową zasłonę. Skrajny segment po lewej stanowiła płyta z wysokim lustrem, prawy zaś, o skrzyniowej konstrukcji, podzielono pionowo deską i zamocowano półki w sześciu kondygnacjach, zwieńczone dwiema wnękami. Deska tworząca zewnętrzny bok wyginała się w górnym narożniku i asymetrycznym zaokrągleniem łączyła z górną krawędzią szatni.

Równolegle przed szatnią umieszczona była szeroka **lada**⁹⁶ (il. 8). Jej lewa, asymetryczna, szeroka podpora miała konstrukcję skrzyniową, pokrytą jasnym fornirem, otwartą z przodu i z tyłu, o zaokrąglonym lewym boku i wypełnioną wewnątrz dwiema dolnymi półkami, wyżej zaś podzieloną pionowo na dwie przegrody. Prawą prostokątną podporę wykonano ze stalowej rury, zaokrąglonej w narożnikach, u dołu stanowiącej poprzeczną płożę, wywniętą wyżej w podłużną obręcz, na której wspierał się prostokątny, ciemno politurowany blat.

Otomana w gabinecie⁹⁷ miała masywną skrzyniową konstrukcję, zamkniętą dwoma deskowymi, krótszymi bokami oraz nieco tylko podwyższonym oparciem. Przy prawym boku umieszczono asymetrycznie prostopadłościenną formę z wewnętrznymi półeczkami. Poduchę siedzenia wsparto na skrzyni podstawy. Części drewniane pokryto fornirem, części miękkie – tapicerką.

Otomana w buduarze⁹⁸ (il. 21-22) miała asymetryczną konstrukcję wspartą na dwóch szerokich podporach (lewej wystającej, a prawej cofniętej) wzdłuż krótszych boków, podtrzymujących skrzynię, na której wspierała się gruba poducha tapicerska. Lewy bok w formie wysokiego prostopadłościennego oskrzynienia, z uskokiem wzdłuż zewnętrznej krawędzi, przechodził w narożniku w prostopadłe oparcie. Części drewniane pokryto fornirem. Powierzchnie oparcia, siedzenia oraz bodna pokryto tapicerką o motywie szerokich, poziomych pasów.

Zamykając inwentarz, wspomnieć także należy o **karniszach**⁹⁹, na których mocowane były firanki i portieri. Ich trzon stanowiła metalowa, dość gruba rura

⁹⁶ Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 20, zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 80 × 200 × 80, zob. „Wnętrze”, s. 5, il. 3 (ditto: „Architektura i Budownictwo”, s. 172, il. 15).

⁹⁷ Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 3 i okreśłany jako kanapa, zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 80 × 200 × 90, zob. „Ziemia Śląska”, s. 271 (błędnie podpisana jako szezlong; stan z 1988 r.), 309.

⁹⁸ Typ oznaczony w wykazie kosztorysowym numerem 8 i okreśłany jako kanapa, zob. Aneks 1. Domniemane wymiary: 90 × 200 × 100, zob. „Architektura i Budownictwo”, s. 176, il. 21, 22. Obecnie otomana stanowi wyposażenie zrekonstruowanego gabinetu Prezydenta na drugim piętrze Zameczku, zob. *Zamek Prezydenta...*, s. 160, il. 29.

⁹⁹ Karnisze (jak również pręty do schodów) wykonane przez firmę „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska”, dostarczono do Zameczku 2 stycznia 1931 r., zob. E.S. Chojecka, *op. cit.*, s. 236, przyp. 28. Jeden karnisz przechowywany jest obecnie w OWN MNW (Wzr.d.1158/MNW). Wymiary: dł. rury 146 cm, obwód 10,5 cm.

z uchwytami mocującymi w formie tulejki, z osadzonym na płaskim prostopadłościannie walcem.

*Meble
w Zameczku
prezydenta
Ignacego
Mościckiego...*

Rekonstrukcja topografii

Na podstawie zgromadzonych materiałów archiwalnych (faktograficznych oraz ikonograficznych) warto podjąć próbę rekonstrukcji pierwotnego rozmieszczenia mebli oraz miejsca i sposobu ich ustawienia w poszczególnych wnętrzach Zameczku¹⁰⁰. Taki zabieg pomóc może w przywołaniu wyglądu ówczesnych wnętrz, ich architektoniczno-kolorystycznego wystroju oraz kompozycji¹⁰¹. Dopelnia on uprzednią rekonstrukcję inwentarza o kwestie lokalizacji wyposażenia, dyspozycji sprzętów, ich wzajemnych relacji oraz funkcji.

„Dyspozycja wnętrz Zameczku pełna niezwykle, malowniczych efektów, daleka od wszelkiej monotonii i chłodu”¹⁰² – relacjonował Stanisław Świerz-Zaleski i przyznawał, że „trzeba było dużej odwagi, aby wprowadzić tę dekorację do reprezentatywnych wnętrz i przeprowadzić ją tak szczęśliwie”¹⁰³. Całości dopełniały użyte we wnętrzach elementy wyposażenia: zróżnicowana armatura

¹⁰⁰ Rekonstrukcja topografii opiera się na tych samych źródłach co rekonstrukcja inwentarza, zob. przyp. 54. Wszystkie wskazuje na to, że pierwotna dyspozycja mebli rozstawionych w pomieszczeniach w styczniu 1931 r. nie do końca była zgodna ze spisami uwzględnionymi w przytaczanych kosztorysach. Przyjąć należy, że zgadzała się ogólna liczba mebli, nie do końca zaś ich faktyczna lokalizacja. Opisu dokonano począwszy od reprezentacyjnych wnętrz na parterze, aż do wnętrz mieszkalnych na piętrze, zachowując realia duktu komunikacyjnego oraz hierarchię ważności pomieszczeń. Mimo iż – jak podał Świerz-Zaleski – meble metalowe zastosowano we wszystkich wnętrzach rezydencji, wydaje się, że jednak użyto ich wyłącznie w pomieszczeniach reprezentacyjnych i prezydenckich, zob. S. Świerz-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Sztuki Piękne”, s. 60.

¹⁰¹ Dotychczas znane były jedynie opublikowane pierwotne projekty polichromii fragmentów czterech wnętrz Zameczku oraz ogólnikowe stwierdzenia dotyczące kolorystyki ścian zawarte we współczesnych omówieniach: projekty polichromii narożnika południowo-zachodniego palarni, sufitu salonu, zachodniej i północnej ściany gabinetu oraz widok na północno-wschodnią część sypialni Prezydenta, niestety publikowane w wersji czarno-białej, a poza tym oprócz malatur w gabinecie – jak się wydaje – nie wykonane, zob. „Architektura i Budownictwo”, s. 178-179. Prace malarskie i lakiernicze wykonała firma „Jan Penkała. Zakład Mal. Pokojowy” z Bielska, zob. „Architektura i Budownictwo”, s. 172, 174; S. Świerz-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo”, s. 171; *idem*, *Zameczek w Wiśle*, „Sztuki Piękne”, s. 60; T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2. W 2003 r. przeprowadzono we wnętrzach Zameczku konserwatorskie badania stratygraficzno-odkrywkowe, ujawniające fragmenty pierwotnych polichromii. W ich efekcie wykonano *in situ* malarskie prezentacje rekonstrukcji technologii i kolorystyki odkrytej w badaniach. Pracami odkrywcowymi i dokumentacyjnymi kierowała Marzena Boba-Dyga wraz z Grzegorzem Janikiem, zob. B. Boba-Dyga, M. Sieklucka, *op. cit.*

¹⁰² S. Świerz-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo”, s. 169.

¹⁰³ S. Świerz-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Sztuki Piękne”, s. 60.

świetlna¹⁰⁴, tkaniny¹⁰⁵, grafiki¹⁰⁶ – „wszystko, co ze sztuki polskiej, współczesnej można było złączyć z tą ramą murów i mebli”¹⁰⁷ – oraz rośliny¹⁰⁸.

Marcel Breuer, dowartościowując meble z metalowych rur, pisał w 1928 r., że „są o wiele bardziej przewiewne, przezroczyste, można powiedzieć, wrysowane w pomieszczenie; nie utrudniają ani ruchu, ani spojrzenia...”¹⁰⁹. Opinię tę równie dobrze odnieść można do wyposażenia Zameczku w Wiśle. Dokonajmy zatem wyobrażonego pasażu przez wybrane wnętrza.

Kamiennym portalem wejściowym umieszczonym na głównej osi Zameczku przechodziło się przez małą sień do poprzecznie usytuowanego **hallu**¹¹⁰, w kształcie wydłużonego prostokąta, łączącego apartamenty parterowe: reprezentacyjne w części południowej gmachu i pomieszczenia adiutantury w części północnej. Jak pisał Świerz-Zaleski: „hall pełen światła, od równoległej biegnącej werandy oddzielony przejrzystą taflą okien i drzwi, ze stropem wspartym na czworobocznych słupach. Na tle żółtych słupów, szarych i na przemian czerwonych płaszczyzn ścian, połyskują wiązania metalowe mebli, tworząc niespodziewane efekty”¹¹¹. Przeszklona drewniana ściana wy-

¹⁰⁴ We wnętrzach zastosowano kilkanaście opraw oświetleniowych (żyrandole, lampy, kinikiety), w sumie ponad trzydzieści egzemplarzy. Wykonane były przez fabrykę Żyrandoli Elektrycznych Antoniego Marciniaka według projektów Edmunda Bartłomiejczyka, zob. H. Bilewicz, *Żyrandole wykwiłtne. O oprawach oświetleniowych warszawskiej firmy Antoniego Marciniaka*, „Design. Wiadomości Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”, 1994, 1-2, s. 80-82. Kosztorys za armaturę świetlną opiewa na 21 047,01 zł, zob. I. Szopa, *op. cit.*, s. 63.

¹⁰⁵ Chodzi tu głównie o kilimy z pracowni Wandy Grottowej z Krakowa. Doliczyc się można co najmniej 14 (6 większych i 8 mniejszych) różnych kilimów zdobiących zarówno ściany, jak też leżących na podłogach. We wnętrzach zastosowane były również portierey z szarego sukna, story oraz rolety dostarczone przez firmę „Merkur” z Katowic na kwotę 24 367,95 zł, zob. I. Szopa, *op. cit.*, s. 63.

¹⁰⁶ Wszystkie o formacie zbliżonego do kwadratu stojącego prostokąta, oprawione w bardzo szerokie, białe *passé-partout* i proste, wąskie metalowe identyczne ramy o jednakowych wymiarach. Rozwieszane były dość rzadko, w jednym pasie, mniej więcej w połowie wysokości ścian. Jak dotąd nie przeprowadzono szczegółowej identyfikacji tych grafik. Relacje wymieniają drzeworyty i litografie Edmunda Bartłomiejczyka, Wacława Borowskiego, Janiny Konarskiej, Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej, Władysława Skoczylasa. Kosztorys podaje kwotę 3 500 zł za grafikę, a protokół kołaudacyjny z 13 stycznia 1931 r. donosi o 40 grafikach Bartłomiejczyka za sumę 1 975 zł, zob. E.S. Chojecka, *op. cit.*, s. 235, przyp. 25; s. 236, przyp. 28.

¹⁰⁷ S. Świerz-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Sztuki Piękne”, s. 61.

¹⁰⁸ Wymieniane bywają dwa 300-letnie cedry karłowate w gabinecie oraz kaktusy na werandzie, zob. T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2; S. Świerz-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo”, s. 171. Na fotografiach widoczne są również inne rośliny doniczkowe, m.in.: wielka paproć w jadalni, papirusy i duża azalia w salonie, cyklameny w sypialni, palmy, azalie, paprocie i papirusy na werandzie oraz stojące bukiety świeżych kwiatów.

¹⁰⁹ Cyt. za O. Máčel, *op. cit.*, s. 102.

¹¹⁰ Oznaczany w inwentarzach numerem 35, dziś nazywany westybulem. „Wnętrze”, s. 5, il. 3; ditto: „Architektura i Budownictwo”, s. 172, il. 15.

¹¹¹ S. Świerz-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Sztuki Piękne”, s. 60. Wspominano też o ścianach szaro-żółto-różowych, zob. T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2. Kolorystykę tę zdają się potwierdzać

pełniona była półprzezroczystymi szybami o abstrakcyjnym, wyciskanym wzorze. Elementy stolarskie malowane były na granatowo¹¹². Na parkiecie rozłożony był popielaty chodnik¹¹³. Po lewej od wejścia pomiędzy filarami stała wzdłuż ściany szatnia, zawieszana szarą, pluszową zasłoną, równolegle zaś do niej ustawiono ladę, krótszym bokiem dostawioną do drugiego filaru (il. 8). Stało tu również sześć foteli o cynobrowej tapicerce (?) oraz stolik do kart¹¹⁴. Wspominano także o obiciu mebli w pasy z ciemnej materii¹¹⁵.

Z hallu, po prawej od wejścia, przechodziło się dwuskrzydłowymi drzwiami¹¹⁶ w narożniku południowo-zachodnim do niewielkiej **palarni**¹¹⁷ z kominkiem¹¹⁸ umieszczonym w nieco przewężonej, północnej części pomieszczenia oraz dwoma oknami (małym, wąskim i dużym) od zachodu¹¹⁹. Wiadomo, że posadzka pokryta była wykładziną z popielatego pluszu¹²⁰ i że we wnętrzu, poza stołem do kart oraz gablotką, stały – wedle archiwalnych inwentarzy – cztery fotele klubowe oraz sześć foteli sprężynujących¹²¹, a być może również dwie kanapy¹²².

Z palarni można było przejść dwuskrzydłowymi drzwiami, umieszczonymi vis à vis kominka w ścianie południowej, do **salonu**¹²³ (il. 9-10), otwarte-

odkrytki konserwatorskie pierwotnego koloru ścian: kolor jasnoróżowy, filarów: kolor żółty i szary, sufitu: kolor różowoczerwony. Ściana meblowa rozdzielająca hall i werandę malowana na kolor ciemnoniebieski, zob. B. Boba-Dyga, M. Sieklucka, *op. cit.*, s. 9, 29-31, 35.

¹¹² T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2.

¹¹³ Długości 22 m, dostarczony przez firmę „Merkur” z Katowic, która wedle kosztorysu wykonywała posadzki i dostarczyła chodniki pluszowe na kwotę 66 273,20 zł oraz portierzy, story i rolety na kwotę 24 367,95 zł, zob. I. Szopa, *op. cit.*, s. 63.

¹¹⁴ Zob. Aneks 1.

¹¹⁵ S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo”, s. 171.

¹¹⁶ Stolarka drzwiowa w części reprezentacyjnej była fornirowana i politurowana. Prace lakiernicze wykonała firma „Jan Penkała. Zakład Mal. Pokojowy” z Bielska, zob. „Architektura i Budownictwo”, s. 174.

¹¹⁷ Oznaczana w inwentarzach numerem 32. Nazywana dziś salonem kominkowym.

¹¹⁸ Kominek wykonany z płyt marmurowych w kolorze brązowym, zamykany pełnymi metalowymi drzwiczkami.

¹¹⁹ Odkryta pierwotna kolorystyka wnętrza: nad kominkiem ściana pokryta stiukolustrem w kolorze ugru, pozostałe ściany w kolorze brązowym. Stolarka okienna – jak i w pozostałych pomieszczeniach – pierwotnie w kolorze złamanej delikatnie zielonkawą szarością bieli. Stolarka drzwiowa – jak w innych pomieszczeniach reprezentacyjnych – fornirowana i politurowana w kolorze naturalnym drewna, zob. B. Boba-Dyga, M. Sieklucka, *op. cit.*, s. 10, 32-34.

¹²⁰ S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo”, s. 171. Wedle kosztorysu firma „Merkur” z Katowic wykonywała posadzki i dostarczyła chodniki pluszowe na kwotę 66 273, 20, zob. I. Szopa, *op. cit.*, s. 63.

¹²¹ Zob. Aneks 1.

¹²² Zob. I. Szopa, *op. cit.*, s. 61. Niestety trudno to zweryfikować, gdyż nie znamy żadnego ówczesnego widoku tego pomieszczenia. Jedyne opublikowane widoki palarni przedstawia zapewne jednak fragment salonu (narożnik północno-wschodni), zob. „Architektura i Budownictwo”, s. 175, il. 20.

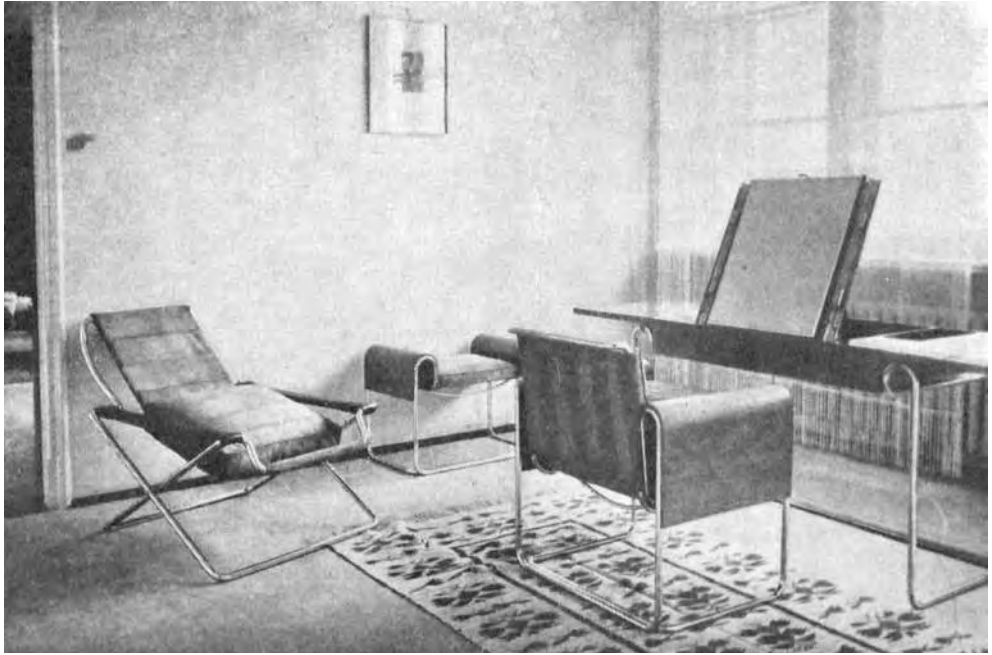
¹²³ Oznaczany w inwentarzach numerem 29. „Wnętrze”, s. 4, il. 2; „Architektura i Budownictwo”, s. 175, il. 20; T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2-3, il. 2.



15. Wisła, sypialnia Pana Prezydenta w Zameczku,
fot. St. Mucha, 1931, Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-10)



16. B. Lachert, leżak, 1927-1928,
wg: A. Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble
1918-1939. Forma – funkcja – technika*,
Warszawa 2005, s. 143, il. 93



17. Wisła, ubieralnia Pana Prezydenta w Zameczku, fragment, wg: „Wnętrze”, 1931, 1, s. 9, il. 10

go od wschodu ku klatce schodowej i jadalni, szerokim wejściem flankowanym dwoma ośmiobocznymi filarami. Całą ścianę zachodnią oraz narożniki północny i południowy tego prawie kwadratowego wnętrza zajmowały szerokie okna¹²⁴. Pierwotna kolorystyka ścian była intensywna¹²⁵. Natomiast „posadzki przykryto szarym suknem, na nim rozłożono celowo harmonijne kilimy”¹²⁶. Wnętrze wypełniały ustawione po przekątnej, w dwóch narożnikach pomieszczenia, dwa analogiczne garnitury mebli: cztery fotele stojące przy prostokątym stoliku o drewnianym blacie, zajmujące narożnik południowo-wschodni, oraz cztery identyczne, otaczające okrągły stolik ze szklanym blatem. Nad nim też znajdował się asymetrycznie powieszony żyrandol. W narożniku północno-wschodnim stała zapewne serwantka¹²⁷. Narożnik południowo-wschodni zajmował czarny fortepian ze stojącym przed nim fotelem sprężynującym. Za nim

¹²⁴ Okna przesłaniały, umieszczone na metalowych karniszach, długie jednolite franki, zakończone od dołu i góry szerokim pasem delikatnych frędzli. Drzwi do palarni osłaniały szare portiery.

¹²⁵ Pierwotna warstwa malarska była w kolorze różowoczerwonym oraz ciemno błękitnym, prawie czarnym na filarach, zob. B. Boba-Dyga, M. Sieklucka, *op. cit.*, s. 11-12, 36-40. W górnej partii ścian zastosowano wąski pas o szerokości wyznaczonej płaszczyzną nadokienną, malowany w odmiennej chromatyce bądź tonacji na każdej ścianie.

¹²⁶ T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2. Na fotografii widoczne są dwa duże, prostokątne kilimy.

¹²⁷ Zob. przyp. 93.

na ścianie przy krawędzi okna wisiał jednoelementowy kinkiet. Wzdłuż ściany okiennej stały trzy kwietnice¹²⁸.

Z salonu, przez poprzeczne pomieszczenie mieszczące klatkę schodową, oddzielane od pozostałych wiszącymi na karniszach portierami, przechodząc identyczne szerokie przejście z dwoma filarami, można było się dostać do przestronnej **jadalni**¹²⁹ (il. 11, 12, 13, 14), zamkniętej od wschodu ryzalitowo pięcioma ścianami wieloboku, wypełnionymi oknami¹³⁰. W ścianie północnej znajdowały się drzwi na werandę, naprzeciwko zaś zamykany, ukryty w meblowej ścianie otwór do kredensu¹³¹. Wnętrze organizował kompozycyjnie umieszczony na osi podłużnej, prostokątny drewniany, rozsuwany stół¹³², przy którym ustawionych było dwanaście foteli (docelowo stać mogło dwadzieścia dwa). Pozostałe umieszczone były pod oknami. Nad stołem, centralnie, był zawieszony wielokondygnacyjny żyrandol. Do ściany południowej przylegał kilkusegmentowy, drewniany kredens, z otwieranym bufetowym okienkiem do pomieszczenia kredensowego i kuchni. Obok kredensu, przy ścianie zachodniej stał ruchomy barek. Przeciwległy narożnik północno-zachodni zajmowała kilkukondygnacyjna narożna witryna. Na tle ściany północnej stał wysoki drewniany kwietnik z ogromną paprocią.

Przechodząc przez zawieszane portierami drzwi po lewej, można było znaleźć się na **werandzie**¹³³ (il. 6-7), gdzie – jak zaznaczano – koncentruje się życie całego domu¹³⁴. Pomieszczenie to, oddzielone od hallu przeszkloną ścianą, lekko wybrzuszało się od strony wschodniej, wypełnionej pięcioma ogromnymi oknami, z których środkowe było w formie porte-fênêtre'u prowadzącego na taras. „Architekt, rzekłbym, przepuścił przez wnętrze słońce i powietrze gór-

¹²⁸ Powyższy inwentarz wskazuje, że w stosunku do wymienianych uprzednio spisów kosztorysowych wyposażenie pomieszczeń było w szczegółach odmienne. Brak np. wymienianych stor i zasłon. Meble są bądź innych typów, bądź jest ich inna liczba.

¹²⁹ Oznaczana w inwentarzach numerem 31, zwana również pokojem stołowym, zob. „Wnętrze”, s. 6, il. 6; s. 7, il. 8; „Architektura i Budownictwo”, s. 173, il. 16 (ditto: „Arkady”, il. na s. 143); „Arkady”, il. na s. 149; „Architektura i Budownictwo”, s. 174, il. 17, 18; T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2-3, il. 8.

¹³⁰ Ścianę okienną zasłaniały analogiczne jak w salonie firanki. Wzdłuż pionowych zewnętrznych krawędzi skrajnych okien oraz pomiędzy środkowymi umieszczone były trójkondygnacyjne kinkiety.

¹³¹ Pierwotnie ściany wokół okien pomalowane były na kolor czarny, glify okienne – na kolor szary, pod parapetami okiennymi – na różowoczerwony. Na ścianie kredensowej prawdopodobnie użyty był to kolor różowoczerwony, zob. B. Boba-Dyga, M. Sieklucka, *op. cit.*, s. 11, 43-47. W górnej partii ścian zastosowano wąski pas o szerokości wyznaczonej płaszczyzną nadokienką, malowany w odmiennej chromatyce lub tonacji na każdej ścianie, bądź jak na ścianie z filarami, alternowany kolorystycznie.

¹³² Leżał na nim, widoczny na kilku fotografiach, obszerny, adamaszkowy, biały obrus z umieszczonym centralnie godłem państwowym i bordiurą z motywem meandra.

¹³³ Oznaczana w inwentarzach numerem 36. T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2-3, il. 3.

¹³⁴ S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Sztuki Piękne”, s. 60.

skie” – pisał Tadeusz Cybulski¹³⁵. Pomiędzy oknami, powielającymi podziały ściany oddzielającej hall, umieszczono ośmioboczne filary (po cztery wzdłuż każdej ze ścian). Na krótszej ścianie północnej usytuowano półokrągłą, zamkniętą łukiem pełnym niszę, w której stał duży radioodbiornik¹³⁶. Na dłuższej osi pomieszczenia zawieszono pięć żyrandoli. Ściany i filary były intensywnie polichromowane¹³⁷, natomiast posadzka pozostała odkryta, ukazując naturalny odcień białego jaworowego parkietu¹³⁸. Wzdłuż przeszklonej ściany dzielącej pomiędzy filarami rozstawione były cztery, analogicznie skomponowane garnitury, każdy złożony z okrągłego stolika o szklanym blacie i trzech zgrupowanych wokół siedzisk (dwóch dużych foteli, ustawionych vis à vis okien i jednego fotela klubowego bądź taboretu w skrajnych garniturach). Pod każdym z czterech okien tarasowych ustawione były niskie, czterosegmentowe kwietnice, pełne kaktusów¹³⁹ i innych roślin. Pomiędzy parami skrajnych filarów na tle szklanej ściany stały na drewnianych stolikach duże palmy. Na krótszej osi werandy było wyjście na taras¹⁴⁰, z którego niegdyś roztaczał się wspaniały widok na Baranią Górę.

Sekwencję apartamentów prezydenckich na piętrze otwierał **gabinet Pana Prezydenta**¹⁴¹ (il. 3, 4, 5). Z klatki schodowej prowadziły do niego dwuskrzydłowe drzwi, a umieszczone w narożniku północno-wschodnim, jednoskrzydłowe, łączyły gabinet z korytarzykiem prowadzącym do dalszych amfiladowo rozmieszczonych apartamentów prywatnych: ubieralni i prezydenckiej sypialni¹⁴². W ścianie południowej umieszczono przeszklone drzwi prowa-

¹³⁵ T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2.

¹³⁶ Widoczny na kilku fotografiach. Obecnie płaszczyzna tej ściany zróżnicowana jest płytkimi, geometrycznymi podziałami, z trzema głębokimi wnękami umieszczonymi na wysokości oczu.

¹³⁷ Pierwotnie ściany malowane były kolorem żółtym, północna zaś zróżnicowana była kolorystycznie, z podziałami geometrycznymi w kolorach różowoczerwonym, zielonobłękitnym i żółtym. Sufit był żółty, filary pokrywały stiukolustra w kolorze różowoczerwonym, mające charakter fladrowany (zbliżony do struktury drewna). Stolarka okienna i drzwiowa od tarasu pierwotnie w kolorze złamanej delikatnie zielonkawą szarością bieli (groszkowa), zob. B. Boba-Dyga, M. Sieklucka, *op. cit.*, s. 10, 21–28, 73.

¹³⁸ S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo”, s. 171. Jedynie na krótszej osi pomieszczenia położony był pluszowy chodnik, prowadzący z hallu ku drzwiom tarasu.

¹³⁹ T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2.

¹⁴⁰ Oznaczany w inwentarzach numerem 37. Wiadomo, że oświetlony był czterema kinkietami, stały na nim meble trzcinowe (określane jako koszykowe) oraz leżała wycieraczka kokosowa. Meble dostarczone przez firmę „W. Krakowska” na kwotę 1 070 zł, zob. I. Szopa, *op. cit.*, s. 60, 63.

¹⁴¹ Oznaczany w inwentarzach numerem 64. Zajmował przestrzeń nad jadalnią, zob. „Wnętrze”, s. 7, il. 7; „Architektura i Budownictwo”, s. 178, il. 25; T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2–3, il. 1. Z. Świechowski, *Zameczek...*, s. 289, il. 2 (wbrew podpisowi, reprodukcja nie pochodzi z „Architektury i Budownictwa” i nie może być z 1931 r. Przedstawia najprawdopodobniej stan gabinetu z II połowy lat 30. Wskazywać na to może wiszący portret Marszałka Piłsudskiego); por. J. Mrozek, *Demokratyczna...*, s. 22–24.

¹⁴² Z wewnętrznego korytarzyka było również wejście do pokoju służby, z ubieralni wejść można było do łazienki.

dzące na rozległy taras¹⁴³. Wystrój malarski tego pomieszczenia był najbardziej zróżnicowany i obejmował, poza ścianami, również malatury sufitu¹⁴⁴. Na tle okien¹⁴⁵, w głębi stało biurko, nieco odsunięte w prawo od osi podłużnej pomieszczenia. Przy nim stał odwrócony od okien duży fotel¹⁴⁶ oraz umieszczony obok skrzyniowej części biurka szklany pojemnik na papiery. W gabinecie, wzdłuż północnej ściany, ustawiona została otomana; przed nią garnitur mebli, złożony z foteli (dwóch dużych i jednego bądź dwóch mniejszych) oraz stolika ze szklanym blatem. Po prawej od wejścia, wzdłuż zachodniej ściany stał drewniany regał biblioteczny. Na fotografiach widoczne są porozkładane na szarej wykładzinie oraz wiszące na ścianie kilimy¹⁴⁷. W komentarzach wspomina się o stojących we wnętrzu dwóch 300-letnich skarłowaciałych cedrach¹⁴⁸ oraz kaktusach¹⁴⁹.

Po przeciwnej stronie klatki schodowej znajdował się **buduar Pani Prezydentowej**¹⁵⁰ (il. 21, 22, 23, 24). Miał on charakter prywatnego wnętrza recepcyjnego i połączony był, analogicznie jak gabinet Pana Prezydenta, wewnętrznym korytarzykiem z ubieralnią i sypialnią Pani Prezydentowej. Kolorystyka ścian była zapewne mniej kontrastowa niż w gabinecie¹⁵¹. Całą przestrzeń podokienną od zachodu¹⁵² zajmowało trójsegmentowe biurko-stolik. Wzdłuż ściany północnej, po prawej od wejścia ustawiono dużą otomanę, przed którą umieszczono

¹⁴³ Drzwi zawieszane były szarymi portierami.

¹⁴⁴ Pierwotna kompozycja składała się z geometrycznych płaszczyzn w kolorach różowoczerwonym i czarnym na ścianach oraz szarym, żółtym i zielonym w gładach okiennych. Po wykonaniu dużych odkrywek pasowych poszerzonych o odkrywki płaszczyznowe na suficie, odsłonięto fragmenty geometrycznej kompozycji złożonej m.in. z zaokrąglonego prostokąta w czystym kolorze głębokiej zieleni, czarnego prostokąta w narożnikach pomieszczenia oraz dużych płaszczyzn cieniowanych w skali szarości, zob. B. Boba-Dyga, M. Sieklucka, *op. cit.*, s. 13, 56-61. W górnej partii ścian zastosowano, tak jak w innych pomieszczeniach, wąski pas o szerokości wyznaczonej płaszczyzną nadokienną, malowany w odmiennej chromatyce bądź tonacji na każdej ścianie. Być może było to jedyne wnętrze, w którym wykonano polichromię zgodnie z projektem, włącznie z malaturami sufitu.

¹⁴⁵ Ścianę okienną zasłaniały analogiczne jak w salonie i jadalni firanki.

¹⁴⁶ Jak wskazuje fotografia, możliwa była też odwrotna konfiguracja, kiedy to Prezydent Mościcki siedział przy biurku zwrócony twarzą do okien, zob. il. 3.

¹⁴⁷ Trzy mniejsze leżące oraz większy, wiszący na ścianie pomiędzy drzwiami tarasowymi a oknem.

¹⁴⁸ T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2.

¹⁴⁹ S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo”, s. 171.

¹⁵⁰ Oznaczany w inwentarzach numerem 62, zwany też salonikiem Pani Prezydentowej lub gabinetem Pani, zob. „Architektura i Budownictwo”, s. 176, il. 21, 22; s. 177, il. 23. Buduar zajmował przestrzeń nad salonem umieszczonym na parterze.

¹⁵¹ W pomieszczeniu tym nie wykonano badań stratygraficznych, lecz, jak wskazują fotografie, zastosowano tam zróżnicowaną, choć bardziej stonowaną kolorystycznie i tonalnie polichromię ścian. Analogicznie zorganizowano pas podsufitowy. Sufit malowany był jednolicie na jasno. Podłoga wyścielona była pluszową wykładziną.

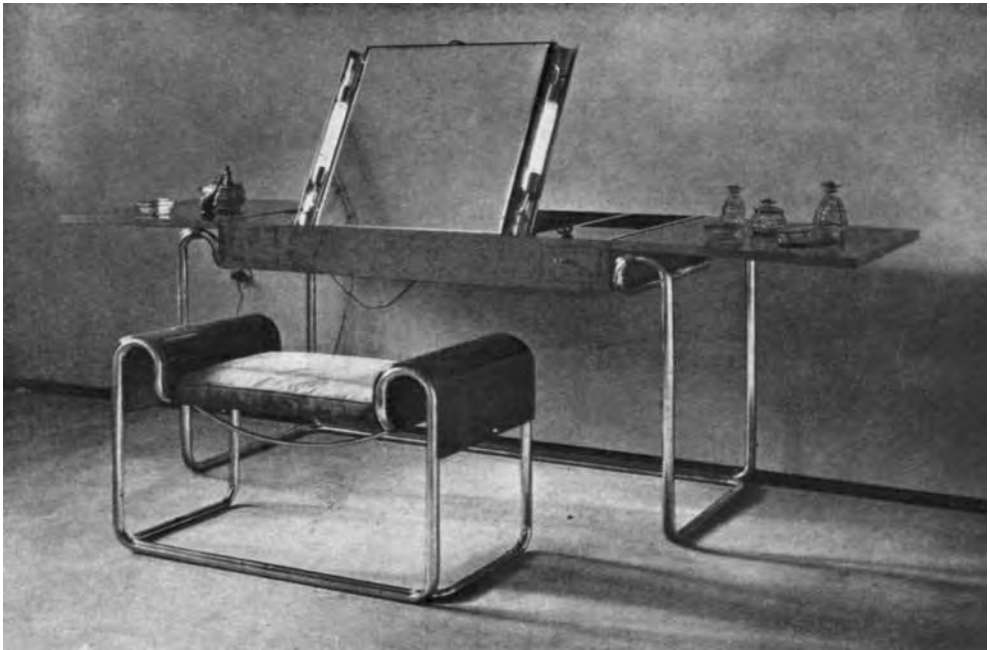
¹⁵² Ścianę okienną zasłaniały analogiczne jak w salonie, jadalni i gabinecie firanki. Drzwi zawieszane były również szarymi portierami.



18. Wisła, sypialnia Pani Prezydentowej w Zameczku,
fot. St. Mucha, 1931, Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-11)

19. Wisła, sypialnia Pani Prezydentowej w Zameczku, wg: „Wnętrze”, 1931, 1, s. 6, il. 5

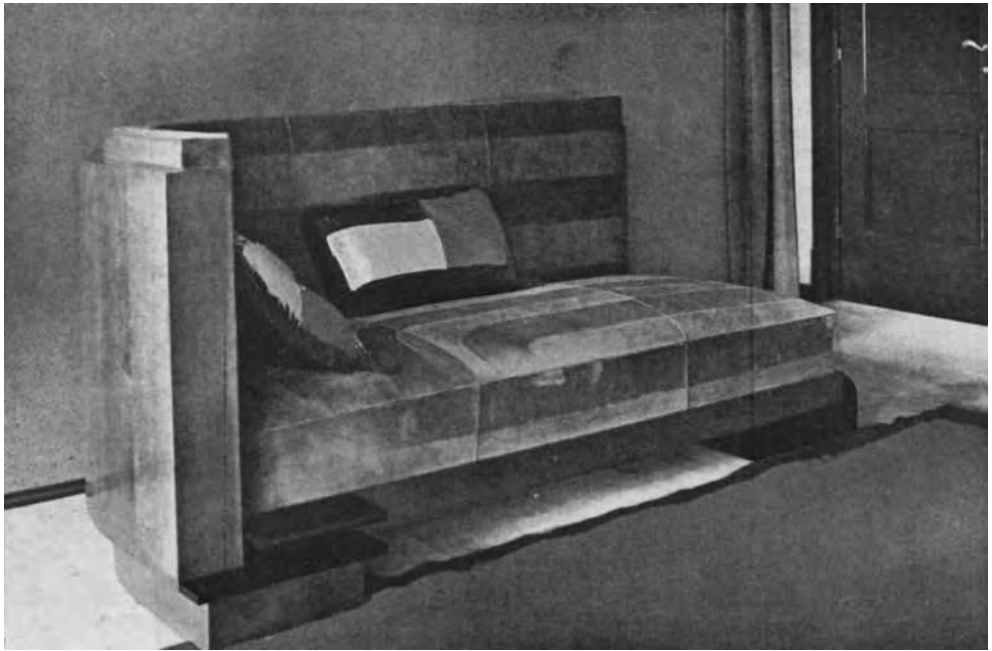




20. Wisła, ubieralnia Pani Prezydentowej w Zameczku, fragment, wg: „Wnętrze”, 1931, 1, s. 8, il. 9

21. Wisła, buduar w Zameczku, wg: „Architektura i Budownictwo”, 7, 1931, 5-6, s. 176, il. 21





22. Wisła, buduar w Zameczku, fragment, wg: „Architektura i Budownictwo”, 7, 1931, 5-6, s. 176, il. 22

23. Wisła, buduar w Zameczku,
fot. St. Mucha, 1931, Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-9)





24. Wisła, buduar w Zameczku, fragment, wg: „Architektura i Budownictwo”, 7, 1931, 5-6, s. 177, il. 23

na leżącym kilimie¹⁵³ garnitur, złożony z okrągłego stolika (o szklanym blacie) i trzech foteli (ze sklejkowymi podłokietnikami). W narożniku południowo-wschodnim, po lewej od wejścia, stał drugi komplet, z nieco mniejszym przeszklonym stolikiem okrągłym oraz ustawionymi dookoła czterema fotelami. Nad nim zawieszony był żyrandol.

Z klatki schodowej przechodziło się szerokim korytarzem, stanowiącym podłużną oś założenia, do umieszczonych w głębi po obu jego stronach sypialni prezydenckich: Pana Prezydenta po prawej i Pani Prezydentowej po lewej¹⁵⁴. Obie sypialnie łączyła przestrzeń otwartego przejścia, oddzielonego jedynie kotarami z szarego sukna, rozpiętymi między filarami i użytymi zamiast drzwi¹⁵⁵. Każda z sypialni posiadała od strony północnej alkowę, wydzieloną w głębi przez dwa ośmioboczne filary. Analogiczny był

¹⁵³ Oprócz tego dużego kilimu we wnętrzu widoczny jest leżący mniejszy.

¹⁵⁴ Na oba apartamenty sypialniane (oznaczane w inwentarzach numerami od 69 do 76) składały się zdublowane pomieszczenia sypialni (zwane też pokojami sypialnymi), ubieralni (lub gotowalni), łazienek i pokoi służby. Apartament Prezydenta miał nieco większe gabaryty niż analogiczny apartament Prezydentowej.

¹⁵⁵ S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo”, s. 170.

również wystrój¹⁵⁶ oraz wyposażenie¹⁵⁷. W alkowie **sypialni Pana Prezydenta**¹⁵⁸ (il. 15) ustawione prostopadle łoże flankowały dwa nocne stoliki. Stał tam też jeden z taboretów. Inne sprzęty zajmowały przestrzeń wzdłuż ściany okiennej od wschodu: stojący na tle alkowy leżak, drewniana żardiniera, okrągły stolik ze szklanym blatem, przy którym była przekątnie ustawiona leżanka, po jej drugiej stronie zaś – fotel ze sklejkowymi podłokietnikami. W korytarzu przy środkowym filarze ustawiono wielkie lustro-psyche oraz drugi leżak.

Sypialnia Pani Prezydentowej¹⁵⁹ (il. 18, 19) posiadała analogicznie skomponowaną alkowę. Na tle lewego filaru stało, ukośnie do okna, biurczko z taboret¹⁶⁰, przy nim zaś drewniane żardinie, rozdzielone diagonalnie ustawioną leżanką. Sekwencję zamykał garnitur stojących przy szklanym stoliku dwóch foteli ze sklejkowymi podłokietnikami.

W skład apartamentów sypialnych wchodziły również, umieszczone na przeciw siebie na krótszej osi budynku, dwie ubieralnie. W **ubieralni Pana Prezydenta**¹⁶¹ (il. 17) nieco przed oknem ustawiona była toaletka, z dostawionym fotelem. Pod ścianą północną stał leżak oraz taboret. O **ubieralni Pani Prezydentowej** (il. 20) nie mamy dużego pojęcia. Wiadomo, że na północnej ścianie stała tam toaletka z taboret¹⁶².

¹⁵⁶ Ściany były polichromowane w stonowanej tonacji, jedynie ośmioboczne filary oraz słupy międzyokienne zdradzają silniejszą chromatykę. Wedle badań stratygraficznych przeprowadzonych w sypialni Prezydentowej na ścianach użyto pierwotnie farby w kolorze szarym, na filarach sztablatury w kolorze różowoczerwonym, w gładach okiennych zastosowano tynk w kolorze żółtym i zielonym. W górnej partii ścian zastosowano zapewne, tak jak w innych pomieszczeniach, wąski pas o szerokości wyznaczonej płaszczyzną nadokienną, malowany w odmiennej chromatyce bądź tonacji na każdej ścianie, zob. B. Boba-Dyga, M. Sieklucka, *op. cit.*, s. 14, 49–53.

¹⁵⁷ Ścianę okienną zasłaniały analogiczne jak w innych pomieszczeniach firanki. Drzwi zawieszane były również szarymi portierami. Podłoga wysłana była pluszową wykładziną, na której leżały niewielkie kilimy (dwa w sypialni Prezydentowej i jeden u Prezydenta). Na ścianach za łózkami zawieszane były duże identyczne kilimy. Korytarz i każda sypialnia oświetlone były podsufitowymi, niewielkimi żyrandolami oraz lampami na stolikach i biurczku i parami lampek nocnych.

¹⁵⁸ Oznaczana w inwentarzach numerem 69.

¹⁵⁹ Oznaczana w inwentarzach numerem 76, zob. „Wnętrze”, s. 6, il. 5; „Sztuki Piękne”, s. 61, il. 2 (fot. W. Nikiel, Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy), „Architektura i Budownictwo”, s. 175, il. 19.

¹⁶⁰ Drugi taboret stał pod przeciwnym filarem.

¹⁶¹ Oznaczana w inwentarzach numerem 75, zob. „Wnętrze”, s. 9, il. 10. Okno zasłaniały analogiczne jak w innych pomieszczeniach firanki. Podłogę pokrywała pluszowa wykładzina, na której leżał niewielki kilim. Wchodziło się z niej do łazienki, która oznaczana była w inwentarzach numerem 74, zob. „Ziemia Śląska”, s. 310. Pomieszczenie wyłożono pierwotnie płytkami ceramicznymi. Przetrwiała do dziś, odrestaurowana ostatnio częściowo, ceramika łazienkowa (baterie wannowe, umywalkowe i bidetowe, emaliowana wanna). Obecnie elementy te stanowią wyposażenie zaaranżowanego na drugim piętrze salonu kąpielowego, zob. *Zamek Prezydenta...*, s. 166–167, il. 41–43.

¹⁶² Zapewne jedynym publikowanym zdjęciem fragmentu tego wnętrza jest widok stojącej pod ścianą toaletki z taboret¹⁶², zob. „Wnętrze”, s. 8, il. 910 (ditto: „Architektura i Budownictwo”, s. 177,

Nierozpoznane pozostaje również wyposażenie **pokojów gościnnych** w skrzydle północnym Zameczku oraz **pokoju rodziny**¹⁶³, znajdującego się na drugim piętrze skrzydła południowego.

Reasumując, przypomnieć wypada, że specyfika nowoczesnego wyposażenia zakłada ewentualność zmian elementów oraz przemieszczeń mobili. Tak być musiało również w tym przypadku. Meble rozstawiono zapewne dość swobodnie w stosunku do miejsca przypisywanego im w spisach kosztorysowych. Ich pierwotna lokalizacja podlegała zapewne nadzorowi głównego projektanta¹⁶⁴, natomiast późniejsza dyspozycja uwarunkowana była funkcjonalnością, czyli potrzebami oraz decyzjami ich użytkowników. Lekkie sprzęty dowolnie przenoszono lub przesuwno, choć zasadniczo nie naruszano chyba ogólnej kompozycji wnętrza. Poddana była ona rygorom narzuconym przez awangardową kolorystykę, co podkreślano zasadniczym dążeniem do asymetrii w układach mebli, których „błyszczące, stalowe, polerowane ramy – jak pisano – działają lekko i przejrzysto i nie ujmują nic jasności wnętrza. Przytem są wygodne ze swoimi sprężystymi poduszkami siedzeń i głębokimi oparciami foteli”¹⁶⁵.

Atrybucja

„Dobrze skomponowane meble stalowe są estetyczne i potrafią być indywidualne” – wyrokował Świerz-Zaleski. „Takimi są meble w Zameczku” – dodawał¹⁶⁶.

Mebel, który zyskał swoje imię oraz ujawniał nazwisko autora, powszechnie zaczął się pojawiać w II połowie lat 20. Dotychczas nominowany był poprzez kategorie stylistyczne, nazwę wytwórni bądź imię użytkownika¹⁶⁷. Odtąd autor mebla często był wyłącznie jego pomysłodawcą i projektodawcą, rzadziej wykonawcą prototypu. Produkcją seryjną zajmowały się natomiast wyspecjalizowane firmy. Jednak mimo wysokiego stopnia anonimowości wytwarzanych mebli¹⁶⁸, ich autorska kwalifikacja stała się równie częstą zasadą modernistycznego designu. Tym samym dowartościowano aspekt koncepcyjny projektowania.

il. 24; „Dom, Osiedle, Mieszkanie”, s. 16, il. 628). Okno ze środkowymi drzwiami prowadzącymi na balkon zasłaniały zapewne analogiczne jak w innych pomieszczeniach firanki. Podłogę pokrywała pluszowa wykładzina.

¹⁶³ Oznaczany w inwentarzach numerem 93. Wymieniane są w nim dwa łóżka, leżanka, dwa krzesła, trzy foteliki i stolik, toaletka oraz szafa i szafka nocna, zob. I. Szopa, *op. cit.*, s. 61.

¹⁶⁴ Może brał osobisty udział w rozdysonowaniu mebli Andrzej Pronaszko. Nic jednak o tym nie świadczy. Wiadomo też, że Włodzimierz Padlewski nigdy do Zameczku nie przyjechał.

¹⁶⁵ S. Świerz-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Sztuki Piękne”, s. 60.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Chwierut-Jasicka, *op. cit.*, s. 17.

¹⁶⁸ O. Mąćel, *op. cit.*, s. 102.

Na problem recepcji mebli z giętych stalowych rurek i płaskowników oraz wiążącą się z nim ściśle kwestię autorstwa zwrócił już uwagę Świechowski¹⁶⁹. Wyróżnił on dwa kręgi recepcji: węższy, dotyczący twórców, oraz szerszy, związany z wytwórcami i użytkownikami. Szybkie rozpowszechnienie, a nawet sukces metalowych mebli został „nieomal natychmiast podjęty czy przejęty przez mniej czy więcej utalentowanych współtwórców i naśladowców”¹⁷⁰, z czego wynikły „niejakie wątpliwości” oraz problematyczne kwestie co do autorstwa. Jawią się one jako dość typowe, choć bynajmniej nie podstawowe. Kwestia jednoznacznego rozstrzygnięcia wydaje się drugorzędna. Model autorski sankcjonowało długie trwanie postromantycznego modelu artysty-twórcy. Nowoczesne realia twórczości, a raczej wytwórczości artystycznej, jak również nowe paradygmaty artystyczne wygenerowały nowe mechanizmy projektowe i produkcyjne. Zasadą stała się dynamika rozprzestrzeniania się idei, pomysłów, wzorów oraz gotowych wyrobów. Masowość produkcji wpływała na upowszechnienie produktów. Coraz szerszy krąg odbiorców oczekiwał coraz lepszych i coraz nowszych wyrobów, wywierając presję na projektantów. Koniecznością stawała się nierzadko kolektywność, profesjonalna kooperacja, projektowe i wykonawcze współdziałanie, artystyczna i technologiczna współpraca. Ostateczny produkt miał często wielu twórców. Przykładami mogą być zarówno meandry autorskiej współpracy w projektowaniu mebli Le Corbusiera, Pierre’a Jeannereta i Charlotte Perriand bądź indywidualnego współzawodnictwa czy rywalizacji Marcela Breuera i Marta Stama¹⁷¹, a w pewnym sensie również plagiat pomysłów wizualnych Ludwiga Miesa van der Rohe przez Felixa Del Marle¹⁷². Poza problematycznymi kwestiami autorstwa artystycznego, posuwano się nawet do procesów o naruszenie patentu lub o podrabianie chronionych rozwiązań technicznych bądź całych gotowych modeli¹⁷³. W powyższym kontekście kategorie oryginalności, zapożyczenia, wpływu, naśladowstwa, transpozycji czy formalnej fantazji, modyfikacji, wariantu i wreszcie plagiatu, wymagają przededefiniowania. Przy coraz większej modzie na meble z rur stalowych, rosnącej produkcji oraz wzrastającej grupie projektantów i producentów ok. 1930 r., można przyjąć, że coraz liczniejsze stały się wówczas plagiaty bądź warianty istniejących już modeli¹⁷⁴.

Wiąże się z tym również konieczność modyfikacji chronologii powstających obiektów. Droga od pomysłu, wizualnej koncepcji, projektowej wizualizacji

¹⁶⁹ Z. Świechowski, *Metalowy...*, s. 492.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Pomiedzy którymi rozwinął się spór o pierwszeństwo projektu, zob. I. Grzeluk, *op. cit.*, s. 65; O. Mąćel, *op. cit.*, s. 96-98.

¹⁷² R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyni”*, Warszawa 1979, s. 237-238.

¹⁷³ O. Mąćel, *op. cit.*, s. 107.

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 105.

do ewentualnego prototypu, poprzez kolejne modyfikacje, aż do produktu finalnego, wraz z jego inwariantami, realizacyjnymi zmianami itd., skłania do odmiennej optyki, przyjmowania bardziej płynnego i rozleglejszego horyzontu datowania powstających obiektów. Konkretnie wyznaczana data najczęściej oznacza jedynie arbitralne przyjęcie któregoś z etapów powstania obiektu (najczęściej projektu bądź ostatecznego produktu) jako definitywnego. Przy czym właściwa, w szczególności dla modernistycznego designu, jest tendencja do jak najwcześniejszego przesuwania chronologii czy nawet antydatowania. Oczekiwanie jednoznacznych określeń chronologicznych wydaje się więc nieuzasadnione.

Kwestia ustalenia autorstwa oraz określenia roli i zakresu prac ewentualnych projektantów mebli metalowych w Wiśle nie stała się – jak dotychczas – przedmiotem osobnych, bardziej wnikliwych refleksji. Sformułował ją jednak najwyraźniej Świechowski, zwracając uwagę na daleko idące rozbieżności i związaną z nimi konieczność przeprowadzenia dowodu autorstwa¹⁷⁵. Niemniej problem ten nadal pozostaje zbadany niewystarczająco. Reasumując dotychczasową faktografię, zaznaczyć należy, że wątpliwości dotyczą wyłącznie autorów projektów mebli, nie zaś wykonawców. Faktem niepodlegającym jak dotąd kwestii było bowiem wykonanie całego zespołu mebli przez warszawską firmę „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska” w kooperacji z firmą Zdzisława Szcherbińskiego¹⁷⁶.

Przyglądając się natomiast kwestii autorstwa projektów, można zauważać przewijanie się kilku wariantów atrybucyjnych, zarówno sumujących, jak też separujących bądź eliminujących poszczególne, wymieniane przy projekcie osoby¹⁷⁷.

Jedną z opcji był pogląd o wspólnym firmowaniu projektów mebli przez trzech autorów: Szyszko-Bohusza, Pronaszkę i Padlewskiego.

Stanowisko to – wcale nie najpowszechniejsze, choć bez wątplenia godne przyjęcia – zakładało zespołową atrybucję całej kreacji, jaką był Zameczek,

¹⁷⁵ Z. Świechowski, *Zameczek...*, s. 289–290; *idem*, *Awangarda...*, s. 283–284.

¹⁷⁶ S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Sztuki Piękne”, s. 60; J. van Geest, O. Máćel, *op. cit.*, s. 133; H. Jasicka, *op. cit.*, s. 10, 14. Plakietki obu tych firm widnieją przecież na wielu meblach. Wydaje się, że organizacyjnie oraz wykonawczo prace te koordynowała firma „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska”, gdyż w archiwaliach nie spotyka się osobnych umów czy rachunków firmy Z. Szcherbińskiego. Uznać można, że firma ta była podwykonawcą zamówienia realizowanego zasadniczo przez firmę „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska”, co nie świadczy bynajmniej o podrzędności udziału czy mniejszym znaczeniu jej wkładu. Nieznany pozostaje szczegółowy zakres tej współpracy. Mając jednak na uwadze także liczbę użytych mebli drewnianych oraz zakres zastosowania drewna w meblach metalowych, przyjęć można, że wykonawcami całego zespołu meblarskiego były obie warszawskie firmy. Pytaniem pozostanie również ewentualny zakres współpracy firmy „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska” z firmą Thonet, przez którą wykonywane modele (co najmniej dwa) użyto również w Zameczku, zob. przyp. 41, 46.

¹⁷⁷ Wielu wspominających o meblach w Zameczku automatycznie powieliło informacje dotyczące atrybucji projektów za wcześniejszymi autorami.

jako fakt niewymagający indywidualnych rozróżnień. Uzasadniała je zarówno tradycja historiograficzna, jak i ostrożność czy po prostu niechęć do formułowania tyleż arbitralnych, co trudnych do zweryfikowania szczegółowych atrybucji. Zespołowa atrybucja, nie przemilczając żadnego z twórców ani też nie przesądzając czy wyrokując o jego wkładzie, zapewniała co prawda wszystkim obecność, lecz jednocześnie wykluczała pytania o charakter i zakres tej współpracy¹⁷⁸. Wielokrotnie jednak, zgodnie z faktami, przyznawano nadzór nad wnętrzami Szyszko-Bohuszowi, który wybrał do współpracy nad wystrojem i wyposażeniem Pronaszkę i Padlewskiego¹⁷⁹.

Pozostałe opcje atrybucyjne były bardziej arbitralne.

Najczęstsza chyba przypisywała wspólne autorstwo mebli duetowi: Szyszko-Bohusz, Pronaszko¹⁸⁰. Proponowana była także inna autorska konfiguracja: Pronaszko i Padlewski. Ich to jako współautorów eksponował konsekwentnie w przedwojennych tekstach Piotr Maria Lubiński¹⁸¹. Podjęta została również próba przypisania wyłącznego autorstwa Pronaszce¹⁸². O własnym projekcie krakowskiego artysty świadczyć miałyby ówczesne słowa Cybulskiego¹⁸³, na których oparł swój dowód – podtrzymywany zresztą w kolejnym tekście – Świechowski¹⁸⁴. Autor, nie podważając wiarygodności relacji prasowej Cybulskiego¹⁸⁵, który odbył w 1931 r. wycieczkę do Wisły w towarzystwie Szyszko-Bohusza i był przez niego oprowadzany (miał więc informacje z pierwszej ręki), dowodził wyłącznego autorstwa Pronaszki¹⁸⁶. Wedle słów Świechowskiego „architekt zaprosił najwyraźniej A. Pronaszkę do współpracy i mimo

¹⁷⁸ Najczęściej tych trzech autorów wymieniano wspólnie jako współprojektantów wnętrza Zameczku, zob. J. Mrozek, *Wzornictwo...*, s. 34; K. Minczewska-Gospodarek, *op. cit.*, s. 5, 6; J. Mrozek, *Zameczek...*, s. 316; *idem*, *Trudne...*, s. 20 (podpis pod il.); A. Kostrzyńska-Miłosz, *op. cit.*, s. 150, 152-153.

¹⁷⁹ H. Jasicka, *op. cit.*, s. 10, 14; D. Crowley, *op. cit.*, s. 107-108.

¹⁸⁰ S. Świerż-Zaleski, *Zameczek w Wisłę*, „Architektura i Budownictwo”, s. 171; Z. Świechowski, *Metalowy...*, s. 500; J. van Geest, O. Máčel, *op. cit.*, s. 133, 154, il. 2 (autorzy eksponują nazwisko Pronaszki, nadmieniając jedynie o współpracy Szyszko-Bohusza); A. Odrowąż-Sypniewska, *op. cit.*, s. 21; T.S. Jaroszewski, M. Gierlach, *op. cit.*, s. 44; E.S. Chojecka, *op. cit.*, s. 241; J.M. Woodham, *op. cit.*, s. 62-63, il. 35-36; H. Faryna-Paszkiewicz, *op. cit.*, s. 181, 190 (autorka, mimo iż w tekście wymienia jedynie Szyszko-Bohusza i Pronaszkę, to jednocześnie publikuje podpis pod ilustracją z nazwiskami trzech projektantów).

¹⁸¹ P.M. Lubiński, *op. cit.*, s. 16; *idem*, *Jadalnia*, „Arkady”, 2, 1936, 3, podpisy pod il. na s. 143, 146, 149. Za nim zapewne Piotr Krakowski wspominał o meblach zaprojektowane przez Andrzeja Pronaszkę i Władysława (sic!) Padlewskiego, zob. P. Krakowski, *op. cit.*, s. 112; por. A.K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980 w zarysie*, Warszawa 1988, s. 52, il. 84.

¹⁸² Sugerowali to już właściwie (zmieniając kolejność nazwisk projektantów) J. van Geest i O. Máčel, *op. cit.*, s. 13.

¹⁸³ T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2.

¹⁸⁴ Z. Świechowski, *Zameczek...*, s. 290; *idem*, *Awangarda...*, s. 281, 283.

¹⁸⁵ T. Cybulski, *op. cit.*, s. 2.

¹⁸⁶ Szczegółowe uwagi atrybucyjne Świechowskiego oparte zostały w znacznej mierze na rozważaniach Jacka Purchli, przekazanych mu w liście z 5 lutego 1985 r. po przeprowadze-

solidarnego firmowania projektów mebli i polichromii, jasną jest rzeczą, że A. Pronaszko (nawet jeśli działał pod dyktando A. Szyszko-Bohusza) miał decydujący wkład w powstanie tych **dwu** (podkr. – H.B.) elementów dekoracji i wyposażenia wnętrz¹⁸⁷. Wedle autora projektodawcą mebli był Pronaszko, chociaż wszelkimi formalnymi pertraktacjami zajmował się Szyszko-Bohusz, stąd nazwisko Pronaszki w archiwaliach śląskich nie pojawia się wcale¹⁸⁸. Atrybucję taką miałyby przewrotnie uwiarygodnić fakt, że w zachowanej dokumentacji projektowej Szyszko-Bohusza, obejmującej np. elementy stolarki, nie ma plansz z rysunkami mebli¹⁸⁹. Sądzę jednak, że teza wyłącznego autorstwa Pronaszki nie znalazła jak dotychczas wiarygodnego i jednoznacznego potwierdzenia dowodowego, uzasadnienie zaś przeprowadzone przez Świechowskiego wydaje się niewystarczające. Publicystyczna relacja z wycieczki do Wisły została chyba bezzasadnie przeceniona. Tym bardziej że dowód oprzeć można było na solidniejszej i bardziej oczywistej przesłance. Autorowi niestety nieznana była opublikowana w 1932 r. nota, explicite mówiąca o autorstwie Pronaszki¹⁹⁰. Podstawowym jednak mankamentem tego toku dowodzenia było pominięcie osoby Padlewskiego a priori, przemilczenie jego ewentualnej roli oraz brak próby określenia zakresu niewątpliwego udziału w projekcie¹⁹¹.

Pozostaje więc do rozważenia jeszcze jedna, równie arbitralna opcja: autorem projektów mebli do Zameczku był Padlewski¹⁹². Prawdopodobieństwo takie zasugerował przed kilkoma laty Mrozek, nie wykluczając jednak całkowicie udziału

ni wstępnej kwerendy krakowskich archiwaliów po Szyszko-Bohuszu, zob. Z. Świechowski, *Awangarda...*, s. 283, przyp. 35.

¹⁸⁷ Z. Świechowski, *Zameczek...*, s. 290; *idem*, *Awangarda...*, s. 283.

¹⁸⁸ E.S. Chojecka, *op. cit.*, s. 236; Z. Świechowski, *Awangarda...*, s. 283. Pogląd ten wydaje się przyjmować w swojej książce również A. Kostrzyńska-Miłosz, *op. cit.*, s. 151, 155.

¹⁸⁹ Z. Świechowski, *Zameczek...*, s. 290; *idem*, *Awangarda...*, s. 283–284. Warto wspomnieć, że dotychczas nie odnaleziono takiej dokumentacji również w spuściznie A. Pronaszki.

¹⁹⁰ Zob. „Dom, Osiedle, Mieszkanie”, 4, 1932, 1, s. 31. Tekst ten przytoczony zostanie w dalszej kolejności.

¹⁹¹ Zygmunt Z. Świechowski, który kilkakrotnie zresztą i najpełniej jak dotąd zajął się kwestią wyposażenia Zameczku, pomija właściwie milczeniem fakt występowania nazwiska Padlewskiego przy tym zespole i jego wkład w powyższą realizację, zob. Z. Świechowski, *Metalowy...*, s. 492–501, il. 7–9; *idem*, *Zameczek...*, s. 289, przyp. 21; *idem*, *Awangarda...*, s. 283. Nazwiska Padlewskiego również nie wymienia monografistka Zameczku, I. Szopa.

¹⁹² Zwrócić należy uwagę na częstą, błędną redakcję imienia bądź nazwiska Włodzimierza Padlewskiego, myłonego niekiedy z warszawskim architektem Wacławem Podlewskim (1895–1976), a występującego w opracowaniach jako Władysław Padlewski (P. Krakowski, *op. cit.*, s. 112; A.K. Olszewski, *Wokół ideologii wnętrza lat trzydziestych*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych...*, s. 20; M. Dłutek (oprac.), *Meblarstwo w piśmiennictwie polskim w latach 1901–1939*, Warszawa 1991, s. 64, 159) lub Włodzimierz Podlewski (*Warszawska Szkoła Architektury 1915–1965. 50-lecie Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej*, Warszawa 1967, s. 289, 304).

pozostałych projektantów¹⁹³. Ewentualność tę podtrzymała także Irena Huml, omawiając ostatnio projekty i realizację jego pionierskich mebli¹⁹⁴. Weźmy zatem pod uwagę tę właśnie możliwość. Przypomnijmy, że Szyszko-Bohusz otrzymał zlecenie na wykonanie projektów umeblowania w listopadzie 1929 r.¹⁹⁵ Pomysł zaproszenia do współpracy przy projektach Andrzeja Pronaszki musiał zatem narodzić się późną jesienią bądź na przełomie 1930 r. W pierwszych miesiącach roku trwały zapewne prace projektowe nad ogólnym charakterem wnętrza. Inicjatywa zatrudnienia Włodzimierza Padlewskiego jako bezpośredniego wykonawcy projektów pochodziła raczej od Szyszko-Bohusza¹⁹⁶, choć nie sposób wykluczyć innej możliwości. Do końca maja gotowe były projekty i prototypy mebli¹⁹⁷. Prace nad rysunkami wykonawczymi kontynuowano jeszcze przez dwa pierwsze tygodnie października 1930 r., po czym podjęto, trwającą aż do stycznia 1931 r., realizację warsztatową całości zamówienia¹⁹⁸. Myślę, że współpraca Padlewskiego rozpoczęła się dopiero w lutym lub marcu 1930 r. Oglądał on niewątpliwie w marcu warszawską wystawę „Mieszkanie najmniejsze”¹⁹⁹, na której prezentowane były także meble metalowe firmy „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska”. Wówczas nastąpiła może ostateczna konkretyzacja jego pomysłów projektowych. Niewykluczone również, że zaawansowane prace trwały dopiero w miesiącach letnich, a nasiliły się w ostatnich tygodniach, po podpisaniu w końcu września umowy.

Szczególną uwagę zwrócić należy na publikację na łamach periodyku „Dom, Osiedle, Mieszkanie”, w styczniowym numerze z 1932 r., sprostowania,

¹⁹³ Autor zaryzykował także inną sugestię dotyczącą autorstwa mebli, że „być może są one dziełem jakiegoś projektanta związanego z producentem”, tj. firmą „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska”. J. Mrozek, *Demokratyczna...*, s. 23.

¹⁹⁴ Wedle autorki miał zostać zaproszony przez Szyszko-Bohusza i Pronaszkę, zob. I. Huml, *Recenzja...*, s. 1–2.

¹⁹⁵ Zob. przyp. 39.

¹⁹⁶ Szyszko-Bohusz utrzymywał z ojcem Włodzimierz Padlewskiego, Józefem, kontakty jeszcze w Petersburgu, zob. *Włodzimierz Padlewski...*, s. 21. Józef Tadeusz Padlewski (1863–1943) był znanym petersburskim architektem. Po ukończeniu studiów w Instytucie Inżynierów Cywilnych (1891) oraz petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych (1895), wykładał rysunki i budownictwo w tamtejszym Instytucie Politechnicznym, Instytucie Technologicznym oraz na Wyższych Żeńskich Kursach Politechnicznych, zob. G.W. Baranowski, *Jubiliejnyj sbornik swiedienij o diejatielnosti bywszych wospitanikow Instituta Graždanskich Inženierow (Stroitielnogo Uczyliszcza) 1842–1892*, Sankt Pietierburg 1893; *Księga pamiątkowa inżynierów cywilnych Polaków wychowanków Instytutu Inżynierów Cywilnych w Petersburgu*, Warszawa 1937, s. 24, 31, 54, 57, 62. Po przyjeździe do Warszawy w 1918 r. pełnił funkcję naczelnika Wydziału Budowlanego Ministerstwa Komunikacji.

¹⁹⁷ Zob. przyp. 40.

¹⁹⁸ Wykonanie mebli musiało zająć zapewne ponad dwa i pół miesiąca i trwać – najprawdopodobniej – od ostatniej dekady października 1930 r. (po oczekiwanej aprobacie rysunków wykonawczych przez Szyszko-Bohusza) do pierwszej dekady stycznia roku następnego, zob. A. Odrowąż-Sypniewska, *op. cit.*, s. 21, przyp. 17.

¹⁹⁹ *Mieszkanie najmniejsze. Katalog wystawy*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie”, 2, 1930, 3.

w którym – ni mniej ni więcej – Padlewski odżegnuje się od współautorstwa mebli²⁰⁰. Reakcją taką sprowokowała, właściwie niebudząca z pozoru zastrzeżeń, informacja w grudniowym numerze pisma z roku poprzedniego, podająca jako dwóch autorów mebli metalowych do Zameczku Pronaszkę i Padlewskiego²⁰¹. Zastanawia to, nastrożając wielu uzasadnionych wątpliwości. Rodzi też kolejne pytania, na które nie daje odpowiedzi zamieszczona w aneksie rozmowa z Padlewskim²⁰².

Jedno wydaje się bezsporne: opracowanie projektów mebli przez Pronaszkę, przy współpracy Padlewskiego. Sądzę jednak, że wkład tego ostatniego był znacznie poważniejszy, niż można się było dotąd spodziewać. Miał za sobą ponad cztery lata studiów architektonicznych, praktykę przy realizacjach własnego ojca²⁰³ oraz niewątpliwe poparcie jego znajomego, jeszcze z czasów petersburskich, Szyszko-Bohusza. Jak wspominał Padlewski, to Szyszko-Bohusz był głównym projektantem, natomiast autorem wnętrza – Pronaszko. „To on właśnie tworzył wizje dekoracyjne, a ja mu pomagałem w opracowaniu tych pomysłów. Wspólnie projektowaliśmy meble, jak na owe czasy – nowoczesne: krzesła wykonane ze stalowych i chromowanych ram; biurka, stoliki pokryte szklanymi blatami. Tyle mebli zaprojektowałem w swoim życiu, że meblarstwo mogłoby być moim drugim zawodem”²⁰⁴.

W świetle tych relacji, przyznać jedynie należy, że dzieje realizacji wnętrza dla Zameczku pokazują zawikłane losy współpracy trzech twórców, reprezentujących przecież różne pokolenia artystyczne, mających też inne doświadczenia zawodowe i – co najważniejsze – wyznających trzy odmienne opcje

²⁰⁰ Warto przytoczyć w całości sprostowanie zamieszczone na łamach periodyku „Dom, Osiedle, Mieszkanie”: „P. Włodzimierz Padlewski prosi nas o zaznaczenie, że autorzy artykułów o meblarstwie kilkakrotnie podawali go bez jego wiedzy jako współautora mebli stalowych w Zameczku Wiślańskim (ostatnio p. P.M. Lubiński w nr 12 »D.O.M.«). Meble te projektował Andrzej Pronaszko, korzystając jedynie ze współpracy technicznej p. Wł. Padlewskiego”, zob. „Dom, Osiedle, Mieszkanie”, 4, 1932, 1, s. 31.

²⁰¹ P.M. Lubiński, *Mebel...*, s. 16; także podpis pod rys. 628.

²⁰² Zob. Aneks 2.

²⁰³ Włodzimierz Padlewski współpracował z ojcem przy ekspozycjach w Pawilonie Komunikacji, Zrzeszenia Polskich Przemysłowców Lotniczych i Polskiego Przemysłu Samochodowego oraz firmy „Lilpop, Rau i Loewenstein”, a także był projektantem ekspozycji w pawilonach PAST-y (Polskiej Akcyjnej Spółki Telefonicznej) i Energetyki na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 r., zob. *Włodzimierz Padlewski...*, s. 7, 27-28.

²⁰⁴ *Historia nie napisana. Rody architektów. Rozmowa z Włodzimierzem Padlewskim, architektem* (rozmawiała Ewa Rozwadowska), „Architektura-Murator”, 1998, 3, s. 69. W biografii Włodzimierza Padlewskiego w jubileuszowej księdze poświęconej PWSSP w Gdańsku, opublikowanej w 1965 r., udział przy pracach dla Wisły został całkowicie przemilczany, zob. *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku, 1945-1965*, red. J. Wnukowa, b.m., b.d., s. 245. Nie wspomina o nich również w swym opracowaniu Nitsch, zob. A.L. Nitsch, *Leksykon architektów i budowniczych Polaków oraz cudzoziemców w Polsce działających*, Warszawa 1988, mps przechowywany w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie.

artystyczne²⁰⁵. Casus ten ujawnia również ówczesne sposoby profesjonalnego funkcjonowania i modele zawodowej egzystencji. Obrazuje także indywidualne style działania, gdzie niespodziewane koniunktury warunkowały doraźne i w sumie przypadkowe komitawy, co z kolei prowadziło do nieuniknionych kompromisów.

Dlatego proponuję przyjąć następującą zmodyfikowaną opcję atrybucyjną: autorami projektów mebli do wnętrza Zameczku w Wiśle byli Andrzej Pronaszko i Włodzimierz Padlewski²⁰⁶, zaznaczając jednak, że w żadnej mierze nie można wykluczyć oficjalnie przedstawianej w sprostowaniu wersji. Wiadomo przecież, że każde sprostowanie jest z natury jednoznaczne i definitywne oraz rozwiewać ma wszelkie wątpliwości. Wzajemna relacja Padlewskiego i Pronaszki rzeczywiście mogła być ograniczona jedynie do „współpracy technicznej”. Co jednak należałoby rozumieć pod tym określeniem, pozostanie – jak na razie – w sferze domniemań. Na pewno nie chodziło wyłącznie o techniczną pomoc, rozumianą jako zlecenie wykonania rysunków technicznych do przedstawionych przez Pronaszkę projektów mebli. Korzystanie z takiego podwykonawcy nie byłoby – co prawda – żadnym wyjątkiem w ówczesnej praktyce projektowej. Wielu studentów architektury korzystało skwapliwie z takich możliwości zarobkowania, będąc zatrudnianymi w rozmaitych pracowniach czy biurach architektonicznych przy opracowywaniu tzw. „podań” graficznych, jednak wówczas najczęściej pozostawali anonimowi, a fakt ich udziału był przemilczany. W tym przypadku stało się jednak inaczej. Nazwisko Padlewskiego jako współpracownika eksponowane jest konsekwentnie, obok pozostałych twórców wnętrza Zameczku, przez najbardziej prestiżowe ówczesne periodyki profesjonalne: „Architekturę i Budownictwo” oraz „Wnętrze”. Trudno sobie wyobrazić, że uznawano ją za marginalną i nieistotną. Skąd zatem publikacja sprostowania i arbitralność zawartych w nim sformułowań? Można przypuszczać, że mieliśmy do czynienia z rodzajem umowy dżentelmeńskiej, czy – po prostu – swoistego interpersonalnego układu. Nie wypadało go więc kwestionować. W dobrym tonie było natomiast reagować natychmiast na próby zapomnienia o nim. Wymagał tego również status każdego z twórców, zarówno nobliwego rektora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, jak i awangardowego krakowskiego malarza i scenografa, a przede wszystkim młodego, „nieskończonego” architekta – jak go wówczas nieco protekcyjnie

²⁰⁵ Adolf Szyszko-Bohusz (1883–1948); Andrzej Pronaszko (1888–1961); Włodzimierz Padlewski (1903–2007).

²⁰⁶ Osobiście podpisana przez Padlewskiego ankieta personalna wymienia wnętrza w Wiśle jako pracę zespołową, zob. *Ankieta z 22 lutego 1959 r.*, Archiwum ASP, *Akta personalne Włodzimierza Padlewskiego*, teczka I Os. P-28, mps; H. Bilewicz (oprac.), *Curriculum twórcze Włodzimierza Padlewskiego*, [w:] *Włodzimierz Padlewski...*, s. 7.

określano²⁰⁷. Nie dowiemy się już chyba nigdy, co dokładnie sprowokowało taką reakcję ani kto był jej faktycznym inicjatorem. Niemniej fakt współpracy, a nie wyłącznie podrzędnej pomocy technicznej, pozostaje bezsporny. Być może nawet próba rozwikłania zawichości tego układu jest częściowo niestosowna, narusza bowiem relacje, które nie miały być upublicznione, choć niewątpliwie jest bardzo ciekawa z punktu widzenia badacza historii polskiego designu i warto będzie do niej jeszcze kiedyś powrócić.

Konieczne jest na koniec również podkreślenie pośredniego udziału w wyposażeniu meblarskim Zameczku w Wiśle innych jeszcze projektantów. Jak już wspomniano, we wnętrzach umieszczono dwa typy foteli oparte na modelach projektowanych przez Marcela Breuera²⁰⁸ oraz leżaki autorstwa Bohdana Lacherta²⁰⁹. Ten nieprzypadkowy aliaż czołowych awangardowych projektantów designerów z różnych stron Europy dopełnia obrazu całości.

* * *

„Stal jest materiałem współczesnym w meblach, tak jak i żelazobeton w budownictwie. Ma tę zaletę, że jest elastyczna i lekka we wrażeniu wzrokowym” – pisał entuzjastycznie w 1931 r. Stanisław Świerz-Zaleski²¹⁰, powtarzając prawie dosłownie, użyte dwa lata wcześniej, porównania i argumenty Charlotte Perriand²¹¹. Ta znakomita projektantka metalowych mebli, bliska współpracownica Le Corbusiera i rówieśniczka Włodzimierza Padlewskiego, przepowiedziała stalowej rurze długą i bogatą karierę w meblarstwie. W odniesieniu do Polski jej opinia raczej się nie potwierdziła. Nadające się – co prawda – do masowej produkcji meble zastosowane w Zameczku w Wiśle pozostały niestety ekskluzywnymi unikatami, choćby ze względu na to, że zaprojektowano je dla Prezydenta Rzeczypospolitej²¹². Meble metalowe produkowano natomiast masowo, jako wyposażenie szpitali, poczekalni, biur czy celi więziennych. Nigdy nie stały się jednak powszechne, a przede wszystkim nigdy nie były cenione przez użytkowników. Pozostały jednym z elementów niechcianej i nielubianej, po części zaś niezrozumianej schedy modernizmu, spauperyzowanej i strywalizowanej zwłaszcza w latach PRL-u. Ich upowszechnienie szło

²⁰⁷ Zob. Włodzimierz Padlewski..., s. 33. Włodzimierz Padlewski zrobił dyplom na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej dopiero w 1934 r.

²⁰⁸ Mając na uwadze dokonane nieznaczne modyfikacje w omówionych meblach, założyć należy niewątpliwą wkład nieznanego projektanta, związanego z firmą „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska”. Por. przyp. 67, 68.

²⁰⁹ Można przypuszczać, że do wyboru leżaków Lacherta przyczynił się Andrzej Pronaszko, jego kolega z grupy „Praesens”, zob. przyp. 71.

²¹⁰ S. Świerz-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Sztuki Piękne”, s. 60.

²¹¹ Użyte podczas polemiki z Johnem Gloagiem na temat mebli ze stalowych rur na łamach „The Studio” w 1929 r.; por. Charlotte Perriand, *Wood or Metal?*, [w:] J. van Geest, O. Máčel, *op. cit.*, s. 162-163.

²¹² J. Mrozek, *Sztuka...*, s. 305.

w parze z typowością i banalnością, standaryzacja zaś pociągała za sobą nieuchronnie postępującą anonimowość oraz degradację artystyczną. Luksusowa formuła tego typu mebli, zapoczątkowana przez kreację do wnętrza Zameczku w Wiśle, stała się jedynie kolejnym symptomem elastycznego pojmowania „nowoczesności” w międzywojniu. Podobnie jak zastosowanie przez architekta rezydencji awangardowych form było tylko „modnym kostiumem”, świadczącym „bardziej o konformizmie niż nowoczesności ich autora”²¹³. Realizacja ta nie doczekała się naśladownictwa. Nigdy też nie wrócił już do metalowych mebli w swych pracach projektowych Padlewski, często w ogóle przemilczając fakt ich współautorstwa²¹⁴. W powyższym kontekście pozostały one odosobnionym i niepowtarzalnym, choć niezwykle znaczącym epizodem w historii polskiego dwudziestowiecznego meblarstwa.

*Meble
w Zameczku
prezydenta
Ignacego
Mościckiego...*

²¹³ J. Mrozek, *Tradycja...*, s. 287. Tezy i sformułowania powtórzone w tekście *idem, Zameczek...*, s. 311-322.

²¹⁴ Zob. biogram Włodzimierza Padlewskiego, [w:] *Państwowa...*, s. 245.

Aneks I
Wykaz mebli dla Zameczku Prezydenta w Wiśle^a

POKÓJ	WYSZCZEGÓLNIENIE ^b		LICZBA	CENA JEDNOSTKOWA ^c	SUMA
	NR MEBLA	MEBEL			
Gabinet Pana Prezydenta	1	biurko	1	1 840	1 840
	2	fotele	3	1 102	3 306
	27	krzesła	2	940	1 880
	24	stolik	1	970	970
	6	koszyk	1	230	230
	3	kanapa	1	2 024	2 024
	7	biblioteka	-	2 910	2 910
Buduar Pani Prezydentowej	6	koszyk	1	230	230
	26	fotele	4	750	3 000
	10	biurko-stolik	1	4 502	4 502
	24	stoliki	2	970	1 940
	8	kanapa	1	2 272	2 272
	11	toalety	2	1 694	3 388
Sypialnie	12	lustro	1	1 254	1 254
	13	stoliki nocne	4	899	3 596
	14	biureczko	2	1 405	2 810
	15	stoliki 59 cm	1	390	390
	15	stoliki 71 cm	3	412	1 236
	16	fotele	10	1 290	12 900
	17	łóżka	2	2 408	4 816
	18	szezlongi	2	1 512	3 024
19	puff	6 (1 puff w salonie)	515	3 090	

Hall	20	lada	1	1 291	1 291
	31	stół do kart	1	568	568
	21	szatnia	1	3 017	3 017
Salon	23	fotele (kryte brytem koloru cynobru)	6	290	1 740
	15	stoliki 71 cm	2	412	824
	25	żardiniera	3	860	2 580
	26	fotele	9	750	6 750
	27	krzesła	22	940	20 680
Jadalnia	29	witryna	1	3 120	3 120
	28	kredens	1	4 272	4 272
	30	stół	1	2 250	2 250
	31	stół do kart	1	568	568
Palarnia	32	gablotka	1	1 512	1 512
	-	fotele spręż. kryte skórą	6	375	2 250
	-	fotele	4	502	2 008
	15	stoliki 71 cm	3	412	1 236
Weranda	35	fotele	8	1 130	9 040
	19	puff	4	515	2 060
	31	stół do kart	1	568	568
	38	żardinieri	4	1 553	6 212

razem: 134 154 zł^d

^a Sporządzono na podstawie Wykazu kosztów mebli dla Zamku P. Prezydenta w Wiśle bez pokrycia skórą względnie materią, AP Katowice, UWŚl. KB, sygn. 2835, s. 47-48, nps. Odrębna notatka: „odn wykaz na podstawie kosztorysu fmy Konrad Jarnuszkiewicz i Ska oraz Z. Szczerbiński w Warszawie, Wiś-
ła 29. 5. 30”. Podpis: „W...” (nieczytelny) / „Kierownik budowy zamku w Wiśle”. Dopisek czerwonym atramentem: „Sprawdzono i... (nieczytelne) na podst.
ustalonego kosztorysu umownego z dnia 28/9/1930, Katowice 6.10.1930”. Podpis nieczytelny, s. 48. Spis ten różni się od wstępnego kosztorysu, cytowanego
w aneksie opracowania Iwony Szopy, por. I. Szopa, *op. cit.*, *Aneks. Fragment kosztorysu na wewnętrzne urządzenia Zamku p. Prezydenta, budynku gospodar-
czego, ogrodzienia i urządzenia parku w Wiśle*, s. 59-62; *Aneks. Kosztorys robót w Zameczku*, s. 63-64; por. E.S. Chojceka, *op. cit.*, s. 235, przyp. 24.

^b Dla czytelności powyższego wykazu zmieniono kolejność kolumn. W oryginalnym dokumencie pierwsza kolumna dotyczy rubryki „kwota za cz. metal / jedn. /

^c Tę pozycję dodano na podstawie wycierzych własnych. Pominęto natomiast następujące rubryki poprzedzające ostatnią: „kwota za cz. metal / jedn. /
razem / kwota za rob. stolarską / jedn. / razem / kwota za zak. tapic (skreślone) / z pokryciem”.

^d Do ostatecznego rachunku doliczono ponadto kwotę 1 771 zł za dwa leżaki oraz 350 zł za „stolik szklany modelowy”, co dało w sumie kwotę 136 275
zł. Przesłany uprzednio jako model hoteli pozostawiono firmie do dyspozycji; zob. *Protokół kolaudacji dostawy mebli do zamku z dnia 16.01.31*, AP Katowice,
UWŚl. KB, sygn. 2835, s. 80.

Rozmowa z Włodzimierzem Padlewskim (2003)²¹⁵

Hubert Bilewicz (dalej: HB): Jak to się stało, że otrzymał pan zlecenie na meble do Zameczku Prezydenta Mościckiego w Wiśle?

Włodzimierz Padlewski (dalej: WP): Proszę pana, to zawsze: „od człowieka do człowieka”, tego, który ma pieniądze, i tego, który umie odpowiedzieć na pytania. Więc zlecenie otrzymał Andrzej Pronaszko.

HB: Znał go pan osobiście?

WP: On interesował się prawdopodobnie wnętrzami, był scenografem. Była pewna wystawa architektoniczna, podczas której zwrócił się do mnie, jako do jednego z tych młodych przedstawicieli. Wykonywałem z jego zlecenia projekty do Wisły.

HB: Nie było to zatem zlecenie od architekta rezydencji, Szyszko-Bohusza? Zwrócił się do pana Pronaszko?

WP: Początkowo (*chwila zastanowienia*) chyba Pronaszko. Mimo że ja Bohusza znałem jeszcze z wydziału, bo on miał swoją katedrę, do której różnie się odnosili właśnie wskutek rozbieżności i oddalenia się przedstawicieli starej grupy i młodej grupy. Był on akademikiem bardzo jeszcze związanym z Akademią Petersburską. To bardzo typowe dla tego czasu. Szyszko-Bohusz zaliczał się naprawdę do starszego pokolenia. Tu może nastąpiło jakieś rozejście się tego, bo skończyło się na tym, że zwrócił się do mnie. Mógł do Gałęzowskiego, albo Lalewicza, albo do kogo innego, do Hryniewieckiego, ale nie. Właśnie ja trafiłem i potem wykonywałem już na podstawie tego zlecenia projekty.

HB: Architektura Zameczku Prezydenta nie jest akademicka, co pan o niej sądzi?

WP: No, to była niewątpliwie nasza architektura, w każdym swoim szczególe na czymś bazowała.

HB: Na czym bazował Szyszko-Bohusz, robiąc Zameczek Prezydenta?

²¹⁵ Fragment rozmowy przeprowadzonej 15 lutego 2003 r. (sobota), w godz. 18.00–19.10 w domu Włodzimierza Padlewskiego w Sopocie, przy ul. Abrahama 38, pochodzący z pierwszej z kolejnych pięciu rozmów (około ośmiu godzin nagrań), przeprowadzonych od lutego do maja 2003 r. przez Huberta Bilewicza, Jacka Friedricha, Karolinę Grobelską oraz Małgorzatę Cackowską, w związku z przygotowywanym w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku jubileuszem setnej rocznicy urodzin Włodzimierza Padlewskiego. Kasety z nagraniami rozmów oraz ich transkrypcje pt. *Zapisy rozmów z profesorem Włodzimierzem Padlewskim* przechowywane są w Bibliotece ASP w Gdańsku, zob. *Rozmowy...*, s. 23–26; zob. *Włodzimierz Padlewski...*, s. 29–32.

- WP: Moim zdaniem jest to jego bardzo osobisty projekt, oparty na twórczo rozwijającej się kulturze zawodowej. Był akademikiem, ale trzeba przyznać, że Akademia Petersburska była bardzo postępową.
- HB: Zameczek Prezydenta jest dosyć nowoczesny.
- WP: Nie zapomnę, jak któryś z młodych architektów pytał o projekt wejścia do Zameczku – architektury wiążącej i wprowadzającej do następnych etapów swego działania, zawierający także w sobie elementy teatralności. Rzeczywiście cały projekt dawał zadowolenie i stanowił inspirację dla najmłodszych architektów.
- HB: Czy pana projekty wnętrz powstawały w czasie, gdy już Zameczek był zbudowany? Czy pan musiał pojechać do Wisły, obejrzeć te wnętrza, zanim pan zaprojektował meble?
- WP: Właściwie nie musiałem (*śmiech*), bo znałem bardzo dokładnie projekt i projektowałem na podstawie tej znajomości. Zresztą wnętrza operują już takim programem, do jakiego nie wchodzi nawet architektura całości. No, a jak się zna te szczegóły, to tak, jakby się tam było.
- HB: Jaki był konkretnie zakres pana prac?
- WP: No cóż, to było wnętrze, wyposażenie. Szczegóły architektoniczne w tym wnętrzu nie grały prawie żadnej roli dlatego, że była to naga architektura. A dopiero życie modelowało to wnętrze poprzez jego urządzenie. Właśnie to, co się nazywa meblarstwem, a przez nas jest bardzo nielubianym wyrazem. Uważaliśmy to za szczegół architektoniczny.
- HB: A co Pronaszko robił?
- WP: Pronaszko był zleceniobiorcą i odbiorcą. Ale wszystko, co było architekturą, musiał mieć w pieczy architekt, który był w to zaangażowany, więc nie wiem, czy byli inni. Jak ja byłem, to tylko ja byłem!
- HB: Czy to, że był do Zameczek dla Prezydenta, wpłynęło na pana decyzje projektowe: jaką wybrać stylistkę i jakie to mają być meble?
- WP: Szczerze powiedziawszy, raczej nie. Młodzi architekci są bardzo zadufani w swoich możliwościach. Uważałem, że wszystko, co zrobię, będzie dobre. Dziś w ogóle nie mogę działać w zawodzie, ale jak brałem zlecenia później, to przez kilkadziesiąt lat starałem się stanąć na gruncie jakiegoś programu architektonicznego, który właśnie mógłby odpowiedzieć na to pytanie, które pan stawiał.
- HB: To była odważna postawa. A gdyby się meble nie spodobały? Czy Szyszko-Bohusz musiał projekty zatwierdzić, czy Pronaszko je zatwierdzał?
- WP: Pronaszko nie miał już wtedy żadnego swojego zdania. Mnie się wydaje, że mężem zaufania był Szyszko-Bohusz i miał, jako dobry architekt, który traktuje swój zawód twórczo, wystarczającą aprobatę dla starszych, jak też i nowych odkryć.
- HB: A jak to było z zastosowaniem do mebli giętych rurek metalowych?

Hubert
Bilewicz

WP: Byliśmy pierwsi, którzy to zaproponowali. Zaangażował mnie Pronaszko. Ja byłem zasadniczo przeciwny, żeby metal jako materiał wewnętrzny wprowadzać. On był bardziej teatralny.

HB: Pan był przeciwny?

WP: A ja byłem przeciwny, ale niestety musiałem się przemóc, bo to była pierwsza robota i – no cóż – jako meblarz musiałem te rzeczy zaprojektować.

HB: Na czym się pan wzorował?

WP: Przeważnie na jego szkicach, które były dalekie do projektu. Bo bardzo często jakiś szkic był opracowywany i doprowadzany do stanu, którego nie można wykonywać. Musiałem go kasować i tłumaczyć, że z niego nie da się nic zrobić.

HB: A więc pomysł z giętymi rurkami był Pronaszki?

WP: Tak, ale już wtedy rozumiałem, że metal jest bardzo specyficzny i nadaje się do specyficznych rozwiązań architektonicznych, ale nie do każdego. Była zasada, że mebel rurkowy może służyć w każdym wypadku, z pewnymi odmianami.

HB: Czy pan też opracowywał projekty tapicerki do tych mebli?

WP: Zasadniczo starałem się do końca zawsze mieć oko i sankcję. Materiały obiciowe też należały do projektu – przeważnie – ale może któryś się „wyemancypował” i przeszedł mimo mnie.

HB: Czy prezydentowi Mościckiemu meble się podobały?

WP: Nie, tego nie powiem, bo nie wiem. Ale meble na późniejszej wystawie w 1937 r. zdecydowanie się podobały. Przypuszczam, że i tamte również odpowiadały Prezydentowi. Nic przecież nie było w nich szokującego. Wszystko było zgodne z tym, co się działo.

HB: Czy tych projektów do Wisły nie uznałby pan za swoją najważniejszą realizację przed wojną?

WP: Nie.

Hubert Bilewicz

**Furniture in President Ignacy Mościcki's Little Castle in Wisła.
Chronology, inventory and attribution**

*Meble
w Zameczku
prezydenta
Ignacego
Mościckiego...*

This paper deals with furniture in Wisła Little Castle which was created between 1929 and 1931, mostly made from bent and chromed tubular steel. This paper tackles the attempts at the chronology of their production and attribution; additionally, it tries to reconstruct the original inventory lists, the then location and disposal of the furniture in given interiors. Next to traditionally quoted authors of the Mansion, i.e. Adolf Szyszko-Bohusz and Andrzej Pronaszko, the paper pinpoints the contribution of Włodzimierz Padlewski – furniture designer who has most often been omitted in studies. Moreover, the paper has identified bent tubular steel furniture by Marcel Breuer and Bohdan Lachert among the original furniture sets of the building. These findings confirm the unique character of the entire complex, its high historic and artistic value for the Polish design history, and its exceptional position against European furniture of that time. The article presents archival material which has not been used to date and photographs of the interior never published before. The issue of artistic genesis and formal analogies in this furniture will constitute a separate paper by the author.

Translated by Marzena Guzowska

Architektura uzdrowiskowa Połągi w latach 1870–1914

Proces tworzenia kąpielisk morskich w basenie Bałtyku przypadł na I połowę XIX w., czyli czas, gdy ziemie dawnej Rzeczypospolitej znajdowały się już pod zaborami. Obszar dawnych Prus Królewskich, wraz z odcinkiem wybrzeża morskiego w rejonie Zatoki Gdańskiej i Półwyspu Hel, znalazł się we władaniu Prus i tam rozwinęły się znane niemieckie uzdrowiska morskie, przede wszystkim chętnie odwiedzany przez Polaków Sopot, a z czasem, przeważnie na przełomie III i IV ćwierci XIX w., także mniejsze ośrodki w rejonie Zatoki Gdańskiej, takie jak pozostające w granicach dzisiejszego Gdańska: Brzeźno (Brösen), Stogi (Heubude), Westerplatte i najmłodsze Jelitkowo (Glettkau), oraz położone dzisiaj w granicach Gdyni Orłowo (Adlershorst)¹.

Jedyny skrawek wybrzeża morskiego należący przed rozbiorami do Rzeczypospolitej, który znalazł się w granicach zaboru rosyjskiego, rozciągał się na północ od Memla (lit. Kłajpeda), po granicę dawnego księstwa kurlandzkiego. Największą miejscowością na tym odcinku była położona kilka kilometrów od granicy pruskiej Połąga, niewielkie rybackie miasteczko u ujścia rzeki Rąży. Mieszkańcy miasteczka, przede wszystkim Litwini, Żydzi i Polacy, żyli z połowu ryb, obróbki bursztynu i przemytu. Majątek Połąga wraz z kilkunastokilometrową linią wybrzeża pomiędzy ujściem Rąży a granicą pruską należał od 1824 r. do rodziny Tyszkiewiczów i to właśnie oni zainicjowali powstanie morskiego kąpieliska, a następnie uzdrowiska w tym miejscu².

Pierwsi letnicy korzystający z dobrodziejstw kąpeli morskich zaczęli pojawiać się w Połudze już pod koniec II dekady XIX w. Wiadomo, że wakacje spędzali tu m.in. Wereszczakowie, a istnieje też wysokie prawdopodobieństwo, iż w lipcu 1824 r., tuż przed wyjazdem do Petersburga, do Połągi zawiątał Adam Mickiewicz. Dzięki Janowi Tadeuszowi Bułharynowi wiemy, że już w sezonie 1827 r. „sztabs-lekarz Sumskiego Huzarskiego pułku Goldfuss założył w nadbrzeżnym domku ciepłe wanny i chłodne kąpiele, lecz mało kto ich używa”³. Pierwsze wzmianki o innych urządzeniach kąpielowych – a były

¹ D. Płaza-Opacka, T. Stegner, E. Szykiel, *Po słońce i wodę. Polscy letnicy nad Bałtykiem w XIX i w pierwszej połowie XX wieku*, Gdańsk 2004.

² R. Aftanazy, *Materiały do dziejów rezydencji*, pod red. A.J. Baranowskiego, t. IIIA, Warszawa 1987, s. 230–234.

³ T. Bułharyn, *Kąpiele morskie na brzegach bałtyckiego morza, w guberniach zachodnich Rosji. Wypis z Przejazdki po Inflantach*, „Kolumb. Pamiętnik opisom podróży lądowych i morskich,

to wynajmowane przez Tyszkiewiczów, rozstawiane sezonowo na plaży drewniane budki do przebierania – pochodzą z 1846 r.⁴ Jednak w następnych dziesięcioleciach, aż po lata 70. XIX w., nie nastąpił dalszy rozwój kąpieliska połąskiego, przede wszystkim z powodu fatalnego dojazdu – brakowało połączenia kolejowego i dobrych dróg – ale także z braku inwestora zainteresowanego takim przedsięwzięciem.

Sytuacja Połogi zaczęła się zmieniać, gdy rodzina Józefa i Zofii Tyszkiewiczów w połowie lat 70. XIX w. zrezygnowała z użytkowania pałacu w Landwarowie i obrała na stałą rezydencję siedzibę w Kretyndze, położonej zaledwie kilkanaście kilometrów od morza i Połogi. Od tej pory każdego lata cała rodzina przeprowadzała się do letniego dworu w Poładze, zapraszając bliższych i dalszych krewnych na wypoczynek. Rosnąca grupa odwiedzających wymusiła szereg zmian powoli usprawniających funkcjonowanie kąpieliska i uatrakcyjniających pobyt. Wokół dworu Tyszkiewiczów powstawały domy gościnne, wzniesiono drewniany budynek teatru letniego, altanę, w której koncertowały zapraszone orkiestry, i drewniany bulwar wiodący ku morzu⁵. Istniało tylko jedno kąpielisko morskie zaopatrzone w budki przebieralni, a panowie i panie kąpali się w różnych porach wyznaczanych wciąganą na maszt odpowiednią flagą. W czasach Józefa Tyszkiewicza Połoga była jeszcze jedynie małą nadmorską miejscowością odwiedzaną w sezonie przez nieco ponad setkę rodzin, z paroma usprawnieniami dla wypoczywających, ale bez ambicji konkurowania z innymi ośrodkami. Józef Tyszkiewicz nie docenił potencjału, jaki miała Połoga, podjął tam wprawdzie kilka inwestycji, ale miały one charakter czysto gospodarczy.

Momentem przełomowym w dziejach uzdrowiska okazała się decyzja testamentowa Józefa Tyszkiewicza, który umierając w 1891 r., podzielił swe liczne majątki na siedmioro dzieci, zabezpieczając też żonę. Majątek połąski zapisał najmłodszemu synowi, Feliksowi, ale znając upodobanie do nadmorskich wakacji pozostałych dzieci, wydzielił dla nich w pasie nadmorskim na południe od Rąży działki pod budowę letnich willi. W ciągu zaledwie kilku następnych lat Feliks Tyszkiewicz pobudował w Poładze okazałą rezydencję otoczoną parkiem dworskim i zdecydował o przekształceniu pozostałych terenów do niego należących w uzdrowisko nadmorskie. Rozplanowano nową dzielnicę willową, gdzie wzniesiono kilkadziesiąt willi i pensjonatów, założono park zdrojowy, zainwestowano w nową infrastrukturę, zatroszczono się też o życie kulturalne i rozrywki gości, organizując regularne występy teatralne, koncerty, rauty, wizyty słynnych pisarzy i malarzy. Zadbano o reklamę i zaplecze medyczne, urządzenia gimnastyczne i higienę, założono Towarzystwo

najnowszych odkryć jeograficznych, wiadomościom statystycznym oraz z temi w styczności zostającymi, poświęcony”, 1, 1828, I, 4, s. 192.

⁴ Lietuvos Valstybes Istorijos Archyvas, F. 716, Ap. 4, B. 128. k. 1 i 2.

⁵ Z. Potocka, *Teki rodzinne. Tyszkiewiczowie, Potoccy, Lubomirscy, Zamoyscy*, Warszawa 1973, rkps w zbiorach: Biblioteka Narodowa w Warszawie, Zbiór Rękopisów, sygn. akc. 10114, t. I, k. 122.

Przyjaciół Połagi, które wydawało informatory i podjęło zorganizowanie muzeum, zapraszano badaczy-krajoznawców popularyzujących w czasopiśmie krajowych atrakcje regionu. Wprawdzie niektóre z projektów ambitniejszych inwestycji pozostały na papierze, ale zakres podjętych inicjatyw wystarczył, aby w 1908 r. Połaga była już liczącym się nadbałtyckim uzdrowiskiem morskim, które odwiedziło ponad 4 tys. kuracjuszy.

Uzdrowisko w Połędzie było jednym z ostatnich przedsięwzięć starego porządku. Powstało na prywatnych gruntach z inicjatywy arystokratycznej rodziny Tyszkiewiczów, w dużej części z ich prywatnych środków finansowych, a także – w ramach utworzonego konsorcjum – kilku innych inwestorów z kręgów arystokracji polsko-litewskiej, m.in. Mikołaja Ogińskiego z Płungian. U progu I wojny światowej Połaga była ludnym uzdrowiskiem, jedynym nadmorskim kurortem na dawnych ziemiach Rzeczypospolitej, odwiedzanym licznie przez polską arystokrację i inteligencję (także z terenów innych zaborów, m.in. z Wielkopolski i Podola) oraz coraz bardziej świadomą swęj tożsamości inteligencję litewską, wśród której nie brakło np. słynnego malarza i kompozytora Mikolaiusa Čiurlionisa.

Inwestycje podjęte z rozmachem przez Tyszkiewiczów w latach 90. XIX w. i pierwszych latach w. XX zaplanowano niezwykle ambitnie. W realizację całego przedsięwzięcia zaangażowano ogromne środki finansowe i zdecydowano się na zatrudnienie wybitnych architektów i projektantów o międzynarodowej sławie. Znalazł się wśród nich m.in. berliński architekt Franz Heinrich Schwechten i francuski projektant ogrodów Edouard André⁶. W pierwszej kolejności powierzono im zaprojektowanie rezydencji dla Antoniny i Feliksa Tyszkiewiczów, a gdy wywiązali się z tego zadania, zaangażowano ich także do sporządzenia projektów na potrzeby uzdrowiska.

Schwechten został zatrudniony przez Antoninę i Feliksa Tyszkiewiczów w 1895 r., a więc w chwili, gdy kończył budowę Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche w Berlinie i był już uznaną sławą w kręgach cesarskich⁷. W Połędzie powierzono mu zaprojektowanie okazałego pałacu, który powstał do 1897 r. W 1908 r. rozbudowano rezydencję według jego projektu, dodając kaplicę dworską i okazałą werandę⁸. André zaangażowany został przede wszystkim jako projektant parku, który otoczyć miał rezydencję Tyszkiewiczów⁹. Park był

⁶ M. Omilanowska, *Projekty Franza Schwechtena, Édouarda André i Stanisława Witkiewicza dla Połagi*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2006, 2, s. 197-225.

⁷ V. Frowein-Ziroff, *Die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche. Entstehung und Bedeutung*, Berlin 1982; P. Zietz, *Franz Heinrich Schwechten. Ein Architekt zwischen Historismus und Moderne*, Stuttgart 1999, s.117.

⁸ Geheimes Staatsarchiv Preussische Kulturbesitz, IX HA, Bilder, Architekturatelier Schwechten, sygn. 559-563 i 566-567.

⁹ R.-Ed. André, *Le parc de Polangen (Courlande)*, „Revue Horticole”, 1906, s. 422-425; R. Pilkauskas, *Parko autentiškumo beiėskant*, [w:] *Lietuvos želdynų ateitis*, „Acta Academiae Atrium Vilnensis”, 23, 2001, s. 49-67.

istotnym elementem także w funkcjonowaniu uzdrowiska, Tyszkiewiczowie pozwalali bowiem, aby kuracjusze, którzy opłacili takse uzdrowiskową, mogli przechadzać się po nim, o ile nie zbliżali się z nadto do pałacu i nie zakłócali prywatnego życia rodziny¹⁰. W istocie więc park dworski stał się jednocześnie rozległym parkiem kuracyjnym, niejako uzupełniającym skromny program właściwego, niewielkiego parku uzdrowiskowego.

Równolegle, od ok. 1895 r., rozwijało się też intensywnie samo uzdrowisko wytyczone na obszarze rozciągającym się na południe od Rąży, wzdłuż brzegu morskiego aż po granice parku dworskiego. Tyszkiewiczowie już w początku lat 90. swój drewniano-murowany letni dom rodzinny znajdujący się na tym terenie przeznaczili na dom zdrojowy, przeprowadzając niezbędne prace adaptacyjne. Mieścił się w nim niewielki hotel, restauracja, sala balowa i czytelnia czasopism¹¹. W pobliżu kurhauzu szybko wyrosło kilka pensjonatów przeznaczonych pod wynajem, a matka i rodzeństwo Feliksa Tyszkiewicza zaczęli wznosić pierwsze własne wille w pobliżu morza na działkach odziedziczonych po Józefie Tyszkiewicz.

Ważnym dla dalszego rozwoju Połagi wydarzeniem było rozpoczęcie działalności i wzrastające gwałtownie wpływy antypolskiej organizacji Deutscher Ostmarkenverein – hakaty – założonej w 1894 r. Reakcją polskiego społeczeństwa był bojkot wielu pruskich instytucji, w tym także wypoczynku w pruskich kurortach nadmorskich¹². Rezygnacja z wyjazdu do niemieckich Sobotów, jak wówczas nazywano Sopot, nabrała więc charakteru czynu patriotycznego. Wprawdzie ten i ogłaszane przez prasę jeszcze kilkakrotnie bojkoty pruskich miejscowości wypoczynkowych, m.in. w 1908 r., nie wpłynęły zasadniczo na zmniejszenie liczby Polaków odwiedzających nadbałtyckie kurorty niemieckie, ale przyczyniły się do wzrostu popularności Połagi, a rosące zainteresowanie letników zaowocowało podjęciem nowych inwestycji¹³.

Obecność André w Połędzie w 1898 r. w związku z zakładaniem parku pałacowego wykorzystana została do zlecenia mu zaprojektowania także planu uzdrowiska¹⁴. André był dobrym wyborem, jego wszechstronne doświadczenie w projektowaniu rozmaitych założeń parkowych obejmowało nie tylko parki miejskie i prywatne ogrody rezydencjonalne. Miał na swoim koncie także projekty parków uzdrowiskowych, m.in. park w Mondorf-les-Bains (Luksemburg) zakładany od 1886 r. Nieznane są niestety rysunki projektowe dla uzdrowiska w Połędzie, a dzisiejsza zabudowa tej części miasta nie pozwala jednoznacznie odczytać pierwotnego zamysłu twórcy, zapewne nie został on

¹⁰ S. Karwowski, *Poługa i Kretynga*, Poznań 1913, s. 9.

¹¹ *Uzdrowisko i kąpiele morskie w Bałtyku*, Warszawa 1905, s. 5-6.

¹² *Poługa*, „Kurier Warszawski”, 1903, 129, wyd. wiecz., s. 6-7.

¹³ T. Stegner, *Wypoczynek pod zaborami. Polacy w nadbałtyckich uzdrowiskach w XIX i na początku XX wieku*, [w:] D. Płaza-Opacka, T. Stegner, E. Szytykiel, *op. cit.*, s. 7-32, tu s. 28.

¹⁴ I. Świętochowski, *Poługa jako nadmorskie miejsce kąpielowe*, Poznań 1901, s. 9.

zresztą konsekwentnie zrealizowany. Najstarsza część założenia, obejmująca dawny park dworski Tyszkiewiczów w obrębie ulic Kurhauzowej, Memelskiej, Sienkiewicz i Morskiej (dzisiejsze ulice Basanavičiaus, Vytauto, Simpsono i Daukanto), już zabudowana willami należącymi do Feliksa Tyszkiewicza, pozostała najpewniej niezmieniona. Plany André objęły rozplanowanie części północno-zachodniej zakładu uzdrowiskowego. Do dziś odczytać można elementy tej koncepcji w wachlarzowym przebiegu ulic rozchodzących się od niewielkiego placu utworzonego u zbiegu ulic Biruty (lit. Birutites alėja) i Jagiellońskiej (lit. Gedimino g.), a także układu ulic Ogińskiego i Reymonta (dziś obie bez nazwy). W nowym rozplanowaniu ulic wyraźnie można odczytać zamiar przeprowadzenia osi widokowych otwierających się na morze, a jednocześnie uwzględniających istniejącą już zabudowę willową, na szczęście dość luźno rozlokowaną, tak że możliwe było wpisanie jej w nowy plan urbanistyczny.

Na obszarze uzdrowiska wzniesiono w ciągu dwóch dekad kilkadziesiąt willi i pensjonatów. Niemal wszystkie były budowlami drewnianymi, z dwoma wyjątkami. Pierwszym była tzw. willa „Biała” (il. 1) zbudowana dla Michała Ogińskiego w bardzo w Polsce modnych formach inspirowanych renesansową willą włoską, rozpopularyzowanych w architekturze XIX w. przez środowisko berlińskie, przede wszystkim Karla Friedricha Schinkla, Friericha Augusta Stülera i Friedricha Ludwiga Persiusa. Niesymetryczna, swobodnie kształtowana bryła złożona z piętrowych skrzydeł zestawionych pod kątem prostym wokół czworobocznej wieży widokowej – wyróżniki tego schematu – uzupełniona została o lekką drewnianą werandę, która zastąpiła kolumnowe bądź arkadowe galerie pierwowzoru.

Druga to willa „Komoda” (il. 2) należąca do Aleksandra Tyszkiewicza, także utrzymana w formach neorenesansu włoskiego. Zdradza podobieństwa do prostych w bryle, ale szlachetnych w proporcjach budowli nie tyle willowych, co domów gościnnych w typie Kavalierhaus towarzyszących większym założeniom rezydencjonalnym. Zwarta, kubiczna trójkondygnacyjna bryła budowli o elewacjach ożywionych jedynie gzymsami międzykondygnacyjnymi i boniami w narożach, z osią środkową ujętą nikiłymi lizenami podtrzymującymi trójkątny naczółek, przypomina klasycystyczną oficynę pałacową. Wrażenie to potęguje jeszcze układ kondygnacji z wyróżnionym piano nobile i niewielkim mezzaninem ponad nim oraz potężna balustradowa attyka koronująca bryłę, sugerująca poniekąd nawiązanie do form okazałego pałacu.

W obu przypadkach nieznani są niestety projektanci tych budowli, ale szukać należałoby ich w kręgu architektów pracujących na zlecenie Ogińskich i Tyszkiewiczów. Willa „Biała”, dobra w proporcjach i harmonijnie zakomponowana, mogła wyjść spod ręki jednego z wileńskich architektów, np. Tadeusza Roztworowskiego, natomiast autora „Komody” należałoby chyba szukać w kręgu architektów warszawskich, mógłby być nim np. Leandro Marconi,



1. Połaga, willa „Biała”, ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie

2. Połaga, willa „Komoda”,
fot. z 1918 r. ze zbiorów prywatnych



zatrudniany przez Jana Tyszkiewicza, stryjecznego brata Aleksandra, przy projektowaniu pałacu w Wace, czy Józef Huss, autor projektu pałacu w Zatroczu należącego do Józefa Tyszkiewicza, brata Aleksandra.

Większość połąskich domów drewnianych została wzniesiona przez lokalne firmy budowlane. W krajobrazie Poługi przeważały proste, parterowe wille z werandami od frontu, kryte dwuspadowymi dachami, czasem z wystawką na osi i z balkonami w ścianach szczytowych poddasza. Były one najpewniej dziełami miejscowych majstrów, na co dzień zajmujących się stawianiem domów w żmudzkich miasteczkach. Natomiast przy wznoszeniu bardziej skomplikowanych architektonicznie willi i pensjonatów brały udział raczej wyżej wyspecjalizowane firmy niemieckie, sprowadzane zapewne z najbliższych ośrodków – przede wszystkim z Memla (lit. Kłajpeda), gdzie rozwinęło się wielkie kąpielisko Sandkrug (lit. Smiltyne), oraz kurlandzkiej Libawy (dt. Liebau, łot. Liepaja).

Architektura tych willi i pensjonatów zdradza wyraźne pokrewieństwa z domami wznoszonymi w uzdrowiskach wschodniopruskich, takich jak wspomniany już Sandkrug, ale także Cranz (pl. Koło, rus. Zielenogradsk) i Rauschen (rus. Swietłogorsk), czy Kurlandii, przede wszystkim w uzdrowskiej części Libawy i licznych kąpieliskach nadmorskich w okolicach Rygi wchodzących dziś w skład Jurmali (dt. Rigastrand). W istocie pole porównawcze należy rozszerzyć na całe wybrzeże Bałtyku, gdzie powstawały podobne domy o skomplikowanych rzutach i rozczłonkowanych bryłach wzbogacanych ryzalitami, wieżami i werandami, zdobione wycinanymi w deskach koronkami ornamentów. Z reguły wznoszono je w technice fachwerkowej, czasami ukrywanej pod drewnianym szalunkiem. Łączono elementy tradycyjnego budownictwa drewnianego regionu pobrzeża bałtyckiego z bogatym już doświadczeniem inspirowania się architekturą drewnianą tzw. stylu szwajcarskiego i rosyjskiego, a od początku lat 90. XIX w. także norweskiego.

Początków mody europejskiej na tzw. styl szwajcarski doszukiwać się można jeszcze w romantycznej architekturze pawilonów parkowych¹⁵. „Szwajcarski” sposób budowania i ozdabiania budowli drewnianych, w połączeniu z tradycją angielskiego nieregularnego „cottage”, od połowy XIX w. cieszył się coraz większą popularnością, rozpropagowywany przez wzorniki i wystawy światowe¹⁶. W końcu XIX w. „styl szwajcarski” stał się wręcz synonimem drewnianej architektury letniskowej, aczkolwiek trzeba być świadomym faktu, że z oryginalną wernakularną architekturą szwajcarską niewiele miał już wspólnego, przez dziesięciolecia

¹⁵ J.-M. Pérouse de Montclos, *Le chalet à la Suisse: Fortune d'un modèle vernaculaire*, „Architettura”, 17, 1987, 1, s. 76-96.

¹⁶ W środowisku niemieckim najważniejszą rolę w popularyzacji form drewnianej architektury szwajcarskiej odegrały publikacje Ernsta Gladbacha, np. *Die Holz-Architektur der Schweiz*, Zurich 1876 [II wyd. 1885].

„wzbogacając” się o repertuar formalny innych tradycji lokalnych budownictwa drewnianego, przede wszystkim o struktury brył domów tyrolskich.

Na niemieckiej tradycji drewnianego budownictwa uzdrowiskowego zaważyły też inne czynniki. Przede wszystkim warto podkreślić rolę drewnianej architektury rosyjskiej. Ożenek królewskiej córki z domu pruskiego, Charlotty, z przyszłym carem Rosji Mikołajem I i zacieśnione po Kongresie Wiedeńskim związki polityczne prusko-rosyjskie spowodowały, że z inicjatywy króla Fryderyka Wilhelma III powstały dwie realizacje w stylu „ruskim” wzniesione przez budowniczego Adolfa Snethlage: tzw. Blockhaus Nikolskoe, dacha zbudowana w latach 1819–1820 w prezencie dla córki Charlotty i rosyjskiego zięcia Mikołaja, oraz kolonia drewnianych domów Alexandrowka w Poczdamie, wzniesiona dla rosyjskich śpiewaków z regimentu królewskiej straży przybocznej w latach 1826–1827¹⁷.

Adolf Snethlage w obu projektach posłużył się wzorem wypracowanym przez włoskiego architekta Carla di Giovanni Rossiego, projektującego na zlecenie matki Aleksandra I, Marii Fiodorowny, domy w stylu rosyjskim idealnej wioski Głazowo w Pawłowsku pod Petersburgiem¹⁸. Rossi połączył w swych rysunkach formy drewnianych domów tyrolskich z ornamentyką karelską, inicjując długi ciąg realizacji w stylu ruskim, które stały się w skali całej Europy popularne przede wszystkim dzięki wystawom światowym, chętnie wykorzystywane były bowiem w architekturze rosyjskich pawilonów wystawowych.

Kolejnym ważnym wątkiem tradycji budownictwa drewnianego niewątpliwie stała się drewniana architektura norweska. Formy norweskiego budownictwa drewnianego miały szansę zaistnieć w świadomości architektów niemieckich już przed połową XIX w., dzięki spektakularnym przenosinom znad jeziora Vang do Prus jednego z romańskich kościołów, który złożony został na Dolnym Śląsku w dobrach von Redenów, w Karpaczu Górnym (niem. Brückenberg, pol. po II wojnie światowej Bierutowice). Jednak to nie kościół Vang zdecydował o popularności stylu norweskiego, lecz plany polityczne cesarza Wilhelma II, konstruujuącego alians z królem szwedzkim¹⁹. Cesarz podczas niemal corocznych podróży do Skandynawii – tzw. Nordlandreisen – miał okazję poznać architekturę skandynawską gromadzoną w skansenie na półwyspie Bygdøy pod Christianią (ob. Oslo), a także współczesne budowle w stylu norweskim, zwłaszcza zaprojektowane przez Holma Hansena Munthe’go, takie jak hotel turystyczny w Holmenkollen czy położone malowniczo na stokach fiordu pod Oslo restauracje w St. Hanshaugen i Frognersteren,

¹⁷ *Museum Alexandrowka. Die Geschichte der Kolonie Alexandrowka von der Entstehung bis zur Gegenwart*, Potsdam 2005, s. 5.

¹⁸ E. Kirichenko, *The Russian style*, London 1991, s. 35; A. Hecker, *Glasowo bei Pawlowsk. Carlo Rossis Projekt eines russischen Parkdorfes – Vorbild für die Alexandrowka in Potsdam?*, Berlin 2003.

¹⁹ M. Birgit, *Reisen und Regieren: die Nordlandfahrten Kaiser Wilhelms II*, Heidelberg 1991.

wzniesione według projektów z 1890 r.²⁰ Wilhelm II powierzył Munthemu budowę pałacyku myśliwskiego w Rominten (rus. Krasnolesje), który powstał już w 1891 r., a towarzysząca mu kaplica św. Huberta w dwa lata później²¹. Drugim, znacznie ważniejszym propagandowo zespołem zaprojektowanym dla cesarza przez Munthego była hala przeznaczona na uroczystości powitalne przy przystani wraz z domami dla marynarzy, tzw. Kongsnaes w Poczdamie nad Jungferensee, skąd cesarz wyprawiał się swym parowcem „Alexandra” do Skandynawii. Niewątpliwie istotnym „pasem transmisyjnym” form drewnianej architektury norweskiej w Niemczech stały się publikacje poświęcone tej tematyce, a przede wszystkim książka Munthego i Lorentza Dietrichsona²². Formy norweskie pojawiły się w kilku innych realizacjach zamawianych dla cesarza, m.in. w przystani jachtowej w Spandau czy halach powitań przy dworcach kolejowych w Werbellinsee i Prökelwitz (pol. Prakwice²³).

Moda na styl norweski szybko się rozprzestrzeniła; okazał się on bardzo przydatny w kształtowaniu architektury drewnianych budowli letniskowych, uzdrowiskowych i sportowych. W stylu norweskim wzniesiono wiele willi w nadbałtyckich kurortach pomorskich i wschodniopruskich, budynek domu zdrojowego w Cranz, dworce kolejowe w Międzyzdrojach i Rauschen, pawilony wejściowe na molo w Świnoujściu i Heringsdorfie, trybuny wyścigów konnych w Heringsdorfie, a w 1907 r. powstały w tym stylu Łazienki Południowe w Sopocie zaprojektowane przez Paula Puchmüllera²⁴. Styl norweski pojawił się także w budowlach sportowych wznoszonych w innych rejonach, m.in. w budynku klubu golfowego w Oberhofie czy kręgielni w Klink koło Waren. W 1906 r. wzniesiono tzw. Pawilon Norweski w Cieplicach Śląskim Zdroju, zbudowany według planów Holma Hansena Muthego jako kopia pawilonu restauracji Frognerseteren. Moda na styl norweski wygasła jeszcze przed 1910 r., a wiele z wzniesionych wówczas budowli nie przetrwało próby czasu, niemniej ich rola w kształtowaniu pejzażu architektonicznego miejscowości wypoczynkowych była znacznie większa, niż przyjęto w dotychczasowych badaniach²⁵.

²⁰ L. Dietrichson, H.H. Munthe, *Die Holzbaukunst Norvegens in Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin 1893; B. Miller Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge 2000, s. 62-67.

²¹ F. v. Ungern-Sternberg, *Jagdhaus und Hubertuskapelle*, [w:] *Das Jagdschloss von Rominten*, Hrsg H. Raberge, Königsberg 1933, s. 3-11; B. Miller Lane, *op. cit.*, s. 76-77; K. Nawrocki, *Norweski styl narodowy w krajobrazie Obojga Prus*, [w:] *Architektura współczesna w środowisku historycznym*. Materiały polsko-niemieckiej konferencji Pasłek 26-29 października 1995, Łódź 1996, s. 27-38.

²² L. Dietrichson, H.H. Munthe, *op. cit.*

²³ Pawilon przeniesiony został do Budwit, gdzie stoi do dzisiaj, por. m.in.: S. Solarz-Taciak, P.W. Taciak, *Budwity – cesarski dworzec*, „Spotkania z Zabytkami”, 2006, 10, s. 25-26.

²⁴ J. Gibbs, *Historia i typologia założeń łazienek kąpielowych*, [w:] *Paul Puchmüller – architekt, który przemienił Sopot w miasto*, Sopot 2008, s. 27-26; K. Nawrocki, *Łazienki Południowe*, [w:] *ibidem*, s. 58.

²⁵ B. Miller Lane, *op. cit.*; K. Nawrocki, *Norweski styl...*

Wille i pensjonaty w Połądze nie stanowią żadnego homogeny, reprezentują różne koncepcje rozwiązań, od piętrowych obszernych budowli na rzucie prostokąta przypominających domy tyrolskie, po skomplikowane założenia z ryzalitami, wieżami, różnego rodzaju dobudówkami i werandami, z efektywnymi dekoracjami w różnych stylach. Jednak jak się okazuje, nie zawsze były przypadkowym powieleniem lokalnych schematów, ale – jak to się daje udowodnić w kilku przypadkach – świadomym powtórzeniem wzoru wybranego z opublikowanego katalogu.

Znaną na pobrzeżu Bałtyku firmą produkującą gotowe drewniane domy do składania na miejscu była Wolgaster Actien-Gesellschaft für Holzbearbeitung utworzona z przedsiębiorstwa Johann Heinrich Kraeft, funkcjonującego od 1868 r. w Wołogoszczy²⁶. W 1892 r. firma ta opublikowała katalog, w którym znalazły się fotografie i rzuty kilkunastu wzniesionych przez nią budowli²⁷. Budynki te zaprojektowane zostały przez berlińskich architektów współpracujących z firmą, przede wszystkim Johanna Langego. Pod względem stylistycznym oferta firmy wołogoskiej była swoistą mieszanką form budownictwa pruskiego, rosyjskiego, szwajcarskiego i norweskiego. Najwięcej miejsca poświęcono prezentacji willi i niewielkich pensjonatów, przeważnie wzniesionych w uzdrowiskach na Rugii i Uznamie, w Heringsdorfie, Binz czy Bansin. Bez wątpienia co najmniej trzy wille wzniesione w Połądze na zlecenie Zofii z Horwattów Tyszkiewicz, wdowy po Józefie a matki Feliksa, zdradzają ogromne podobieństwo do zreprodukowanych w katalogu budynków wołogoskich.

Budowlą ewidentnie inspirowaną kilkoma projektami z katalogu wołogoskiego jest willa własna zleciendawczyni, nazwana jej imieniem „Zofia” (il. 3). Zdradza wyraźne podobieństwa w ukształtowaniu bryły i wielu detali do willi zaprojektowanych przez Johanna Lange, zreprodukowanych w katalogu wołogoskim na tablicy 4. (il. 4) (do dziś zachowana willa „Florence” należąca niegdyś do dr. Sylvestra, w Heringsdorf przy Puschkinstrasse 2), tablicy 10. (il. 5) (willa „Undine” w Binz, Strandpromenade 30) i tablicy 13. (willa Heyroth w Poczdamie, Virchowstrasse 19/21). Oczywiście nie może być tu mowy o dosłownym kopiowaniu, ale raczej wykorzystaniu pomysłów Langego i skomponowaniu ich w nową całość, dopełnioną ażurową ornamentyką posługującą się chętnie motywem koła, charakterystyczną raczej dla budownictwa wschodniopruskiego i rosyjskiego. „Zofia” ma też ciekawie rozwiązaną górną kondygnację wieży z balkonem obiegającym ją wokół, co nadało jej charakter zwieńczenia latarni morskiej.

²⁶ *Wolgaster Actien-Gesellschaft für Holzbearbeitung vorm. J. Heinr. Kraeft: Import amerikan. Hölzer; Bau v. zerlegbaren Holzhäusern ...* Wolgast [1892].

²⁷ Katalog opublikowano bez daty, ale wstęp i poszczególne zdjęcia opatrzone są datą 1892. W 1900 lub 1901 r. opublikowano inne wydanie tego katalogu, w pierwszej części identyczne z wersją z 1892 r., a w dalszej uzupełnione następnymi realizacjami firmy.



3. Połoga, willa „Zofia”, ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie



4. Heringsdorf, willa „Florence”, Tabl. 4 w katalogu *Wolgaster Actien-Gesellschaft für Holzbearbeitung vorm. J. Heinr. Kraeft: Import amerikan. Hölzer; Bau v. zerlegbaren Holzhäusern...*, Wolgast [1900]



5. Binz, willa „Undine”, Tabl. 10 w katalogu *Wolgaster Actien Gesellschaft...*

Inspiracji katalogiem wołoskim należy się też dopatrywać w projekcie bliźniaczej pary willi w Połędzie „Romeo” i „Julia”, dla których wzorem był niewątpliwie projekt willi z tablicy 21. katalogu wołoskiego (projekt zrealizowany w Heringsdorf, Maxim-Gorki-Strasse 55). Oczywiście podobieństwa obu rozwiązań wynikają przede wszystkim z zastosowania schematu piętrowego domu szwajcarskiego. Niemniej analogie willi połęskich do rysunku są uderzające, zwłaszcza w partiach elewacji bocznych, zasadnicza różnica polega na zastosowaniu innego rytmu podziałów fasady oraz zrezygnowania z narożnych werand na rzecz jednolitego balkonu obiegającego całą bryłę.

Ciekawe, że w Połędzie pojawił się też ośmiokątny pawilon bardzo zbliżony do altany zreprodukowanej na tablicy 8. projektu Johannesena Lange (altana zachowana do dziś na posesji willi „Florence”, przy Puschkinstrasse 2 w Heringsdorf). Jego cechą charakterystyczną jest namiotowy daszek na szczycie, ozdobiony trójkątnymi wystawkami z głowami smoków inspirowanych stylem norweskim, rozpopularyzowanym przez Munthe'go.

Posłużenie się katalogiem wołoskim najwyraźniej uwidacznia się w bryle i rzucie połęskiej willi „Mohort” (il. 6), która jest niemal identyczna z willą zaprojektowaną przez architekta Busse z Berlina, zreprodukowaną na tablicy 9. (il. 7) (willa zachowana do dziś w Heringsdorfie, na posesji przy Puschkinstrasse 3). Obie budowle mają niemal identyczne rzuty i bryłę wzbogaconą o narożną ośmioboczną wieżę i wydatną bliźniaczą wystawkę



6. Połaga, willa „Mohort”, fot. 2008



7. Heringsdorf, willa przy
Promenadzie, Tabl. 9 katalogu
Wolgaster Actien Gesellschaft...

w dłuższej elewacji północnej, taką samą formę dachów, rozmieszczenie okien, wejść i werand, a nawet ten sam rysunek ozdobnych belek konstrukcji fachwerkowej. Połaska willa ma jednak inne proporcje, jest znacznie bardziej przysadzista, ma niższy dach i mniej ozdobnych detali, brak przede wszystkim niewielkich wnęk w elewacji północnej. Znacznemu uproszczeniu uległa też kompozycja bryły Mohorta w partii niewidocznej na zdjęciu w katalogu, co łatwo stwierdzić, porównując ją z opublikowanymi w katalogu rzutami. Co ciekawe, willa z tablicy 9. w Heringsdorfie miała co najmniej dwa powtórzenia na podstawie tego samego projektu, zrealizowane przez firmę wołoską: willę Schwalbennest w Zinnowitz przy Dünnenstr. 6 (niegdyś 3) oraz nieznaną z imienia willę w Freiland w Austrii²⁸.

Niewątpliwie żadna z zaprezentowanych budowli w Połądze nie została wyprodukowana przez przedsiębiorstwo z Wołogoszczy. Budowle połaskie mają znacznie skromniejszy detal, dużo drobnych uproszczeń form i redukcji elementów, a także gorsze proporcje. Katalog wołoski został wykorzystany jako wzornik, a zleceńodawczyni, Zofia Tyszkiewicz, posłużyła się nim jak kobieta sprowadzająca z Paryża żurnal z najmodniejszymi wzorami sukien, które każe skopiować swojej miejscowej krawcowej.

W podobny sposób wykorzystana została przez połaskich majstrów budowlanych inna publikacja wzornikowa, a mianowicie opracowany przez Richarda Dorschfeldta zestaw tablic z rysunkami *Holzbauten der Gegenwart* wydany w Stuttgarcie ok. 1901 r.²⁹

Wzornik ten posłużył niewątpliwie do zaprojektowania bramy głównej (il. 8) do uzdrowiska w Połądze, przy której pobierano także opłaty za wejście na teren parku zdrojowego. Powstała ona zapewne ok. 1907 r., bo wtedy władze wydały zezwolenie na pobieranie taksy kuracyjnej. Secesyjne formy tej bramy mają niewątpliwie źródło w rysunkach Dorschfeldta opublikowanych na tablicach 4. i 23. (il. 9 i 10). I w tym przypadku nie może być mowy o wiernym kopiowaniu, a raczej o powtórzeniu z uproszczeniami i redukcją detalu.

Drugą budowlą w Połądze, która powstała na podstawie rysunków Dorschfeldta, jest północna weranda starego kurhauzu, dobudowana podczas jednej z rozbudów przeprowadzonych w 1905 i 1909 r. Secesyjne formy wykrojów prześwitów i ozdobne deskowania ścian parapetowych mają źródło inspiracji w kilku rysunkach Dorschfeldta, m.in. tablicach 7., 15. i 21. Trzecią inspirowaną tym wzornikiem budowlą połaską jest pawilon teatru letniego (il. 11). Wzniesiono go w 1909 r. na miejscu spalonego poprzedniego, który funkcjonował zaledwie jeden sezon. Poprzedni był znacznie większy, z efektownie rozwiązaną dwuwieżową fasadą. Budowany w pośpiechu

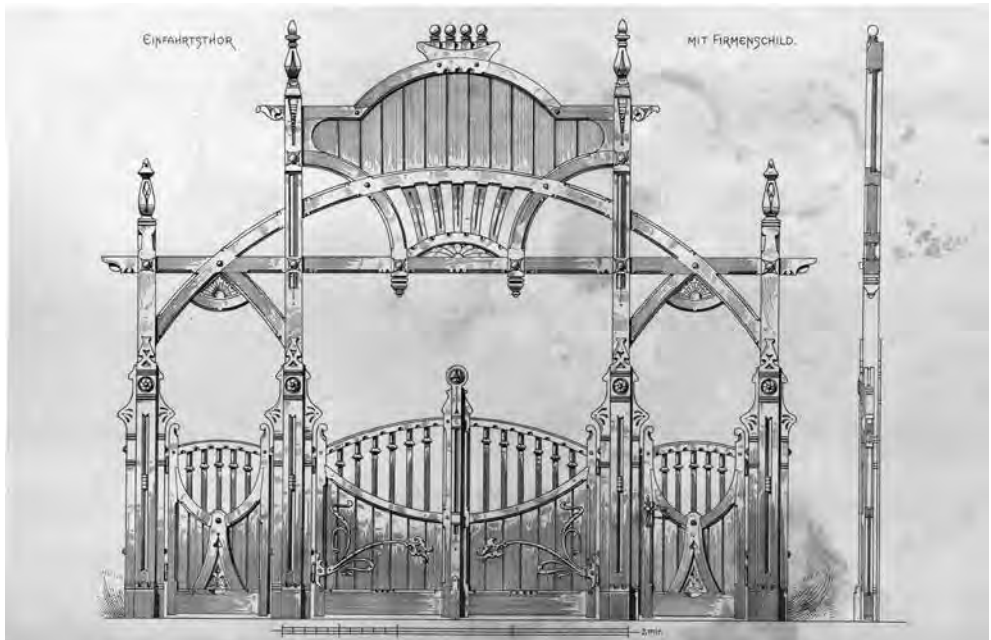
²⁸ *Wolgaster Holzbauten*, „Ueber Land und Meer. Deutsche Illustrierte Zeitung”, 1894, 21, s. 22-23.

²⁹ R. Dorschfeldt, *Holzbauten der Gegenwart. Originalentwürfe von Veranden, Thoren, Erkern, Geflügelhäusern, Lauben, Kegelbahnen, Verkaufsbuden, Gartenhäusern, Einfriedigungen, Gewächshäusern etc. nebst wichtigsten Details im vergrößerten Massstabe*, Stuttgart b.r. [1901].



8. Połąga, brama do zakładu zdrojowego, ze zbiorów Biblioteki Akademii Nauk w Wilnie

9. Rysunek bramy, Tabl. 4 we wzorniku Dorschfeldta, R. Dorschfeldt, *Holzbauten der Gegenwart...*





10. Rysunki furtek, Tabl. 22 i 23 we wzorniku Dorschfeldta, R. Dorschfeldt, *Holzbauten der Gegenwart...*

nowy teatr zaplanowano już jako budowlę znacznie skromniejszą z ciekawym rozwiązaniem partii wejściowej osłoniętej werandą. Niewątpliwie za wzór tego rozwiązania posłużyły rysunki na tablicach 49. i 60. (il. 12) wspomnianego wzornika.

U wybitnych, znanych z nazwiska architektów zamówiono dla połąskiego uzdrowiska jedynie dwa projekty budowli użyteczności publicznej, niestety oba pozostały niezrealizowane. Pierwszym był projekt zakładu przyrodoleczniczego, tzw. łaźniek ciepłych, przeznaczonych na kąpiele w podgrzewanej wodzie morskiej, mielonych wodorostach itp. Na projektanta łaźniek wybrany został sprawdzony już przez Tyszkiewiczów Franz Heinrich Schwechten, który pierwszy projekt opracował w 1900, a drugi w 1902 r.³⁰ Równolegle trwały prace nad projektem nowego kurhausu, czyli domu zdrojowego „Kiejstut”. W 1901 r. projekt zamówiono u Stanisława Witkiewicza, uznając styl zakopiański za najodpowiedniejszy dla tej budowli³¹.

Zaden z tych ambitnych projektów nie został zrealizowany, w latach 1905 i 1909 podjęto jedynie wspomnianą już rozbudowę starego kurhausu, a w 1909 r. zbudowano także znacznie skromniejszy od pierwotnie projektowanego, drewniany

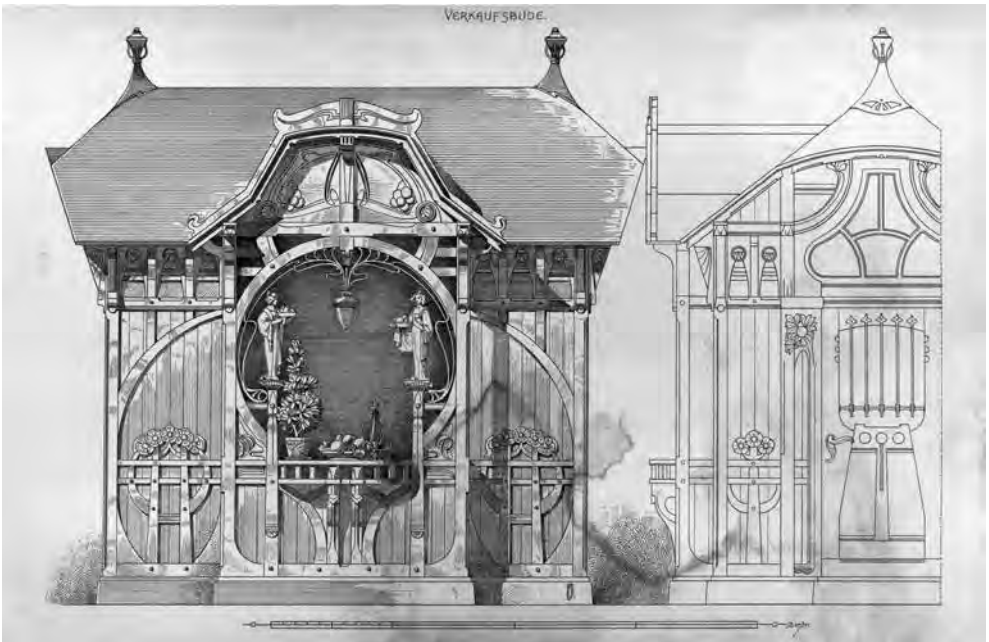
³⁰ GStA PK, IX HA, Bilder, Arch. Schwechten, sygn. 565, Bl. 1-13. Por. M. Omilanowska, *op. cit.*, s. 217-219.

³¹ Korespondencja ze Stanisławem Witkiewiczem w sprawie zamówienia projektu kurhausu w Połądze opublikowana w: *Listy o stylu zakopiańskim 1892-1912. Wokół Stanisława Witkiewicza*, opr. M. Jagiełło, Kraków 1979, s. 344-351; por. M. Omilanowska, *op. cit.*, s. 219-222.



11. Połaga, teatr letni, pocztówka w zbiorach prywatnych

12. Rysunek kiosku, Tabl. 60 we wzorniku Dorschfeldta, R. Dorschfeldt, *Holzbauten der Gegenwart...*



budynek ciepłych łazienek przy ul. Kiejstuta. Była to parterowa budowla złożona z korpusu i pary prostopadłych skrzydeł dobudowanych w następnym sezonie. Bryła budowli zdradza spore pokrewieństwa z projektami Schwechtena, przypuszczać więc można, że były one znane budowniczym zrealizowanych łazienek.

W 1910 r. w Połądze zbudowano nowe okazałe założenie kąpieliska morskiego, tzw. łazienek zimnych. Od końca XIX w. wykorzystywano znany w całej Europie system wozów kąpielowych wciąganych po łagodnie schodzącym do morza dnie przez konne zaprzęgi. System ten uznano w końcu za niewystarczający, a drewniane, wynajmowane na sezon budki na plaży, służące jako przebieralnie i miejsca wypoczynku – za zbyt skromne. Podjęto więc budowę wielkiego drewnianego kąpieliska, które powstało na plaży, nad samym morzem. W Połądze wybrano najpopularniejszy schemat takiego kąpieliska, trójskrzydłowe założenie na rzucie litery U, otwarte ku morzu. Zbudowana na palach konstrukcja składała się ze skrzydeł z kabinami tworzących czworobok ozdobiony narożnymi „zamkowymi” wieżami i pomostów wchodzących w morze, z których można było po stopniach zejść do wody. Formy łazienek połaskich zdradzały ewidentnie źródło inspiracji, jakim był zespół sopockich łazienek północnych, wzniesionych w 1903 r. przez Puchmüllera, tyle że w Połądze zrealizowano zasadniczo zredukowaną wersję łazienek sopockich³².

W Połądze było także molo, zbudowany jeszcze w latach 80. pomost dla statków obsługujących miejscową cegielnię, przez wiele lat nieużywany, zaadaptowany na molo spacerowe z ażurową altaną przy wejściu, zapewniającą osłonę przed deszczem w razie niespodziewanej zmiany pogody. W uzdrowisku nie brakowało altan dla orkiestry, kawiarni nadmorskiej z wielką werandą, sali gimnastycznej, placu zabaw dla dzieci itp.

Architektura uzdrowiskowa Połągi wpisuje się idealnie w charakter architektury niemieckich uzdrowisk nadbałtyckich. Wznoszona z reguły przez niemieckie firmy budowlane, często z wykorzystaniem niemieckich wzorników, jak starałam się to udowodnić na przykładzie wykorzystania katalogu Wolgaster Actien Gesellschaft für Holzbearbeitung czy publikacji wzornikowej Richarda Dorschfeldta, nie wyróżniała się specjalnie spośród takich miejscowości, jak Liebau, Sandkrug, Cranz czy Rauschen. Wyjątkowy charakter miały jedynie projektowane, ale niestety niezrealizowane, budynki łazienek ciepłych i kurhauzu.

Budynek łazienek zaprojektowany przez Schwechtena był oryginalną, nieopartą na utartych, popularnych wzorach propozycją, aczkolwiek powtarzającą schemat funkcjonalny wypracowany dla tego typu budowli w II połowie XIX w. Jednocześnie był bardzo odosobnionym dziełem w twórczości tego architekta, projektującego przede wszystkim kościoły, zespoły fabryczne i architekturę mieszkaniową oraz okazałe miejskie budowle publiczne.

³² J. Gibbs, *op. cit.*, s. 32-33; K. Nawrocki, *Łazienki Północne...*, s. 54-57.

Budowa Kurhauzu „Kiejstut” według projektu Witkiewicza w stylu zakopiańskim wprowadziłaby rzeczywiście nową jakość w pejzaż nadmorskiej architektury uzdrowskiej. Kreowanie Połagi na „Nadbałtyckie Zakopane”, wyraźnie widoczne w wielu działaniach informacyjnych i propagandowych, w architekturze kurhauzu znalazłoby swoje materialne potwierdzenie. Wzniesienie najważniejszej budowli uzdrowska w polskim stylu narodowym byłoby wpisaniem w krajobraz kulturowy tego miejsca łatwo czytelnego znaku o konotacjach politycznych i ideowych, a jednocześnie przyczyniłoby się do uznania stylu zakopiańskiego za polską alternatywę dla form ruskich, szwajcarskich, norweskich czy pruskich w drewnianej architekturze uzdrowskiej. Potwierdziłoby zarazem przydatność jego form dla drewnianej architektury uzdrowskiej nie tylko na obszarach górskich.

Małgorzata Omiłanowska

Spa Architecture of Palanga in 1870–1914

The popular Lithuanian seaside resort of Palanga, known in Polish as Połaga, was founded on the initiative of one man: Feliks Tyszkiewicz. His imagination and financial muscle permitted him to employ such widely-known architects from Western Europe as Franz Heinrich Schwechten and the French designer of gardens, Edouard André, who together came up with the notion of combining an imposing residence with an exclusive and modern seaside spa town. Not everything included in the original plan was actually carried out, but what has been preserved alongside the surviving plans makes it possible to recreate one of the most original private building initiatives from the turn of the 19th and 20th centuries in the territories of pre-Partition Poland.

Palanga belonged to the Tyszkiewicz family from 1824 onwards. Its location was highly untypical, since as a result of local Baltic-German pressure and influence the little town ceased to be a part of Samogitia and was included in the regional territory of Courland from 1819 until the end of the First World War. Not that a great deal happened there until 1891, when Palanga was inherited by the youngest son of Józef Tyszkiewicz, Feliks. He commissioned the design of a new palace by Berlin's architect Franz Schwechten and the parks design by French planner Edouard André.

While the palace and gardens of Feliks Tyszkiewicz were coming into being, so too was the spa town. While bequeathing the ancient little town to his youngest son, Józef had taken into consideration the needs of the remaining members of his family, for whom Palanga as a summer resort was originally intended. Summer villas thus arose on plots of land belonging to these other family members with the intention of spending the holidays each year here, thus turning Palanga into a major meeting place and resort of the Polish aristocracy.

In accordance with plans drawn up also by Édouard André, a spa town was thus laid out, but unfortunately the concepts for this urban design have never been recovered, and it is impossible to make out the original intentions from the current spatial arrangement of today's Palanga.

In the course of several dozen years some tens of villas and boarding houses were raised in Palanga. The majority of them built by local companies followed simple design schemes of gable roofed wooden bungalows with verandas. Also, some dozen more sophisticated buildings with a more complex lay-out were built. Though in some cases the Palanga villas simply resorted to the catalogues of the renown German companies, such as Wolgaster Actien Gesellschaft and model books of the kind of that of Richard Dorschfeldt.

Schwechten was selected once again to design the baths, and in Berlin two variations have been preserved of the design from 1900 and 1902. At the same time work on the new spa house – kurhaus – continued, for which Stanisław Witkiewicz had been commissioned to create a building in the so-called Tatra or Zakopane style.

Unfortunately, none of these designs ever advanced beyond the planning stage: neither the new spa house nor heated baths ever came into being; not that this was to prevent Palanga's continued growth as a spa town. Residing in their palatial manor, the Tyszkiewicz couple oversaw the provincial little town's transformation into an elegant seaside resort during the course of little more than a dozen years. In order to ensure the carrying out of their ideas they employed some well-known architects, whose ideas including the raising of a spa house in the Zakopane style, thus no doubt encouraging Stanisław Karwowski to write in 1913: 'Let Połaga become in the North what Zakopane already is in the South.'

Translated by Peter Martyn

Kadyny – wieś idealna cesarza Wilhelma II

Kadyny to niewielka wieś leżąca na Wysoczyźnie Elbląskiej, na brzegu Zalewu Wiślanego, oddalona o ok. 20 km od Elbląga i 4 km od Tolkmicka.

Wieś ta pojawiała się w polskiej i obcej (przede wszystkim niemieckiej) literaturze naukowej głównie za sprawą zainteresowania wyrobami manufaktury majoliki założonej tu przez Wilhelma II. W Polsce pierwszą po wojnie wystawą dawnej majoliki kadyńskiej była zorganizowana na zamku w Malborku w 1999 r., towarzyszył jej wydany w tym samym roku katalog¹ z tekstami Jörna Barfoda, Barbary Pospiesznej, Ryszarda Formeli i Helmuta Niederhausa.

W czasach PRL powstały dokumentacje konserwatorskie wsi oraz zespołu pałacowego, zespołu klasztornego i parku przypałacowego w Kadynach², a w latach 1989–1990 białe karty obiektów autorstwa Jacka Domino, znajdujące się obecnie w Urzędzie Konserwatorskim w Elblągu. W 2002 r. wydana została książka dotycząca dziejów klasztoru kadyńskiego³. Nie można więc stwierdzić, że Kadyny zostały po obu wojnach światowych zapomniane, jednak nikt nie podjął tematu samej wsi, przyczyn i źródeł jej powstania. W centrum zainteresowania znajdowała się wytwórnia ceramiki i pałac.

Kadyny są wsią wyraźnie podzieloną na dwie części. Punkt centralny całego założenia stanowi prostokątny plac, usytuowany na osi północ-południe. Na południe i wschód od placu znajduje się założenie pałacowe wraz z kompleksem stajni i budynków folwarcznych oraz gospodarczych, stanowiące jedną wyraźnie wydzieloną część wsi. Domy robotników oraz budynki, takie jak szkoła, poczta, karczma i dom starców, tworzą jej drugą część. Stoją one przy dwóch drogach wychodzących z północno-zachodniego narożnika placu. Jedna z nich prowadzi na północ w kierunku Zalewu Wiślanego, stoją przy niej cztery domy mieszkalne. Druga droga prowadzi na zachód, do Pęklewa, po jej północnej stronie zgrupowane są budynki służące wszystkim mieszkańcom wsi, po stronie południowej znajdują się cztery domy mieszkalne. Po zachodniej stronie placu stoją dwa zachowane budynki mieszkalne wraz z zabudowaniami gospodarczymi, pochodzące jeszcze z XVIII w.

¹ *Kadyny. Ceramika z Królewskiego Warsztatu Majoliki 1904-1944*. Katalog wystawy czerwiec-wrzesień 1999, Malbork 1999.

² B. Lubocka, *Kadyny, pow. Elbląg, dokumentacja historyczno-ruralistyczna wykonana na zlecenie Stadniny Koni w Kadynach, 1974-1975*; A. Kunicka, *Kościół w Kadynach, pow. Elbląski, dokumentacja opracowana dla PP PKZ Gdańsk, 1958*; eadem, *Klasztor w Kadynach, pow. Elbląski, dokumentacja wykonana do użytku PP PKZ Oddział w Gdańsku, 1958*; B. Lubocka, *Park przypałacowy w Kadynach, pow. Elbląg, studium historyczno-przestrzenne wykonane na zlecenie Stadniny Koni w Kadynach, 1974-1975*.

³ W. Zawadzki, *Dzieje klasztoru bernardyńskiego w Kadynach*, Olsztyn 2002.

W zabudowie całej wsi wyraźny jest pewien zamysł architektoniczno-formalny. Wydaje się, że wieś ta miała stanowić coś w rodzaju „heimatstilowego wzornika”, stanowiąc przegląd form architektury tych ziem. Stąd mamy tu elementy architektury krzyżackiej (szkoła, poczta, kościoły) oraz nawiązania do domów podcieniowych, tak często występujących na tych terenach (dawny punkt lekarski i podcień obecnej karczmy). Pojawiają się rustykalne drewniane werandy, podmurówki wykonane z kamieni polnych, widać wiele elementów fachwerkowych nadających wsi, nawet dzisiaj, rustykalny charakter.

Pierwsza wzmianka źródłowa dotycząca wsi pojawiła się w dokumencie z 1255 r. wystawionym przez mistrza krajowego zakonu krzyżackiego, Dietricha von Gruningen⁴. W 1431 r. Kadyny przeszły na własność Jana Bażyńskiego⁵, prawdopodobnie w związku z pożyczkami udzielonymi przez niego Zakonowi. Kadyny przechodziły stosunkowo często z rąk do rąk, należały do rodziny Bażyńskich, kapituły fromborskiej. Na jakiś czas powróciły w ręce Zakonu, potem stały się własnością rodziny Truchsess von Wetzhausen⁶, następnie należały do rodziny von Schlieben. Na początku XVIII w. majątek trafił w ręce Jana Ignacego Działyńskiego, szybko jednak powrócił do rodziny von Schlieben, by wkrótce trafić do Pawła z Lubrańca Dąbskiego⁷ i ponownie do rodziny von Schlieben. W 1787 r. Kadyny zostały kupione przez Wilhelma Fryderyka hr. von Schwerin⁸, następnie nabył je kanonik warmiński Ignacy von Matthy, by sprzedać je swemu kuzynowi, Ignacemu Antoniemu von Matthy⁹. Kolejnym właścicielem majątku był Gotthilf Krzysztof von Struensee, który w 1814 r. sprzedał majątek Danielowi Birknerowi¹⁰. Ostatnim właścicielem Kadyn przed cesarzem był Artur Birkner. Otrzymał on majątek wraz ze swoim bratem, Janem Erykiem, od ojca – Edwarda Birknera. Bracia postanowili zapisać w testamencie majątek rodzinie cesarskiej, jednak po śmierci Jana Eryka, Artur Birkner postanawia nie zwlekać i 15 grudnia 1898 r. przekazuje majątek cesarzowi Wilhelmowi II w zamian za dożywotnią rentę w wysokości 22 000 marek rocznie¹¹.

Plany przebudowy Kadyn zaczęto rozważać zapewne tuż po przejęciu majątku. We wsi istniało już założenie pałacowe, jednak było ono zdecydowanie

⁴ R. Dorr, *Cadinen. Illustrierter Führer*, Gdańsk 1900, s. 16; E. Kerstan, *Geschichte des Landkreises Elbing*, Elbląg 1925, s. 155; W. Zawadzki, *op. cit.*, s. 12.

⁵ R. Dorr, *op. cit.*, s. 16; E. Kerstan, *op. cit.*, s. 156-157; B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 20; W. Zawadzki, *op. cit.*, s. 12.

⁶ W. Zawadzki, *op. cit.*, s. 13; B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 28.

⁷ R. Dorr, *op. cit.*, s. 18-19; E. Kerstan, *op. cit.*, s. 164-165; B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 29-32; W. Zawadzki, *op. cit.*, s. 13-14.

⁸ R. Dorr, *op. cit.*, s. 19; E. Kerstan, *op. cit.*, s. 165; B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 34.

⁹ R. Dorr, *op. cit.*, s. 21; E. Kerstan, *op. cit.*, s. 166-167; B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 34-35; W. Zawadzki, *op. cit.*, s. 14.

¹⁰ R. Dorr, *op. cit.*, s. 21-22; B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 34-36; W. Zawadzki, *op. cit.*, s. 14-15.

¹¹ W. Zawadzki, *op. cit.*, s. 15; B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 37.

zbyt małe jak na potrzeby cesarza, jego rodziny oraz niezbędnej służby. Część zabudowań gospodarczych została zapewne odbudowana po pożarze, który miał miejsce w 1889 r. W Kadynach znajdowały się dwa zakłady przemysłowe: gorzelnia założona w 1870 r. i cegielnia, która została ponownie uruchomiona w 1872 r. i otrzymała wtedy nowy piec¹². Zabudowa mieszkalna Kadyn pochodziła z XVIII w., a funkcję szkoły spełniały niszczone zabudowania dawnego klasztoru franciszkańskiego¹³.

W zachowanym obecnie założeniu widać wyraźnie, że podjęta przez cesarza przebudowa nie była chaotyczna, lecz poddana wyraźnemu i konsekwentnie przeprowadzonemu planowi, który istniał zapewne już w momencie przejścia Kadyn. Można zauważyć, że zabudowa miała nawiązywać do wzorów budownictwa lokalnego, ukazywać ciągłość tradycji pruskiej na tym terenie. Drugim zasadniczym elementem tego planu było zapewnienie mieszkańcom Kadyn godziwych warunków życia, możliwości podjęcia pracy oraz niezbędnych budynków użyteczności publicznej. O tym, jak całościowe było to założenie, może świadczyć fakt zbudowania portu i kolei polowej, które miały ułatwić transport i sprzedaż produktów zakładów przemysłowych założonych w Kadynach.

Do realizacji wyżej opisanego planu przystąpiono niezwłocznie. Prace rozpoczęto od zapewnienia wygody pomysłodawcy przebudowy – cesarzowi Wilhelmowi II. Latem 1899 r. trwały w Kadynach intensywne prace budowlane. Wnętrza istniejącego od XVII w. pałacu otrzymały nowe wyposażenie. Dobudowano także niewielkie wschodnie skrzydło pałacu, w którym znajdowały się pomieszczenia kuchenne i mieszkania służby¹⁴. W tym samym roku powstały też budynki gospodarcze związane z pałacem oraz budynek bramny. Od tego czasu Kadyny stały się letnią rezydencją cesarską, w której rodzina cesarska bawiła przynajmniej raz do roku¹⁵. Jak wiadomo z albumu Ottomara Anschütza, budziło to w Rzeszy spore zdumienie¹⁶, ponieważ mimo rozbudowy pałac był niewielki i nie zapewniał takiego komfortu jak inne rezydencje cesarskie. Kadyny były też sporo oddalone od Berlina i podróż rodziny cesarskiej stanowiła spore wyzwanie logistyczne.

Kiedy cesarz wraz z rodziną miał już zapewnione miejsce wypoczynku w Kadynach, przystąpiono do budowy nowych i rozbudowy istniejących zakładów przemysłowych. Jeszcze w 1899 r. rozbudowano cegielnię¹⁷. Krok

¹² R. Dorr, *op. cit.*, s. 22; B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 36.

¹³ B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 36.

¹⁴ R. Dorr, *op. cit.*, s. 23; B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 37.

¹⁵ B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 37.

¹⁶ O. Anschütz, *Cadinen, Sommeraufenthalt der Deutschen Kaiserfamilie*, 1903, s. 1.

¹⁷ J. Barfod, *Historia Królewskiej Wytwórni Majoliki w Kadynach*, [w:] *Kadyny. Ceramika z Królewskiego Warsztatu...*, s. 7.

B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 37.



1. Kadyny, dom dyrektora wytwórni majoliki, początek XX w., stan obecny

2. Kadyny, budynki gorzelni z początku XX w., stan obecny



ten miał swoje praktyczne uzasadnienie – cegielnia nie tylko dawała pracę mieszkańcom Kadyn i okolicznych wsi, ale miała także wyprodukować materiał niezbędny do przeprowadzenia kolejnych inwestycji. Drugim, a z czasem najważniejszym, zakładem przemysłowym w Kadynach była wytwórnia majoliki (il. 1). Zakład ten, tak jak cegielnia, znajduje się poza wsią, przy szosie prowadzącej do Elbląga. Pozostałe budynki i zakłady przemysłowe to zabudowania gorzelnii (il. 2), znajdujące się w obrębie założenia folwarcznego, oraz stadnina i fabryka płatków ziemniaczanych. Stadnina, w skład której wchodzi kompleks stajni, bukaciarnia, stelmachowania i budynki mieszkalne, powstała również na początku XX w., jako zespół budynków stanowiących przemyślaną całość.

Po zakończeniu rozbudowy pałacu, wraz z rozbudową zakładów przemysłowych, zabrano się za wznoszenie osiedla dla robotników pracujących w folwarku, stadninie i tychże zakładach. W 1900 r. istniał już pierwszy dom mieszkalny dla czterech rodzin (il. 3)¹⁸. Z zachowanej pocztówki wiemy także, iż ok. 1910 r. stały budynki przy drodze prowadzącej do Zalewu Wiślanego (il. 4, 5). Z pewnością wszystkie budynki mieszkalne powstały przed 1914 r., a prawdopodobnie ich budowę zakończono już ok. 1910 r. (il. 6).

Równocześnie z budową domów mieszkalnych powstały budynki użyteczności publicznej. W 1902 r. ukończono budowę szkoły według projektu Conrada Steinbrechta¹⁹. Zachował się telegram nadany przez cesarza, w którym pisze on, że wszystkie formalności dotyczące projektu mają być załatwiane za pośrednictwem radcy von Etdorfa, zarządzającego wsią w imieniu cesarza. Ostatnie zdanie telegramu brzmi „Danziger stil”, co zapewne odnosi się do stylu, w jakim, zgodnie z życzeniem cesarza, miał być utrzymany budynek²⁰. W sąsiedztwie szkoły, prawdopodobnie niedługo po niej, powstała poczta (il. 7), być może także zaprojektowana przez Steinbrechta²¹. Cesarz polecił też zbudować dom starców, co było zgodne z panującymi ówczesnie w Europie tendencjami. Jest to bardzo duży, w skali Kadyn, budynek, który miał zapewne służyć starszym byłym pracownikom kadyńskich zakładów przemysłowych, także tym, którzy wcześniej zamieszkiwali w okolicznych wsiach.

Wieś nie mogła się również obejść bez karczmy. Pierwsza wzmianka o karczmie w Kadynach pojawia się w 1645 r.²², jednak prawdopodobnie istniała ona tam już wcześniej. Na początku XX w. karczma należała do rodziny Gottschalk. Zajmowała dwa budynki, za czasów cesarza jeden z nich

¹⁸ R. Dorr, *op. cit.*, s. 23.

¹⁹ B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 37.

²⁰ WAP w Gdańsku, Acta Königlichen Oberpräsidiums von Westpreussen, Verwaltung Cadinen. Die Errichtung eines neuen Schulhauses in Cadinen 1901-1902, sygn. 7/640, s. 2.

²¹ B. Pospieszna, *Kadyńska ceramika budowlana*, [w:] *Kadyny. Ceramika z Królewskiego Warztatu...*, s. 29.

²² B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 28.



3. Kadyny, budynek mieszkalny, 1900, stan obecny

4. Kadyny, budynek mieszkalny z początku XX w., stan obecny





5. Kadyny, budynek mieszkalny z początku XX w., stan obecny

6. Kadyny, budynek mieszkalny z początku XX w., stan obecny





7. Kadyny, poczta, początek XX w., stan obecny

rozbudowano o przeszkloną drewnianą werandę, którą po kilku latach zburzono²³. Drugi budynek karczmy został w 1911 r. rozbudowany o poprzeczne fachimkowe skrzydło z dekoracyjnym układem elementów konstrukcyjnych²⁴. Wnętrze tego skrzydła było jednoprzestrzenne, znajdowała się tu sala jadalna. Na placu oddzielającym pałac od wsi powstała sześciokątna studnia, kryta dachem namiotowym wpartym na drewnianych słupach²⁵.

W 1913 r. rozpoczęto planowaną już w 1907 r. budowę neogotyckiego kościoła według projektu Artura Kicktona (początkowo zadanie zaprojektowania tego budynku powierzono Conradowi Steinbrechtowi²⁶). W związku z wybuchem I wojny światowej budowlę konsekrowano dopiero w 1920 r.²⁷

²³ *Ibidem*, s. 38; <http://westpreussen.we.funpic.de/Cadinen/cadinen3/cadinen.3.htm> [6.22.2008].

²⁴ J. Domino, *Dawna karczma*, biała karta obiektu, Kadyny 1989, Urząd Konserwatorski w Elblągu.

²⁵ B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 38.

²⁶ WAP w Gdańsku, *Bau der ewangelischen Kirche Cadinen*, Bd 1; 1907-1914, sygn. 9/1511; GStA PK Berlin, I HA, Rep. 93B, Nr 2707.

²⁷ W. Zawadzki, *op. cit.*, s. 15; B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 38.

Planując przebudowę wsi, nie zapomniano o infrastrukturze, takiej jak kolej i port. Jeszcze przed 1905 r. powstał pawilon dworca w Kadynach, projektu Fritza Klingholtza²⁸. Ponieważ Kadyny leżały w bezpośredniej bliskości Zalewu Wiślanego, istniało tu stałe zagrożenie powodziowe. Dzięki przejęciu wsi przez cesarza do wybuchu I wojny światowej cały teren przy Zalewie Wiślanym został zmeliorowany. Dla zapewnienia lepszej ochrony przed zalaniem zbudowano także wał przeciwpowodziowy.

Manufaktura majoliki i cegielnia były od siebie oddalone, nie znajdowały się również w bezpośrednim pobliżu Zalewu ani kolei (której przystanek powstał w Kadynach za czasów cesarza), co utrudniało wywóz produktów. By zlikwidować te utrudnienia, cesarz kazał zbudować kolej polną łączącą oba zakłady z brzegiem Zalewu. Władca zdecydował także o budowie portu w Kadynach – zarówno port, jak i tory kolei polowej zachowały się do dzisiaj²⁹. W celu ułatwienia transportu produktów z obu zakładów cesarz posunął się aż do tego, że złożył w Marynarce Wojennej zamówienie na specjalną łódź motorową przeznaczoną do tego celu³⁰.

Heimatstil, ruch miast, ogrodów i budowanie osiedli robotniczych to trzy zjawiska w architekturze XIX w., które z pewnością nie wyczerpują bogactwa ówczesnych propozycji architektonicznych, stanowią jednak trzy aspekty jednego problemu.

Problemem tym jest rozwój przemysłu i miast oraz jego konsekwencje. Wsie i osiedla przemysłowe stanowiły praktyczne i dostępne rozwiązanie tego problemu. Miasta-ogrody były próbą przewyciężenia i zaczarowania rzeczywistości. Natomiast Heimatstil zaspokajał potrzebę przynależności i malowniczości rosnącej klasy średniej i robotniczej.

Jak to wszystko ma się do powstania Kadyn? Kadyny to dawny folwark, co jest do dzisiaj wyraźnie widoczne w zachowanym podziale na wieś i zespół pałacowy, są jednak także tworem swoich czasów. Wieś ta czerpie z tradycji osiedla robotniczego – istniały tu trzy zakłady przemysłowe i folwark ze stadniną koni. Kadyny stanowiły więc zaplecze mieszkaniowe dla robotników pracujących w tutejszych zakładach i ich rodzin. Do tradycji wsi przemysłowych nawiązano przez podjęcie próby zapewnienia robotnikom mieszkań o przyzwoitym standardzie. Zaslugą rozwoju idei osiedli robotniczych jest bez wątpienia uznanie za niezbędne budynków szkoły, poczty i domu starców. Istotna była zapewne również wspólnototwórcza rola karczmy. Pomysł wyprowadzenia zakładów przemysłowych poza teren wsi także był wynikiem wielu lat budowania wsi przemysłowych i uczenia się na błędach popełnionych wcześniej przez innych. Podobnie rzecz się miała z budową infrastruktury transportowej, czyli kolei i portu.

²⁸ <http://www.kmkbuecholdt.de/historisches/personen/Klingholz1.htm> [28.11.2008].

²⁹ WAP w Gdańsku, Hafen fuer Cadinen 1900-1901, sygn. 20/180 oraz 20/181.

³⁰ B. Lubocka, *Kadyny...*, s. 39.

Idea miast-ogrodów rozwijała się i upowszechniała równocześnie z powstawaniem Kadyn, w związku z tym brak tu bezpośredniego oddziaływania, ale czytelny jest wpływ tendencji przygotowujących powstanie tego ruchu. Stąd wykorzystanie placu pomiędzy pałacem a wsią jako miejsca na studnię, prowokującego mieszkańców wsi do częstego przebywania tu, zamiast pozostawienia tego miejsca jako pasa ziemi niczyjej między dwoma siedliskami. Również zbudowanie czterorodzinnych domów stojących na osobnych działkach i posiadających ogródki, zamiast postawienia tańszej zabudowy szeregowej, można łączyć z tym nurtem.

Trzecim, najbardziej ideologicznie wykorzystanym źródłem inspiracji, z której powstały Kadyny, jest Heimatstil. Każdy z budynków w Kadynach naśladuje i przetwarza pewne formy architektury Prus. Budynki użyteczności publicznej, jak szkoła, poczta, dom starców czy kościół, czerpią z okolicznych wzorców architektury gotyckiej. Wykorzystują one motywy dekoracyjne, takie jak dekoracja ostrołukowymi lub trójlistnie zamkniętymi blendami, schodkowe szczyty czy wsparcie podcienia poczty na kamiennej kolumnie, stosowane na zamku w Malborku oraz w innych okolicznych budowlach związanych z Zakonem.

Kościół w Kadynach również przetwarzał formy monumentalnej architektury gotyckiej obszaru dawnego państwa zakonnego. Wieża z charakterystycznym dwuspadowym dachem stanowi typowy motyw krajobrazu Warmii i Mazur – można tu przytoczyć takie przykłady, jak kościoły w Dobrym Mieście, Galinach, Łabędniku, Iławie czy Pieniężnie. Przeprute okrągłymi otworami szczyty kościoła są bardzo zbliżone do szczytów Infirmierii w zespole zamkowym w Malborku oraz do szczytów zamku krzyżackiego w Olsztynie. Również krużganek biegnący wokół kadyńskiego kościoła wydaje się nawiązywać do tych obiegających dziedzińce w zamkach krzyżackich tutaj znowu można przywołać zamki w Malborku oraz w Lidzbarku Warmińskim.

Także budynki mieszkalne stosują wiele lokalnych form architektonicznych. W domach mieszkalnych Kadyn znaleźć można m.in. takie elementy, jak masywne spiętrzone dachy dwu- i czterospadaowe oraz naczółkowe, dekoracyjny układ konstrukcji faszynkowej, domy zbudowane na planie wydłużonego prostokąta, drewniane werandy. Wszystkie te elementy można wskazać w typowej architekturze Żuław, Warmii i Mazur, czyli na terenach dawnego państwa zakonnego.

Wykorzystanie dekoracyjnych walorów faszynki najwyraźniej uwidacznia się w przypadku żuławskich domów podcieniowych, jednym z najpiękniejszych jest ten znajdujący się w Trutnowych. Na terenie Warmii i Mazur popularnym typem zabudowy były budynki na planie wydłużonego prostokąta. W związku z popularnością tego rozwiązania nie mogło ono nie pojawić się w Kadynach.

Wzory dla rozmaitych typów rozwiązań dachów zastosowanych w Kadynach również można znaleźć na terenie Warmii, Mazur oraz Żuław. Dom

podcieniowy znajdujący się w Steblewie posiada typowy wysoki dach, mieszczący kondygnacje użytkowe. Dachy naczółkowe występowały stosunkowo często na tych terenach, pojawiały się również budynki, w których bryła dachu rozczłonkowana była przez facjatki, kryte dachami pulpitowymi lub dwuspadowymi, oraz wysokie szczyty.

Drewniane werandy, które pojawiają się w Kadynach, to również typowy element wiejskiej zabudowy Warmii i Mazur. Zazwyczaj miały one dekoracyjne formy i kryte były dwuspadowymi dachami.

W Kadynach widzimy więc wyraźnie kompilację form popularnych na terenie dawnego państwa zakonnego. Zostały tu zebrane elementy popularne na tych ziemiach, decydujące o ich krajobrazie architektonicznym. Wyraźnie można to odczytać jako typowe dla Heimatstilu zainteresowanie ocaleniem od zapomnienia tego, co codzienne i typowe dla tutejszej wsi, fascynację regionalizmem. Kadyny skupiają jak w soczewce formy architektury Prus Zakonnych. W zabudowie tej łączy się umiłowanie tradycji, konserwatyzm ze znajomością najnowszych trendów i idei ówczesnej architektury europejskiej.

Kiedy spojrzymy na Kadyny z pewnego dystansu, nie skupiając się na detalach poszczególnych budynków, widać wyraźnie, że wieś ta stanowi sensowną całość, że nie projektowano każdego budynku z osobna, nie bacząc na efekt, lecz tak, by pasował do ogólnego założenia ideowego. Jest oczywiste, że za takim założeniem musiała stać osoba koordynująca toczące się prace i poszczególne części tej całości. Być może rolę pomysłodawcy przebudowy Kadyn odgrywał Wilhelm II, jednak jest bardzo wątpliwe, czy angażował się on w nadzorowanie projektów prac. Jego rolą było dawanie ogólnych wytycznych, jak te, które znamy z jego telegramu – „Danziger stil”. Ktoś jednak musiał te ogólne hasła doprecyzować i kontrolować, czy proponowane projekty mieszczą się w ich ramach. Musiał to być doświadczony architekt, którego dotychczasowe prace zapewne odpowiadały konserwatywnym gustom cesarza, architekt, którego cesarz musiał znać osobiście. Wydaje się, że tą osobą mógł być Conrad Steinbrecht.

Steinbrecht urodził się w 1849 r. w Tangermünde, naukę rozpoczął w Magdeburgu. W latach 1870–1871 uczestniczył w kampanii francuskiej. Po wojnie studiował w Akademii Budowlanej w Berlinie, gdzie znalazł się pod dużym wpływem prof. Friedricha Adlera, znawcy północnego gotyku ceglanoego. W 1877 r. trafił do Olimpii, poznał tu warsztat archeologa, który tak mu się przydał w czasie pracy w Malborku, zwiedził również Grecję i Rzym. W 1880 r. został awansowany na rejencyjnego mistrza budowlanego, po czym odbył naukową podróż po dawnych Prusach Zakonnych, podczas której bardzo dobrze poznał tutejszą architekturę. Dnia 28 kwietnia 1882 r. Gustav von Gossler powierzył Steinbrechtowi kierownictwo prac restauracyjnych na zamku w Malborku. Ten niezwłocznie przystąpił do prac wykopaliskowych, które miały pomóc w ustaleniu faktycznego wyglądu zamku sprzed kolejnych przebudów.

Bardzo istotnym elementem jego pracy były podróże naukowe, m.in. po dawnych Prusach Zakonnych oraz do Królewca³¹. Architekt ten zapewne zetknął się z Arturem Kicktonem, który także pracował w Malborku³².

Arthur Kickton urodził się 28 maja 1861 r. w Kwidzynie, ukończył politechnikę w Berlinie-Charlottenburgu. Po zdaniu egzaminu państwowego został zatrudniony w Ministerstwie Robót Publicznych. Jednym z pierwszych jego zadań było kierowanie pracami budowlanymi przy rekonstrukcji zamku w Malborku. Kickton nadzorował budowę kilku kościołów według projektów innych architektów, zrealizował także parę własnych projektów. Za projekt ekskluzywnej szkoły z internatem przeznaczonej dla dziewcząt, Kaiserin-Augusta-Stift w Poczdamie, został uhonorowany przez cesarza Orderem Czerwonego Orła czwartej klasy. Przed I wojną światową Kickton zaprojektował m.in. kościół w Nowem, ewangelicki kościół w Philippsburgu, kościół św. Pawła we Wrocławiu wraz z domem parafialnym i gminnym oraz kościół Pisanicy. Po I wojnie światowej architekt ten zaangażowany był w odbudowę zniszczonych kościołów w Prusach Wschodnich³³.

Aby koordynować taki projekt jak Kadyny, cesarz potrzebował nie tylko zarządcy, którą to funkcję pełnił von Etzdorf, ale także architekta, który zadbałby o warstwę estetyczną i formalną tego przedsięwzięcia. Prawdopodobnie początkowo funkcję tę pełnił Conrad Steinbrecht. Wiemy na pewno, że jego autorstwa był projekt szkoły, być może także poczty, pracował on także nad pierwszym projektem kościoła w Kadynach, znane są też jego rysunki przedstawiające rekonstrukcję tamtejszego klasztoru franciszkańskiego³⁴.

Prace Steinbrechta z pewnością odpowiadały gustowi cesarza, co więcej – był on zaangażowany w odbudowę zamku w Malborku, symbolu dawnej potęgi Niemiec. Steinbrecht niewątpliwie znał cesarza, który wielokrotnie odwiedzał Malbork w drodze na polowanie. Architekt miał ponoć zwyczaj przyjmowania władcy w prostym garniturze i podniszczonym filcowym kapeluszu, jak zwykł bowiem mawiać: „Cesarz to zrozumie. Jesteśmy przecież na budowie”³⁵. Za zatrudnieniem Steinbrechta przy projektowaniu założenia w Kadynach przemawiał też fakt jego pracy w pobliskim Malborku, dający mu możliwość odwiedzania budowy w razie potrzeby. Niemniej istotna była też doskonała znajomość architektury tych ziem, którą mógł się pochwalić Steinbrecht. Być może w momencie, gdy zdrowie przestało mu pozwalać na pełnienie zbyt wielu obowiązków, polecił on Kicktona, jako projektanta kościoła w Kadynach.

³¹ R. Rząd, *Zamek w Malborku 1882-1945. Dni powszednie odbudowy*, Malbork 2002, s. VIII-XII.

³² http://de.wikipedia.org/wiki/Arthur_Kickton [2.06.2008]; <http://edoc.bbaw.de/oa/series/rel3M0t8lYKDw/PDF/24cW24EKWlvzM.pdf> [22.06.2008].

³³ http://de.wikipedia.org/wiki/Arthur_Kickton, [30.08.2008]; S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 144.

³⁴ E. Kerstan, *op. cit.*, wkładka z ilustracjami s. 5-6.

³⁵ R. Rząd, *op. cit.*, s. 139.

Wilhelm II był człowiekiem o dość specyficznym charakterze. Powszechnie wini się go za wywołanie w Europie sytuacji, która pośrednio doprowadziła do wybuchu I wojny światowej. Rzadko jednak wspomina się o jego osobowości. Cesarz niewątpliwie był pyszałkowaty – uwielbiał przemawiać i pojawiać się z całą pompą i patosem, na jaki pozwalał jego urząd. Do 1914 r. jego mowy można było zebrać w czterech tomach. Warto jednak pamiętać, że podobno był całkiem dobrym mówcą³⁶. Z umiłowaniem cesarza do pompy łączy się też inna jego pasja – do fotografowania się i chodzenia w mundurach. Źródeł pyszałkowatości cesarza można upatrywać po części w jego skrzętnie maskowanym kalectwie. Wilhelm II miał niedorozwinięte lewe ramię³⁷.

Inną cechą cesarza było upodobanie do podróży. Dzięki niemu zyskał nawet przydomek *Reise-Kaiser*³⁸. Należy w tym miejscu wspomnieć, że choć np. w albumie *Anschütza* podkreśla się, iż rodzina cesarska przebywała w Kadynach co roku, to zwykle nie podaje się czasu pobytu cesarza. Wiadomo jednak, że potrafił on np. w drodze na polowanie zajechać do Malborka na pół godziny, co także odnotowywane było skrzętnie jako odwiedziny Wilhelma II. Wydaje się więc, że sam cesarz zwykle przebywał w Kadynach zaledwie przez kilka lub kilkanaście dni w roku, jego rodzina prawdopodobnie spędzała tu nieco więcej czasu.

Szczególny był stosunek cesarza do sztuki i techniki. O ile jego gust artystyczny jawi się jako konserwatywny i zachowawczy, o tyle cesarz był miłośnikiem i gorącym orędownikiem rozwoju technicznego. Gotów był przeznaczać na ten cel ogromne fundusze. Tę szczególną mieszankę cech widać w funkcjonowaniu i produkcji manufaktury majoliki i cegielni. Już w 1899 r. cesarz polecił zbudować w Kadynach nowoczesną cegielnię parową, natomiast formy wyrobów wytwarzanych w otwartej cztery lata później manufakturze majoliki były bardzo tradycyjne³⁹.

Ważną, z punktu widzenia powstania Kadyn, cechą cesarza był jego stosunek do robotników. Wilhelm II chciał polepszenia ich sytuacji i rozwoju chroniącego ich prawodawstwa. Był jednak zdecydowanym przeciwnikiem ruchów socjalistycznych. W 1889 r. przy jego wsparciu została uchwalona nowa ustawa o emeryturach⁴⁰. W 1914 r. cesarz wprowadził ubezpieczenia dla robotników w Kadynach⁴¹. Jedną z licznych ambicji cesarza było stanie się królem żebraków, w związku z tym działał na rzecz polepszenia ich losu, nie tracąc jednocześnie

³⁶ A.D. Dickinson, *The Kaiser*, Now Jork 1914, s. 17.

³⁷ T. Aronson, *Cesarze Niemieccy 1871-1918*, Kraków 1998, s. 171-191; A.D. Dickinson, *op. cit.*, s.3-22.

³⁸ A.D. Dickinson, *op. cit.*, s. 6.

³⁹ J. Barfod, *op. cit.*, s. 7.

⁴⁰ A.D. Dickinson, *op. cit.*, s. 138.

⁴¹ http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9C07E3D9173DE633A25757C2A9659C946596D6CF&oref=slogin [31.07.2008].

nadziei, że w ten sposób oddali ich od ruchu socjalistycznego. Nie wolno zapominać, iż wszystkie wymienione powyżej cechy charakteru i ekstrawagancje cesarza musiały zostać w znacznym stopniu podporządkowane jego obowiązkom jako głowy państwa.

Cesarstwo Niemieckie było państwem młodym o silnie wykształconym patriotyzmie lokalnym poszczególnych regionów. Niemcy w ciągu XIX w. odkrywali, walcząc przeciw wspólnym wrogom, że są jednym narodem, a nie obywatelami poszczególnych księstw i królestw. Był to powolny i długotrwały proces, którego korzenie tkwią jeszcze w XVIII w. Jeden z najważniejszych obowiązków cesarza stanowiło wspieranie rozwoju tożsamości narodowej i jedności Niemiec. Najłatwiej było ten cel osiągnąć poprzez umacnianie dumy i poczucia siły narodowej. Pierwszą metodą, jaka nasuwała się władcom pochodzącym z Prus, była potęga militarna. Być może właśnie dlatego cesarz bardzo często prezentował się w mundurach, stąd również decyzja o budowie floty, która pozwoliła jednocześnie kanalizować nadwyżki produkcyjne przemysłu ciężkiego i budować wizerunek Niemiec jako potęgi militarnej.

Również sam cesarz musiał prezentować się jednocześnie jako silny władca i dobry gospodarz, wspierający rozwój ekonomiczny kraju. Jego pozycja nie była na tyle silna, by mógł sobie pozwolić na ignorowanie bogatych przemysłowców i junkrów, stąd prowadzono w Niemczech politykę ochrony gospodarki przez napływem tanich towarów zagranicznych. Rola cesarza w dużej mierze polegała na budowaniu wizerunku, zarówno swojego, jak i państwa. Drugim istotnym zadaniem było umacnianie i rozwijanie nowo odkrytego poczucia jedności i tożsamości narodowej Niemców.

Niemcy zjednoczyły się pod przewodnictwem królestwa Prus. Nie można więc odmówić Prusom kluczowej roli w państwie, jednak należy pamiętać, że na terenie tym nie było bogactw mineralnych, a głównymi atutami pozostawały wojsko, rolnictwo i Bismarck. Prusy nie leżały też w sercu nowego państwa, a raczej na jego obrzeżach, i choć życie kraju toczyło się w Berlinie, to miasto to musiało walczyć o swoją pozycję wśród innych europejskich stolic.

Dawne Prusy Zakonne, mimo że były matecznikiem Prus dziewiętnastowiecznych, stanowiły zupełnie peryferyjną część kraju. By podkreślić związek z Niemcami i własne znaczenie dla państwa, rozpoczęto rekonstrukcję zamku malborskiego – głównego śladu średniowiecznej obecności i potęgi narodu niemieckiego na tym terenie. Dziedzictwo krzyżackie stało się bardzo nośnym motywem w okresie romantyzmu i formowania się tradycji narodowej. Dlatego też tak ważne było nieustanne podkreślanie związku tego obszaru z Cesarstwem Niemieckim, mimo jego peryferyjnego położenia.

Kadyny pełniły funkcję propagandową, łącząc w sobie wiele aspektów i potrzeb Cesarstwa, oczywiście w stopniu odpowiednim do swojej skali, czyli wsi z kilkunastoma domami mieszkalnymi, pałacem i czterema zakładami przemysłowymi. Zabudowa mieszkalna Kadyn została wzniesiona niemal zaraz

*Kadyny
– wieś
idealna
cesarza
Wilhelma II*

po przejęciu jej przez cesarza. Przy jej budowie skorzystano z doświadczeń wsi przemysłowych i miast-ogrodów. Być może pod względem artystycznym przedsięwzięcie to koordynował Conrad Steinbrecht. Biorąc pod uwagę zabudowę mieszkalną i budynki użyteczności publicznej oraz fakt ubezpieczenia tutejszych robotników w 1914 r., można powiedzieć, że w Kadynach zrealizowano projekt idealnej wsi robotniczej. W aspekcie form architektonicznych Kadyny stanowią przegląd architektury Prus. Są wzornikiem tutejszych form, Prusami „w pigułce”. Miało to zapewne podkreślać ciągłość tradycji i obecności pruskiej na tym terenie oraz przypominać o triumfach z czasów Zakonu.

Duże zaangażowanie cesarza w sprawy manufaktury majoliki, budowa portu i kolei miały z kolei ukazywać zainteresowanie władcy sprawami technologii i jego znajomość rzeczy. Zajmując się, przynajmniej powierzchownie, tutejszymi zakładami przemysłowymi, Wilhelm II prezentował się jako dobry gospodarz zdolny także do zarządzania Cesarstwem. Produkty manufaktury majoliki z jednej strony ukazują przywiązanie cesarza do tradycji i form historycznych, stanowiących dla niego źródło piękna i siły. Z drugiej strony, dopuszczając do produkcji form secesyjnych, Wilhelm II ukazywał się jako osoba postępową i umiejącą docenić to, co nowoczesne, pod warunkiem, że jest najwyższej jakości.

Jednak Kadyny służyły nie tylko podkreśleniu związków Prus z Cesarstwem, czy zaakcentowaniu pewnych cech i dążeń cesarza, ale też promocji wizerunku całej rodziny cesarskiej jako modelowej. Wydanie albumu z fotografiami Anschütza oraz liczne pocztówki z Kadyn niewątpliwie służyły temu celowi. Na fotografiach rodzina cesarska jawi się jako dostojna, ale nie zdystansowana od zwykłych ludzi. Widzimy dzieci Wilhelma II bawiące się z rówieśnikami ze wsi na specjalnie zaaranżowanym festynie. Zdjęcia przedstawiające cesarza wizytującego posiadłość i pocztówki ukazujące Kadyny jako idylliczne wiejskie schronienie przed wielkomięjskim blichtrzem budowały obraz rodziny cesarskiej jako mającej takie same potrzeby jak zamożni mieszczanie.

Wydaje się niemal nieprawdopodobne, że tak niewielka wieś jak Kadyny niesie ze sobą tyle znaczeń. Stało się tak jednak dlatego, że wpisywała się ona idealnie w cele i politykę cesarza i ten jej potencjał został wykorzystany.

Kadyny już choćby ze względu na swój doskonały stan zachowania są wsią wyjątkową w Polsce. Układ i zabudowa nie podległy tu niemal żadnym istotnym zmianom od początku XX w., przetrwawszy prawie bez zniszczeń obie wojny światowe. W czasach PRL również nie zaszły to żadne zasadnicze zmiany.

Z pewnością nie można Kadyn nazwać osiągnięciem awangardowej myśli architektonicznej, ale są one cennym świadectwem łączenia elementów nowoczesnego podejścia do architektury, wykorzystania jej funkcji znaczeniowych oraz tradycyjnych wzorów. Niemal tak jak charakter Wilhelma II łączył w sobie umiłowanie do techniki i niechęć do nowoczesnej sztuki, tak Kadyny zespalały tradycję i nowoczesność. Są świadectwem pewnego okresu przejściowego,

pokazują, że architektura to nie tylko alternatywa między awangardą i konserwatywnym, że można znaleźć równowagę między tymi dwoma elementami.

Jednym z aspektów, które zasługują na przebadanie i analizę, jest przedstawienie Kadyn na tle innych wiejskich i wypoczynkowych fundacji Wilhelma II, takich jak np. Rominty, wskazanie ich cech wspólnych, a zarazem zanalizowanie elementów wyróżniających każdą z nich.

Kadyny, ze względu na swoją przeszłość i stan zachowania, zasługują na większą popularność wśród polskich turystów oraz badaczy. Widać bowiem wyraźne zainteresowanie, jakie wieś ta budzi wśród naszych zachodnich sąsiadów, głównie dzięki osobie Wilhelma II oraz wyrobom manufaktury majoliki. Jednocześnie w samej wsi podejmuje się próby ożywienia tego miejsca, przyciągnięcia turystów. Wydaje się jednak, że dla przeciętnego Polaka nazwa Kadyny nadal nie niesie ze sobą żadnego znaczenia.

*Kadyny
– wieś
idealna
cesarza
Wilhelma II*

Joanna Kaszubowska

Cadinen – a Perfect Village of Emperor William II

Cadinen is a small village in north-east Poland, near Elbląg; in the early 20th century Emperor William II decided that it should be rebuilt. The buildings founded by the Emperor included several cottages, stables, a brickyard, majolica manufacture, railway station, school, post-office, nursing home and a church demolished in 1957. Using patterns and inspiration of Heimatstil, the Garden-city movement, as well as the tradition of industrial settlements, the Emperor and his advisors managed to create a model village. Though the architectural inspiration was drawn from the modern architectural tendencies, the buildings remained conservative. The likely coordinator of the project was Conrad Steinbrecht, also engaged in the rebuilding of the nearby castle in Malbork; other known architects involved in the project were Artur Kickton and Fritz Klingholtz. It is clear that Cadinen was rebuilt according to a coherent plan in order to satisfy social and political needs. The village was meant to strengthen the connection between Prussia and the rest of the German Empire. It also served to show the Emperor's family as a family that had the same needs as any other; in order to popularize it in the rest of the empire postcards were printed and a photo album by Ottomar Anschütz was issued. The village has remained barely changed till the present day and, as such, it deserves much more attention than it has been getting till now.

Tradycja versus nowoczesność. Polemika na temat przyszłej architektury Gdańska (1927–1928)

Niektóre tematy nigdy nie tracą na aktualności. W Gdańsku problem nowoczesnej architektury zawsze budził emocje i zapewne będzie budził nadal, a to za sprawą zachowanej, jeśli nie materialnie, to w dużej mierze archiwalnie, spuścizny kulturalnej tego historycznego miasta. Przyjrzyjmy się jednemu z konfliktów, który miał miejsce w 1927 r., a dotyczył architektury modernistycznej.

Adwersarzami byli wybitni architekci związani z Gdańskiem w tym czasie. Po stronie nowoczesności opowiadał się ówczesny gdański nadradca budowlany Martin Kiessling. Architekt, absolwent berlińskiej Wyższej Szkoły Technicznej Charlottenburg, został do Gdańska powołany w 1927 r.¹, aby objąć wakat po prof. Friedrichu Fischerze². Doświadczenie architektoniczne zdobyte podczas projektowania zabudowań Frankfurtu nad Odrą, także m.in. osiedla Gremberghoven pod Kolonią, sprawiało, że Martin Kiessling mógł czuć się pewnie na nowym stanowisku w nowym mieście i środowisku. Był na tyle świadomy swoich umiejętności i na tyle mocno przekonany do swoich racji, że nie wahał się proponować miastu odważnych rozwiązań. Kiesslinga w sporze wspierał Gustaw Lampmann, redaktor naczelnego czasopisma „Denkmalpflege und Heimatschutz”³. Przeciwnikami byli architekci związani z gdańską Politechniką oraz członkowie Związku dla Zachowania Zabytków Architektury i Sztuki na czele z przewodniczącym prof. Ottonem Kloepplem. Pierwszy kontakt Kloeppela z Gdańskiem miał miejsce w latach 1902–1905, kiedy zatrudniono go przy budowie gmachu policji przy ul. Okopowej. Na stałe związał się z Gdańskiem w r. 1912, obejmując Katedrę Konstrukcji, Urbanistyki i Osadnictwa na Politechnice Gdańskiej. Był zasłużonym badaczem dawnej architektury gdańskiej i autorem kilku zachowawczych projektów zrealizowanych w Wolnym Mieście Gdańsku, m.in. wspomnianej fasady gmachu policji przy ul. Okopowej oraz współautorem gmachu Hotelu Kasino (obecnie Grand Hotel) w Sopocie.

Dyskusja toczyła się wokół modernistycznej architektury w Gdańsku, jej roli oraz miejsca w mieście naznaczonym ważną historią i długą tradycją,

¹ b. a., *Zum Stadtbaurat in Danzig ist jetzt der Reichbahnbaurat Kiessling, Köln a Rh., gewahlt worden*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung”, 1927, 25, 13, s. 76.

² b. a., [informacja o powołaniu Martina Kiesslinga na stanowisku gdańskiego nadradcy budowlanego], „Deutsche Bauzeitung”, 1927, 61, 11, s. 112.

³ B. Pusback, *Stadt als Heimat. Die Danziger Denkmalpflege zwischen 1933 und 1939*, Köln, 2006, s. 204.

również budowlaną. Wymianę poglądów i argumentów przedstawiciele przeciwnych obozów można prześledzić na łamach wówczas największych dzienników Wolnego Miasta Gdańska – „Danziger Zeitung” oraz „Danziger Neueste Nachrichten”. O intensywności polemiki świadczą używane przez adwersarzy dosadne określenia, odnoszące się do architektury modernizmu lub do konieczności obrony historycznego obrazu miasta: „walka”⁴, „umierający Gdańsk”, „nowomodny architekt”, „kubiczny prymitywizm”, „więcej słońca czy modny kubizm?”, „przestępstwo wobec dziedzictwa naszych ojców i niesprawiedliwość wobec przyszłości naszych dzieci”, „muzeum na wolnym powietrzu” i wiele innych.

Znakomitą okazją do publicznej wymiany argumentów, a być może celową prowokacją ze strony Związku dla Zachowania Zabytków Architektury i Sztuki, stał się zorganizowany przez Związek na przełomie lat 1927/1928 cykl wykładów dotyczących architektury nowoczesnej. Prawdopodobną przyczyną zorganizowania takiego cyklu na zasadzie publicznego, otwartego dyskursu stał się projekt zbudowania na ul. Długiej modernistycznego Domu Towarowego⁵ (il. 1). Udział wzięli wykładowcy Politechniki Gdańskiej oraz zaproszony przez organizatorów sam nadradca budowlany Kiessling⁶, który otrzymał tym samym pierwszą okazję do zaprezentowania siebie i swoich projektów przed szerszą publicznością.

Pierwszy wykład „Wokół Starego Gdańska” wygłosił 15 grudnia 1927 r. prof. Otto Kloeppel. Przedstawił krytykę tzw. „nowomodnej” postawy (dla rozróżnienia od prawdziwie według jego rozumienia „nowoczesnej” postawy architektów), która charakteryzuje się bagatelizowaniem dorobku historii architektury i traktowaniem jej jedynie jako punktu wyjścia dla własnych dokonań. Ostry, polemiczny ton wypowiedzi profesora, choć nie bezpośrednio, odnosił się wyraźnie do Martina Kiesslinga. Kloeppel zdecydowanie opowiedział się przeciwko wszelkim przejawom modernizmu w Gdańsku. Powstający wówczas projekt nowoczesnego domu towarowego, mającego stanąć na ul. Długiej, uważał za zagrożenie dla historycznego obrazu miasta⁷. Ów wypracowany przez epoki wizerunek miał być, według Kloeppla, uwarunkowany stromymi dachami kamienic mieszczańskich, dzięki którym „obraz miasta składa się z charakterystycznego ciągu pionowych jednostek, które, mniej lub bardziej zdobione, jasno i wyraźnie odznaczają się na tle nieba”⁸. Wystąpienie zostało zakończone pokazem teoretycznie możliwych wariantów zagospodarowania

⁴ K. Wolff, *Um Danzigs Baukunst*, „Danziger Neueste Nachrichten”, 1928, 35, 81, s. 5-6.

⁵ *Ibidem*, s. 5.

⁶ b.a., *Architektur und Publikum*, „Danziger Zeitung”, 1928, 71, 34, s. 5.

⁷ Otto Kloeppel miał z pewnością na myśli projekt domu towarowego firmy Walter & Fleck, arch. Ernst Moritz Lesser; wg m.in.: M. Kiessling, *Neue Baugedanken im alten Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung”, 1929, 49, 43, s. 702.

⁸ *Um das alte Danzig*, „Danziger Neueste Nachrichten”, 1927, 34, 295, s. 3.



1. Warenhaus ul. Długa, Lessing

terenów wokół Bramy Wyzynnej. Pierwszy obraz przedstawiał historyczne otoczenie bramy, następne trzy to wizje tego terenu według „staromodnego”, „nowoczesnego” oraz „nowomodnego” architekta (il. 2). Trudno jest się oprzeć wrażeniu, że ostatni obraz pokazany został „ku przestrodze”.

Wypowiedziom Ottona Kloeppla wtórował referat prof. Friedricha Fischera, poprzednika Martina Kiesslinga na stanowisku gdańskiego nadradcy budowlanego⁹. Wypowiedź Fischera przedrukowana została parę tygodni później (5 stycznia 1928) w „Danziger Neueste Nachrichten”¹⁰. Artykuł zatytułowany został „Das alte Danzig und der neue Mensch”. Autor posłużył się dość egzotycznym porównaniem Gdańska i Dubrownika. Uważał bowiem, że tak jak w Dubrowniku nikomu nie przychodzi na myśl stawianie wąskich budynków ze stromymi dachami, które klóciłyby się z tradycyjnymi krytymi płasko budynkami, tak w Gdańsku architekci powinni kierować się historycznym obrazem miasta, a tym samym rezygnować z modernistycznych płaskich dachów. Wzorem dla architektów, w szczególności dla autora wspomnianego projektu nowoczesnego domu towarowego na ul. Długiej, powinien być w tym przypadku Anton von Opbergen – projektant gdańskiej zbrojowni, który z szeregu możliwości wybrał tę dostosowującą jego budynek do zastanego otoczenia wąskich kamieniczek i stromych dachów. Jego to Fischer nazywa „nowoczesnym”. Oprócz umiejętności podporządkowania się Fischer jako najważniejsze kryteria sztuki budowlanej wymienia jeszcze „harmonię i rytm”. Zgodnie z powyższymi zaprojektował możliwy do wzniesienia na historycznej ul. Długiej – „nowoczesny” dom towarowy.

Publiczność miała okazję poznać raczej zwolenników konserwatywnego podejścia do architektonicznej przyszłości Gdańska. Nadszedł czas na głos drugiej strony. Dnia 25 stycznia w „Danziger Zeitung” ukazał się artykuł będący relacją z wystąpienia inżyniera Waltera Curta Behrendta. Zaproszony przez

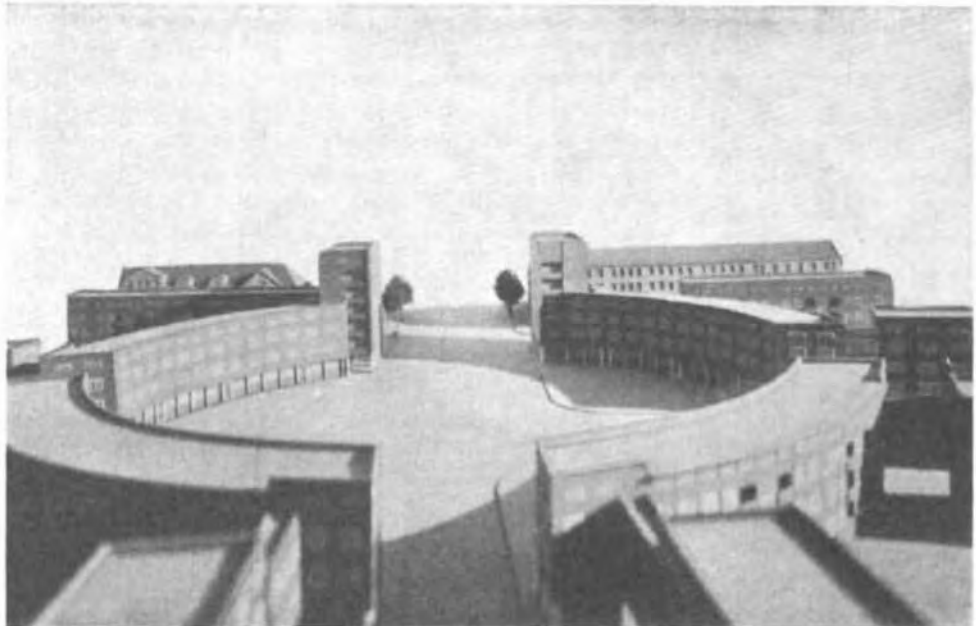
⁹ (informacja o powołaniu Martina Kiesslinga na stanowisko gdańskiego nadradcy budowlanego), „Deutsche Bauzeitung”, 1927, 61, 11, s. 112.

¹⁰ *Das alte Danzig und der „neue” Mensch*, „Danziger Neueste Nachrichten”, 1928, 35, 4, s. 3.



2. Brama Żuławska, stan z 1928 r.

3. Kolisty plac przed Bramą Żuławską, Kiessling



Związek Sztuki (Kunstverein), wygłosił wykład „Moderne Architektur und der Geist von heute”. Walter Curt Behrendt był ówczesnym radcą ministerialnym pracującym w Ministerstwie Finansów w dziale odpowiedzialnym za budownictwo w Prusach. Był także od 1912 r. członkiem Werkbundu, a od 1926 r. ugrupowania Der Ring. Zdecydowanie opowiadał się po stronie nowoczesnej architektury, traktując ją, podobnie jak Kiessling, jako naturalną i prawdziwą dla jego czasów. Winą za wciąż małą popularność nowoczesnych kierunków w architekturze obarczał konserwatywnie nastawione uczelnie wyższe¹¹. Interesującym tematem i ciekawymi przezroczami Behrendt zdobył przychyłność publiczności.

Niewątpliwie po wstępie, jaki swoim wystąpieniem uczynił Behrendt, Martinowi Kiesslingowi było już nieco łatwiej. W dniu 31 stycznia 1928 r. wygłosił swój referat¹² zatytułowany „Die alte Stadt und der neue Mensch”. Podobieństwo do tytułu referatu Fischera jest nad wyraz oczywiste. Kiessling zmienił jedynie słowo „Gdańsk” na „miasto”. Zapewne chciał tym samym podkreślić większy dystans, z jakim potrafił spojrzeć na gdańską architekturę. Wydaje się, że stosunek Martina Kiesslinga do Gdańska był bardziej obiektywny, w przeciwieństwie do lokalnego patriotyzmu jego ideowych przeciwników. Kiessling podchodził do swojego zawodu z wielkim zapałem. Wyrażał pogląd, że budowniczego powinna przede wszystkim cechować miłość do wykonywanej pracy oraz do miasta, w którym ją wykonuje, tak aby żaden „bękart nie miał prawa powstać”¹³. Gdańsk w jego oczach był miastem przyszłości, tętniącym życiem, z rozwijającą się gospodarką, w żadnym razie nie „muzeum na wolnym powietrzu”, w którym każe się żyć ludziom, jakby czas się zatrzymał. Znane i powszechnie lubiane zabytki: Dwór Artusa, Kaplica Królewska, Złota Brama, posłużyły mu za przykłady architektury, która w momencie powstawania również klóciła się z „typowym gdańskim wizerunkiem miasta”, a jednak potrafiła stać się integralną jego częścią. Kiessling podkreślał prawo każdego pokolenia do tworzenia w duchu swoich czasów, tak by móc dumnie pokazywać następcom własne dokonania. Przedstawił następnie teoretyczny wygląd ul. Długiej zabudowanej modernistycznie oraz plany dotyczące terenów wokół Bramy Długich Ogrodów (il. 3), które miały stać się wizytówką miasta dla przyjeżdżających od strony Żuław. Projekty były dla publiczności zaskoczeniem, zwłaszcza że koncepcja Kiesslinga zakładała rozbiórkę zabytkowej bramy. Entuzjazm dla słów architekta nieco zmalął¹⁴.

Ze strony nadradcy budowlanego padło wiele argumentów w obronie przedstawionych pomysłów. Konieczność zburzenia Bramy Długich Ogrodów uzasadniał jej zupełnie niefortunnym umiejscowieniem, które kolidowało

¹¹ G[erhardt] R[heinboth], *Moderne Architektur und der Geist von heute*, „Danziger Zeitung”, 71, 25, s. 3.

¹² b.a., *Die alte Stadt und der neue Mensch*, „Danziger Neueste Nachrichten”, 1928, 35, 27, s. 3.

¹³ G. Reinboth, *Die alte Stadt und neue Mensch*, „Danziger Zeitung”, 1928, 71, 33, s. 5.

¹⁴ b.a., *Die alte Stadt und der neue Mensch...*, s. 3.

z rozwijającym się w tym miejscu ruchem kołowym oraz utraceniem pierwotnej funkcji z chwilą zniwelowania obwarowań miejskich¹⁵. W związku z powyższym czynienie z niej, niejako na siłę, centrum nowej dzielnicy mieszkalnej uważał za posunięcie zupełnie bezsensowne, przypominające próbę „włożenia nowej twarzy w stare zmarszczki”¹⁶. Na jej miejscu Kiessling zaprojektował modernistyczną, zwartą zabudowę okalającą okrągły plac (il. 4). Budynek sięgać miałyby trzeciego piętra, a przyziemie wyposażono w ciąg płytkich, prostokątnych nisz. Bloki flankujące wyjazd z placu przewidziano jako pięciopiętrowe, co nadawało im charakter bramy. Całe założenie pełniłoby rolę reprezentacyjnego wjazdu do miasta i organizowało komunikację. Kiessling ironicznie zaznaczył, że temat planowanego zburzenia Bramy Długich Ogrodów stał się w środowisku swego rodzaju sloganem, którym konserwatyści posługują się do deprecjonowania nowoczesnej zabudowy, „zagrożającej” wypracowanej przez wieki, jedynej słusznej architekturze obecnej w Gdańsku oraz jego historycznemu wizerunkowi.

Dalsza część referatu poświęcona była innym gdańskim realizacjom autora – szkołom przy ul. Pestalozziego oraz Ostseestrasse (obecnie Al. Hallera), przy czym pierwszą z nich nazwał urzeczywistnieniem nowych, kubistycznych idei budowlanych i jako taką – wyrazem dążeń nowoczesnego człowieka. Kiessling znany był ze swojej niechęci do spuścizny architektonicznej XIX w. Nie omieszkał zatem skrytykować gdańskich budynków tego czasu – elektrowni nad Motławą oraz dworca głównego – nazywając je kiczem¹⁷.

Dwa dni po opublikowaniu w prasie relacji z referatu Kiesslinga czytelnicy mogli przeczytać: „co przystoi jako gościniec na Stogach nie pasuje do ul. Długiej”, „budowniczy budynku przemysłowego powinien operować innymi środkami niż budowniczy kościoła”¹⁸. Ten anonimowy artykuł w „Danziger Zeitung” traktował głównie o demokratycznym charakterze toczącej się wówczas dyskusji o przyszłości architektonicznej Gdańska. Autor podkreślał wagę każdego głosu i możliwości wypowiedzenia się. Przytoczone cytaty zaczerpnięte zostały przez autora z wykładu prof. Grubera „Kirchenbaukunst und dem neuen Baustil”. Profesor, który kierował m.in. rozwojem budowlanym „tak pięknego miasta” jak Freiburg¹⁹, należał do popleczników Kloeppla i jego konserwatywnych poglądów.

Odpowiedzią Kloeppla na referat Kiesslinga oraz Waltera Curta Behrendta był wykład wygłoszony 6 marca 1928 r., na zakończenie cyklu spotkań

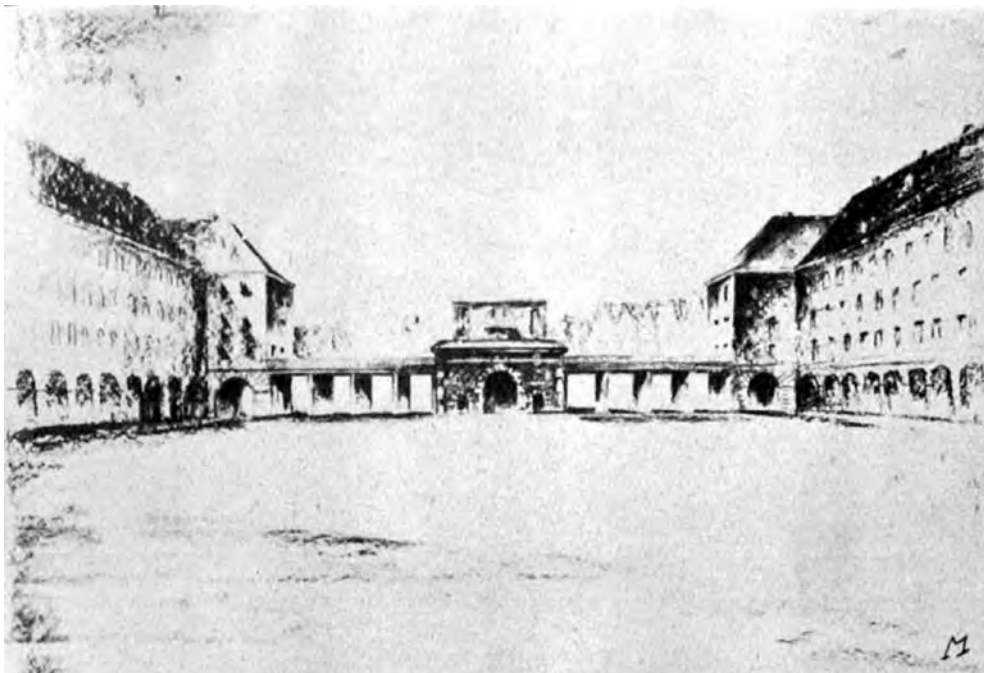
¹⁵ Wschodnią część nowożytnych obwarowań, do których należała Brama Żuławska (nawet jej zewnętrzne części, co szczególnie zaburzyło jej proporcje), usunięto na przełomie XIX i XX w.: J. Friedrich, *Gdańskie zabytki architektury do końca XVIII w.*, Gdańsk, 1997, s. 58.

¹⁶ *Die alte Stadt und der neue Mensch...*, s. 3.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ b.a., *Architektur und Publikum...*, s. 5.

¹⁹ *Ibidem*.



4. Brama Żuławska jako część reprezentacyjnego wjazdu do miasta, prof. Otto Kloeppel, 1928

zorganizowanych przez Związek²⁰. Zatytułował go „Die deutsche Baukunst nach dem Weltkriege”. Tekst dotyczył sztuki budowlanej w Niemczech, a podtytuł „Vom Bolschewistenzacken zum kubischen Primitivismus” nie pozostawiał wątpliwości co do charakteru wypowiedzi. Tekst wymierzony był bowiem w architekturę nowoczesną w ogóle. Modernistyczne budynki określił jako pudła, a budynek teatru Henry’ego van de Velde z 1914 r. jako monstrum. Ten sam teatr wychwalał w Gdańsku inżynier Walter Curt Behrendt. Zarzucił Martinowi Kiesslingowi zmienność poglądów, przywołując jego realizacje z Frankfurtu nad Odrą z lat 1919–1921, gdzie projektował dość tradycyjne budynki, a nawet tak wykpiwane w Gdańsku szczyty²¹.

Kloeppel świadomie pozwolił sobie tu na pewną manipulację, powołał się bowiem na projekty z pierwszych lat powojennych, gdy w mieszkaniowej architekturze niemieckiej dominował konserwatywny nurt odwołujący się do tzw. Heimatstilu.

Otto Kloeppel, by pozostać uczciwym wobec swojego przeciwnika, nie powinien zapominać, lub celowo pomijać, realizacji Kiesslinga, które powstały tuż

²⁰ F.J., „Die deutsche Kunst nach dem Weltkriege”, 1928, 35, 57, s. 3.

²¹ *Die deutsche Baukunst nach dem Weltkriege*, „Danziger Neueste Nachrichten”, 1928, 35, 57, s. 3.

przed przyjazdem do Gdańska. W latach 1925–1927 Kiessling pracował w Nadrenii, gdzie powstawały budynki mieszkalne jego projektów, które zdecydowanie różnią się od tych z Frankfurtu. Dekoracje zostały zredukowane do minimum i koncentrowały się wokół portali i okien, dominowały kubiczne bryły i funkcjonalność, płaskie dachy i gładkie powierzchnie ścian. Zapewne przypomnienie przez Kloeppla tych realizacji byłoby dla niego niewygodne²², bo świadczyłyby one o stopniowym zwracaniu się Martina Kiesslinga w stronę modernizmu, dojrzeniu jego samego jako architekta. Tym samym nie mógłby on zarzucić Kiesslingowi gwałtownych zmian poglądów, co miało z pewnością na celu podważenie jego autorytetu i zasugerowanie, że nie jest przekonany do swoich pomysłów.

Głosem przeciwko nadradcy budowlanemu Kiesslingowi była również wypowiedź na łamach „Danziger Neueste Nachrichten” prof. Karla Grubera z dnia 16 marca 1928 r. Artykuł *Langgarter Tor und Rundplatz* zawierał argumenty krytykujące twórczość Kiesslinga z zupełnie innej strony. Paradoksalnie poddano pod wątpliwość nowoczesność jego projektów, które porównane zostały do okrągłych barokowych placów w duchu Berniniego, budowanych ku chwale architekta. Zarzucano im, że tchną „książęcym absolutyzmem” czasów Ludwika XIV i XV²³. Profesor Gruber przedstawiał czarne wizje życia ludzi w małych pudełkowych mieszkaniach w bezpośrednim sąsiedztwie ruchliwego placu. Wypominano, że zabudowa wokół placu nie zagwarantuje wszystkim jednakowego dobrego nasłonecznienia, modernistyczne kształtowanie domów, z powodu płaskich dachów, spowoduje wrażenie koszar, a osiedle stanie się ponure²⁴. Do krytyki dołączył także radca budowlany Kurt Wolff. Płaskie dachy i duże przeszklenia były według niego nie do przyjęcia ze względu na klimat. Pojawił się wreszcie argument, że nie powinniśmy naśladować amerykańskiej architektury, ponieważ... Ameryka nie ma tradycji i to ona powinna uczyć się od Europy²⁵.

Mimo tylu przeciwności projekt zabudowań na miejscu Bramy Długich Ogrodów wydawał się być bliski realizacji. Dnia 27 października 1928 r. dziennik „Danziger Neueste Nachrichten” podał informację o decyzji Senatu, który wyraził zgodę na budowę nowego założenia. Autor tej notki prasowej sugeruje polityczne kulisy owej decyzji, nie precyzując jednak, co ma na myśli. Przeznaczoną do zburzenia zabytkową bramę określa jako „ofiara” chęci nadradcy budowlanego Kiesslinga do stworzenia „książęco reprezentacyjnego” placu²⁶.

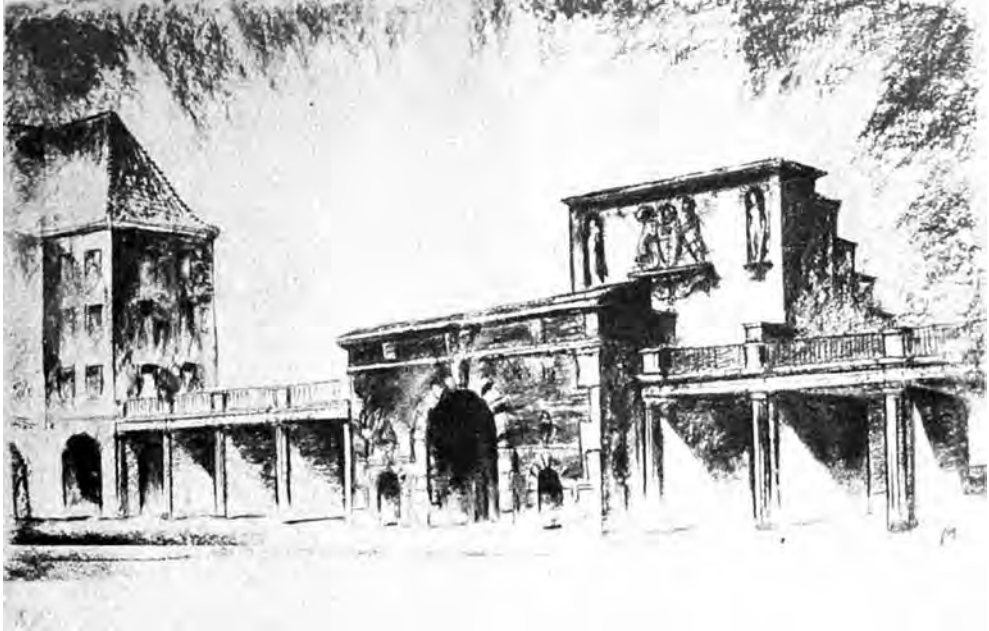
²² Nie ulega wątpliwości, że Otto Kloeppel musiał znać owe realizacje Martina Kiesslinga, ponieważ już w lutym w 1928 r. zostały one opublikowane wraz z opisami, zdjęciami i planami, por.: M. Kiessling, *Stadtwohnungen im Rheinland*, „Zentralblatt der Bauverwaltung”, 1928, 48, 6, s. 80–86.

²³ K. Gruber, *Langgarter Tor und Rundplatz*, „Danziger Neueste Nachrichten”, 1928, 35, 65, s. 3.

²⁴ Karl Gruber w swoim tekście próbował udowodnić, że kubiczne budynki, w przeciwieństwie do tradycyjnych, przekrytych stromymi dachami, rzucają większy cień na ulicę.

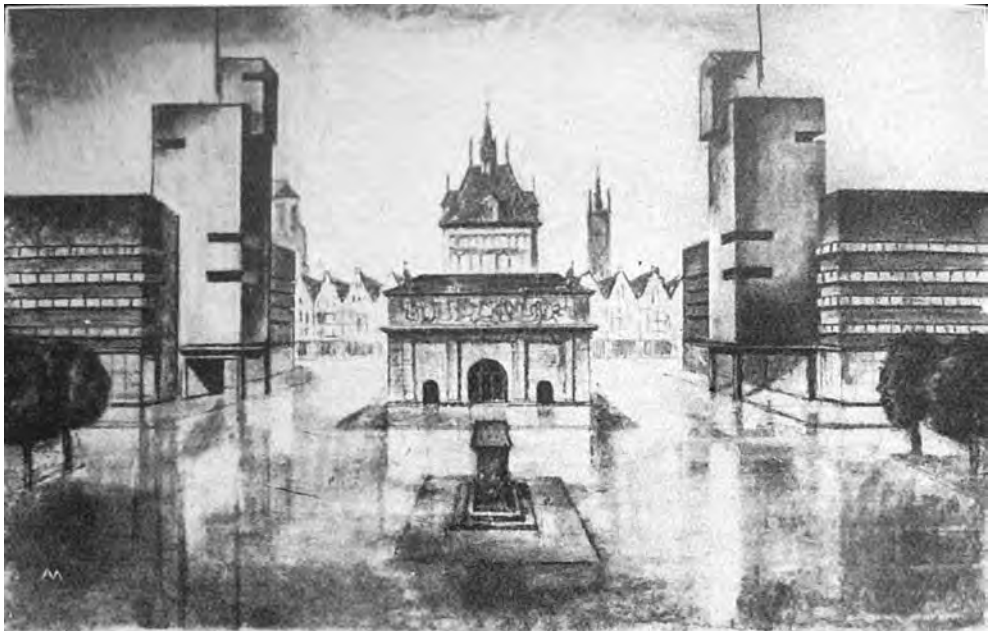
²⁵ K. Wolff, *op. cit.*, s. 5–6.

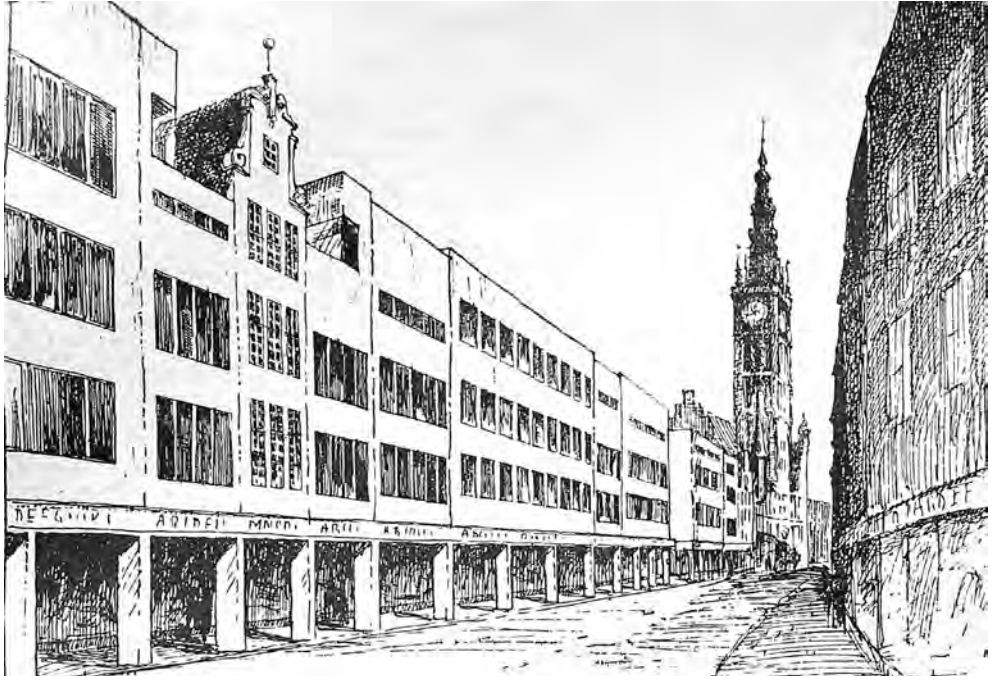
²⁶ *Abbruch des Langgarter Tores beschlossen!*, „Danziger Neueste Nachrichten”, 1928, 35, 254, s. 6.



5. Brama Żuławska jako część nowoczesnej zabudowy, prof. Otto Kloeppel, 1928a

6. Nowomodna zabudowa wokół Bramy Wyzynnej, prof. Otto Kloeppel, 1928a





7. Przyszłość ul. Długiej, według wizji Martina Kiesslinga, prof. Otto Kloeppel, 1928a

Jeszcze w 1928 r. prof. Kloeppel, na podstawie wykładów przytaczanych wyżej, opublikował tekst *Danzig Am Scheidewege*²⁷ z dość dramatycznym podtytułem „Zum 300 jährigen Noch-Bestehen des Langarter Tor”. W publikacji tej przedstawiał także inne możliwości zagospodarowania terenu wokół spornej bramy, czyniące z niej dominantę przestrzenną, które, po prawdzie, niewiele różniły się od planów Kiesslinga (il. 5, 6). Otto Kloeppel również widziałby w tym miejscu plac, tyle że nie okrągły, lecz trapezoidalny, zabudowany ściśle budynkami opasanymi w przyziemiu arkadami. Oczywiście domy przekryto stromymi dachami. Artykuł opatrzonej został również „możliwie najdokładniejszym przerysem” ze szkicu Kiesslinga przedstawiającego modernistycznie zabudowaną ul. Długą (il. 7). Ów „przerys”, jak słusznie zauważyła niemiecka badaczka Birte Pusback, wygląda raczej jak karykatura stworzona „ku przestrodze”²⁸. Rysunek przedstawia kubistyczną zabudowę z pozostawioną jedną zabytkową kamieniczką, ledwie „wciśniętą” w odnowione otoczenie. O tym, że jest to jedynie przerysowana wersja rysunku Kiesslinga, świadczy moim zdaniem fakt, iż jeśli istotnie takie były jego plany wobec ul. Długiej,

²⁷ O. Kloeppel, *Danzig am Scheidewege*, „Ostdeutsche Monatshefte”, 1928, 8, 12. Opublikowany także jako samodzielna książka – Sonderdruck: *idem*, *Danzig am Scheidewege*, Danzig-Berlin 1928.

²⁸ B. Pusback, *op. cit.*, 2006, s. 207.

to zamieściłby ów rysunek w swoim artykule *Neue Baugedanken im alten Danzig* obok innych projektów (również tych niezrealizowanych), a tego nie zrobił. Nie ma tam żadnego innego podobnego projektu.

Martin Kiessling śledził dalszy rozwój sytuacji w Gdańsku już z Berlina, gdzie od marca 1928 r. zajmował stanowisko dyrektora w pruskim Ministerstwie Finansów w wydziale budownictwa. Jeszcze raz postanowił zabrać głos w gdańskiej sprawie. Swoją wykład zatytułował „*Neue Baugedanken im alten Danzig*”²⁹ i zaprezentował w nim swoje dokonania podczas pobytu w Gdańsku – budynki szkolne przy ul. Pestalozziego i Ostseestrasse (obecnie Al. Hallera), zabudowę północnej pierzei Ringstrasse (obecnie Kościuszki) oraz projekty zabudowy na miejscu Bramy Długich Ogrodów. Ponownie skrytykował dziewiętnastowieczną architekturę, która nie wniosła nic nowego, ograniczając się, według niego, do imitowania i ulepszania zastanych już form, tak że szczyt jako element architektoniczny zdegenerował się do atrapy i rozprzestrzenił jak choroba³⁰. Podkreślał wagę prawidłowego wyczucia skali i rytmu danego miejsca i przedkładał go ponad style budowlane. Za przykład architektonicznej dysharmonii podał, wzniesione na wzór historycznych, kamieniczki plebanii kościoła św. Katarzyny i Kasy Oszczędnościowej przy ul. Piwnej. Bezmyślnym nazwał działania restauratorskie podjęte w latach 80. XIX w. przy Bramie Zielonej, która została przekryta płaskim dachem, rozpoczynając swój „kubistyczny” epizod³¹. Wspominał także o Bramie Długich Ogrodów, którą nazwał „resztką” zabytku, stojąca krzywo do każdego możliwego ciągu ulicznego. Dotąd zapomniana i zaniedbana, stała się symbolem walki z nowoczesnością, wynoszonym do rangi świętości, kiedy tylko na jej miejscu zaprojektowano nowoczesną zabudowę.

Wystąpieniu Kiesslinga przysłuchiwał się Kloepfel i od razu przygotował odpowiedź, po raz wtóry posiłkując się „wypracowanym przez wieki charakterystycznym obrazem miasta”, któremu grozi upadek wraz z końcem szczytów i zapanowaniem nowej brutalnej skali. Kloepfel zakończył wreszcie swoją wypowiedź znamieną opinią: „Tradycja nie pochodzi ze Wschodu, a to co dobre, przecież jest tak blisko, w samych Niemczech!”³². Całemu zdarzeniu przysłuchiwał się także przewodniczący Związku Gdańszczytan w Berlinie oraz delegacja Komisji Budowlanej gdańskiego magistratu (m.in. architekt Zarst)³³. Autor artykułu, z którego dowiadujemy się o całym

²⁹ Tekst został zaprezentowany w skróconej wersji w: „*Danziger Neueste Nachrichten*”, 1929, 36, 19, s. 3. W całości ukazał się jako: M. Kiessling, *Neue Baugedanken im alten Danzig...*, s. 693–703.

³⁰ *Ibidem*, s. 699.

³¹ *Ibidem*, s. 701.

³² „Die Tradition käme nicht aus dem Orient, sondern das Gute liege in Deutschland so nahe!“, por: O.P., *Neue Baugedanken im alten Danzig*, „*Danziger Neueste Nachrichten*”, 36, 19, s. 3.

³³ O.P., *Neue Baugedanken im alten Danzig...*, s. 3.

zdarzeniu, zauważył, że wystąpienie Kloeppla wywarło na zebranych duże wrażenie. Być może miało ono wpływ na wycofanie się miasta z planów zabudowy na miejscu Bramy Długich Ogrodów?

Spór wydawał się nie do rozstrzygnięcia. Każda ze stron miała swoje racje. Postawa konserwatystów była jednak, jak się wydaje, za bardzo radykalna. Nie dopuszczali oni współistnienia architektury nowoczesnej z zabytkową. Historyczne centrum miasta miało ich zdaniem pozostać niezmienione, co uczyniłoby z niego „muzeum na wolnym powietrzu”. Na to nie chciał się zgodzić Kiessling. Uważał, że poszanowanie dla zabytkowej architektury nie kłóci się z wkomponowywaniem w nią nowoczesnych budynków. Wartościowa, zabytkowa architektura powinna, jego zdaniem, uzmysławiać architektom, jak beznadziejnymi byłyby próby ich naśladowania. Budowniczy winien uwolnić się od ich czaru, czerpać jedynie mądrość polegającą na rozpoznaniu prawidłowych dla miejsca proporcji, rytmu, to zaś nie ma żadnego związku z formami stylistycznymi³⁴.

Koniec końców nie udało się wprowadzić w życie projektu zakładającego zburzenie Bramy Długich Ogrodów (obecnie Żuławska). Nie wiadomo, dlaczego nie doszło do zrealizowania zatwierdzonych już przez senat planów. Prawdopodobnie presja Związku dla Zachowania Zabytków Architektury i Sztuki, a szczególnie jego przewodniczącego, była tak duża, że wpłynęła na cofnięcie wydanych już pozwoleń.

Wydaje się jednak, że ta wymiana argumentów sprzed osiemdziesięciu lat miała swoje wymierne, choć krótkotrwałe skutki. W Gdańsku w ciągu kilku następnych lat nastąpiło pewne ożywienie w budownictwie. Powstało parę nowoczesnych obiektów. Sam Kiessling zbudował w Gdańsku dwa budynki szkolne: przy ul. Pestalozziego oraz przy ul. Hallera (dawniej Ostseestrasse). W Wolnym Mieście Gdańsku mieli szansę tworzyć także inni wysokiej klasy architekci modernizmu, np. Paul Mebes, który zaprojektował budynek szkoły przy ul. Książąt Pomorskich w Sopocie, czy Fritz Höger – autor budynku sanatorium przy ul. Polanki w Gdańsku. Nie udało się jednak wprowadzić modernizmu na teren Starego Miasta. Nie tylko nie doszedł do skutku projekt domu towarowego przy ul. Długiej, ale także już zaakceptowany przecież przez senat projekt na terenie po Bramie Żuławskiej.

Niemniej należy przyznać, że w istocie tę batalię wygrali konserwatyści, a następne lata, dojście Hitlera do władzy i upowszechnienie się postaw nacjonalistycznych, wybitnie im sprzyjały. Kultura budowlana Gdańska była szczególnie chętnie wykorzystywana w celach propagandowych rządu nacjonalistycznego. Przeznaczano duże sumy pieniędzy publicznych na restaurowanie zabytków³⁵. Pomysły Kloeppla wreszcie znalazły podatny grunt. Jego

³⁴ M. Kiessling, *Neue Baugedanken im alten Danzig...*, s. 695.

³⁵ B. Pusback, *op. cit.*, s. 221–222.

„Auf Ganze Gehen”³⁶ w kwestii opieki nad zabytkami, polegające z założenia na traktowaniu miasta jako całości i troszczeniu się o jego ogólny obraz, który profesor wraz z kręgiem swoich zwolenników ograniczali do kompozycji szczytów wieńczących wąskie kamienice, zaczęło się ziszczać. Prace restauratorskie prowadzone były z pominięciem architektury XIX w. Masowo odnawiano zabudowę głównego miasta (m.in. ul. Długa, Piwna, Św. Ducha, Ogarna). Naturalnie architektura nowoczesna nie miała wówczas prawa zaistnienia w tym obszarze miasta, a następne dziesięciolecia pokazały, że ani nowi gospodarze Gdańska, ani kolejne transformacje ustrojowe bynajmniej nie spowodowały zmiany tego nastawienia.

Karina Rojek

Tradition versus Modernism. Debate on the Future of Architecture in Gdańsk (1927–1928)

At the turn of 1927 a debate was underway in the Free City of Danzing between the traditionalists and the followers of Modernism in architecture. The adversaries of the public debate held in the form of a series of lectures organized by the Union for the Preservation of the Monuments of Art and Architecture, were to be found among the architects affiliated to the Gdansk Technical University, headed by Prof. Otto Kloeppel and a group around the Danzing Construction Councilor Martin Kiessling. The debate was inspired by Ernst Lesser's design of a modern department store planned to be raised in the historical centre of Gdansk, in Długa Street. The conservatives perceived it as the decline of the ancestors' legacy and an attempt to annihilate the image of the city created over centuries. They were of the opinion that the traditional gables of Gdansk's narrow tenement houses were the element shaping the city's image. This served as the main argument against the Modernist designs. The advocates of modern architecture, in turn, opposed such an approach which to their mind was transforming the city into an open-air museum. Martin Kiessling was critical of historicizing architecture which created nothing new and derived only from the past. He was of the opinion that each era has its right and responsibility to create its own style. He thought that adjusting to the surroundings was the matter of rhythm and scale of a given location, and had nothing to do with style or ornamentation. The debating parties were also seriously antagonized over Martin Kiessling's plan to demolish the Zulawska Gate and to replace it with a round space surrounded with densely-built houses. Such a complex was to serve as a stately entry into the city. In Kiessling's opinion, the historical gate could be demolished. The conservatives defended the gate, turning it almost into a holiness and a symbol. However, despite the opposition, the plans for modern buildings were

³⁶ *Ibidem*.

approved by the Senate. Still, the project remained unaccomplished. The conservative arguments were strongly supported by the nationalists gradually taking over power. As much as the centre of the city remained closed to modern architecture, some buildings raised in the suburbs met the standards of the 20th century; these were school edifices in Pestalozziego and Hallera Streets (both designed by Martin Kiessling), the sanatorium in Polanki Street (by Fritz Hoger), and the residential building along Hallera Street (designed by Adolf Bielefeldt).

*Tradycja
versus
nowoczesność...*

Paul-Beneke-Jugendherberge

Pozytywna koniunktura gospodarcza lat 30. zaowocowała wzmożoną aktywnością budowlaną na terenie Rzeszy Niemieckiej. Niemalże znaczenie miała również osobista postawa Hitlera, który traktował nowe realizacje jako element narodowo-socjalistycznej propagandy. „Będą się tego domyślać przeciwnicy, ale przede wszystkim muszą wiedzieć sojusznicy: nasze budowle powstają dla wzmocnienia naszego autorytetu”¹ – miał stwierdzić wprost podczas parteitagu w 1937 r.

Wspomniane tendencje dotyczyły również terenu Wolnego Miasta Gdańska. Mimo że teoretycznie niezależne, w praktyce już od 1937 r. podlegało całkowicie strukturom państwa niemieckiego, uzależnione nie tylko politycznie, ale i gospodarczo. Choć prawdziwie wizjonerskie projekty przebudowy miasta pojawić się miały dopiero po formalnym włączeniu Gdańska do Rzeszy, jednak już przed wybuchem wojny zdołano zrealizować szereg narodowo-socjalistycznych obiektów. Do najważniejszych zaliczyć można istniejące do dziś gmachy Arbeitsfrontu i Zarządu Okręgu NSV przy ul. Okopowej (Wiebenwall).

Najwięcej emocji wzbudzała jednak budowa Schroniska Młodzieżowego im. Paula Beneke (Paul-Beneke-Jugendherberge) na Biskupiej Górze (il. 1). Dnia 26 lipca 1938 r. gauleiter Albert Forster własnoręcznie wmurował kamień węgielny pod tą najbardziej prestiżową gdańską inwestycją tego czasu. Projekt został wybrany na drodze konkursu architektonicznego, w którym pierwszą nagrodę otrzymała koncepcja autorstwa „młodego szczecińskiego architekta”² Hansa Riecherta³. Inwestorem był Niemiecki Związek Schronisk Młodzieżowych (Deutsche Jugendherbergswerk) realizujący w tamtym okresie dziesiątki budynków o podobnej funkcji na terenie całej Rzeszy. Gdański obiekt swoją skalą i formą architektoniczną wyłamuje się jednak wyraźnie ze schematu typowego schroniska.

¹ P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Kraków 1994, s. 46.

² „Der Danziger Vorposten”, 172, 26.07.1938, s. 6.

³ Hans Riechert ur. 7.06.1903 r. w Gdańsku. Od 1921 r. uczęszczał do Bau- und Gewerbeakademie we Friedbergu. W latach 1923–1937 Kunstgewerbeschule w Szczecinie (asystent w pracowni prof. Gregora Rosenbauera). W latach 1927–1928 odbył studia w Berlinie w pracowni Petera Behrensa. W latach 1928–1931 pracownik Hochbauamt des Senats der Freien Stadt Danzig. Od 1931 r. własna pracownia architektoniczna (projekty budynków użyteczności publicznej z terenu Wolnego Miasta i Prus Wschodnich – m.in. HJ-Heim w Gardnie Wielkiej i w Szczecinku, oraz schronisko młodzieżowe w Białym Borze, projekt szkoły mniejszości niemieckiej w Grudziądzu z A. Krügerem). Zmarł 25 maja 1961 r. w Hamburgu.



1. Widok schroniska od strony południowo-zachodniej, źródło: „Die Möwe”, 13, 25.08.1940

Czynnikiem, który na pewno wpłynął na rozwiązania projektowe, była specyficzna sytuacja polityczna Wolnego Miasta i narastające w latach 30. konflikty narodowościowe. Dla udowodnienia niemieckich praw do Gdańska podkreślano chętnie „odwieczną niemieckość” miasta mającą wyrażać się m.in. we wspaniałych osiągnięciach minionych wieków. Równocześnie powstawała potrzeba nowych spektakularnych inwestycji, które stanowić miały zarówno kontynuację gdańskiej tradycji, jak i widoczny przejaw potęgi nowej ideologii. „Duch, w którym stary, dumny, hanzeatycki Gdańsk wznosił swoje słynne na całym świecie budowle, jest dziś wciąż żywy i wyraża się w nowych przedsięwzięciach, które w sąsiedztwie średniowiecznego Gdańska stworzą nowy architektoniczny obraz miasta, obraz narodowo-socjalistycznej woli tworzenia”⁴ – czytamy w tekście Forstera z 1939 r. Twórcy projektu podejmowali świadomą próbę dorównania osiągnięciom przeszłości lub nawet ich przewyższenia. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że planowany obiekt miał

⁴ „Bauen Siedeln Wohnen”, 13, 1939, wyd. spec.: *Danzig, die Deutsche Stadt*, wstęp („Der Geist, in dem das alte, stolze Danzig der Hansezeit seine weltbekanntesten Bauten errichtete, ist auch im Danzig der Gegenwart lebendig und äußert sich hier in den neuen Bauwerken, die an die Seite des mittelalterlichen Danzig ein architektonisch neues Stadtbild nationalsozialistischen Bauwillens stellen”).

być „największym schroniskiem młodzieżowym świata”⁵, choć nie chodziło tutaj tylko o skalę. „Najpiękniejsze schronisko młodzieżowe na niemieckim wschodzie”⁶, „piękno i celowość w idealnym połączeniu”⁷, „nowy, dumny symbol miasta”⁸ czy „pomnik gdańskiej żeglugi”⁹ to tylko niektóre z określeń nadawanych budynkowi.

Lokalizacja schroniska także nie była przypadkowa. Forster, któremu przypisywano inicjatywę powstania obiektu, według „Die Möwe” miał również osobiście być odpowiedzialny za wybranie miejsca pod budowę. „A nie znalazłby piękniejszego” – czytamy w uzasadnieniu – „To stąd dawni miedziorytnicy już od setek lat obserwowali miasto i przedstawiali je na swoich starych sztychach”¹⁰. W rzeczywistości jednak nie chodziło o walory estetyczne. Lokalizacja miała wyraźny charakter propagandowy. Nowo powstałe schronisko, po pierwsze, samo pozostawało świetnie widoczne praktycznie z całego terenu Gdańska. Po drugie, górując nad miastem, stanowić miało czytelny symbol dominacji „niemieckiego ducha”.

Uroczystość wmurowania kamienia węgielnego stanowiła część większych obchodów urodzin gauleitera. Jak opisuje „Der Danziger Vorposten”: „w czworoboku ustawiły się w szyku bojówki SA, przywódcy polityczni i przedstawiciele formacji młodzieżowych, a słońce świeciło jasno podświetlając kolory flag i sztandarów”¹¹. Po odczytaniu dokumentu erekcyjnego Forster symbolicznie, pierwszym uderzeniem młotka, nadał schronisku imię Paula Beneke – gdańskiego kapra, który wślawił się zdobyciem i przywiezieniem do Gdańska *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga. Warto dodać, że dla narodowo-socjalistycznych władz miasta postać ta w zgrabny sposób pozwalała połączyć wszystkie aspekty, do których odwoływano się w ideologii schroniska. Chodziło tu o bezpośrednie nawiązanie do Gdańska i jego dumnej historii oraz ukazanie „typowo niemieckich” cnót, takich jak siła i waleczność. Ponadto dla celów propagandowych Beneke określany był jako „pierwszy Niemiec odnoszący zwycięstwo nad angielską flotą”¹², co w czasach, gdy Anglia stanowiła

⁵ „Der Danziger Vorposten”, 69, 22.03.1939, s. 9 („Die Paul-Beneke-Jugendherberge ist zur Zeit die größte Jugendherberge der Welt”).

⁶ „Der Danziger Vorposten”, 68, 21.03.1939, s. 13 („Die schönste Jugendherberge des deutschen Ostens”).

⁷ *Ibidem* („Schönheit und Zweckmäßigkeit in idealer Verbindung”).

⁸ „Die Möwe” 13, 25.08.1940, b.s. („...erhebt sich stolz als neues Wahrzeichen der Gauhauptstadt”).

⁹ *Ibidem*, podpis pod fotografią („ein ewiges Denkmal für die Danziger Seefahrt”).

¹⁰ *Ibidem* („Es gibt kaum einen schöneren. Von hier aushaben die alten Kupferstecher schon vor Jahrhunderten die Stadt gesehen und in ihren alten Stichen festgehalten”).

¹¹ „Der Danziger Vorposten”, 172, 26.07.1938, s. 6 („In einem geschlossenen Viereck waren die Stürme der SA, der Politischen Leiter und die Einheiten der Jugend angetreten und hell leuchtete die Sonne und ließ die Farben der Fahnen und Standarten aufleuchten”).

¹² „Die Möwe”, 13, 25.08.1940, b.s. („...zum Andenken an den tapferen Danziger Admiral, der als erster Deutscher England zur See besiegte”).

bezsprzecznie największą potęgę morską, mogło być przywoływane jako zapowiedź bliskich sukcesów niemieckich.

Początkowo planowano otwarcie schroniska późną wiosną 1939 r., przed następnym sezonem turystycznym¹³. Jeszcze przed rozpoczęciem budowy Forster ogłaszał z dumą: „zadbaliśmy o to by prace budowlane realizowane były szybko i bez przestojów. Specjalne podziękowania w tym względzie należą się Senatowi Wolnego Miasta Gdańska, który wygospodarował na ten cel niezbędne środki”¹⁴. Rzeczywiście, mimo problemów z umocnieniem gruntu¹⁵, prace postępowały dość sprawnie (il. 2). W marcu 1939 r. „Der Danziger Vorposten” ogłasza: „Kierownictwo budowy ma za sobą ciężkie miesiące. Na majstrach, a w szczególności na brygadzystach ciążyła ogromna odpowiedzialność, którą jednak radośnie nieśli na swoich barkach. Kamieniarze, murarze i cieśle, mimo przenikliwego mrozu i śnieżyc niezmordowanie pracowali na dziennych i nocnych zmianach”¹⁶. Uroczyste zawieszenie wiechy odbyło się pierwszego dnia wiosny 1939 r., w osiem miesięcy po rozpoczęciu prac (il. 3). Pod koniec maja osiągnięto stan surowy, a przez całe lato prowadzone były roboty wykończeniowe. Wybuch wojny opóźnił jednak poważnie oddanie obiektu do użytku. Jak pisze „Der Danziger Vorposten” z końca 1939 r.: „część rzemieślników i robotników stoi teraz w szarych mundurach na granicach Rzeszy, służąc swojej ojczyźnie”¹⁷. W konsekwencji obiekt otwarto dopiero w pierwszych miesiącach 1940 r.

Schronisko jest budynkiem o stosunkowo prostej, zwartej bryle, zwieńczonej wysokimi dwuspadowymi dachami. Trzy dwukondygnacyjne skrzydła ustawione są wokół prostokątnego wewnętrznego dziedzińca. Od strony zachodniej dziedziniec ten częściowo ograniczony jest przylegającym do skrzydła południowego podłużnym, jednokondygnacyjnym budynkiem portierni, a częściowo pozostaje otwarty na otaczające założenie tereny zielone. Od strony miasta obiekt wyposażony został w ogromny taras widokowy na planie trapezu z dodatkową półkolistą wnęką, a także smukłą, wysoką wieżę zegarową.

¹³ „Der Danziger Vorposten”, 66, 18/19.03.1939, s. 9 („...noch im Sommer werden sicherlich schon Tausende oder Zehntausende von deutschen Jungen und Mädeln in der schönsten und größten Jugendherberge im deutschen Ostens zu Gast sein”).

¹⁴ „Der Danziger Vorposten”, 172, 26.07.1938, s. 6 („Dafür das dieses Bau schnell beendet sind wird, dafür haben wir schön gesorgt und der Senat der Freien Stadt Danzig, dem besonderer Dank gebührt, hat die erforderlichen Mittel bereits aus eigener Kraft zur Verfügung gestellt”).

¹⁵ Por.: „Der Danziger Vorposten”, 264, 5.11.1939, s. 9. Zwłaszcza wieża stanowiła poważne wyzwanie konstrukcyjne. Autorem projektu ośmiometrowej głębokości fundamentów był doktor inżynier Lühns z Technische Hochschule i inżynier budownictwa Uehlinger.

¹⁶ „Der Danziger Vorposten”, 68, 21.03.1939, s. 14 („Die Bauleitung hat schwere Monate hinter sich. Auf den Meistern und insbesondere auf den Polieren lastete eine ungeheure Verantwortung, die sie freudig trugen, und die Steinschläger, Maurer und Zimmerleute haben in Tag- und Nachtschichten trotz eisigen Frost und Schneestürmen unermüdlich gewirkt”).

¹⁷ „Der Danziger Vorposten”, 313, 24.12.1939, s. 6 („...manch der Handwerksmeister, Geselle und Arbeiter steht im grauen Rock an den Grenzen des Reiches, im letzten Einsatz für sein Vaterland”).



2. Budowa schroniska. Stan z marca 1939 r., źródło: „Der Danziger Vorposten”, 68, 21.03.1939, s. 13

O wyrazie prostych ceglanych elewacji decydują głównie równe rzędy prostokątnych okien. Reprezentacyjna funkcja skrzydła południowego została zaakcentowana przez zastosowanie głębszych nisz okiennych i wertykalne pasy cegieł dzielące każde okno na trzy części. W północnej części elewacji wschodniej znajduje się nieznacznie wysunięty przed lico muru wykusz wykonany w konstrukcji szkieletowej. Sąsiedni narożnik akcentuje masywna przypora, której zwieńczenie na poziomie okapu stanowi granitowa figura Neptuna.

Elewacje wykonane zostały z wielką starannością. Uwagę zwraca dokładne opracowanie samego lica muru, wykonanego z ręcznie wytwarzanych cegieł o zróżnicowanej kolorystyce. Dbłość o szczegóły ujawnia się zwłaszcza w konstrukcji wykusza. Łączenia elementów drewnianych stanowią drewniane kołki i kute gwoździe o ozdobnie opracowanych główkach. Cegły wypełniające przestrzeń pomiędzy belkami układają się w sylwetki orłów, znaki swastyki lub herby Gdańska. Na belkach wycięto połączone cytaty z przemówienia Hitlera: „Was kann einem Volke geschehen, dessen Jugend auf alles verzichtet, um einem großen Ideale zu dienen”¹⁸.

Ze względu na brak oryginalnych planów architektonicznych, układ wnętrza można rekonstruować jedynie na podstawie relacji pisemnych z epoki oraz stanu zachowanego. Główne wejście do obiektu stanowiła, dziś już nieużywana, brama u podnóża wieży. Schodami wchodziło się na poziom wielkiego tarasu widokowego, skąd przez monumentalny, skonstruowany z potężnych kamiennych bloków portal przechodziło się do wysokiej i obszernej sieni.

¹⁸„Co może zdziałać naród, którego młodzież gotowa jest zrezygnować ze wszystkiego w imię służby wielkiemu ideałowi”, cyt. za: „Der Danziger Vorposten”, 264, 5.11.1939, s. 9.

„Der Danziger Vorposten” wymienia również drugą, mniejszą, dwukondygnacyjną sień. W centrum, na honorowym miejscu, miało znajdować się brązowe popiersie Hitlera, a dopełnienie wystroju stanowić miały umieszczone w oknach witraże¹⁹.

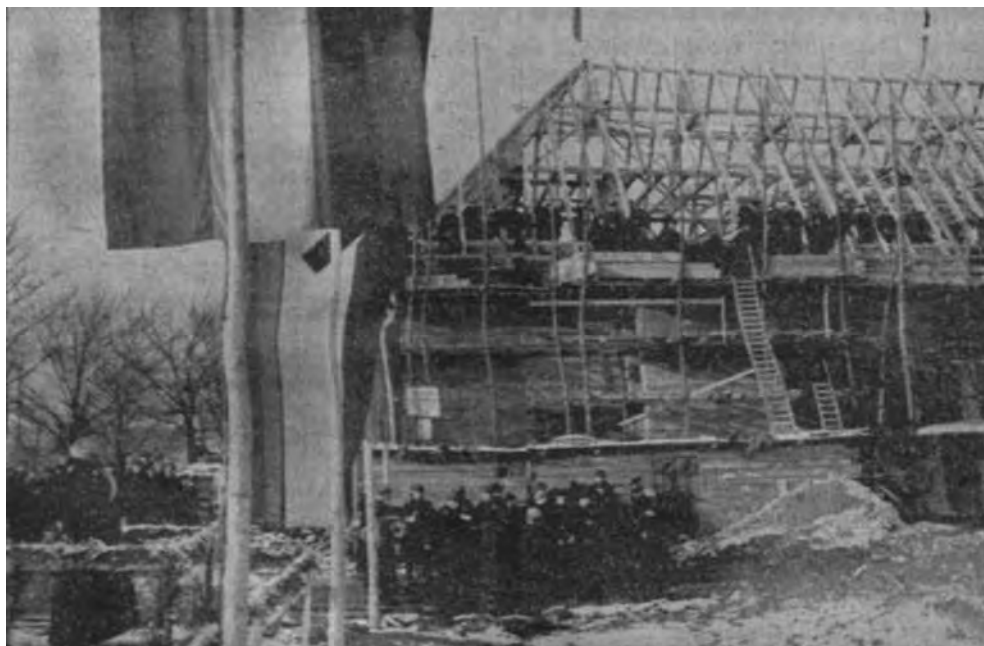
Najważniejszym jednak pomieszczeniem na parterze była zlokalizowana w skrzydle południowym aula, urządzona jako „Izba Pamięci Paula Beneke” (Paul-Beneke-Gedächtnisraum). Odbywać się tu miały nie tylko oficjalne uroczystości, ale również różnorodne wykłady, szkolenia, pokazy slajdów i wieczorki ojczyzniane służące w zamierzeniu kształtowaniu u młodzieży nowego narodowo-socjalistycznego światopoglądu. „Hitlerjugend z pełną świadomością tworzy takie budynki i takie wnętrza, które przekonując nas o propagowaniu prawdziwie niemieckiego instynktu twórczego, nie pomijają jednocześnie wychowawczego oddziaływania na młodzież. Młodzież przebywa w tych wnętrzach w swym najbardziej wrażliwym wieku. To, o czym wówczas myśli i co odczuwa, określi później jej postępowanie”²⁰.

Na cele mieszkalne przeznaczone było piętro i pierwsza kondygnacja poddasza. Schronisko miało być wyposażone również w różnego rodzaju pokoje spotkań, świetlice, bibliotekę i czytelnię, a także wielką, przygotowaną do obsługi nawet 3000 osób, nowoczesnie wyposażoną kuchnię, połączoną z salą jadalną. Bezpośrednio z kuchni, przez specjalne okienko, można było serwować posiłki na dziedziniec, na którym w pogodne dni miały się stołować grupy mieszkające w namiotach. Główną funkcją dziedzińca były jednak zbiórki i apele. W celu lepszej widoczności przemawiających, północna część wyłożonego granitowymi płytami placu wyniesiona była niczym scena o kilka stopni w górę.

Ostatnie skrzydło, północne, nazywane „szkoleniowym” (Schulungsflügel), przeznaczone miało być na użytek Hitlerjugend i było w pewnym stopniu niezależne. Można powiedzieć, że dzięki temu gdański obiekt łączył w sobie zarówno funkcje schroniska, jak i HJ-Heimu. Co ciekawe, ta część została zaprojektowana bardziej „rodzinnie” niż reszta schroniska. Wyznacznikiem może być tu wykusz (konstrukcja szkieletowa uznawana była za szczególnie stosowną dla budynków młodzieżowych), a także dwie pary masywnych, rzeźbiarsko opracowanych dębowych drzwi.

¹⁹ Por.: „Der Danziger Vorposten”, 264, 5.11.1939, s. 9. Wspomniany, niezachowany witraż autorstwa Fritza Heidingsfelda, przedstawiający Gdańsk jako „Królową Wisły” w otoczeniu miast (m.in. Torunia, Brzeg, Bergen i Nowogrodu).

²⁰ Günther Nietsche, *Ferdinand-Maßmann-Jugendherberge am Herrenberg in Muskau OL.*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung Breslau”, 1939, s. 136, 138, cyt za: J. Dobesz, *Wrocławska architektura spod znaku swastyki na tle budownictwa III Rzeszy*, Wrocław 1999, s. 152 („...die Hitlerjugend ganz bewußt wieder Häuser und Räume schafft, die uns einen ehrlichen deutschen Gestaltungswillen vermitteln sollen und die dabei ihre erzieherische Einwirkung auf die Jugend nicht verfehlen werden. Durch diese Räume geht die Jugend in ihren empfänglichsten Jahren. Was sie dabei denkt und empfindet, bestimmt später einmal ihr Tun und Lassen”), przyp. 426, s. 238.



3. Uroczystość zawieszenia wiechy. W tle widoczni robotnicy zebrani na dachu,
źródło: „Der Danziger Vorposten”, 69, 22.03.1939, s. 9

Całości dopełniała wysoka wieża zegarowa z umieszczonym na szczycie punktem widokowym i znajdującym się po północnej stronie niewielkim balkonem, z którego można było wygłaszać przemowy do zgromadzonych na tarasie słuchaczy.

Choć obowiązująca od 1936 r. uchwała dotycząca budowy domów dla młodzieży określała nie tylko ich funkcje, ale i wygląd, w tym rozplanowanie wnętrza i użyte materiały, przywódca Hitlerjugend, Baldur von Schirach, w swoich *Przemysłeniach na temat budowl dla młodzieży* pisze: „Domy i schroniska HJ są bez wyjątku budowlami związanymi z ich ziemią, łączącymi funkcjonalność z pięknem, a nie domami typowymi, centralnie zaprojektowanymi i nie pasującymi do krajobrazu”²¹. Aspekt odpowiedniej „gdańskości” oraz dopasowanie do warunków lokalnych postawiono na czele wymagań stawianych przed architektem. Zadbano też o odpowiednie wyposażenie wnętrza. Zgodnie z dyrektywami wystrój miał być prosty i skromny, choć monumentalny.

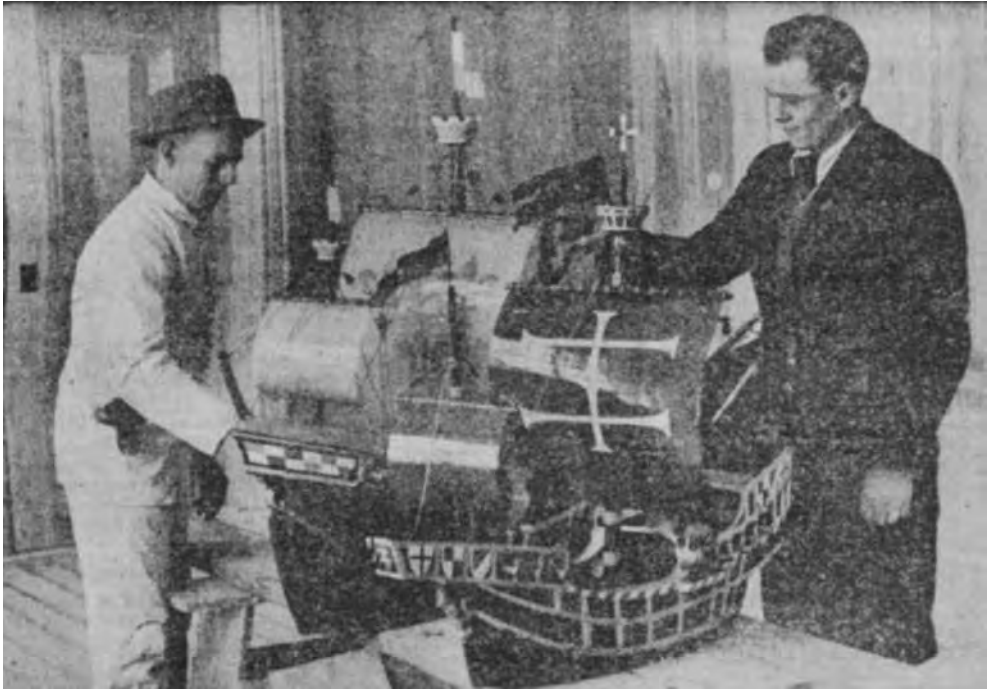
²¹ B. von Schirach, *Gedanken zum Bauen der Jugend*, „Die Baukunst. Die Kunst im Dritten Reich”, 1940, 11, s. 175, cyt. za: J. Dobesz, *op. cit.*, s. 146 („Die Heime und Herbergen der HJ sind durchwegs keine an zentraler Stelle konstruierten landschaftsfremden Typenhäuser, sondern heimatgebundene Bauwerke, die Zweckmäßigkeit und Schönheit vereinen”), przyp. 410, s. 236-237.



4. Malowidło w auli. Fritz A. Pfuhle wykonuje ostatnie poprawki, źródło: „Der Danziger Vorposten”, 185, 10.08.1939, s. 9

Zdecydowanie najciekawszy element wystroju stanowiło zniszczone po wojnie malowidło znajdujące się w auli (il. 4). Wykonane zostało przez Fritza Augusta Pfuhle²², w tym czasie najbardziej cenionego gdańskiego twórcę. Przedstawiała Paula Beneke w chwili, gdy zachęca członków swojej załogi do ataku na wrogi okręt. Po lewej stronie znajdowała się odwrócona rufą w kierunku widza karawela „Peter von Danzig”, natomiast obok, na nabrzeżu, ponadludzkiej wysokości Beneke oraz dziesięciu jego towarzyszy. Gdański żeglarz został ukazany niczym aryjski heros. Rozwiane blond włosy, smukła wysportowana sylwetka w dynamicznej pozie – ucieleśnienie siły i sprawności fizycznej. Po prawej stronie przedstawiono sylwetkę portu gdańskiego i herb miasta. Dopelnienie obrazu stanowił fragment przemowy słynnego kapra do swojej załogi z kroniki Reimara Kocka: „So wyllen wy auerst unssen Vorvederen na myth

²² Por.: E. Wawrzyniak, *Gdańskie środowisko artystyczne około 1900–1945*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 2 (7), 2004. Fritz August Pfuhle ur. 5.03.1878 r. w Berlinie. Od 1895 r. studiował w berlińskiej Kunstgewerbeschule u Otto Eckmanna, następnie u Carla Bantzera na drezdeńskiej ASP. Po ukończeniu studiów wykładał w Kunstgewerbeschule w Charlottenburgu, od 1910 r. na Wydziale Architektury Technische Hochschule w Gdańsku. Mocno związany z gdańskim środowiskiem artystycznym, współzałożyciel Związku Artystów Gdańskich (Künstlerbund); z jego pracowni wyszło wielu gdańskich malarzy, m.in. Karl Kunz, Julius Zellman, Fritz Heidingsfeld, Kurt Zeuner, Stanisław Chlebowski. Zmarł 11.12.1969 r. w Hamburgu.



5. Modele okrętów ukazujących się na wieży, źródło: „Der Danziger Vorposten”, 69, 10.03.1940, s. 5

Herthen unde Ffusten Dudisken syn”²³. Projekt malowidła pokazywany był szerokiej publiczności podczas specjalnej wystawy w Muzeum Miejskim, poświęconej monumentalnej twórczości artysty. W relacji z imprezy zachwycono się świetnym wpasowaniem w skromną stylistykę wnętrza, chwalono ponadto prostotę rysunku i oszczędną kolorystykę, nadającą dziełu wręcz „podobieństwo do drzeworytu”²⁴.

Innym nawiązaniem do patrona schroniska był mechanizm znajdujący się po północnej stronie wieży. O określonych godzinach na zewnętrznych szynach ukazywały się sporządzone przez profesora Otto Lienaua modele historycznych okrętów (il. 5). Dowodzona przez Paula Beneke słynna karawela doganiała większy od siebie, płynący pod florencką banderą galeon i okręty zwierały się w walce. Według „Der Danziger Vorposten” z karaweli oddawano strzał, po którym żagle i bandera na wrogim okręcie opuszczały się²⁵. Widowisku towarzyszyły

²³ „Gdy jednak zechcemy, wzorem naszych ojców sercem i pięścią być Niemcami” tłum. za: Akademia Rzygaczy (<http://rzygacz.webd.pl>).

²⁴ „Der Danziger Vorposten”, 301, 12.12.1939, s. 6.

²⁵ „Der Danziger Vorposten”, 264, 5.11.1939, s. 9 („...der Peter von Danzig schießt vorübersegelnd, einen Schuß gegen das Karaveel ab, dessen Fahnen und Segel fallen.”).



6. Herb Gdańska na drzwiach do auli. Detal.

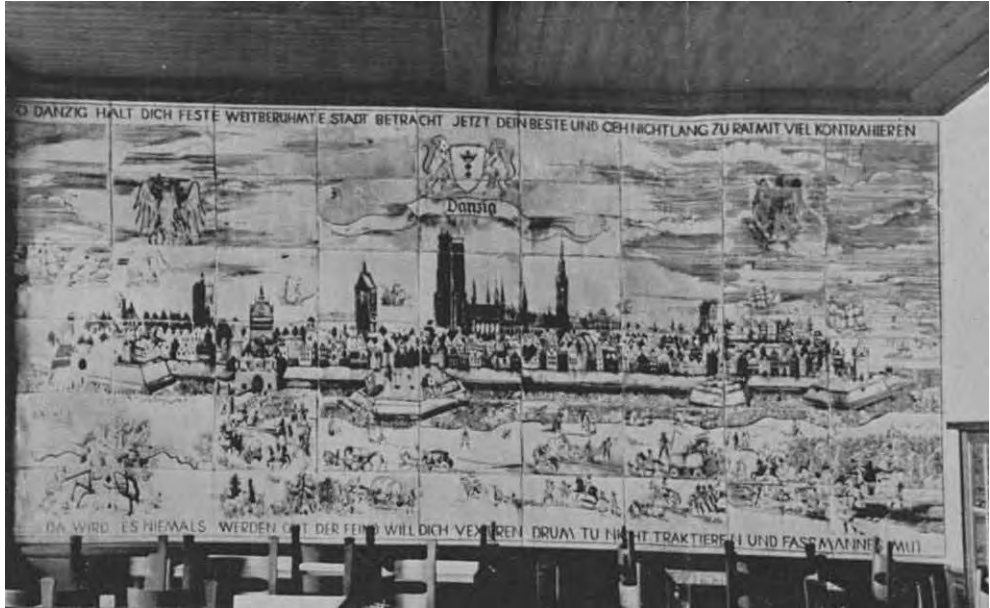
Fot. A. Perz

wygrywane na carillonie²⁶ tony żeglarskiej pieśni z 1402 r. Drugi, 1,7-metrowy model karaweli umieszczony miał być w jednej z nisz głównej sieni²⁷. Do jego sporządzenia sprowadzono jednego z najlepszych niemieckich modelarzy – Kurta Seehausa z Halle.

Jeśli chodzi o elementy „gdańskie”, to na uwagę zasługuje 13 granitowych rzygaczy nawiązujących do rzeźb z gdańskich przedproży oraz dwa starannie wykonane, zachowane do dzisiaj w bardzo dobrym stanie herby miasta. Pierwszy znajduje się na wschodniej elewacji wieży, nad bramą wejściową. Ten płaski, bardzo uproszczony, monumentalny wizerunek lwów podtrzymujących tarczę herbową tworzą wysunięte przed lico muru cegły. Drugi z wymienionych herbów znajduje się natomiast na drzwiach prowadzących do auli (il. 6). Wykonany jest z blachy, a poszczególne fragmenty łączone są ze sobą nitami. Dzięki zastosowaniu takiej techniki całość nasuwa skojarzenia ze zbrojami

²⁶ Por.: *Ibidem*. 22 dzwony wykonane zostały w Stoczni Gdańskiej przez ludwisarza Bergera. Carillon miał wygrywać dwie melodie: „Störtebeckerlied” i „Gödete Michel”. Twórcą mechanizmu była firma „Korfhage und Söhne”, która wykonywała instrument na wieży kościoła św. Katarzyny, w tamtym czasie największy w Europie.

²⁷ „Der Danziger Vorposten”, 313, 24.12.1939, s. 6.



7. Kafłowa panorama Gdańska, źródło: „Die Möwe”, 13, 25.08.1940

rycerskimi, wpisując się tym samym dobrze w średniowieczną stylistykę, obecnie poniekąd w całym budynku, ale najbardziej czytelną w wystroju auli.

Jak podaje „Die Möwe”, przy wykonywaniu wyposażenia schroniska użyto również „najbardziej spotykanych technik rzemieślniczych takich jak sgraffitowe kafle”²⁸. W jednym z pomieszczeń na parterze znajduje się, zajmująca całą ścianę, panorama Gdańska ułożona z 54 dużych prostokątnych ceramicznych płytek, w których wierzchniej warstwie, jeszcze przed wypaleniem, wyryto wizerunek miasta dopełniony inskrypcją: „O DANZIG HALT DICH FESTE WEIT BERÜHMTE STADT BETRACHT JETZT DEIN BESTE UND GEH NICHT LANG ZU RAT MIT VIEL KONTRAHIEREN, DA WIRD ES NIEMALS WERDEN GUT DER FEIND WILL DICH VEXIEREN DRUM TU NICHT TRAKTIEREN UND FASS MANNES MUT”²⁹ (il. 7). Tekst nawiązywał do pieśni skomponowanej w 1577 r. przez Hansa Hasentödtera, podczas oblężenia miasta przez wojska Stefana Batorego. Kafle zdobiły też ścianę w tzw. „Sali Gdańskiej Potęgi Morskiej” (Raum Danziger Seegeltung). „Danzigs Werften helfen tätkräftig beim Aufbau der deutschen Kriegsmarine. Die Linienschiffe »Schlesien«, »König Albert« und »Baden«, der Panzerkreuzer »Lützow« und zahlreiche U-Boote, darunter »U 9« und »U 21« wurden hier

²⁸ „Die Möwe”, 13, 25.08.1940, b.s. („Seltenste Techniken wie Sgraffitokacheln”).

²⁹ „O, Gdańsku, trzymaj się mocno, słynne miasto, zważ na swoje dobro i nie zastanawiaj się długo, narzekanie nie wyjdzie ci na dobre, twoi wrogowie będą cię chcieli zniszczyć, ale ty nie trać nadziei, tylko nabierz odwagi”.

8. Drzwi dębowe
z płaskorzeźbionymi postaciami.
Detal.
Fot. A. Perz



Paul-Beneke-
-Jugendherberge

gebaut³⁰ – miał głosić napis na jednym z wizerunków namalowanych przez Franza Theodora Schütta.

Najdziwniejszy element wystroju stanowi jednak szeroko opisany w artykule Zbigniewa Gacha³¹, prawie trzymetrowej wysokości piec kaflowy, przedstawiający rozwój gdańskiej techniki wojskowej. Obecność tego, dość wątpliwej jakości estetycznej obiektu dziwi zwłaszcza, gdy weźmie się pod uwagę wysoki poziom wykonania i szczegółowe dopracowanie innych elementów wystroju. Korpus pieca składa się z kafli o wymiarze 21 × 21 cm. Część z nich zdobiona jest szkicowymi wizerunkami autorstwa Bruno Müllera z Lęborka. „Die Möwe” przypisuje temu samemu artyście podobne w swym charakterze „zabawne rysunki na okienku do wydawania posiłków”³², a kilka kafli bliźniaczo podobnych do tych z pieca wmurowanych jest na ścianach we wnętrzu wieży.

³⁰ „Gdańskie stocznie pomagają w budowaniu potęgi floty niemieckiej. Pancerniki »Schlesien«, »König Albert« i »Baden«, ciężki krążownik »Lützow« i liczne okręty podwodne m.in. »U 9« und »U 21« zostały tu zbudowane”, cyt. za: „Der Danziger Vorposten”, 313, 24.12.1939, s. 6.

³¹ Z. Gach, *Piec w schronisku*, „30 dni”, 2 (40), 3.04.2002, s. 8-15.

³² „Die Möwe”, 12, 18.08.1940, b.s. („lustigen Küchenausgabenfenster”).



9. Hans Riechert. Schronisko młodzieżowe w Białym Borze (Demmin),
źródło: *Die neue Heimat*, München 1940, s. 100

10. Hans Riechert. HJ-Heim w Szczecinku (Neustettin), źródło: *Die neue Heimat*,
München 1940, s. 101



Warto wspomnieć także dwie pary dębowych drzwi z północnego skrzydła. Na ościeżach pierwszych widoczny jest ornament przypominający stylizowane kłosa zboża. Na drugich w czterech polach przedstawiono płaskorzeźbione scenki (il. 8). Po lewej stronie mamy postacie związane z obronnością Gdańska – u góry dwóch strażników miejskich (jeden z werblem, drugi z halabardą), u dołu żołnierza broniącego murów (w tle armata, kule i baszta). Z prawej strony przedstawiono sceny portowe. U góry kupiec z wagą na tle żaglowca, w dole para tragarzy. Sceny przedzielone są rzeźbionymi liniami z zawiązanym pośrodku węzłem.

Dopełnienie całości wyposażenia stanowiły, specjalnie na potrzeby schroniska zaprojektowane, „skromne niemieckie meble”³³ i tkaniny, wykonane w warsztatach w Grudziądzu i Bydgoszczy.

Hanns Dustmann – główny architekt Rzeszy do spraw domów Hitlerjugend – tak określał podstawowe zasady projektowe dotyczące schronisk: po pierwsze – użycie tradycyjnych materiałów, po drugie – czytelna stereometria i osie założenia, którym podporządkowane będą place zbiórek i korytarze. Do tego gładkie, surowe powierzchnie ścian i spokojne formy dachów, wystrój wewnątrz skromny i prosty, choć monumentalny. Dodatkowo postulowano, by budynki stanowiły dominantę w terenie bądź same były punktami widokowymi³⁴. Wytyczne te przyczyniały się do tego, że większość powstających schronisk była obiektami dość typowymi (il. 9, 10).

W gdańskiej realizacji natomiast wyraźnie ujawniają się sprzeczne tendencje, jakimi kierowali się budowniczowie. Ogólna bryła (wyłączając wieżę), choć swoją skalą odbiega od tego typu założeń z terenu Rzeszy, to jednak swym wyrazem architektonicznym zdaje się wpisywać w postulowany dla schronisk młodzieżowych i HJ-Heimów nurt „rodzimości”. Przejawia się to zarówno w prostocie układu, zwartości bryły i formie wysokich dwuspadowych dachów, jak też w zastosowaniu cegły i drewna jako głównych materiałów konstrukcyjnych.

Z drugiej jednak strony wyraźnie zauważalna jest, wynikająca najprawdopodobniej z lokalnych ambicji, skłonność do monumentalizacji. Najlepszy przykład stanowi tu portal wejściowy, prowadzący z tarasu do głównej sieni. Skonstruowany on został przy użyciu potężnych, surowo obrobionych granitowych bloków, które całkowicie dominują nad ceglana elewacją. Wrażenie to pogłębia dodatkowo kontrast ciemnego, prawie czarnego granitu z czerwienią cegieł. Na dziedzińcu wewnętrznym podobny blok, wmurowany częściowo w ścianę, służy jako monumentalna donica na kwiaty, następny w postaci ogromnego zwornika umieszczony został nad wejściem do wieży. Wart podkreślenia jest fakt, że choć na gruncie gdańskim tradycje łączenia cegły z kamieniem były długie, realizacja

³³ „Die Möwe”, 13, 25.08.1940, b.s. („schlichten deutschen Möbel”).

³⁴ J. Dobesz, *op. cit.*, s. 147–148.



11. Makieta schroniska prezentowana podczas wystawy architektonicznej w Monachium,
źródło: *Kunstschaffen im Deutschen Danzig*, Danzig 1939



12. Wizyta Hitlera w schronisku.
Hitler i Forster na tarasie,
źródło: *Danziger Hauskalender*,
Danzig 1942, s. 33

ta się z nich wyraźnie wyłamuje. Wydaje się, że chętnie stosowany w przeszłości piaskowiec nie został przez nazistów uznany za materiał wystarczająco trwały i ponadczasowy. W imię idei sięgnięto więc po granit, mimo iż był materiałem mniej „gdańskim”, a do tego dużo trudniejszym w obróbce.

Co jednak najbardziej wyróżnia gdańską realizację spośród powstających masowo na terenie Rzeszy schronisk młodzieżowych i HJ-Heimów, to przede wszystkim całościowy wyraz budynku nasuwający jednoznaczne skojarzenia ze średniowiecznymi budowlami obronnymi. „Zamkowość” podkreślały takie elementy jak wewnętrzny dziedziniec, wysoka wieża czy potężne przypory tarasu. Nawiązywano tu bezpośrednio do tradycji miejsca (dwór obronny biskupów kujawskich) oraz pośrednio do militarnego wykorzystania tych terenów na przestrzeni wieków. Inspirację z pewnością stanowił położony niedaleko, mocno działający na wyobraźnię nazistów zamek malborski, ale też najprawdopodobniej tzw. ordensburgi, czyli potężne, zamkowe założenia, mające za zadanie szkolenie elity Trzeciej Rzeszy. Szczególnie warte podkreślenia jest podobieństwo między gdańską realizacją a głównym budynkiem w założeniu Ordensburg Vogelsang w Eifel. Obiekt ten, zaprojektowany przez Clemensa Klotza, zrealizowany w latach 1934-1936, jako jedna z najbardziej sztandarych inwestycji nazistowskich, był szeroko opisywany i z pewnością znany architektowi Riechertowi. Podobieństwo między projektami zaznacza się w proporcjach bryły, ale przede wszystkim w obecności wieży, która w budynkach Trzeciej Rzeszy była elementem stosunkowo rzadko stosowanym.

Z wyjątkowości obiektu zdawano sobie sprawę już w trakcie budowy. Warto wspomnieć, że makieta schroniska była prezentowana jako jedyna gdańska realizacja na odbywającej się w 1939 r. w Monachium wystawie architektonicznej (il. 11). O prestiżu realizacji może świadczyć również fakt, że 6 maja 1941 r. obiekt zwiedzany był przez Adolfa Hitlera (il. 12). „Z dumą gauleiter mógł pokazywać führerowi ten zamek niemieckiej młodzieży na wschodzie, wzorcowy jeśli chodzi o położenie jak i techniki budowlane” – czytamy w „Danziger Neueste Nachrichten”³⁵.

Nieznane są losy schroniska w latach trwania wojny. Wiadomo, że w marcu 1945 r. znajdowało się tutaj stanowisko dowodzenia gen. Pawła Batowa, co pozwoliło uchronić budynek przed zagładą. Ponieważ również w latach powojennych szczęśliwie uniknął przebudów, jego bryła pozostaje zachowana w oryginalnej formie. Jeśli chodzi o elementy wystroju, to przede wszystkim usunięto wszystkie symbole mogące kojarzyć się z nazizmem lub chociażby niemieckością. Natomiast elementy albo „neutralne” w swoim wyrazie, jak np. postać Neptuna, albo wyłącznie „gdańskie”, jak herby miasta, pozostały

³⁵ „Danziger Neueste Nachrichten”, 105, 7.05.1941, s. 5 („Mit Stolz kann der Gauleiter dem Führer diese Hochburg der deutschen Jugend im Osten zeigen. Vorbildlich in Bauweise und Anlage”).

Anna Perz nienaruszone. Warto zaznaczyć, że prócz oryginalnej stolarki okiennej, krat i okuć drzwi, do dziś zachowało się też sporo drobnych elementów, takich jak okucia zdobiące stropy, ręcznie wykonane rozety łączące naroża płyt w sieni czy klamki okienne w kształcie rybek. Niestety od ponad pięćdziesięciu lat obiekt użytkowany jest przez Komendę Wojewódzką Policji, co poważnie utrudnia do niego dostęp. Planowane w następnych latach przekazanie budynku miastu powinno tę sytuację odmienić i zaowocować wzrostem zainteresowania tym unikatowym nie tylko na skalę Gdańska obiektem.

Anna Perz

Paul Beneke Youth Hostel

The paper describes one of the most interesting national-socialist buildings in Gdansk – the Paul Beneke Youth Hostel (*Paul-Beneke-Jugendherberge*). The construction works started in July 1938. The hostel was planned to be the biggest facility of this type in the world. According to the sources, it was an initiative of the local Gauleiter Albert Forster, who was also believed to choose the location which allowed the building to be clearly visible from the whole city as a symbol of the Nazi domination.

The investor was the German Youth Hostel Association (*Deutsche Jugendherbergswerk*). The design was chosen in the architectural competition won by a young architect from Szczecin Hans Riechert. The building was named after Paul Beneke, a 15th-century privateer known for having brought Hans Memling's painting "The Last Judgement" to Gdansk.

Most of the Third Reich's youth hostels were typical buildings – simple, rather small gable-roofed houses, made of traditional, local materials such as brick and wood. The Paul Beneke Youth Hostel significantly differed from similar facilities. The unusual scale and the specific "castle look" are the special attributes of this edifice. It bears some similarity with the main building in the Ordensburg Vogelsang complex in Eifel.

The hostel is made of brick. Three two-storey wings surround the inner courtyard. From the side of the city a huge terrace and a slender clock tower were added. The facades are mainly plain, apart from the timber-framing oriel. The most important decorative elements are the main portal that consists of huge granite blocks and the statue of Neptune in one of the corners.

According to the officially prevailing doctrine, artists and craftsmen had to be obligatorily included in each new architectural project. Several local artists, such as Bruno Müller, Franz Theodor Schütt or Fritz Heidingsfeld participated in the creation of the interior design thematically related to Gdansk and the sea. The main element – the monumental wall painting presenting Paul Beneke, was executed by the most famous painter of the time Fritz August Pfuhe. There were also several other elements

connected with Gdansk; such as two coats of arms, the historical panorama made of tiles, the tiled stove showing the military history of the city over the ages and the theatre of ship models appearing on the tower. They were accomplished by specially made “modest German” items – furniture and textiles. *Paul-Beneke-Jugendherberge*

The building was finished in 1940. During World War II unlike most of Gdansk, the hostel building was not destroyed and has remained in its original form till today.

Kilka uwag o fakturze odbudowanego Gdańska

W dotychczasowych rozważaniach nad odbudową Gdańska po zniszczeniach II wojny światowej uwagę przykuwały problemy stosunku nowej kreacji do oryginału, stopnia zachowania substancji zabytkowej, a także struktury zrekonstruowanego miasta. Kwestia faktury, jakkolwiek pojawiała się już w publikacjach z lat 50., to jednak dotąd nie zajęła należnego miejsca. Także w dyskusji lat ostatnich dominowały bowiem problemy strukturalne, takie jak przywrócenie kamienicom pełnej głębokości czy zabudowa ulic poprzecznych, której zaniechano podczas powojennej odbudowy. Tymczasem, moim zdaniem, zaniedbana kwestia faktury należy do najważniejszych problemów, przed jakimi stoi obecnie gdańskie Główne Miasto (nie tylko zresztą ono – innych dzielnic problem ten dotyczy w większym może nawet stopniu, jednak dla klarowności wypowiedzi pragnę ograniczyć się do historycznego jądra miasta).

Przez fakturę miasta rozumiem nie tylko zewnętrzny wygląd budynków (tu podstawowa kwestia materiałów, z jakich je wzniesiono, względnie – jakimi je wykończono, ich kolorystyka itd.), ale także szyldy, rodzaj nawierzchni na jezdniach i chodnikach, ilość i rodzaj zieleni, ławki, latarnie uliczne, słupy ogłoszeniowe, tablice z nazwami ulic, a nawet znaki drogowe. Osobnym problemem są nierzadkie na Głównym Mieście konstrukcje wznoszone czasowo, np. pawilony stawiane podczas Jarmarku św. Dominika. Te bardzo liczne, a często zaniedbywane, detale składają się na ogólne wrażenie ładu lub chaosu, a tym samym wpływają pozytywnie lub negatywnie na emocje uczestników miejskiego spektaklu.

Jest oczywiste, że w przypadku odbudowy pomyślanej jako wskrzeszenie miasta historycznego to właśnie dawne miasto staje się punktem odniesienia. To do niego porównywane będą zarówno struktura, jak i faktura nowego tworu. Wgląd w dawną formę gdańskiego Głównego Miasta dają nam bogate przekazy ikonograficzne, od szesnastowiecznych rycin po fotografie sprzed 1945 r. Jak na ich podstawie można rekonstruować fakturę dawnego miasta? Czy w ogóle można przeprowadzić na ten temat uogólnienie, które byłoby prawdziwe, zarówno dla – dajmy na to – początku XVII w., jak i II połowy XIX w.? Jeśli zaś są one odmienne, to która z nich powinna stanowić punkt odniesienia, a może nawet wzorzec dla miasta dzisiejszego? Być może żadna? Być może prawidłową drogą jest kształtowanie faktury zabytkowego śródmieścia Gdańska w oderwaniu od wzorców historycznych, a jedynie na podstawie współczesnych upodobań estetycznych, albo swoistego, uogólnionego poczucia „zabytkowości” respektującego jedynie zasadę stosowności?

Próbując poznać fakturę dawnego miasta, bliżej przyjrzyć się fragmentowi szczególnie ważnemu, a więc i szczególnie często uwiecznianemu – Długiemu Targowi i ul. Długiej. Niezrównanym źródłem z samego początku XVII w. jest *Grosz czynszowy* Antoniego Möllera (1601), który biblijiną opowieść przedstawił na tle interesującej nas części miasta. Większość kamienic ma późnootockie, ceglane fasady, ale zdarzają się już także fasady o formach nowożytnych. Jedne i drugie mają zazwyczaj barwy utrzymane w ceglastej gamie. Omawiane źródło ikonograficzne nie jest na tyle jednoznaczne, by twierdzić to z całkowitą pewnością, ale zdaje się, że nie zawsze jest to barwa samej cegły. Można przypuszczać, że fasady z reguły malowano, przy czym dominowała gama wywiedziona z naturalnej barwy cegły. Niektóre fasady malowano jednak w inne kolory, np. błękitny czy szarobłękitny. Rzecz znamienna, barwy inne niż ceglaste dominują wśród fasad nowożytnych, na których pojawiają się nawet dekoracje figuralne¹. Być może chodziło o podkreślenie albo zasugerowanie zastosowania kamienia, tak odmiennego od cegły dominującej dotąd w opracowaniu lica kamienic. Za potwierdzenie takiego przypuszczenia można uznać pomalowanie na szaro lub szarobłękitno nowożytnej już fasady Dworu Artusa².

Inne źródła siedemnastowieczne nie dają możliwości analizowania kolorystyki, za to przynoszą wiele innych informacji. Przykładem – ryciny Aegidiusa Dickmanna z 1617 r. przedstawiające Długi Targ i ul. Długą, na których pojawiają się elementy nieobecne na obrazie Möllera. Przede wszystkim przedproża, których w 1601 r. było stosunkowo niewiele. W 1617 r. są już one przed każdą kamienicą (przy czym większość jeszcze w skromnej, zapewne drewnianej formie). Przedproża to jeden z najbardziej charakterystycznych elementów nie tylko struktury architektonicznej dawnego Gdańska, ale i jego faktury: ich różnicujące się z czasem formy wzbogacały fakturalną różnorodność ulic, tym bardziej że rozpościerały się na wysokości wzroku przechodnia. Innym elementem wyeksponowanym na rycinach Dickmanna są kocie łby, jakimi wybrukowano zarówno plac, jak i ulicę. Bez rozleglejszych (także archiwalnych)

¹ Najprawdopodobniej malowaną dekorację figuralną nosi przedstawiona w *Groszu czynszowym* fasada kamienicy przy Długim Targu (wedle obowiązującej dziś numeracji – nr 39). W późniejszym czasie dekoracją tego rodzaju opatrzone także fasadę pobliskiej kamienicy nr 43; jej wygląd w końcu XVII w. przekazuje rycina przedstawiająca Dwór Artusa wraz z przylegającymi kamienicami, opublikowana w dziele Reinholda Curickego *Der Stadt Danzig historische Beschreibung...*, Amsterdam u. Danzig 1687 (reprint: Darmstadt 1979), ryc. po s. 54. Próbe rekonstrukcji (na podstawie zachowanych relikwów) nowożytnej polichromii Domu Anielskiego (Angielskiego) opublikował K. Weber, *Das Englische Haus in Danzig*, „Denkmalpflege”, 14, 1912, s. 113–116.

² Taką barwę przekazuje zarówno malowidło Izaaka van den Blocka zdobiące strop Sali Czerwonej ratusza głównomiejskiego, jak i *Grosz czynszowy* Möllera. Na obu uwieczniono fasadę Dworu Artusa w nowożytnym kształcie nadanym jej w połowie XVI w., a zmienionym później przez Abrahama van den Blocka.

badań trudno orzec, czy brukowana nawierzchnia istotnie była wówczas nowością³, zwraca jednak uwagę jej wręcz ostentacyjne i niewspółmierne do schematycznego charakteru rycin podkreślenie przez rytownika. Być może chodziło o wyeksponowanie elementu stanowiącego wówczas nowość? Kocie łby zastąpiła później bardziej równa nawierzchnia brukowa⁴, a regularna kostka brukowa pojawiła się dopiero ok. 1890 r.⁵ Przed I wojną światową pojawiają się także duże płyty chodnikowe⁶. Na bocznych, wąskich ulicach, na których brak było przedproży, stawiano kamienne słupki wydzielające jezdnię⁷.

Tym, co jednoznacznie wynika ze źródeł ikonograficznych z początku XVII w., jest brak drzew. Pojawiają się one – najpierw z rzadka – w II połowie stulecia⁸, by zawładnąć ulicami miasta w wieku następnym⁹. W pierwszych dziesięcioleciach XIX w. drzewa trwają na ul. Długiej, znikają jednak z Długiego Targu¹⁰, by powrócić tam w końcu stulecia¹¹. Ten stan przetrwał w zasadzie aż po II wojnę światową.

Ikonografia siedemnastowieczna (a częściowo i osiemnastowieczna) ujawnia ponadto liczne studzienki, które znikają w XIX w. W tym czasie pojawiają

³ Trudny do interpretacji jest pod tym względem obraz Möllera. Z kolei pochodząca z 1608 r. alegoria Izaaka van den Blocka, choć jednoznacznie przedstawia przed Dworem Artusa ubitą ziemię, a nie bruk, może być traktowana jako wskazówka, ale nie dowód, gdyż malarz w niektórych partiach obrazu korzystał z prawa artystycznej licencji.

⁴ Widać ją np. na rycinie M. Deischa według rysunku F.A. Lohrmanna przedstawiającej fragment ul. Długiej w pobliżu Bramy Złotej z początku lat 60. XVIII w. Niestety rycina Deischa prezentująca Długi Targ jest w tym zakresie bardziej ogólnikowa. Ten rodzaj nawierzchni na Długim Targu dobrze widać na późniejszym obrazie M.C. Gregoroviusa z Muzeum Narodowego w Gdańsku (1832): dobrą reprodukcję fragmentu tego obrazu zamieszczają M. i A. Szympowscy, *Serce Gdańska, odwiecznego portu Rzeczypospolitej Polskiej. Ratusz Głównego Miasta i Dwór Artusa*, Warszawa [1997?], s. 19. Równa, ale nieregularna kostka widoczna jest jeszcze na najwcześniejszych fotografiach przedstawiających Długą i Długi Targ: por. np. *Fotografie dawnego Gdańska*. Katalog Zbiorów Fotograficznych Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk. Cz. 1: *Fotografie sprzed 1945 r.*, oprac. J. Kucharski, Wrocław *etc.* 1987, il. 7, 8, 12, 22.

⁵ Przynajmniej jeśli przyjąć datowanie właśnie na ok. 1890 r. fotografii przedstawiającej fragment Długiego Targu przed Dworem Artusa w katalogu przywołanym w poprzednim przypisie (il. 17). Byłby to najwcześniejszy w tym katalogu zapis fotograficzny nowego, regularnego już układu bruku. Dalsze przykłady z lat 90. XIX w. przynoszą il. 14 i 20, *ibidem*.

⁶ Zob. np. H. Lewald, *Danzig so wie es war*, Düsseldorf 1979 (wyd. 3), il. na s. 16, 17.

⁷ Np. zdjęcie ul. Kaletniczej z ok. 1870 r. reprodukowane w: *Dawny Gdańsk. Album fotografii*, z tekstem wstępnym J. Kucharskiego, Wrocław *etc.* 1990, il. 78.

⁸ Ujawniają to ryciny do Curickego, *op. cit.*, przedstawiające fragment Długiej ze Złotą Bramą (ryc. po s. 46), ratusz Głównego Miasta z fragmentem Długiej i Długiego Targu (ryc. po s. 52) oraz Dwór Artusa (ryc. po s. 54). Ukazane na wymienionych rycinach drzewa są na ogół niewielkie, co potwierdzałoby, że zwyczaj ich sadzenia przy przedprożach był ok. 1687 r. stosunkowo niedawny.

⁹ Potwierdza to bogata ikonografia osiemnastowieczna z rycinami Deischa i rysunkami Chodowieckiego na czele.

¹⁰ Por. np. przywołany w przyp. 4 obraz Gregoroviusa.

¹¹ Potwierdzają to liczne fotografie, por. np. te przywołane w przyp. 4–6.

się natomiast – zrazu nieliczne – latarnie¹². Brak natomiast, jak się zdaje, ławek (nawet po likwidacji przedproży na ul. Długiej).

*Kilka uwag
o fakturze...*

W XIX i I połowie XX stulecia większość fasad (zarówno zabytkowych, jak i nowo wznoszonych) jest tynkowana, w zasadzie nie zmieniają tego nawet prace prowadzone w okresie panowania w Gdańsku narodowych socjalistów, choć można by się wówczas spodziewać próby wprowadzenia na większą skalę „hanzeatyckiej” cegły.

Tak można, w największym skrócie, określić rozwój głównomiejskiej faktury w przeszłości. Z kolei należy się zastanowić, jaką fakturę nadano miastu odbudowanemu po zniszczeniach II wojny światowej?

Z jednej strony – ze względu na to, że całą historyczną dzielnicę odbudowano w ciągu kilkunastu lat, a przy tym uczyniono to w zasadzie siłami jednego inwestora (była nim gdańska Dyrekcja Budowy Osiedli Robotniczych¹³) – faktura miasta została w nieuchronny sposób ujednolicona. Te same materiały budowlane, te same typy okien, te same tynki. Nawet elementy, które z założenia różnicować miały poszczególne fasady, takie jak kamieniarka czy kute artystyczne kraty, wykonywane były dla całej dzielnicy w tych samych warsztatach. Jeśli dodać, że to, co narastało przez stulecia (choć mocno ujednolicone w ostatnich dziesięcioleciach przed wojną), teraz trzeba było stworzyć w kilka lat, oczywiście stanie się, że faktura odbudowanego po zniszczeniach wojennych Głównego Miasta nie odpowiadała (bo też odpowiadać nie mogła) tej, która istniała w mieście oryginalnym.

Z drugiej jednak strony technologie stosowane w pierwszej fazie odbudowy (a więc do ok. 1960 r.) w znacznej mierze bliskie były jeszcze tym, którymi posługiwano się w poprzednich stuleciach, dzięki czemu na Głównym Mieście pojawiło się sporo elementów wykonywanych ręcznie, takich jak kute z żelaza latarnie (il. 1), szyldy i wywieszki (il. 2) albo odkuwane w kamieniu tablice z nazwami ulic (il. 3). Także stolarka okienna z tego pionierskiego okresu (choć wykonywana początkowo w czterech zaledwie typach¹⁴) przystaje do historycznego charakteru zabudowy, choćby dlatego, że zachowuje drobne podziały, a szyby osadza się na kit (il. 4). Inaczej rzecz się ma z budynkami wznoszonymi bądź też przekształcanymi w ostatnich latach. Tu stosuje się już współczesne okna zespolone, w których drobne podziały są – w najlepszym

¹² Przekazy ikonograficzne pokrywają się tu ze źródłowymi, z których wynika, że na terenie Głównego Miasta latarnie uliczne pojawiły się ok. 1767 r., choć pierwszy projekt w tej mierze wysunęto już w 1697 r.; por. E. Cieślak, *Projekt oświetlenia ulic Gdańska z r. 1697*, „Rocznik Gdański”, 17-18, 1958-1959, s. 299-302.

¹³ Na temat odbudowy Gdańska szerzej piszę w książce *Neue Stadt in altem Gewand. Der Wiederaufbau von Danzig 1945-1960*, Köln-Weimar-Wien 2010 (w druku).

¹⁴ S. Bobiński, *Problemy i trudności odbudowy Gdańska*, „Rocznik Gdański”, 13, 1958, s. 208. Bobiński zauważa zresztą, że „projektanci dokładali starań, aby w możliwie różnorodny sposób łączyć owe cztery typy okien”, i stwierdza: „jak na te możliwości osiągnęli maksimum efektu”.



1. Latarnia na Długim Targu,
fotografia archiwalna: M. Murman,
ze zbiorów J. Friedricha

razie – jedynie zamarkowane, i które (niezależnie od tego, czy ich stolarka jest drewniana, czy – co w ostatnich latach stało się normą także na Głównym Mieście – plastikowa; nie mówiąc już o stosowaniu rolet przeciwwłamaniowych) przez swą ostentacyjnie nowoczesną technologię wprowadzają obcy wtręt w historyczną czy historyzującą zabudowę (il. 5). To samo można powiedzieć o pokryciu dachów, stosowanych w ostatnich latach na Głównym Mieście – nawet wtedy, kiedy chodzi o zabytki pierwszorzędne. Kładzie się zawsze bardzo trwale dachówki tworzone wedle nowoczesnych technologii, co sprawia, że wszystkie dachówki są identyczne, bez tak charakterystycznego dla dawnych miast zróżnicowania formy i barwy. Szczególnie rażące jest to w wypadku zabytków o dużych gabarytach – ogromne połacie niezróżnicowanej dachówki np. na dachach kościołów sprawiają fatalne wrażenie. Nie trzeba długo przekonywać, jak opłakane skutki przynosi to dla fakturalnego bogactwa zabytkowego miasta, odwołam się jedynie do wyobraźni czytelnika: proszę sobie wyobrazić jakieś miasteczko tokańskie albo dalmatyńskie, w całości pokryte tego rodzaju dachówką!

Sprawą, która pomimo wieloletnich eksperymentów nie znalazła, w moim mniemaniu, zadowalającego rozwiązania, jest kolorystyka kamienic

2. Metalowa wywieszka
Instytutu Morskiego przy
Długim Targu 41/42,
fotografia archiwalna:
T. Hermańczyk; ze zbiorów
J. Friedricha



*Kilka uwag
o fakturze...*

głównomiejskich. Zasadą stosowaną od początku odbudowy do dziś jest zestrzajanie kolorystyczne sąsiadujących fasad wedle ogólniejszego projektu sporządzonego przez zespół bądź pojedynczego autora. W latach 50. projekty te bywały dziełem malarzy-artystów, co niezależnie od znacznej dowolności historycznej dawało zadowalające rezultaty estetyczne¹⁵, ponadto tynki barwione były zazwyczaj w masie, a nie powierzchniowo malowane, jak to się dzieje obecnie. Nie tylko jednak kwestie technologiczne decydują o tym, że efekty ostatnich działań są niezadowalające. Bodaj najjaskrawszym przykładem zaniku wrażliwości na kolor w architekturze jest fragment południowej pierzei ul. Chlebnickiej, gdzie sąsiadujące ze sobą kamienice pomalowano w różne odcienie żółci i pomarańcza, tworząc razem efekt monsturalnej jajecznicy. Tego rodzaju niefortunnych rozwiązań „dekoracyjnych” jest niestety znacznie więcej. Upadek w tym zakresie widać także w pracach przeprowadzonych w końcu lat 90. XX w. na fasadach kamienic Długiego Targu (dotyczy to zwłaszcza

¹⁵ Pomijam tu odrębną kwestię malowideł wykonanych w początkowym okresie odbudowy przez artystów związanych z gdańską PWSSP; na ten temat nieco szerzej w: J. Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej w Gdańsku w latach 1953-1955*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 6, 1995 [2000], s. 111-133.



3. Tabliczki z nazwami ulic Głównego Miasta, wg: M. i A. Szyppowsy, *Gdańsk*, Warszawa 1978



4. Okna przy ulicy Ogarnej 20/21,
fot. J. Friedrich

5. Okna przy ul. Ogarnej 22/23,
fot. J. Friedrich





6. Nowa dekoracja malarska fasady przy Długim Targu 4,
fot. J. Friedrich



7. Fragment północnej pierzei ul. Ogarnej po odbudowie,
fotografia archiwalna ze zbiorów Archiwum Państwowego w Gdańsku

8. Kamienice przy ul. Chlebnickiej 14-16,
fot. J. Friedrich





9. Dom na rogu ul. Podmłyńskiej i Katarzynek,
fot. J. Friedrich

10. Nawierzchnia ul. Św. Ducha,
fot. J. Friedrich



11. Odsłonięta nawierzchnia brukowa na ul. Minogi,
fot. J. Friedrich



12. Nawierzchnia przy wejściu do kościoła Mariackiego,
fot. J. Friedrich





13. Lipa przy Domu Anielskim/Angielskim,
fot. J. Friedrich



14. Topole między ul. Św. Ducha a Mariacką,
fot. J. Friedrich

pierzei południowej). Postanowiono odświeżyć malowidła wykonane w latach 50. W rezultacie zmieniono jednak niefortunnie kolorystykę fasad, ponadto zaś wprowadzono nieistniejące w oryginalnych projektach elementy, takie jak wykreślone w komputerze podziały geometryczne, które w dużej skali zupełnie zawiodły (il. 6). Jest to tym bardziej zasmucające, że akurat te prace zostały przeprowadzone przez profesjonalistów z gdańskiej ASP.

Z kwestią kolorystyki wiąże się ściśle jeszcze jeden zasadniczy problem. Po 1945 r. niemal wszystkie kamienice pokryto tynkiem, czego konsekwencją była, krytykowana już wtedy, fakturalna monotonia (il. 7). Dostrzegając ów mankament, z czasem podjęto wysiłek zmierzający do zróżnicowania lica poszczególnych kamienic. Stąd w latach 60. i 70. pojawiły się rekonstrukcje fasad o charakterystycznym dla architektury północnego manieryzmu kontrastowym licu ceglano-kamiennym (il. 8). Zastanawiające jednak, że właściwie wcale nie podjęto szeroko stosowanego w dawnym Gdańsku, najprostszego sposobu kształtowania lica przez bezpośrednie malowanie cegieł (bez wyprawy tynkowej), tak powszechnego do dziś choćby w miastach niderlandzkich. Jednym z chwalebnych wyjątków jest tu domek na rogu ul. Podmłyńskiej i Katarzynek (il. 9).

Osobnym problemem są nawierzchnie głównomiejskich ulic. Niektóre pokryto asfaltem i betonowymi płytami chodnikowymi (il. 10), inne zaś w dążeniu do fałszywie pojętego splendoru wyłożono szlifowanymi mechanicznie, idealnie gładkimi płytami granitowymi (Długi Targ, Długie Pobrzeże), co stanowi nie tylko katastrofę estetyczną, ale i czysto praktyczną – woda czy śnieg zamieniają je w prawdziwą ślizgawkę. Próbuje się też eksperymentów z kostką betonową (ul. Piwna)¹⁶. We wszystkich wyżej wspomnianych wypadkach mamy do czynienia z oczywistym dysonansem wynikającym z zastosowania w obrębie miasta zabytkowego nowoczesnych materiałów (asfalt, beton) bądź nowoczesnych technik obróbki tradycyjnego materiału (mechaniczne szlifowanie granitu „na wysoki połysk”). Niestety rzadko udaje się wyjść poza dotychczas dominujące schematy – godnym naśladowania wyjątkiem jest ul. Minogi, gdzie nie siląc się na nową kreację, odsłonięto po prostu istniejącą pod asfaltową powłoką starą nawierzchnię brukową (il. 11). Świetne są też tradycyjne rozwiązania zastosowane wokół kościoła Mariackiego, gdzie dzięki sąsiedztwu kocich łbów, bruku i płyt kamiennych uzyskano bezpretensjonalny i dobrze dostosowany do historycznego otoczenia efekt (il. 12). I nie jest

¹⁶ Na marginesie pozwolę sobie na uwagę dotyczącą reprezentacyjnej osi ulicznej sąsiedniego Sopotu – ul. Bohaterów Monte Cassino. Kilka lat temu władze miasta zastąpiły znakomitą nawierzchnię z wielkich nieszlifowanych płyt granitowych (takich, jakie szczęśliwie pokrywają do dziś większą część gdańskiej ul. Długiej), barwioną kostką betonową układaną w infantylne wzorki. Pamiętam ówczesne dumne wypowiedzi wóldarzy miasta o „jednej z najpiękniejszych w Europie nawierzchni deptaka na ul. Monte Cassino” – żeby rozwiać możliwe wątpliwości, wyjaśniam, że chodziło im rzecz jasna o nową, a nie starą nawierzchnię.



15. Reklama przy rekonstruowanym portalu domu przy Grobli I,
fot. J. Friedrich

rzeczą najważniejszą, czy mamy tu do czynienia z rekonstrukcją, czy z projektem nowym, jeśli tylko respektuje on poczucie stosowności. O tym, jak doskonale – i jak rozmaite – rezultaty daje zgodne z tradycją lokalną kształtowanie nawierzchni ulicznych, najlepiej chyba można się przekonać w miastach holenderskich.

Swą urodę miasta zawdzięczają w wielkiej mierze zieleni. Była już mowa o tym, że w Gdańsku od XVII w. panował zwyczaj obsadzania ulic drzewami, który apogeum osiągnął w XVIII w. Jednak już w I połowie XIX stulecia zaczęto redukować liczbę drzew, o czym ze smutkiem pisze w swych *Jugendleben und Wanderbilder* Johanna Schopenhauer¹⁷. Zagłada drzew wiązała się zazwyczaj z likwidacją przedproży, stąd też najdłużej utrzymały się one tam, gdzie przedproża pozostawiono (głównie na ul. Mariackiej). Ten stan zmienia się od końca XIX w., gdy ponownie zaczęto obsadzać ulice Głównego Miasta drzewami, które niestety uległy niemal całkowitemu zniszczeniu w 1945 r. O ile wiem, jedynym, jakie przetrwało wojnę, jest wielka lipa w sąsiedztwie Domu Anielskiego/Angielskiego na ul. Chlebnickiej (il. 13). W latach 70. podjęto w tym miejscu prace przy fasadach, które zrekonstruowano w sposób wyjątkowo wierny historycznym wzorcom. W związku z tym – paradoksalnie – podniosły się głosy domagające się wycięcia wspaniałego drzewa, które, zdaniem wielu, zasłaniało efekt pracy konserwatorów zabytków!¹⁸ Ta anegdotyczna wręcz historia wskazuje na to, jak bardzo niezrozumianym problemem była wówczas kwestia zieleni. Sytuacja ta poprawiła się nieco, ale wciąż jest daleka od doskonałości. Nasadzeń nowych, a przy tym zgodnych z lokalną tradycją, drzew jest wciąż niewiele, a dominującym na Głównym Mieście gatunkiem są rozrośnięte ponad wszelką miarę topole wypełniające przestrzenie śródblokowe (il. 14). I tu, jak i w pozostałych wypadkach, można by się oprzeć na bogatej ikonografii, a także na doświadczeniach miast o pokrewnym charakterze.

Rzecz jasna, wzmiankowane powyżej aspekty nie wyczerpują zagadnienia. W Gdańsku, jak w każdym mieście zabytkowym, wielkim problemem jest pogodzenie historycznego charakteru z wymogami współczesnej codzienności, takimi jak reklama (il. 15), szyldy, witryny, znaki informacyjne czy drogowe. Nie wspominam też o szeroko rozpowszechnionym i tu, jak gdzie indziej, zwyczaju – przyznam, że dla mnie z wielu względów kontrowersyjnym – nocnego oświetlania zabytków silnymi reflektorami. Nie mogę jednak przemilczeć jednego, bardziej jak mi się zdaje, lokalnego problemu. Mam na myśli prawdziwą plagę, jaką stanowią „dzieła” architektury okazjonalnej. Ich forma, zazwyczaj w infantylny sposób odwołująca się do elementów lokalnej tradycji

¹⁷ „Znikły już sprzed domów stare wspaniałe kasztany, których szeroko rozrosłe gałęzie użyczały ochłody i cienia, pod którymi zmęczony pracą gdańszczanin cieszył się miłą rozrywką wśród swoich lub rozmową z wychylającym się obok sąsiadem”; J. Schopenhauer, *Gdańskie wspomnienia młodości*, tłum. T. Kruszyński, Wrocław 1959, s. 21.

¹⁸ Informacja ustna p. Andrzeja Januszajtisa.

architektonicznej, stanowi jeden z najbardziej drażniących mankamentów faktury miasta w sezonie letnim (Jarmark św. Dominika), a więc właśnie wtedy, kiedy miasto mogłoby ukazać się w pełnej krasie.

*Kilka uwag
o fakturze...*

Na koniec pragnę powrócić do pytania, które postawiłem już wcześniej, a mianowicie – czy kształtując współcześnie fakturę miasta historycznego, powinno się dążyć do odtworzenia tego, co istniało w przeszłości (to oczywiście pociąga za sobą pytanie: jaka przeszłość?), czy też raczej należałoby dostosowywać ją do nieskrępowanych historią upodobań estetycznych współczesności? Cóż, nie ukrywam, że na Głównym Mieście chętniej widziałbym próby wskrzeszenia dawnej faktury, choć zdaję sobie sprawę, iż kompromis z wymogami współczesności jest nieunikniony. Równocześnie wzdragam się przed fałszywie pojętym, a niekiedy maniakałnie podtrzymywanym, nawiązywaniem do przeszłości, które wyraża się w pseudohistorycznych formach nadawanych byle czemu – przykładem nieszczególne budki jarmarczne o „maliarskich” szczytach albo „nawiązujące” do wzorów historycznych stojaki na rowery przy Urzędzie Miejskim.

Bez wątpienia podniesione tu problemy nie stanowią – z punktu widzenia „poważnej” ochrony zabytków – kwestii życia i śmierci, tak jak w ogóle estetyka nie stanowi kwestii życia i śmierci, ale są one często bardziej istotne z punktu widzenia nieprofesjonalnego odbiorcy niż „przezrocyste” dla niego działania konserwatorskie. To zaś, dla kogo chronimy zabytki, to już temat na zupełnie inny artykuł.

Jacek Friedrich

The Texture of Reconstructed Gdansk

Discussions about the rebuilding of Gdansk after the destruction of World War II have been connected up to now to the issues of the relationship of the new creation to the original, the degree to which the city's historical substance would be maintained, and the structure of the reconstructed city. The question of texture, while turning up in publications from the 1950's, has not received due attention in the years since. Instead, structural matters have dominated, such as restoring full depth to the houses, or building streets in layers, as was conceded during postwar reconstruction. Despite this neglect, the question of texture is among the most important questions currently facing the historic center of Gdansk.

By the texture of the city I mean not only the external appearance of buildings (the basic question of the materials from which they are erected, how they are finished, their colour scheme, etc.) but also signs, the type of surface for roads and pavements, the number and types of vegetation, benches, street lamps, advertisement pillars, street signs, and even traffic signs. These multiple, often neglected details work together

*Jacek
Friedrich* to create an impression of order or of chaos, and influence, positively or negatively, the emotions of participants in the city spectacle.

This article, in short, discusses the creation of city texture in old Gdansk and during the reconstruction after 1945, and also presents the current status of this issue in a critical manner.

Translated by Raymond Andrew Patton

Kamienie Treblinki

Pod koniec 2001 r. nadszedł wreszcie od dawna oczekiwany moment, gdy w Berlinie rozpoczęto prace przy budowie *Pomnika pomordowanych Żydów Europy* (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*), słynnego lub – powiedzmy – cieszącego się smutną sławą Pomnika Holokaustu, według projektu amerykańskiego architekta Petera Eisenmana. Projekt został zatwierdzony przez niemiecki Bundestag po dziesięciu latach debat i skandali równie burzliwych jak zapalczywych i całej nawałnicy publikacji, planów i programów dotyczących tego tematu. Praca Eisenmana – ogromne, falujące pole złożone z trzech tysięcy betonowych słupów o zróżnicowanej wysokości, od pięćdziesięciu centymetrów do trzech metrów, na powierzchni pięciu arów pomiędzy Bramą Brandenburską a Placem Poczdamskim (il. 1) – została wybrana spośród pięciuset początkowo nadesłanych z czterech stron świata. Przedstawione projekty wyróżniały się dużym zróżnicowaniem orientacji estetycznych i politycznych, zmierzających od „piękna do groteski, od wyżyn modernizmu do nizin kiczu, od form architektonicznych do konceptualnych”¹.

Wybór stał się kwestią wyjątkowo kontrowersyjną nie tylko z powodu niesłychanej liczby i różnorodności nadesłanych projektów, ale i rozbieżności w kwestii – czy i jak naród dawnych oprawców został uprawniony do uczczenia swoich ofiar. Niemniej, pomijając te problemy, istotna była przede wszystkim kwestia, czy z estetycznego punktu widzenia projekty te w odpowiedni sposób mogły trwale i w pełni upamiętnić zbrodnię tej wielkości i zachować jej świadomość w pamięci potomnych. Te zapytania odbijały się echem we wcześniejszych polemikach i pismach dotyczących powyższej kwestii, zaczynając od często cytowanej myśli Theodora Adorno: „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch”². Słowa te wypowiedziane nazajutrz po II wojnie światowej unosiły się ponad aktualną debatą na podobieństwo śmiertelnej strzały, gotowej ugodzić każdego uczestnika. Adorno wprawdzie nie chciał powiedzieć, że nie powinno się dalej tworzyć ani poezji, ani

¹ J. Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven 2000, s. 187. Odnośnie do projektów zob.: *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“: eine Dokumentation*, hrsg. U. Heimrod, Berlin 1999.

² T. Adorno, *Prismen – Kulturkritik und Gesellschaft*, [w:] *idem, Gesammelte Schriften*, V. 10.1, Kulturkritik und Gesellschaft, hrsg. R. Tiedemann, Frankfurt/M 1977, s. 30.

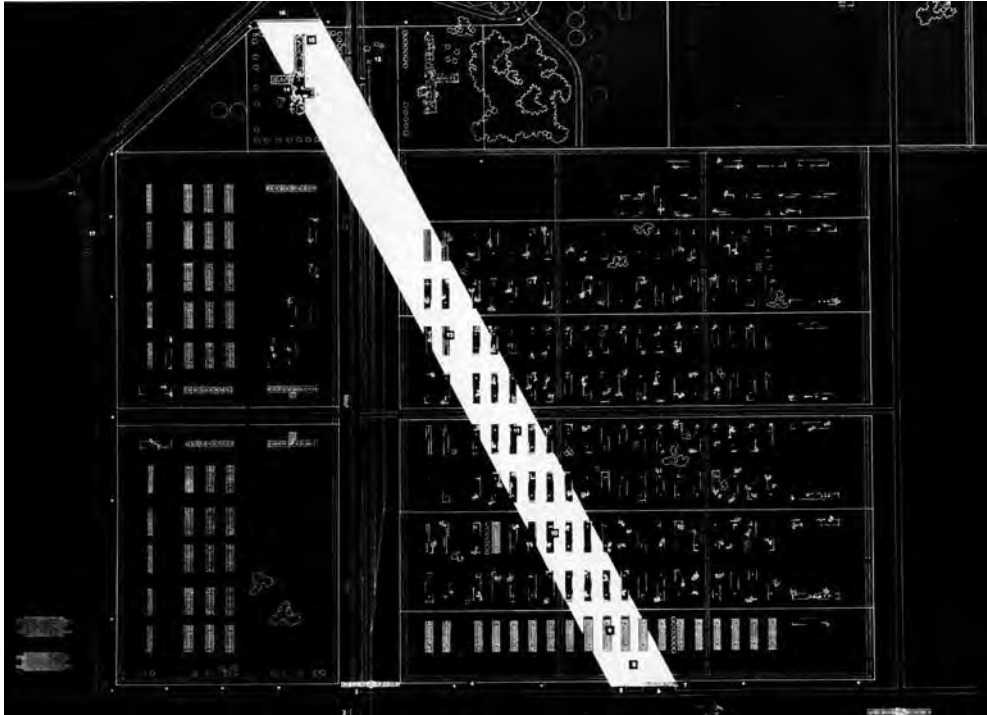


1. Peter Eisenman, *Pomnik pomordowanych Żydów Europy* (Pomnik Holokaustu) Berlin (1998)

powieści, ani obrazów, ale że tradycyjne kanony estetyczne kultury zachodniej nieodwołalnie straciły sens i że ideał „piękna” na zawsze się zmienił.

Podobną wątpliwość wyraził sławny rzeźbiarz brytyjski Henry Moore, kiedy jako przewodniczący międzynarodowego jury w 1957 r. bronił ostatecznej decyzji odrzucenia wszystkich 426 przedstawionych projektów pomnika oświęcimskiego. Wedle Moore’a „Wybór pomnika upamiętniającego Auschwitz to niezmiernie trudne zadanie. To, czego tu oczekiwano, to stworzenie monumentu upamiętniającego zbrodnię i zło, mord i grozę. Zbrodnia była tak wielka, że jakiegokolwiek dzieło odnoszące się do niej musiałyby zachować odpowiedniość skali. Niezależnie od tego nasuwa się jednak pytanie, czy w ogóle jest możliwe stworzenie dzieła sztuki, które mogłoby wyrazić emocje, jakie budzi Auschwitz?”³

³ „Is it in fact possible to create the work of art that can express the emotions engendered by Auschwitz?” cyt. za: J. Young, *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, [w:] *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, hrsg. *idem*, New York-Munich 1994, s. 24; por.: J. Spielman, *Auschwitz is Debated in Oświęcim. The Topography of Remembrance*, [w:] *The Art of Memory...*, s. 169.



2. Oskar i Zofia Hansenowie, Jerzy Jarnuszkiewicz, Edmund Kupiecki, Julian Pałka, Lechosław Rosiński, pomnik *Droga*, projekt w Międzynarodowym Konkursie na Pomnik w Oświęcimiu-Brzezince (1958), wg: O. Hansen, *Ku formie otwartej*, Warszawa 2005

Tym pytaniem Moore odwoływał się do problemów poruszonych przez kilka niekonwencjonalnych i raczej abstrakcyjnych dzieł. Artyści, architekci i krytycy wchodzący w skład jury odnieśli się do nich z entuzjazmem, którego jednak nie podzielili reprezentanci byłych więźniów. Taki los spotkał przede wszystkim projekt przedłożony przez polski zespół: Oskara i Zofię Hansenów, Jerzego Jarnuszkiewicza, Edmunda Kupieckiego, Juliana Pałkę i Lechosława Rosińskiego. Ich projekt przewidywał przecięcie terenu obozu asfaltową drogą, długą na kilometr i szeroką na 70 metrów. Obszar nieobjęty tą drogą miał podlegać działaniu czasu i popadać w stopniową ruinę (il. 2). Ta otwarta forma upamiętnienia tragedii zyskała uznanie profesjonalistów, którzy sądzili, że tradycyjne formy estetyczne nie są wystarczające dla stworzenia pomnika w podobnym miejscu zbrodni. Reprezentanci międzynarodowego komitetu oświęcimskiego zajęli jednak pozycję szczególnie krytyczną wobec tego rodzaju prac: „To nie w abstrakcji byliśmy torturowani, a nasze rodziny zamordowane”⁴.

⁴ Cyt. za: J. Young, *The Art of Memory...*, s. 24.

Pamięć idealizowana

Napięcia, które narodziły się wokół konkursu na stworzenie pomnika oświęcimskiego, nie były wyjątkowe. Wręcz przeciwnie, w całej Europie odbywały się podobne debaty i niemal w każdym przypadku to artyści musieli ustępować pola. Podczas pierwszych dekad powojennych pomniki były odbiciem, zarówno w znaczeniu, jak i w stylu, kultury upamiętnienia i wszędzie, od Holandii po Związek Sowiecki, pozostawały zgodne z istniejącymi kanonami narodowymi, ideologicznymi i religijnymi. Kultura ta ledwie tolerowała głosy niezgody, tym bardziej zaś doświadczenia i opinie jednostek i grup, które nie współbrzmiały wcale, albo współbrzmiały niewystarczająco, z ideaми jedności narodowej, walki klas czy też ciągłości historycznej. A to właśnie tego rodzaju idee i wartości stały się fundamentem pomników wojny, filmów, podręczników szkolnych, oficjalnych ceremonii rocznicowych i innych nośników pamięci zbiorowej.

Bardziej szczegółowa analiza tych przejawów pamięci zbiorowej i – przede wszystkim – sposobu, w jaki one się narodziły, pozwala ujawnić serię tematów fundamentalnych, o dających się wyodrębnić cechach charakterystycznych. Po pierwsze, postrzegano II wojnę światową w perspektywie „ciągłości historycznej”. Lata wojny przedstawiały w tym znaczeniu czasowy upadek lub zerwanie ciągłości w postępującej ewolucji narodów, czy też ludzkości, a faszyzm i narodowy socjalizm kwalifikowane były jako wykwity kapitalizmu. Z tej interpretacji wynika inna charakterystyka kultury pamięci tych dekad: w przeważającej większości przedstawień ukazana walka i cierpienie nie są próżnym wysiłkiem, umarli zaś to męczennicy lub jednostki, które poświęciły życie dla wyższego celu, bądź niewinni obywatele, którzy zginęli w wojnie wydanej przez Niemców i ich sprzymierzeńców narodowi, chrześcijaństwu lub realnemu socjalizmowi⁵.

Te idee powinny odbijać się jasno w stylu i tematyce publicznych pomników. Oczekiwano od rzeźbiarzy i architektów, aby wyrażali w sposób harmonijny wielkie tematy wojny – cierpienie, odwagę, poświęcenie, siłę umysłu i przede wszystkim „wytrwałość prowadzącą w przyszłość”⁶ – i by czynili to w sposób przejrzysty, wymowny i zarazem estetycznie usprawiedliwiony. Dzieła ich miały być przestrogą, poruszając umysły na długie lata. Z tego punktu widzenia fakt, że twórcy zainspirowali się następnie tradycyjnym

⁵ Zob.: P. Lagrou, *The Legacy of Nazi Occupation. Patriotic Memory and National Recovery in Western Europe, 1945-1965*, Cambridge 2000; F. van Vree, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis*, Groningen 1995; N. Tumarkin, *The Living & the Dead: the Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*, New York 1994; H. Rousso, *Le Syndrome de Vichy, 1944-1988...*, Paris 1987.

⁶ W. Oosterbaan Martinius, *Herdenken op de Dam*, [w:] W. Oosterbaan Martinius et al., *Het Nationaal Monument op de Dam*, Amsterdam 1998.



3. Ossip Zadkine, *Zniszczone miasto*, Rotterdam 1953

repertuarem, jest mało zaskakujący. Z drugiej zaś strony nie jest przypadkiem, że taki pomnik jak *Zniszczone miasto* (1953), ekspresjonistyczne dzieło Ossipa Zadkine'a stojące w sercu portowego Rotterdamu (il. 3) zniszczonego przez niemieckie bomby, było owocem nie inicjatywy publicznej, lecz prywatnej⁷.

Dominacja w kulturze kommemoratywnej plastyki hołdującej konwencjonalnej idealizacji rozciągała się w całej Europie, od Wschodu po Zachód. Uderzającym pod tym względem przykładem jest pomnik Nathana Rappaporta upamiętniający powstanie w getcie warszawskim. Wzniesiony został w 1948 r. z kamieni, które – o, ironio historii – zostały wycięte początkowo na użytek Arno Brekera, ulubionego rzeźbiarza Hitlera, i posłużyć miały

⁷ Monument ten został wystawiony w Paryżu w 1947 r. pod tytułem *Pomnik ku czci zniszczonego miasta Rotterdamu*, a w kilka lat później ofiarowany miastu Rotterdam przez przedsiębiorstwo, którego 700 żydowskich robotników zginęło podczas wojny. Początkowo pomnik wzbudził liczne głosy krytyki, zarówno z uwagi na styl, jak i na „negatywną” tematykę oraz „demoniczne promieniowanie”. Zob.: *Zadkine*, ed. J. Beranová & J. Postma, Rotterdam 1985, s. 45.



4. Natan Rappaport,
Pomnik bohaterów getta,
Warszawa 1948

do zbudowania przezeń *Pomnika Zwycięstwa* w Berlinie⁸. Pamiątkowy monument Rappaporta (il. 4) jasno wyrażał dominującą komunistyczną politykę pamięci, wychwalającą martyrologię i solidarność przeciw uwarunkowanemu klasowo terrorowi hitlerowskiemu. Powstanie w getcie w 1943 r., które zakończyło się unicestwieniem tych, co jeszcze pozostali z żydostwa polskiego, było uznawane za akt oporu wobec zgniętego porządku społecznego, za heroiczny epizod w polskiej i międzynarodowej walce klasowej i jako takie odgrywało ważną rolę w oficjalnych obchodach rocznicowych. Tymczasem większość narodowo i katolicko nastawionych Polaków pielęgnowała pamięć o powstaniu warszawskim z 1944 r., które również zakończyło się straszliwą rzezią, gdy Niemcy zabili dwieście tysięcy ludzi, i które przyniosło miastu zagładę. Jednakże pamięć ta represjonowana była przez komunistyczne władze przez wiele dziesięcioleci⁹.

Oświęcim jako pęknięcie

Począwszy od lat 60. obserwujemy wyczerpanie leżącej u podstaw konwencjonalnych i idealizujących pomników kultury historycznej. W niektórych krajach ewolucja ta nastąpiła w sposób szybki i radykalny, jak w Holandii

⁸ J. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven-London 1993, s. 155.

⁹ Na temat przeciwstawnej kultury pamięci i rozwoju stosunków Żydów i nie-Żydów w Polsce zob.: M.C. Steinlauf, *Bondage to the Dead. Poland and the Memory of the Holocaust*, Syracuse 1997.



5. Jan Wolkers, *Nooit meer Auschwitz* („Nigdy więcej Auschwitz”), Amsterdam 1977

i w Niemczech, w innych trwała dłużej, jak we Francji, gdzie odbył się przykry i niekiedy zjadliwy spór o schedę po de Gaulle’u i Pétainie. W sercu tego procesu tkwi zachwianie tradycyjnych, ekskluzywistycznych koncepcji historycznych, opierających się na wartościach narodowych, religijnych i politycznych, które przypisywano doświadczeniom z przeszłości. Zastąpiono je pluralistyczną kulturą historyczną, która pod wieloma względami była mniej imperatywna, mniej zhierarchizowana i mniej moralizatorska. Ewolucja ta jest dostrzegalna aż po Europę Wschodnią. Tradycyjne i ultra-nacjonalistyczne echa dźwięczące w wielu krajach po upadku komunizmu wygasły. Szczególnie ostatnio pewna „europejska zbieżność” zdaje się zarysowywać tam, gdzie pojawia się bardziej pluralistyczna koncepcja historii¹⁰.

Zasadniczą część transformacji kultury historycznej, jaka się dokonała w ostatnich dekadach w świecie zachodnim, można przypisać dominującej w pamięci zbiorowej roli Oświęcimia – postrzeganego jako symbol prześladowań i systematycznej eksterminacji Żydów, Cyganów, chorych umysłowo i innych grup uznanych za „podludzi” przez nazistów. Coraz częściej *Endlösung* uznaje się za kluczowe doświadczenie II wojny światowej¹¹. Transformacja

¹⁰ Por. F. van Vree, *Auschwitz and the Origins of Contemporary Historical Culture. Memories of World War II in European Perspective*, [w:] *Historizing Europe*, ed. J. Rüsen, Hamburg 2002.

¹¹ R.J.B. Bosworth, *Explaining Auschwitz and Hiroshima. History Writing and the Second World War 1945–1990*, London–New York 1993; M.R. Marrus, *The Holocaust in History*, London 1987.

ta przejawia się w dyskursie niemającym już nic wspólnego z nacjonalistyczną i ideologiczną kulturą upamiętnienia pierwszych lat powojennych. Jeżeli w tamtych czasach tradycyjne przedstawienia przesycone były ideami historycznego *continuum*, to odtąd doświadczenia wojny opisywano jako *ryse* w historii. Tak więc Jean-François Lyotard określa Auschwitz jako wstrząs, którego siły nie jesteśmy w stanie zmierzyć, ponieważ nie dysponujemy adekwatnymi do tego celu środkami, gdyż zniknęły one wraz z życiem ludzi, z budynkami i przedmiotami. Wobec tego faktu możemy jedynie zachować milczenie – milczenie, które dla każdego śmiertelnika będzie znakiem¹².

Tę samą ideę odnajdujemy w pomniku *Nooit meer Auschwitz* (nigdy więcej Auschwitz), stworzonym przez pisarza i rzeźbiarza Jana Wolkersa (il. 5) na zamówienie holenderskiego Komitetu Oświęcimskiego w tym miejscu Amsterdamu, gdzie u progu lat 50. pochowano urnę z prochami pochodzącymi z obozu. Na inauguracji pomnika w 1977 r. Wolkers wyraził się tymi słowami: „Jakże znaleźć formę, która upamiętni zbrodnię, wobec której ma się wrażenie, że jeszcze nie zostanie wymazana, gdy za dwa, bądź za dwa tysiące stuleci nasza planeta rozpadnie się we wszechświecie. Można torturować się w duchu aż do szaleństwa, aby zechciał pojawić się obraz mogący wyrazić w przybliżeniu ten wstyd i to cierpienie. Wznosicie oczy do nieba i nie rozumiecie, że ten niebieski firmament mógł rozciągać się ponad tą przerażającą grozą równie niewzruszony i spokojny, jak ponad kwietną łąką. I w wizji sprawiedliwości widzicie to błękitne niebo ponad waszą głową pękające w kawałki, jakby koszmar, który odbył się tam w dole, na ziemi na zawsze rozbił wieczność”¹³.

I dokładnie to właśnie ten pomnik ukazuje: niebo odbijające się w potłuczonych lustrach, pokrytych szklaną płaszczyzną. Patrząc przez nią, widać sklepienie niebieskie, nieodwracalnie zniszczone.

Treblinka

Mimo że idea nazistowskiego prześladowania i eksterminacji jako traumatycznego epizodu w zachodniej historii przyjęła się w szerokich kręgach społeczeństwa dopiero w latach 60., nie była ona całkiem nowa. W literaturze, udzielającej dość często gościny głosom niezgody, podobne echa dało się słyszeć już nazajutrz po wojnie. Nawet kino, które – ze swoimi wysokimi kosztami produkcji i powołaniem, a w konsekwencji z szerokim odbiorcą – jest medium konformistycznym *par excellence*, zajęło w rękach nowego pokolenia reżyserów pozycję niekiedy na przekór dominującej kulturze upamiętnienia

¹² J.-F. Lyotard, *Le différend*, Paris 1983, s. 91.

¹³ „Auschwitz Bulletin”, 3, 1985, s. 16.

w latach 50. Jako ilustrację tej tezy można przytoczyć oczywiście pamiętny dokument Alaina Resnais *Noc i mgła* (*Nuit et Brouillard*, 1956), w którym wspomnienie obozu – „wszechświata koncentracyjnego”, wszechświata perwersyjnego, gdzie słowa i codzienne czynności nabierają odwrotnego, piekielnego sensu – jest ukazane nie jako historia „zakończona”, ale jako wciąż jeszcze „bezustannie dziejąca się”.

Po drugiej stronie żelaznej kurtyny, w Polsce, również rozwinęto analogiczne tematy. Pisarze i artyści tego kraju umieli zręcznie wykorzystać bałagan i załamania władzy, jakie dotknęły komunistyczne reżimy po śmierci Stalina. Nowy prąd kinematograficzny, nazwany odtąd „polską szkołą filmową”, rozpoczął w latach 1956-1963 poszukiwania nowych strategii, zmieniających się od komediowych do „strategii psychoterapeutycznej”, aby wyrazić najświeższe przeżycia¹⁴. Do tej szkoły przyłączyli się wielcy filmowcy, tacy jak Andrzej Wajda, Andrzej Munk i Wojciech Has, konfrontujący publiczność z mało konwencjonalnymi i upokarzającymi obrazami, z bolesnymi epizodami narodowej przeszłości i przede wszystkim z szokami i głębokimi ranami spowodowanymi politycznymi i społecznymi tragediami ubiegłych dekad.

Tendencja ta wyraziła się nie tylko w słynnych filmach, takich jak *Kanał* (Wajda, 1957) i *Pasażerka* (Munk, 1963), ale i w mało znanym obrazie *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (Kawalerowicz, 1957). Film opowiada historię architekta cierpiącego na syndrom poobozowy. Prześladowają go więzienne doświadczenia obozu koncentracyjnego i nie jest w stanie normalnie funkcjonować: dotknięty jest, zarówno dosłownie, jak i w przenośni, „osłupieniem”. Obozowe rany nie mogą się u niego zablźnić, przeciwnie – bezustannie otwierają się przy każdym ożywieniu wspomnień – przez światło lub hałas, które bohater łączy z doświadczeniami z przeszłości – z coraz większą siłą, aż do momentu, kiedy cierpienie staje się nieznośne i mężczyzna odbiera sobie życie.

Przewartościowanie wspomnień z najbliższej przeszłości przejawiało się również w odrodzonej chęci przekształcenia miejsc zagłady w pomniki. Idea ta nie dotyczyła wyłącznie Oświęcimia, ale także Treblinka, leżącej 80 km na północny wschód od Warszawy, gdzie między 23 lipca 1942 r. a jesienią 1943 r. zgładzono osiemset tysięcy ludzi. W większości byli to polscy Żydzi; dwadzieścia pięć tysięcy stanowili Żydzi pochodzący z innych krajów, a dwa tysiące to Romowie. Operacja trwała mniej niż piętnaście miesięcy i prowadzona była przez garść osób, inaczej mówiąc – oddział dowodzenia

¹⁴ T. Miczka, *Cinema Under Political Pressure: A Brief Outline of Authorial Roles in Polish Post-War Feature-Film 1945-1995*, „Kinema. A Journal for Film and Audiovisual Media”, Fall 1995; F. van Vree, *Auschwitz liegt in Polen: Krieg, Verfolgung und Vernichtung im polnischen Kino 1945-1963*, [w:] *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelle Gedächtnis*, hrsg. W. Wende, Stuttgart-Weimar 2002, s. 44-66. Zob. również: A. Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge 1989; I. Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington 1988.

składający się z ok. 25 niemieckich i austriackich oficerów SS oraz ponad stu Ukraińców, wspomaganych przez więźniów żydowskich w liczbie od siedmiuset do tysiąca oraz mniej liczną grupę więźniów w większości polskiego pochodzenia, przybyłych z pobliskiego Straflager (karnego obozu pracy). Bunt, jaki wybuchł latem 1943 r., sprawił, że niecałej setce więźniów udało się umknąć z tej fabryki śmierci.

Obóz zagłady znajdujący się o półtora kilometra od *Straflager* – nazwanego następnie Treblinką I – zbudowany został przez polskich i żydowskich więźniów, z materiałów pochodzących z rozbiórki warszawskiego getta¹⁵. Nie ma żadnych wątpliwości, jakiego rodzaju cele stawiali sobie naziści w Treblince – już wcześniej eksperymentowali oni z masowymi formami uśmiercania ludzi: w Chełmnie, gdzie ofiary zabijano za pomocą gazu spalinowego w hermetycznie zamkniętych ciężarówkach, w Bełżcu, w którym używano dieslowskich komór gazowych, oraz w Sobiborze, gdzie funkcjonowały już komory gazowe. W Treblince II zorganizowano ten proceder bardziej skutecznie: udoskonalono tam technikę ludobójstwa na skalę przemysłową¹⁶.

Treblinka zaczęła w pełni pracować na początku ewakuacji warszawskiego getta. Obóz funkcjonował wedle tych samych chorobliwych zasad i miał te same charakterystyczne perwersyjne cechy, co inne nazistowskie obozy śmierci – ukryte zasieki, rytuał przyjmowania nowych „pensjonariuszy” w owym „obozie przejściowym”, szpital, gwiazdę Dawida na fasadzie komór gazowych i hebrajski napis nad wejściem: „Oto brama, którą przechodzi sprawiedliwy”. Było tam nawet zoo, pełne kwiatów i rzadkich ptaków, wybudowane wiosną 1943 r. na rozkaz Obersturmführera Franza Stangla¹⁷.

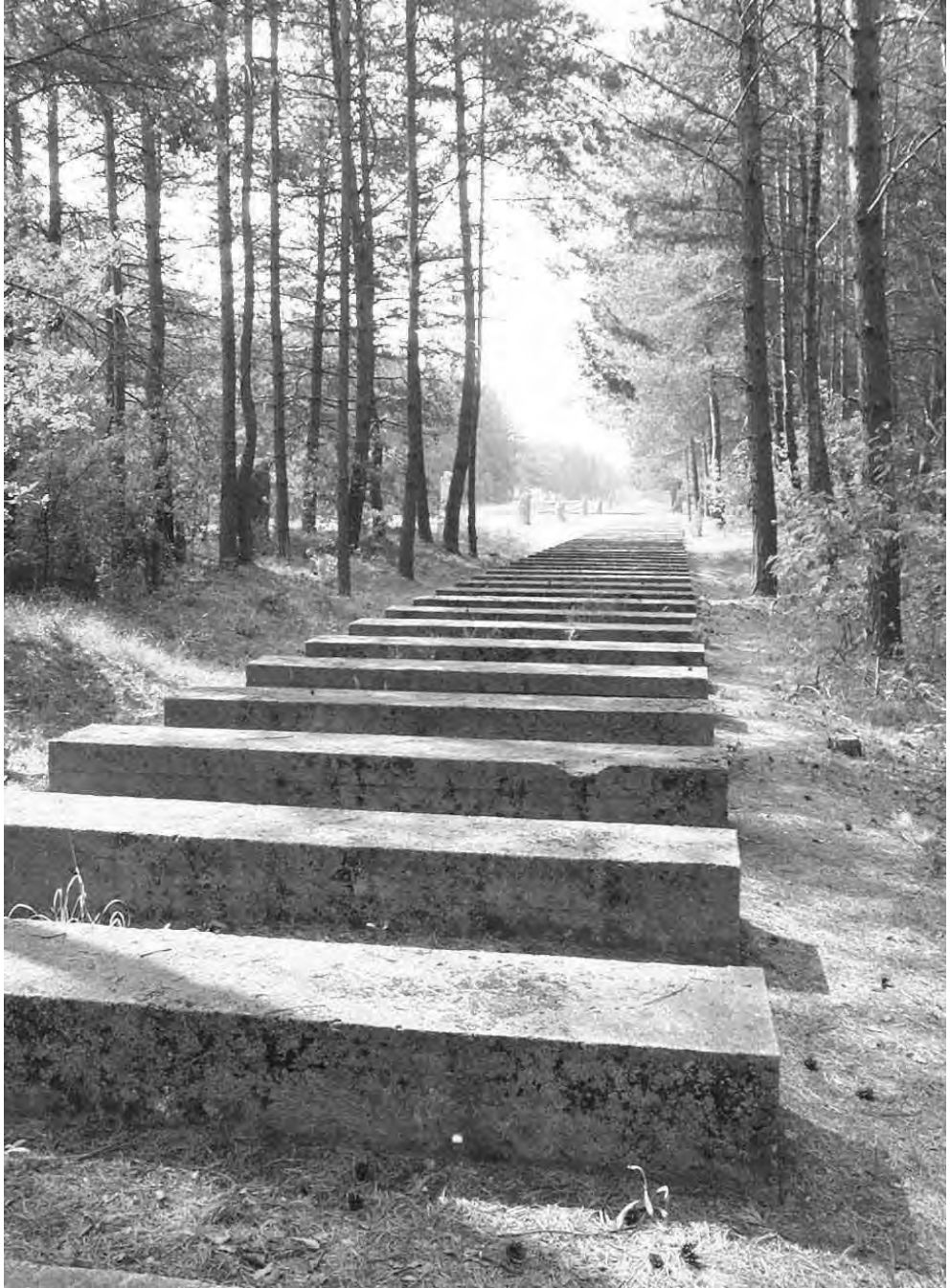
Jako że znacząco zwiększono pojemność komór gazowych wkrótce po uruchomieniu obozu, „ewakuacja” trupów stała się problemem już po kilku miesiącach. Grzebanie zmarłych zabierało zbyt dużo czasu, więc zdecydowano się na palenie ciał na rusztowaniach budowanych ze starych szyn kolejowych. Ponieważ proceder ten okazał się nader skuteczny, otwarto masowe groby i spalono setki tysięcy ekshumowanych ciał. Na wieść o zbliżaniu się wojsk radzieckich obóz ewakuowano, aczkolwiek nie bez zadbania o zatarcie wszelkich śladów dokonanej masakry. Posadzono drzewa, a teren obsiano zbożem; jedyny pozostawiony w stanie nietkniętym budynek przypominał najzwyczajszą zagrodę wiejską. Jednak iluzja arkadyjskiej sielanki szybko prysła: kości i czaszki, czasem na wpół spalone, wynurzały się z ziemi jeszcze po dziesięciu latach¹⁸.

¹⁵ R. Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, New York 1985.

¹⁶ *NS-Prozesse: nach 25 Jahren Strafverfolgung: Möglichkeiten, Grenzen, Ergebnisse*, ed. A. Rückerl, Karlsruhe 1971, s. 35-42.

¹⁷ Zob. Y. Arad, *Belzec, Sobibor, Treblinka: The Operation Reinhard Death Camps*, Bloomington 1987.

¹⁸ J. Young, *The Texture...*, s. 186.



6. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960-1964), tory,
fot. Steve Gowler, Berea, Kentucky, USA



7. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960-1964), kamienie z nazwami krajów,
fot. Steve Gowler, Berea, Kentucky, USA

8. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960-1964), kamienie,
wg: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, Gdańsk 1945-1965



9. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960-1964), kamienie i obelisk, wg: *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005. Tradycja i współczesność*, Gdańsk 2005



Kamienie Treblinki

Kamienie Treblinki

W tym straszliwym miejscu, z dala od zamieszkałych terenów, pośrodku lasów i pól uprawnych, wzniesiono na początku lat 60. pomnik, który dzięki swej szczególnej formie plastycznej może bez najmniejszego wahania być zaliczony do grona najbardziej wstrząsających miejsc pamięci. Kto dziś zbliża się do obozu, pozostaje pod wrażeniem spokoju i wyizolowanego charakteru pejzażu, przypominającego dzieło malarza i poety Armando. Zwiedzający zderza się wpierw z oryginalną granicą, zaznaczoną kamieniami do wysokości człowieka, zanim dotrze do bramy wejściowej, oznakowanej dwoma betonowymi blokami. Następnie jest prowadzony brukowaną ścieżką ku peronowi, wzdłuż torów symbolicznie zaznaczonych betonowymi belkami (il. 6). Za peronem wznosi się rząd dziesięciu wielkich płyt granitowych noszących nazwy krajów pochodzenia pomordowanych: Polska, Związek Radziecki, Jugosławia, Czechosłowacja, Bułgaria, Austria, Francja, Belgia, Niemcy i Grecja (il. 7). Od dawnego peronu ścieżka wiedzie do miejsca, w którym wznosiły się komory gazowe – gdzie rozciągają się przed odwiedzającym trzy ogromne betonowe pola, usiane kamiennymi blokami różnej wielkości – w liczbie 17 000 (il. 8, 9).



10. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960-1964), obelisk,
wg: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, Gdańsk 1945-1965

11. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960-1964), krematorium





12. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960-1964), krematorium,
wg: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, Gdańsk 1945-1965

Pola z betonu, oddzielone od siebie niczym wyspy, pokrywają wspólnie powierzchnię 22 000 m² i stanowią trzy kolosalne płyty nagrobne, pod którymi spoczywają popioły i szczątki ośmiuset tysięcy zamordowanych. Ponad dwieście kamieni nosi nazwę miejscowości, z których pochodziły ofiary. Jedyne kamień upamiętniający jednostkę – Janusza Korczaka, pedagoga i dyrektora sierocińca, który nie opuścił swoich podopiecznych i został wraz z nimi zagazowany w Treblince – kamień oddający hołd nadziei i miłości bliźniego, nie stanowił początkowo fragmentu pomnika. Nazwisko Korczaka wyryto dopiero przy okazji obchodów setnej rocznicy jego urodzin w 1978 r.¹⁹

¹⁹ *Ibidem*, s. 189.

Konstelacja kamieni rozciągająca się aż po horyzont, kamieni małych i dużych, kapryśnych w formie i o zróżnicowanych barwach, wywołuje żywe odczucie *pęknięcia*, nagłego olśnienia, które – jak to opisaliśmy już wyżej – zacznie się częściej pojawiać, począwszy od lat 60., u Wolkersa, Lyotarda i innych. W sercu tej rozległej nekropolii wznosi się obelisk z granitowych bloków, wysoki na osiem metrów, motyw, który można odnaleźć w innej części pomnika (il. 10). Ogromna szczelina w płaszczyźnie jego ściany sprawia wrażenie, że jest pęknięty w środku. Jego wyższa partia pokryta jest płaskorzeźbą; z jednej strony widnieje na niej przedstawienie ludzkich szczątków i dłoni w geście błogosławieństwa – symbolu, który można odnaleźć na wielu żydowskich macewach – na drugiej zaś przedstawiona jest menora. U stóp obelisku spoczywa tablica z napisem „Nigdy więcej” w języku polskim, jidysz, rosyjskim, francuskim, niemieckim i angielskim.

Z tyłu głównego pomnika, pomiędzy dwoma betonowymi polami, w tym samym miejscu, gdzie palono ciała na ruszcie z kolejowych szyn, potężny prostokąt stopionego bazaltu spoczywa w płytkim dole (il. 11, 12). Nie można mieć żadnych wątpliwości co do sensu tego dzieła.

Pierwotne idee tego pomnika sięgają pierwszych lat powojennych, a dokładniej 1947 r., kiedy to czynniki oficjalne zdecydowały, iż należy wznieść pomnik w Treblince. Projekt nie został jednak wykonany. Nie wiadomo, z jakiego powodu, niemniej jasne jest, że wraz z postępującym zaostrzeniem walki politycznej i zdobyciem władzy przez element stalinowski, upadały wszelkie podobne inicjatywy. Pomniki bądź filmy zawierające wyraźne aluzje do losu poszczególnych grup czy jednostek były – z wyjątkiem tych dotyczących politycznych bohaterów nowego reżimu – zdecydowanie źle przyjmowane²⁰.

Idea wzniesienia pomnika w tym miejscu kaźni powróciła dopiero w kilka lat po śmierci Stalina. Ówczesny minister kultury i sztuki ogłosił państwowy konkurs na dwa pomniki pamięci: pierwszy dla karnego obozu pracy (Treblinka I), drugi dla obozu zagłady (Treblinka II). Procedura wyboru wyłoniła dwa monumentalne projekty bardzo różniące się zarówno pod względem estetycznym, jak i symbolicznym. Projekt pomnika dla Treblinkii II, szczegółowo opisany powyżej, autorstwa rzeźbiarza Franciszka Duszeńki i architekta Adama Haupta, miał w każdym razie niewiele wspólnego z drugim projektem, przeznaczonym dla obozu, w którym zginęło ponad 10 000 Polaków. Obszar ten został zagospodarowany zgodnie z narodową i chrześcijańską tradycją kommemoracyjną.

Trzeba było doczekać 1960 r., aby projekt Duszeńki i Haupta został ostatecznie zatwierdzony i można było rozpocząć prace wykonawcze; z terenu obozu usunięto już wówczas pozostałości szczątków ludzkich²¹. Koszty tego

²⁰ Toteż po 1948 r. nie pokazano już żadnego filmu na temat żydowskiej martyrologii. F. van Vree, *Auschwitz liegt in Polen...* Por.: M.C. Steinlauf, *op. cit.*

²¹ Informacje te zasadniczo pochodzą z: J. Young, *The Texture...*, s. 186–192; I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Warszawa 1995, s. 249–251; oraz

monumentalnego pomnika – część projektowanego obszaru została zagospodarowana jako ziemia rolna, którą należało wykupić – były w znacznej mierze finansowane przez miasto Warszawę, pomocniczo zaś przez darowizny publiczne i prywatne. Urządzenie terenu pamięci odbyło się pod patronatem Komitetu Honorowego Budowy Pomnika w Treblince, ściśle współpracującego z władzami, przedstawicielami organizacji żydowskich i autorami koncepcji. Udział w konkursie był wielkim pragnieniem Duszeńki, związanego wówczas z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Podczas wojny, w wieku lat siedemnastu wstąpił on do Armii Krajowej, przypłacając swój wybór pobyt w obozie koncentracyjnym w Sachsenhausen. Starszy nieco od niego Haupt we wspomnianym okresie również pracował w gdańskiej PWSSP. Współpracowali przy projekcie, uzupełniając się wzajemnie, chociaż podstawowa idea monumentu – wyłączając symboliczne miejsce kremacji – zdaje się pochodzić głównie od Duszeńki²².

Ich głównym celem było zaprojektowanie pomnika, który ikonograficznie sugerowałby największe ze wszystkich cmentarzysk kryjących szczątki ofiar ludobójstwa; kontemplacyjnego dzieła o metaforycznym znaczeniu, którego rozmaite części miały tworzyć wyjątkową metafizyczną atmosferę²³. Aby to osiągnąć, Duszeńko i Haupt wyabstrahowali z tradycyjnej żydowskiej kultury pamięci zarówno podstawowy motyw, jak i poszczególne partie dzieła. Motyw „pęknięcia” odnaleźć można w wielu innych miejscach Europy Wschodniej, poczynając od zniszczonych żydowskich cmentarzy, z których zabierano fragmenty macew, wmurowując je następnie w pomniki bądź ściany, jak w Warszawie. Złamane życie i zaburzona równowaga wspólnoty również są powracającymi tematami w tekstach i ilustracjach symbolicznych zdobiących yizker-bikher²⁴ – publikowane w tysiącach księgi pamiątkowe ocalałych z zagłady.

Przede wszystkim jednak to sama idea potężnych powierzchni betonowych wysadzanych tysiącami kamieni najlepiej wyraża związek z tradycją. Nie tylko dlatego, że widok tych bloków silnie przypomina dawne żydowskie kirkuty, te z Pragi i z Warszawy, z ich macewami ciasno stłoczonymi obok siebie w pozornym chaosie. Trzeba je także interpretować jako wyraz ekspresji artystycznej wciąż żywego obyczaju żydowskiego, wedle którego kładzie się na grobie mały kamiyk – rytuał wywodzący się z czasów, kiedy miejsce pochówku było zaznaczone tylko stertą kamieni lub kurhanem, który trwał po części dzięki kamyczkom, dorzucanym ręką każdego przejeźdnego.

z mojej korespondencji z Franciszkiem Duszeńką (list z 14 lutego 2002 r.).

²² List od Duszeńki z 14 lutego 2002 r.

²³ *Idem*. Por. J. Young, *The Texture...*, s. 186.

²⁴ Zob. np.: J. Kugelmass, J. Boyarin, *From a Ruined Garden. The Memorial Book of Polish Jewry*, Bloomington 1998; J. Young, *The Texture...*, *passim*.

Gigantyczne rozmiary monumentu, fakt, że znajduje się on właśnie w miejscu grozy, będąc samemu jej świadectwem, czystość koncepcji i wreszcie – co nie jest bez znaczenia – jego odosobniona lokalizacja, w samym środku lasów i bezkresnych pól, wszystkie te czynniki wyjaśniają w zasadzie, dlaczego pomnik ten przyćmił inne sobie współczesne. W zestawieniu z Treblinką spora liczba monumentów wygląda niepozornie, zbyt dosłownie, nieodpowiednio, a nawet fałszywie. Duszeńce i Hauptowi dzięki jasnej i abstrakcyjnej koncepcji udało się zbliżyć do starych żydowskich tradycji i zintegrować je, by następnie nadać im wyższe znaczenie. Autorzy pomnika rozwinęli tym samym nowy język plastyczny, chwalony jeszcze wiele dziesiątek lat później za swą aktualność i walor przykładu do naśladowania – m.in. podczas debaty wokół Pomnika Holokaustu w Berlinie.

Jednakże wyjątkowe emocjonalne oddziaływanie pomnika zgładzonych w Treblince nie jest jedynym powodem, by przypominać jego historię. Abstrahując od dawnych tradycji, Haupt i Duszeńko zdołali w swym dziele wyrazić ideę, która – w moim przekonaniu – zajęła zasadniczą pozycję we współczesnej refleksji nad historią zachodniej cywilizacji, ideę katastrofy, której nie da się ująć w jedną, zamkniętą interpretację. Im się to udało w czasach, gdy tego rodzaju perspektywa nie była szerzej akceptowana, wręcz przeciwnie, a wzorce dominujące w powojennej kulturze pamięci w ogóle obowiązywały również w Polsce. I to zarówno w oficjalnej praktyce władz komunistycznych, jak i w aluzyjnym kontrdyskursie: antykomunistycznym, narodowym, katolickim. Jednakże pamiętać przy tym trzeba, że oficjalna polityka w ówczesnej Polsce wydaje się bardziej otwarta niż gdzie indziej. Pamięć Zagłady mogła tu znaleźć swe własne, odrębne miejsce – los Żydów nie był już tylko ilustracją cierpienia narodowego, jak to było w wypadku reprezentacji pojawiających się w większości ówczesnych krajów zachodnioeuropejskich. W tym sensie pomnik w Treblince – zarówno co do źródeł, jak i co do estetycznej formy – stanowi jeden z pierwszych ważnych przejawów pluralizmu w kulturze historycznej.

Tłumaczenie: Danuta Zasławska i Jacek Friedrich

Frank van Vree

The Stones of Treblinka – synopsis

During the first decades after 1945 the monuments in commemoration of the victims of the Second World War were firmly rooted in the dominant culture of remembrance, following traditional nationalistic, political and religious patterns everywhere in Europe. Private memories were annexed or repressed, particularly memories that could be linked

with events and attitudes undermining the idea of unity, continuity and finality. This tendency became even stronger as international tensions increased during the cold war. Like films, history books and official celebrations, public monuments were to promote the idea that the numerous deaths had not fallen in vain, that they had been *victims* in the literal sense of the word, whether as martyrs for a higher cause or as innocent civilians, fallen in the struggle of nazi Germany against the nation, the church or 'real socialism'. Monuments were supposed to express these dominant views of history, linking the past, present and future, in an idealising but familiar artistic style, and to express feelings of loss and mourning at the same. Consequently Nathan Rapoport's monument in commemoration of the uprising of the Warsaw Ghetto in 1943 may be seen as an expression of the dominant commemorative culture of the radical left in Poland, regarding the revolt against a mouldered social order, a heroic episode in the history of class struggle.

From the 1960's on, however, the historical culture underlying these idealising monuments, assigning ideological, nationalist and religious values to the memories of the war, was to erode, in some countries suddenly and quickly, in other, like France, slowly, while in most Eastern European countries these developments were complicated by the imposed communist rule and Russian hegemony. A central element in the transformation of the commemoration culture was the growing predominance of Auschwitz, conceived as the systematic persecution and extermination of Jews, Roma, Sinti, homosexuals, disabled and other human beings the Nazi's thought of as inferior. The growing awareness of the *Final Solution* produced a discourse that did not resemble the traditional representations of the past at all. Since the last quarter of the twentieth century Auschwitz was to be seen as an irreversible turning point, a rupture in the history of modern mankind, an earthquake we can not even measure.

Writers, philosophers and artists had to search for new ways to express these views, discovering predecessors in philosophy, literature, cinema and sculpture as early as the '40 and '50. The monument of Haupt and Duszeńko in Treblinka, commemorating more than 800,000 people, designed in the late fifties, was considered to constitute an outstanding and impressive expression of the new discourse. However, the idea of 'brokenness', underlying the very concept and form of the monument – just like the actual design of the 'Holocaust Monument' in Berlin – should be regarded first of all as an abstraction from traditional patterns in jewish commemorative culture, as James Young has pointed out earlier. Transposing these motives into an universal commemorative discourse Haupt and Duszeńko, working in the post-Stalinist years when Polish culture flourished, managed to create a true *lieu de mémoire*, referring to what have become the pivot of modern contemporary thinking on the history of civilisation.

Grzegorz Klaman. Postmodernistyczne dzieło sztuki krytycznej

W sztuce lat 90. XX w. i towarzyszącej jej refleksji intelektualnej dokonana się zmiana paradygmatu w ocenie dzieł zaliczających się do tzw. nurtu sztuki krytycznej. Zmiana ta nastąpiła w chwili uświadomienia sobie, że w obliczu nowej rzeczywistości dzieło nurtu krytycznego nie może już dłużej zajmować uprzywilejowanej pozycji awangardowej przemiany rzeczywistości, gdyż obowiązujący system natychmiast tę twórczość wchłaniał, wykorzystując do własnych politycznych celów. Jedynymi bezpiecznymi środkami stała się więc dekonstrukcja i opis nowej rzeczywistości, przyjęcie pozycji nie w awangardzie systemu, a na jego tyłach. Sztuka polityczna przeszła przemianę z reprezentanta określonego podmiotu klasowego na rzecz krytyki przedstawień społecznych i kulturowego konstruowania podmiotowości. Według Hala Fostera marksizm przeszedł w tym wypadku trzy przemiany. Po pierwsze: od apriorycznego pojęcia klasy jako podmiotu historii ku zainteresowaniu problemem produkcji podmiotu społecznego w historii (podmiotowości jako przyporządkowania). Po drugie: od skupienia uwagi na środkach produkcji ku zainteresowaniu obiegami kodów konsumpcyjnych. I wreszcie, po trzecie: przejście od teorii mówiącej, że władza opiera się na przyzwoleniu społecznym gwarantowanym przez ideologię klasy lub państwa, do teorii, że władza działa przez kontrolę techniczną, dyscyplinującą w sposób bezpośredni nasze zachowania (i nie mniej nasze ciało)¹. Było to zarazem przejście od postawy transgresyjnej, opierającej się na optymistycznej wierze, iż inna – lepsza rzeczywistość możliwa jest do skonstruowania w świecie artystycznej wizji, do postawy dekonstrukcyjnej pozbawionej tej wiary i opartej jedynie na opisie i komentarzu tego, co powszechnie uznane za trwałe.

Jednym z wyróżników sztuki krytycznej lat 90. było wprzęgnięcie w obszar artystycznych działań ludzkiego ciała lub jego fragmentów. Ciało pełniło w tej sztuce funkcję naczynia, w którym zogniskowała się zarówno problematyka obiegu kodów konsumpcyjnych, dyscyplinująca mechanika biowładzy, jak i zagadnienie produkcji podmiotu społecznego. Fragmenty ludzkiego ciała, organy z jego wnętrza, cielesne płyny weszły na stałe do repertuaru artystycznych środków wyrazu, stając się znakiem rozpoznawczym sztuki politycznie i społecznie zaangażowanej². Uwadze zarówno artystów, jak i teoretyków

¹ H. Foster, *O idei sztuki politycznej*, przeł. E. Mikina, „Magazyn Sztuki”, 1994, 4.

² O związkach sztuki z ciałem oraz mariażu artystów z lekarzami, jako najbardziej nośnych w sztuce lat 90. wyznacznikach sztuki politycznie zaangażowanej, pisze m.in. I. Kowalczyk, *Nie-*

tego okresu uszła jednak uwadze najbardziej rudymentarna, moim zdaniem, kwestia znaczeniowej potencji jednostkowego dzieła sztuki. Przesadna koncentracja na nowej artystycznej metodologii i nowych środkach wyrazu doprowadziła do sytuacji, w której wprzęgnięcie w obszar dzieła tzw. *abjectu*³ było wystarczającą przesłanką do przypisania pewnym działaniom artystycznym znaczenia politycznego. Tendencja ta doprowadziła do sytuacji, w której zniknęła z pola widzenia kwestia innowacyjności, autorskiego komentarza czy po prostu pojęcia „twórczości”, wraz ze wszystkimi konsekwencjami, jakie to określenie ze sobą niesie.

Przykładem sztuki, która wchłonęła postulaty postmodernizmu związane zarówno z rolą i funkcją sztuki krytycznej, zakresem poruszanej problematyki, jak i wykorzystaniem nowych, budzących wstręt i odrazę (jako tej sztuki wyznaczników) materiałów, są niektóre realizacje Grzegorza Klamana. Jego twórczość z lat 90. idealnie wpisowała się w zmianę paradygmatu sztuki krytycznej. W stosunku do dzieł z lat 80., którym towarzyszyła jeszcze postawa transgresyjna w próbie budowania świata „nowego *sacrum*” i jawna krytyka określonego podmiotu klasowego, w tym wypadku – władzy totalitarnej, większość realizacji z lat 90. została w pełni zawłaszczona przez jedną koncepcję filozoficzną – myśl i tekst Michela Foucault. Traktaty filozofa przeniknęły nie tylko warstwę syntagmatyczną realizacji artysty, ale również nadały im podstawowe znaczenie. Paradoksalnie dzieło nurtu krytycznego stało się ilustracją tekstu.

Zależność realizacji artystycznych Klamana, zwłaszcza tych z lat 90., od filozofii Foucault jest dla interpretatorów jego twórczości dosyć oczywista. Zwykle jednak dawała asumpt jedynie do odczytywania jego prac przez pryzmat foucaultiańskiego urządzenia władza–wiedza–ciało, a jej wpływ na konstrukcje poszczególnych instalacji oraz strategię artystycznych wyborów pozostawał niezauważalny. Wpływ *Nadzorować i karać*, *Narodzin kliniki*, *Archeologii wiedzy* Foucault tkwi w instalacjach Klamana znacznie głębiej, aniżeli mogłyby wskazywać na to bezpośrednie wprzęgnięte w obszar dzieła cytaty z filozofa. Takie realizacje, jak chociażby *Ekonomia ciała* z 1994 r., *Anatomia polityczna ciała* z 1995 r., *Pneuma* z 1996 r. czy *Sari* z 1998 r., stają się wręcz ilustracją *Nadzorować i karać*. Pojawia się pytanie o status „krytycznego” dzieła sztuki w dzisiejszej historii sztuki i naszych wobec niego oczekiwaniach. Dzieła, któremu po transgresji pozostaje jedynie opis i dekonstrukcja. Zarówno jedno,

bezpieczne związki sztuki z ciałem, Poznań 2002; P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Kraków 2001.

³ Pojęcie „abject art” wprowadziła Julia Kristeva na określenie sztuki krytycznej, która posługuje się materiałami budzącymi wstręt, lęk, przerażenie, a które jednocześnie pociągają i fascynują, jak obrzeża naszego ciała, cielesne płyny, śmierć czy narodziny. Sztuka skoncentrowana na *abject* budzi kontrowersje, negatywne reakcje, a także wstręt i odrzucenie. Jednocześnie przez odniesienie do tego, co w nas pierwotne, jest próbą poszukiwania autentyczności w świecie multiplikacji fikcji i symulacji. Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*, Kraków 2008.

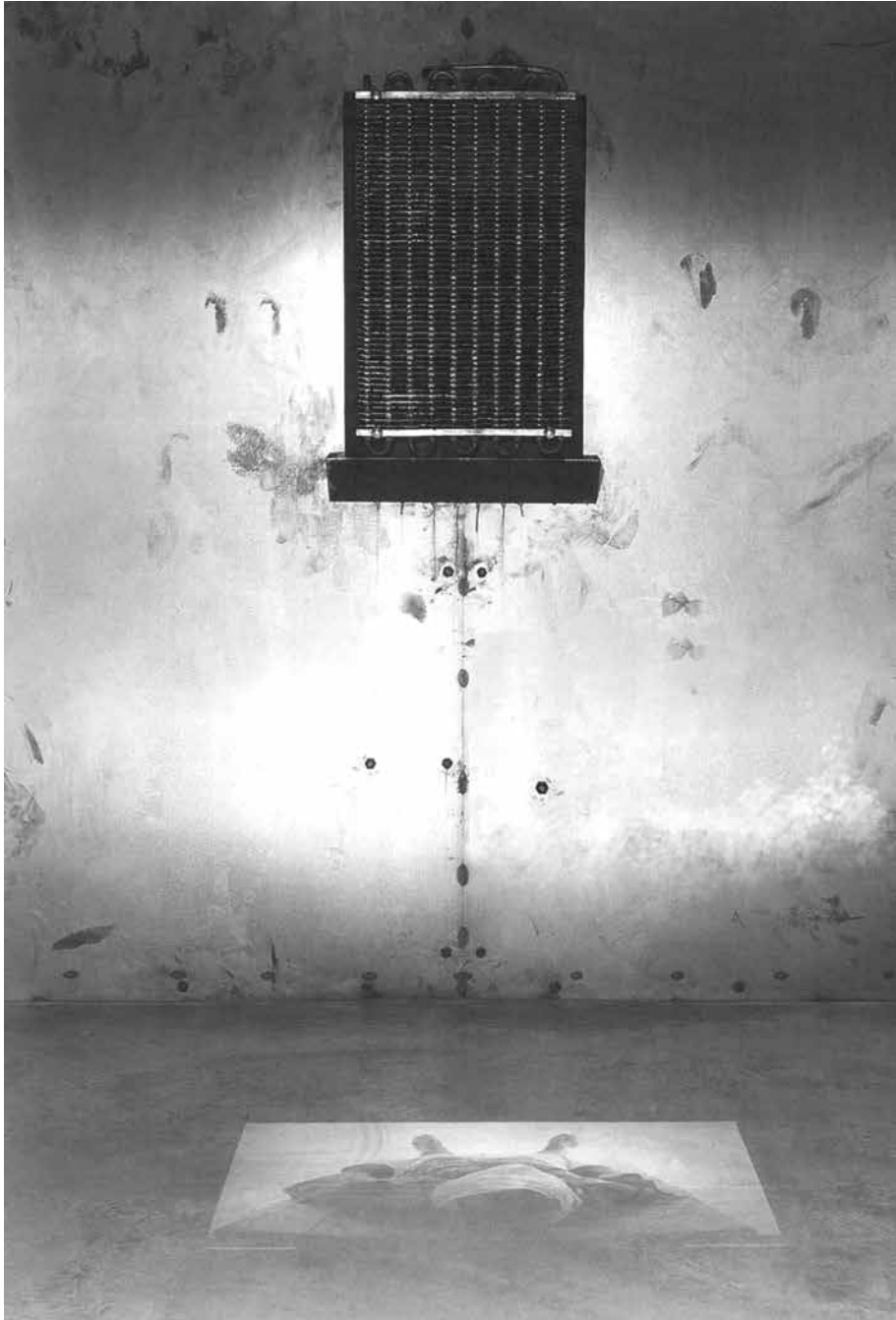
jak i drugie może jednak zawierać w sobie element znaczeniowej gry, która wyniesie je poza zamknięty krąg powtórzeń i tautologicznych znaczeń. Co jednak, gdy dzieło uchodzące powszechnie za krytyczne, pozbawione jest owej gry i pełni wyłącznie funkcję tłumacza filozoficznego dyskursu na wizualny język sztuki?

Instalację *Ekonomia ciała* (il. 1, 2) Klamana opisuje w sposób następujący: „We wnętrzu metalowej komory panuje chłód. Na wysokości twarzy masz oszroniony agregat chłodniczy. Jego buczenie nakłada się na dźwięk spadających kropli wody, dźwięk wydobywający się z głośników i przenoszony przez stalowe ściany. Kiedy wchodzisz przez gumową szczelinę, na podłodze pojawia się błękitnawe zdjęcie z prosektorium. Leżące na stole zwłoki ujęte są od strony zabandażowanej głowy. Czy odważysz się nastąpić na ten obraz? Czym jest obraz umarłego człowieka? Czym jest wejście stopami na ten obraz? Możesz go przeskoczyć, by zbliżyć się do źródła zimna. Możesz wejść na obraz na podłodze, ale wtedy twoje ciało, zamknięte w blaszanej skorupie, będzie ekranem, na którym odwzoruje się umarły. Zapowiedź”⁴. Komora Klamana to prosektorium. Foucault w wydanej w 1963 r. *Naissance de la Clinique (Narodzinach kliniki)*, wydanie polskie 1990 r.) przypisuje studiom anatomicznym, które przywołuje Klamana przez umieszczenie w komorze zdjęcia zwłok, pierwszorzędne znaczenie w procesie zawłaszczania ludzkiego ciała do medycznych (publicznych) potrzeb i eksperymentów. Poprzez studia anatomiczne odbywające się w zaciszu medycznych laboratoriów (prosektorium), pisze Foucault w *Narodzinach kliniki*, śmierć zyskała pozytywny wymiar medycznego poznania, czyniąc widzialnym to, co było dotychczas ukryte. Kliniczno-anatomiczne spojrzenie (*gaze*)⁵ zyskało dostęp do wcześniej ukrytych głębin ludzkiego ciała, czyniąc jednostkę transparentnym obiektem użyteczności publicznej. Złączenie wiedzy i spojrzenia dało pełnię „władzy” nad jednostką. Dla Foucault medycyna objawiła się więc jako jedno z najsilniejszych społecznie narzędzi kontrolowania funkcji jednostki oraz ustanawiania społecznej normy⁶. Idąc tym tropem, Grzegorz Klamana buduje prosektorium z rzutowanym na posadzkę komory zdjęciem zwłok, dając jednocześnie widzowi możliwość wkroczenia na nie. A to już nic innego jak opisany również w *Narodzinach kliniki* moment rzutowania na pacjenta anatomiczno-patologicznej mapy będącej, mówiąc słowami

⁴ Cyt. za: A. Szyłak, *Klamana albo ciało w świecie hierarchii*, [w:] *Klamana*, red. B. Czubak, Gdańsk 2000.

⁵ Pojęcie „*gaze*” wprowadza Foucault w *Narodzinach kliniki* na określenie specyficznej percepcji medycznej, która pojawia się wraz z włączeniem do badań medycznych studiów anatomicznych. Pozwoliły one widzieć jednostkę w całej jej złożoności z uwzględnieniem indywidualnych różnic oraz nadały śmierci pozytywny wymiar poznania, umożliwiając organizację racjonalnego języka opisu choroby. Ta swoista perceptualna inwazja na indywidualnym ciele sprawiła, iż medycyna zyskała pełnię władzy nad człowiekiem.

⁶ Por. A. Cassey, *Birth of the Clinic*, <http://www.stanford.edu/dept/HPS/BirthOfTheClinic>.



1. *Ekonomia ciała*, 1995,
fot. Jarosław Bartołowicz

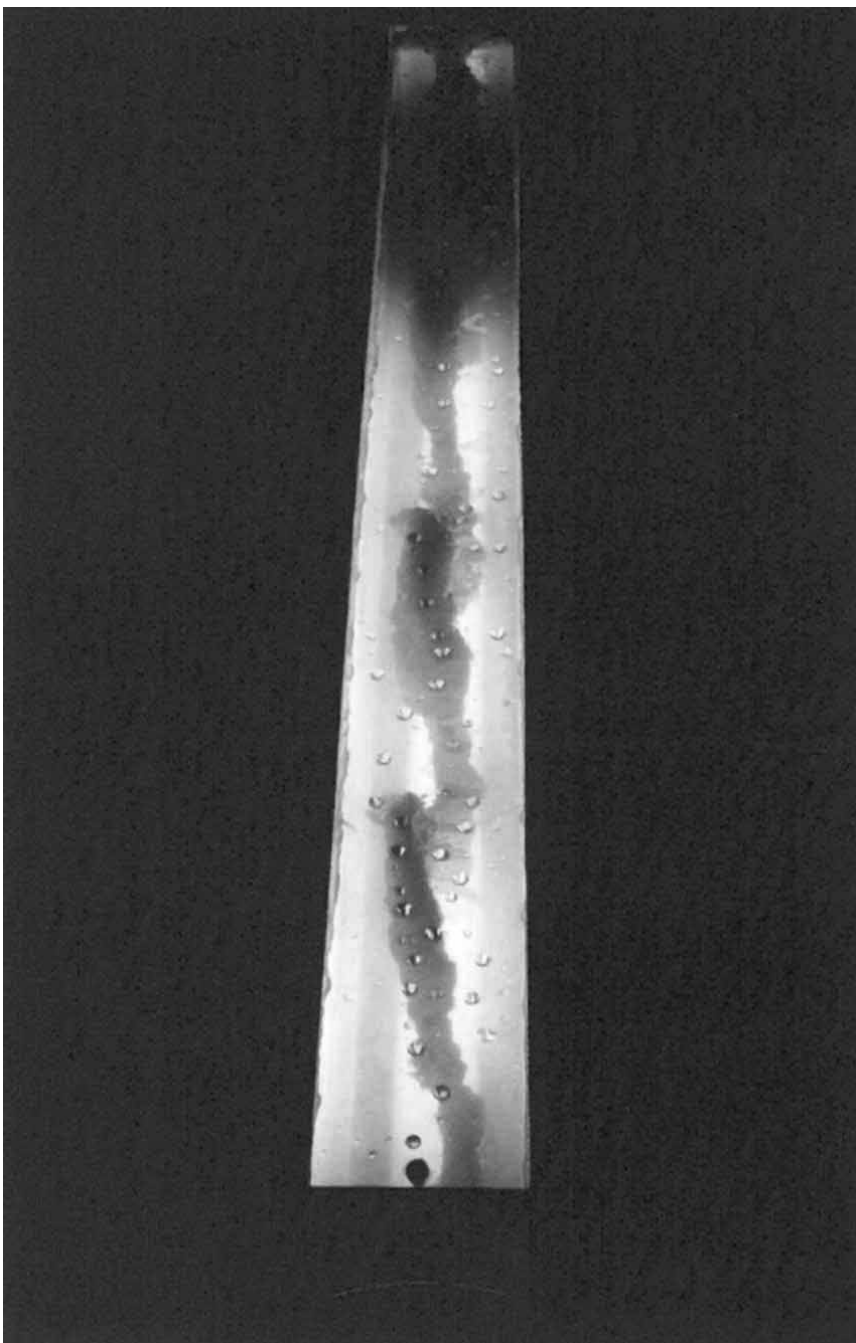


2. *Ekonomia ciała*, 1995,
fot. Jarosław Bartołowicz

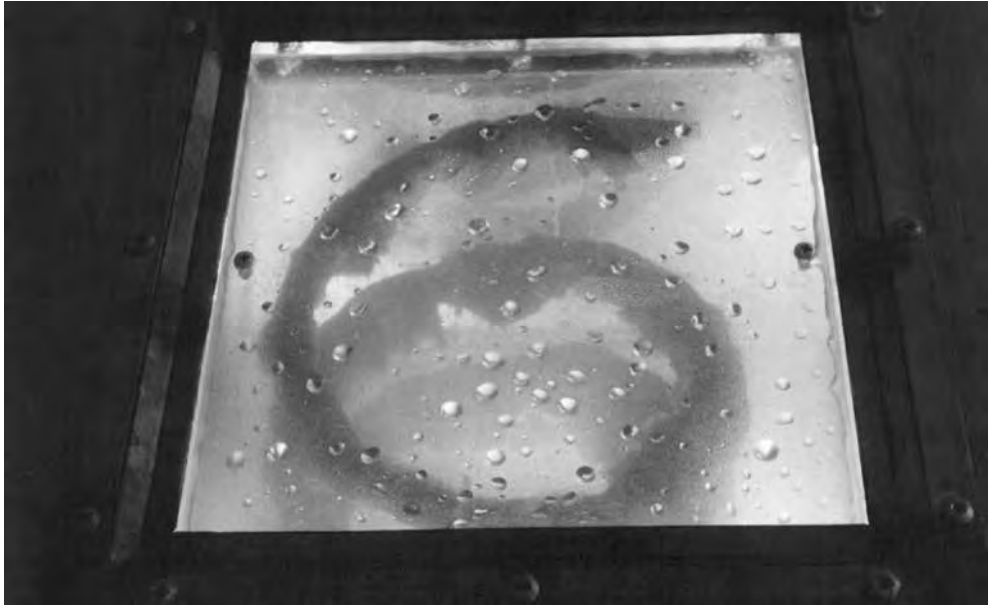
Foucault, „trzykropkiem przyszłej autopsji”. „Możesz wejść na obraz na podłodze, ale wtedy twoje ciało zamknięte w blaszanej skorupie, będzie ekranem, na którym odwzoruje się umarły. Zapowiedź”, stwierdza artysta w konkluzji komentarza swojej pracy, komentarza wyjętego wprost z *Narodzin kliniki*.

W pracach *Anatomia polityczna ciała*, *Pneuma*, *Sari* Grzegorz Klamana odwołuje się w sposób niezawołowany do *Nadzorować i karać* Foucault. Samo pojęcie „anatomii politycznej” użyte w tytule pierwszej z wymienionych prac jest określeniem wprowadzonym przez filozofa na opisanie działania mechaniki władzy, wytwarzanej na potrzeby produkcji ujarzmionych, wyćwiczonych i uległych ciał. W *Anatomii politycznej ciała* z 1995 r. (il. 3, 4, 5) spotykamy trzy stalowe obiekty na rzucie krzyża równoramiennego, kwadratu i prostokąta, w których artysta umieszcza preparaty jelit ludzkich uformowanych w kształcie krzyża, spirali i sinusoidy. Stalowe konstrukcje jako formy architektoniczne zwykle symbolizowały w twórczości artysty władzę totalitarną⁷, z czasem stały się znakiem foucaultiańskiego urzędnika władzy – wiedzy. W instalacji fragmenty wypreparowanych jelit (fragmenty ciała) kształtują się w różne formy w zależności od kształtu, jakie narzuca mu zewnętrzne urządzenie, w którym

⁷ Do pojęcia władzy totalitarnej odwoływały się budowane przez artystę z początku lat 90. *Monumenty*. Por. D. Hill, *Monumenty Grzegorza Klamana*, „Gazeta Gdańska”, 1993, 62 (30 III); E. Moskalówna, *Mięso sacrum*, „Głos Wybrzeża”, 1993, 71 (26 III).



3. *Anatomia polityczna ciała*, 1995,
fot. Jarosław Bartołowicz



4. *Anatomia polityczna ciała*, 1995,
fot. Jarosław Bartołowicz



5. *Anatomia polityczna
ciała*, 1995,
fot. Jarosław Bartołowicz

tkwi. Dopasowują się i podporządkowują. Stają się ujarzmionym, wyćwiczo-
nym i uległym fragmentem ciała. Po raz kolejny instalacja, wymagająca prze-
cież niemałego nakładu pracy – zbudowania stalowych konstrukcji, wypoży-
czenia zakonserwowanych formaldehydem ludzkich jelit z laboratoriów Aka-
demii Medycznej, nie mówiąc już o samej pracy związanej z instalacją wystawy
– okazuje się ilustracją kategorii filozoficznej Foucault.

Istotne jest, iż w akcji pod tym samym tytułem i z tego samego roku (il. 6),
pokazywanej w Berlinie, artysta zdecydował się zastąpić organy – ulotkami
z cytatami z *Nadzorować i karać*, które rozwieszał na fasadach gmachów
publicznych. Podobnej przemiany – zastąpienia fragmentu ludzkiego ciała
cytatem z Foucault – doświadczyliśmy w instalacji *Pneuma* z 1996 r. i wy-
konanym podczas pobytu stypendialnego w Delhi projekcie *Sari* z 1998 r.
W *Pneumie* (il. 7, 8, 9) artysta zastosował cztery stalowe obiekty w formie
fragmentów kolumn doryckich. Na umieszczonych w ich ściętej płaszczyźnie
monitorach mogliśmy widzieć przesuwające się cytaty z *Nadzorować i karać*
w czterech różnych językach. Towarzyszył im odczytujący je, cyfrowo zmody-
fikowany głos, a z głośników dobiegała muzyka i libretto z wykonaniem tych
samyh tekstów. Na osi głównej sali znajdowała się metalowa ściana z trzema
hakami, na której wisiały: cynkowy odlew głowy artysty, ołowiana draperia,
pod trzecim, pustym, artysta umieścił w podłodze ludzkie oko. Interpretorzy
sztuki Klamana widzą słusznie w *Pneumie* obraz władzy, która przyjmuje tutaj
formę wszechogarniającego, niedającego się uchwycić zjawiska „tchnienia”⁸,
podporządkowując sobie nie tylko architekturę (kolumny), z którą zwykła być
identyfikowana, ale również pozornie autonomiczną dziedzinę sztuki (mas-
ka, kostium, libretto)⁹. Dla nas istotne jest jednak przewartościowanie, jakie-
go dokonuje Klaman, zastępując fragment ludzkiego ciała – tekstem. Myślę,
iż odpowiedź na pytanie, co wpłynęło na ów artystyczny wybór, znajdziemy
również u Foucault. To on bowiem zrównał medycynę, a więc Klamanowe cia-
ło, z praktykami dyskursywnymi, a więc tekstem (cytatem), w jednym opre-
syjnym systemie normalizacji. Chowanie się artysty za tekstem nie swojego
autorstwa można rozpatrywać w kategoriach próby eliminacji podmiotu jako
dawno już zdewaluowanej subiektywności, zgodnie ze stwierdzeniem Fou-
cault, że „dyskurs nie jest ekspresją podmiotu mówiącego, lecz on sam jest
raczej elementem praktyk dyskursywnych”¹⁰. Według filozofa należy uczynić
wysiłek, by zatrzeć mówiący (piszący, tworzący) podmiot, by „nie mieć twa-
rzy” (pozostawiona na haku w *Pneumie* maska artysty – odlew głowy – wydaje
się dosłownym odczytaniem intencji filozofa). Podstawową bowiem funkcją
wszelkich praktyk dyskursywnych jest normalizacja oraz wykluczenie tego,

⁸ Według *Słownika wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* W. Kopalińskiego (Warszawa 1967) *pneuma* (gr.) to powietrze; wiatr; tchnienie; od *pnein* – oddychać.

⁹ Zob. M.B. Guzowska, *Pneuma*, „Exit”, 1997, 2.

¹⁰ M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, przeł. S. Magala, „Miesięcznik Literacki”, 1985, 10–11.



6. *Anatomia polityczna ciała*, akcja 1995,
fot. Jarosław Bartołowicz



7. *Pneuma*, 1996,
fot. Jarosław Bartołowicz



8. *Pneuma*, 1996,
fot. Jarosław Bartołowicz

9. *Pneuma*, 1996,
fot. Jarosław Bartołowicz



co nie pasuje do współczesnego porządku. Metodą pozwalającą na uniknięcie pułapek dyskursu stała się dla Foucault „archeologia wiedzy”¹¹, cytat, wprowadzenie wypowiedzi na zasadzie „ktoś mówi”. Zabiegi te sprzyjają zatarciu narratora. Liczy się bowiem to, co w cudzysłowie, a nie domyślne lub rzeczywiste „ja” przyznające się do zawartego w cudzysłowie sensu. Jak zauważa Tadeusz Komendant we *Władzach dyskursu*, Foucault najchętniej korzystał z mowy pozornie zależnej, ze słowa zdialogizowanego, rezygnując w ten sposób z uprawnień podmiotu i zwierzchniej subiektywności.

Wydaje się, że wprowadzając w miejsce wypreparowanych organów – cytaty z Foucault, Klaman podąża za foucaultiańską metodologią, chcąc „skryć się za słowami dawno już wypowiedzianymi”. *Archeologia wiedzy* najpełniej jednak dochodzi do głosu w pracy *Sari* z 1998 r. (il. 10), prezentowanej m.in. w poznańskiej Galerii Arsenał. Na podłodze galerii artysta rozłożył trzy dyptyki składające się z sześciu sari, na których umieszczone były cytaty z *Nadzorować i karać*. Szczególnie istotny w kontekście filozoficznego postulatu „zatarcia siebie” był fakt zlecenia przez artystę wykonania sari indyjskim hafciarkom. Cała praca Klamana ograniczała się więc jedynie do rozłożenia materiałów i powiązania je w pary. Tak jak w poprzednich instalacjach dominującym motywem określającym sens przedstawienia był tekst zaczerpnięty z „archiwum” – cytaty z Foucault. Rozłożone na podłodze materiały, każdy w innym kolorze, przywoływały tytułowe *Sari* – tradycyjny strój hinduskich kobiet, w których zawiera się precyzyjna kodyfikacja kulturowych kodów związanych z pozycją społeczną, dostępnością seksualną czy stanem cywilnym kobiet w Indiach. Sens pracy leżał więc w dekonstrukcji kulturowych kodów, którym podporządkowuje się kobiece ciało w imię produkcji normatywnych znaczeń.

Zależność Grzegorza Klamana od filozofii Michela Foucault, zwłaszcza w kontekście wprowadzonych w opisanych wyżej pracach „cytatów”, należy rozpatrywać przede wszystkim w kategoriach intertekstualnych. Cytat i jego przesłanie organizują w tych pracach nie tylko plan syntagmatyczny przedstawienia, ale również określają jego poziom semantyczny. Dwa niezależne systemy znakowe zaczynają ze sobą współdziałać. Pytanie jednak – czy w zgodnym sobie celu, czy w intertekstualnej grze tworzenia nowych znaczeń?

Czołowi semiolodzy radzieccy – Aleksander Pitagorski i Jurij Łotman – uznają określoną skalę wartości kulturowych, na której, ich zdaniem, tekst pisany zajmuje miejsce najwyższe. Kultura jest bowiem pewnym układem systemów znakowych funkcjonujących w stanie napięcia z systemem niekultury. Kultura jednak istnieje o tyle, o ile spotykają się w niej co najmniej dwa, powiązane ze sobą systemy semiotyczne, dla których najprostszym odpowiednikiem jest tekst i obraz – „pierwszy” i „drugorzędny system kształtujący” (pierwszy jest bezwzględnie językiem, drugi obejmuje wszystkie inne sposoby

¹¹ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977.



10. Sari, 1998,
fot. Marcin Berdyszak

ludzkiej komunikacji – sztuki wizualne, gesty, rytuały itd.)¹². Ponadto semiolodzy dokonują rozróżnienia na kulturę zorientowaną na słuchacza – prostą, łatwo dostępną, nacelowaną na jasność komunikatu przez linearny rozwój języka – oraz kulturę zorientowaną na mówcę – hermetyczną, skomplikowaną, nieprzejrzystą, dostępną tylko dla „wyspecjalizowanej elity”. Unikając wartościowania, według wskazanych kryteriów, tekst Foucault ze swoim pierwszorzędnym systemem kształtującym mieściłby się w typie pierwszym kultury, sama zaś instalacja Klamana – w drugim. Artysta ponadto wymusił na odbiorcy posiadanie pewnej wiedzy, która umożliwiłaby mu prawidłowe odszyfrowanie komunikatu. Teza np. „Władza znosi opozycje przemoc-ideologia” z akcji *Anatomia polityczna ciała* mogła jedynie intrygować swoim bezwarunkowym twierdzeniem, nie docierając jednak do dyskursywnej istoty sensu. Pełne zrozumienie akcji wymagało znajomości podstawowych założeń *Nadzorować i karać*.

Obecność tekstu pisanego w przedmiotach sztuki wizualnej nie jest zjawiskiem nowym. Keith Moxey w *The Practice of Theory* wskazał na przewartościo-

¹² A. Pitagorskii, J. Łotman, *Tekst i funkcja*, [w:] *Semiotyka kultury*, red. H. Markiewicz, Kraków 1996.

wanie, jakiego w tym zakresie dokonała sztuka postmodernizmu. W szesnastowiecznej strukturze obrazowej tekst służył przede wszystkim udosłownieniu przedstawienia, odpowiadając koncepcji: najbardziej wartościowy wizualnie to „najbardziej czytelny”. Stąd też tego typu wyobrażenia historia sztuki wpisała w poczet „kultury niskiej” (nastawionej na odbiorcę). Sztuka postmodernizmu, wprowadzając tekst, uczyniła zeń element znaczeniowej gry, zacierając jednocześnie podział na sztukę niską i wysoką.

Postmodernizm, w przeciwieństwie do modernizmu kochającego się w nowatorstwie, to epoka powtórzeń. Zdaniem Umberto Eco literacja jest dziś zjawiskiem powszechnym w całej sferze twórczości artystycznej. Jest to jednocześnie okres, w którym niezwykle trudno dokonać rozróżnienia pomiędzy powtórzeniem masowym i tzw. wysokoartystycznym¹³. Jednym z przykładów jest dialog intertekstualny, czyli zjawisko powtarzania przez dany tekst tekstów wcześniejszych. Wprowadzenie cytatów bezpośrednich i rozpoznawalnych to, zdaniem Eco, charakterystyczna dla postmodernistycznego sposobu opowiadania procedura.

Język na dobre zagościł w sztuce konceptualistów, którzy za główny przedmiot swych rozważań obrali samo dzieło sztuki. Refleksja konceptualna nabrała zaś charakteru metodologicznego, zamieniając sztukę w metasztukę, a tradycyjną wypowiedź ikoniczną w wypowiedź metajęzykową. Warto tutaj wspomnieć angielską grupę Art & Language założoną w Coventry w 1968 r. Artyści w niej skupieni zaproponowali bardzo rozbudowany komentarz do swych nader powściągliwych działań artystycznych, czyniąc linearny język prawomocnym dziełem sztuki. Według członków grupy sprawą intencji artysty miałyby być zaliczenie jakiegoś konstruktów teoretycznego w poczet dzieł sztuki. Teksty to, jak pisali, „obiekty, których forma wizualna jest rządzona przez formę konwencjonalnych znaków języka pisanego”. Dzieło sztuki w ich ujęciu to rodzaj zdania wypowiedzianego w kontekście sztuki jako komentarz na jej temat. Język zaś, jako najbardziej przydatny do studiów nad naturą sztuki, jest środkiem jej konceptualizacji i urasta do rangi podstawowego medium sztuki¹⁴. Artyści z Art & Language bardzo chętnie korzystali ze współczesnych im publikacji filozoficznych, zwłaszcza najnowszych pism brytyjskiej filozofii analitycznej. Również Joseph Kossuth najchętniej powoływał się na Wittgensteina.

Grzegorz Klaman także bierze na swój warsztat jedną z najbardziej nośnych w latach 90. postaw filozoficznych. Nie chodzi tu jednak o analizę funkcjonowania dzieła sztuki tak jak w przypadku konceptualistów, lecz o filozoficzną refleksję na temat ludzkiej podmiotowości w świecie współczesnym. Wydaje się nawet, iż chodzi tutaj wręcz o upowszechnienie określonej koncepcji filozoficznej poprzez jej translację na język wypowiedzi artystycznej. Chodzi

¹³ Zob. U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, przeł. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie”, 1990, 1-2.

¹⁴ B. Czubak, *Art & Language w Jeu de Paule*, „Magazyn Sztuki”, 1994, 4.

o postmodernistyczny rodzaj walki wewnątrz i na tyłach „wroga”, o zasadę oporu i ingerencji tu i teraz, dla której Foucault nie tylko przygotował podłoże semantyczne, ale dał też Klamanowi narzędzie – tekst.

„Jeśli porównamy dwie wypowiedzi pokrywające się ze sobą na poziomie lingwistycznym, z których jedna odpowiada pewnym wyobrażeniom danej kultury o tekście, a druga tym wyobrażeniom nie odpowiada, to wówczas łatwo jest określić istotę semantyki czysto tekstowej: ten sam przekaz pomimo zbieżności semantyki lingwistycznej zyskuje różną ocenę z punktu widzenia prawomocności zależnie od tego, czy jest podparty przysięgą lub przyrzeczeniem, czy pochodzi od osoby, której wypowiedzi z racji pozycji zajmowanej przez tę osobę w społeczeństwie są tekstami, czy też od zwykłego członka społeczności [...] Zwykły przekaz językowy, spełniający wszelkie reguły poprawności leksykalno-gramatycznej, »prawidłowy« w sensie językowym, którego treść nie zawiera niczego sprzecznego z możliwym stanem rzeczy, może okazać się nieprawdziwy. Dla tekstu taka możliwość jest wykluczona. Tekst nieprawdziwy – to taka sama sprzeczność terminologiczna jak nieprawdziwa przysięga, modlitwa, prawo”¹⁵. O ile więc sztuka dopuszcza pewną dowolność interpretacyjną, różnorodność znaczeń i indywidualnych prawd, o tyle tekst ugruntowanego autorytetu w dziedzinie filozofii taką dowolność znosi, formułuje regułę świadczącą o swej wiarygodności. Fragment tekstu Foucault w przekazie wizualnym Klamana może więc pełnić funkcję uprawomocniającą sens artystycznej wypowiedzi, nadając jej niepodważalne prawo stanowienia i opisywania prawdy.

Zdaniem czołowych teoretyków radzieckich, Jurija Łotmana i Borysa Uspienskiego, kulturom nastawionym na treść właściwe jest rozumienie samych siebie jako systemu reguł. Taka czy inna orientacja kultury kształtuje także odpowiedni ideał Książki i Podręcznika. Tak np., jeśli w warunkach szczególnej wartości reguł podręcznik przybiera postać mechanizmu generującego, to w warunkach szczególnej wartości tekstu pojawia się charakterystyczna forma wykładu katechetycznego (zbiór pytań i odpowiedzi), powstaje antologia (księga cytat, wypisy)¹⁶. W twórczości Klamana cytat z Foucault zaczyna więc funkcjonować jako reguła, na której oparty zostaje „tekst” – instalacja. Językowa reguła zostaje osadzona w nowym kontekście systemu wizualnego. Na ile jednak wchodzi z nim w sensotwórczy konflikt, a na ile pozostaje kontekstem wspierającym i potwierdzającym jej (reguły) prawdziwość?

Instalacje Klamana, zwłaszcza te, które nawiązują do traktatów Foucault, mieszczą się we wszystkich definicjach intertekstualności zaproponowanych zarówno przez Julię Kristewą, jak i Gerarda Genetta oraz Jonathana Cullera. Dla przykładu: Genette określa intertekstualność – transtekstualnością jako

¹⁵ A. Pitagorski, J. Łotman, *op. cit.*

¹⁶ J. Łotman, B. Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, [w:] *Semiotyka kultury...*

„tekstualną transcendencję tekstu”, która obejmuje „wszystko co wiąże go, w sposób jawny lub ukryty, z innymi tekstami”¹⁷. Ponadto autor dzieli ją na pięć podkategorii: 1) intertekstualność jako współobecność dwóch lub większej liczby tekstów, uchwytana obecność jednego tekstu w innym (cytat, aluzja, plagiat itd.); 2) paratekstualność jako odniesienia między danym tekstem a jego tytułem, posłowiem, mottem itp.; 3) metatekstualność jako zawarty w tekście komentarz do pre-tekstu; 4) hipertekstualność, kiedy jeden tekst staje się tłem dla drugiego (naśladowanie, adaptacja, ciąg dalszy, parodia itd.); 5) architekstualność jako gatunkowe odniesienia tekstu. W przypadku sztuki Klamanamy więc do czynienia z wszystkimi, poza piątą, kategoriami intertekstualności. Istotne jest, iż w każdym punkcie w tym wypadku funkcję hipotekstu pełni traktat Foucault jako: cytat, tytuł, komentarz oraz jako intelektualne zaplecze.

W przypadku tak ścisłego powiązania sztuki z filozofią, zachodzącego co więcej w tym samym okresie historycznym i przejawiającego się w czystej, intelektualnej postaci Klamanowych instalacji, najbardziej użyteczne będzie przyjęcie definicji intertekstualności zaproponowanej przez Cullera¹⁸. Jego zdaniem intertekstualność ma dwa aspekty. Z jednej strony zwraca uwagę na doniosłość uprzednich tekstów, podkreślając, iż autonomia tekstów jest pojęciem chybionym i że dzieło coś znaczy tylko dlatego, że poprzednio zostały napisane inne dzieła. Jednak koncentrując się wokół zrozumiałości, znaczenia, intertekstualność zdaniem Cullera każe nam traktować uprzednie teksty jako elementy kodu, umożliwiającego rozmaite efekty znaczeniowe. Intertekstualność to wówczas nie tyle nazwa relacji między dziełem a wcześniejszymi dziełami, ile określenie uczestnictwa dzieła w dyskursywnej przestrzeni kultury: relacje między tekstem a różnymi językami lub praktykami znaczeniowymi danej kultury oraz relacje między danym tekstem a tekstami, które artykułują dla niego możliwości kultury. Mówiąc słowami Jacquesa Derridy, Klaman wpada w pułapkę systemu znakowego (kultury) jako intertekstu¹⁹. Dlatego też cytat z Foucault pełni tutaj różnorodne funkcje, otwierając polifonię znaczeń instalacji w obrębie jednak jednego zastanego systemu filozoficznego. Najlepszym przykładem jest tutaj *Pneuma*. W warstwie znaczeniowej przedstawia wszechogarniające działanie władzy, opisane nieuchwytnym zjawiskiem „tchnienia”. Tekst, cytat z Foucault funkcjonuje jednak na różnych, nawet przeciwstawnych płaszczyznach i służy do opisanie: praktyk dyskursywnych, ciała społecznego, wiedzy, mikrofizyki władzy, sztuki posługującej się słowem, ale również wskazuje na zagubioną przezroczystość języka (wielość języków dobiegająca z głośników), będąc jednocześnie „regułą” (autorytarnym twierdzeniem)

¹⁷ G. Genette, *Palimpsesty*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. IV, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1996.

¹⁸ Zob. J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, „Pamiętnik Literacki”, 1988, 1.

¹⁹ J. Derrida, *Struktura znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. G. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, 3.

i fragmentem traktatu konstytuującym znaczenie całości przedstawienia. Owa wielość znaczeń, zaczerpnięta z jednej koncepcji sprowadzonej tutaj do kilku wypowiedzi i tekstów na monitorach, powstaje w wyniku specyficznej gry, w jakiej konfrontuje się tekst Foucault z tekstem Klamana. Powstaje sekwencja zależności: instalacja Klamana – cytat z Foucault – tekst Foucault – kultura. Sekwencja, w której ogniskuje się transformacyjna moc dzieła²⁰. Jak mówi Lauren Jenny w *Strategii formy*: „Intertekstualność nigdy nie jest niewinna. Jakkolwiek by tego było ujawnione podłoże ideologiczne, intertekstualne używanie dyskursów powołane jest zawsze do krytyki [...] to czyni zeń uprzywilejowane narzędzie mówienia w okresach rozpadu i odrodzenia kultury”. Intertekstualność może być więc wykorzystana przez artystę świadomie jako narzędzie, za pomocą którego dzieło sztuki zyskuje rangę dzieła politycznego.

Optymizm badaczy w przypisywaniu artystycznym realizacjom, w których ogniskują się intertekstualne odwołania, mocy transformacyjnej mija jednak w obliczu postmodernistycznego zalewu powtórczeniami. W początku lat 90. zaczyna się powoli proces zawężania pojęcia intertekstualności do kategorii o coraz to mniejszej pojemności. Literacka oraz artystyczna fala nawiązań i cytatów, stającą się wręcz wyróżnikiem kultury masowej, ujmuje bowiem radykalizmowi, jaki jej wcześniej przypisano.

Znaczna, choć nie cała część twórczości Klamana jest w metodologii intertekstualizmu przypadkiem szczególnym, ponieważ posługuje się transtekstualizmem o najwyższym stopniu intensywności. Artystyczne realizacje tematyzują najnośniejsze, hasłowe koncepcje *Nadzorować i karać*. Wydaje się, iż powstały po to, by je zilustrować w innym aniżeli linearnym języku. Cytat jest nie tylko ujawniony, ale uwydatniony jako dominanta przedstawienia. Generuje syntaksę i syntagmę realizacji. Kieruje na swój pierwotny kontekst, wzmacniając referencyjność założenia, które legło u podstaw jego powstania. Do granic posuwa więc kryterium tzw. relewancji komunikatywnej, w której ujawnia się pełna premedytacja artysty w posłużeniu się takim a nie innym wzorcem teoretycznym, przy jednoczesnym założeniu, że odbiorca go wytropi. Co więcej, artysta przejmuje również metodologię filozofa biegnąca od transgresji do dekonstrukcji; nie wydaje się jednak, by było to działanie świadome.

Przy tak silnych związkach nie zostaje jednak spełnione jedno, podstawowe, bo pochodzące jeszcze do Bachtina, kryterium intertekstualizmu – dialogowość, czyli konflikt stanowisk. Intertekstualizm zakłada bowiem konflikt pomiędzy tekstem a pre-tekstem. Konflikt, który rozumieć należy jako różnicę albo rozbieżność semantyczno-ideologiczną, i właśnie owe, jak mówi Manfred Pfister, „intertextual incompatibilities” wpisują się w sam tekst jako sygnał intertekstualności, ponieważ „ślady obcych tekstów nie włączają się »bez szwu«

²⁰ J. Kristeva, *Bachtin, słowo, dialog i powieść*, [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czapłajewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983.

w tekst, lecz powodują syntaktyczne anomalie i niegramatyczności w najszerszym sensie...²¹. Kryterium wprowadzenia języka naturalnego w język wizualny nie wydaje się tutaj jakąś szczególną anomalią, bo choć dokonuje pewnego naruszenia gramatyki wizualnego systemu znakowego, to dla widza jest już nie tylko zjawiskiem oswojonym, ale również pewną akceptowalną czy nawet pożądaną w kontekście omawianych wyżej dzieł kategorią estetyczną.

Ku dynamicznemu, konfliktowemu rozumieniu intertekstualizmu skłania się również Michał Głowiński w tekście *O intertekstualności* z 1986 r. Jego zdaniem o tym zjawisku mówimy wówczas, gdy przyswojeniu czy naśladowaniu towarzyszy element różnicujący, gdy nawiązuje się między nimi pewna gra, a więc zawsze występuje żywioł dialogiczności. Autor twierdzi również, że istnieje ogromna sfera zjawisk, w których występują aluzje, cytaty, naśladowania itp., nie sposób jednak mówić o jakiegokolwiek grze między tekstami. Przypadków owych nie można zdaniem Głowińskiego włączać w obręb intertekstualności, gdyż przy pozornych podobieństwach są one jej przeciwstawne. Autor wprowadza więc na określenie owych przypadków, pochodzący od Giselle Mathieu-Castellani, termin „allegation”. Alegacja to więc takie odwołanie tekstowe, w którym hipotekstowi przyznaje się swoistą autorytarność, w którym cytata nie tyle jest czynnikiem wielogłosowości, ile utwierdza jednogłosowość. Dzieje się tak wówczas, gdy przywołany tekst traktowany jest jako autorytatywny, obowiązujący, a priori słuszny i wartościowy; w konsekwencji tekst cytujący zostaje podporządkowany tekstowi cytowanemu. W intertekstualności nie ma bowiem miejsca na niezmienny autorytet i prawdę ostateczną. Z jednej strony oznacza on „przymus powtarzania, mówienia gotowym głosem, nieautentyczność, ujednolicenie wynikające z przemożnego nacisku konformizmu, z drugiej strony jest za każdym razem aktem odróżnienia się od innych, uprzednio danych tekstów, pomieszaniem języków, wieżą Babel i przełamaniem wszelkich reguł; z jednej strony wikała podmiot w zastane słowa, normy i prawdy, z drugiej strony daje mu szansę odstępstwa, dystansującej gry, wygrywania przeciwieństw między rozbieżnymi systemami i stanowiskami oraz differance (Jacques Derrida) jako nigdy nie ustającego procesu różnienia się i różnicowania, gdzie nie ma miejsca na niezmienny autorytet źródeł i prawdy ostatecznej²².

Cytat z Foucault w twórczości Klamana okazuje się więc alegacją, sam filozof pełni zaś rolę niepodważalnego autorytetu. Jeśli możemy mówić o grze, to odbywa się ona raczej w obrębie zastanej teorii, nie konfrontuje zaś różnych stanowisk. *Pneuma* to foucaultiańska władza, *Sari* to foucaultiańskie represjonowane ciało społeczne, nie mówiąc już o tautologicznym wydzwisku *Anatomii politycznej ciała*. Wizualny znak pozwala jedynie na jednoczesny rozbłysk myśli poza linearnym rozwojem języka. Rozbłyśnięcie i upowszechnienie myśli Foucault.

²¹ M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, 1991, 4.

²² *Ibidem*.

Przeniesiona z gruntu literaturoznawstwa analiza intertekstualna każe widzieć wybrane instalacje Klamana w kategoriach ilustracji. Paradoksalnie szesnastowieczny sposób obrazowania poparty tekstem, którego zasadniczą funkcją było udosłownienie przedstawienia, powraca w postmodernistycznym dziele nurtu sztuki krytycznej jako ilustracja jednej z najbardziej nośnych koncepcji filozoficznych swojego czasu. Ten druzgocący dla wymagających widzów wniosek jest jednocześnie wynikiem pewnego procesu, w którym sztuka krytyczna traciła swoją awangardową moc przemiany rzeczywistości na rzecz jej opisu i komentarza. Gest wprzęgnięcia w obszar sztuki wypreparowanych organów ludzkich był dla polskiego widza rzeczą nową i wielce kontrowersyjną. W obliczu toczącego się od lat 60. dyskursu filozoficznego oraz europejskiej sztuki ciała lat 90. stawał się gestem raczej wtórnym. Pytanie o status krytycznego dzieła sztuki nie powinno jednak dotyczyć wyłącznie prawomocności wykorzystania danych materiałów, bo sztuka współczesna do obecności „object” powinna dawno nas już przyzwyczać. Winno ono dotyczyć znaczeniowej potencji dzieła, autorskiego komentarza do najbardziej palących problemów współczesności, dokonującego się jednak w efekcie syntagmatycznej i semantycznej gry toczonej w imię budowania nowych, a nie zastanych, intelektualnych lub sensualnych znaczeń.

Tadeusz Komendant twierdzi, iż zgodnie z przesłaniem Foucault kafkowska *Kolonia karna* napisała całe *Nadzorować i karać*. Wydaje się, że foucaultowskie *Nadzorować i karać* dało nie tylko narzędzie, ale i określiło całe zaplecze intelektualne dla sztuki Klamana z lat 90. Znamienne wydaje się jednak, iż w opublikowanym pośmiertnie tekście *Pour en finie avec les mensonges* (*Przestańmy się wreszcie okłamywać*) również i Foucault zaczął ubolewać nad współczesnym upadkiem krytyki, do którego zresztą, przez pozbawienie nauki i wiedzy jakichkolwiek sił prócz gry sił, w dużej mierze się przyczynił.

Agata Rome-Dzida

Grzegorz Klamana. Postmodern Critical Work of Art

In the 1990-ties, either art or its theoretical reflection faced the change of a paradigm defining a status of a critical work of art. One of the most important changes was a passage from a transgressive attitude and an attempt to create a new better world to a deconstruction and a commentary on the most urgent problems of a contemporary reality. The artists became interested in the issue of a cultural formation of subjectivity and in the critique of the social constructions. Human body grew to be a matter of a particular importance, and the usage of human organs, tissues, and liquids was included into a repertoire of the available means of artistic expression, being at the same time a distinguishable mark of a socially committed art of the 1990-ties.

One of the most recognizable examples of a so-called critical art in Poland constitutes the artistic creativity of Grzegorz Klaman. His art seems to evolve according to all postulates of a postmodernist philosophy especially in the perspective laid out by Michel Foucault. First of all, we may notice in his art a passage from an attempt of constructing the alternative, not-contaminated and not –appropriated by “power” worlds of a new sacrum to a deconstructing attitude describing our social and cultural dependence from the normative rules of the contemporary reality. A similar evolution that Foucault proceeded from *Madness and Civilization* to *Discipline and Punish*. Secondly, the replacement of the fragments of the specimen by the quotations of Foucault’s works can be considered as a passage from *Discipline and Punish* and *The Birth of the Clinic* to *The Archaeology of Knowledge*.

Based on selected Klaman’s works such as: *Economy of body*, an action *Political anatomy of body*, *Pneuma* and *Sari* it is possible to state that Foucault’s philosophy provides the artist not only with the subjects, materials, or quotations but also with a particular methodological perspective.

Such a strong interrelation between the artistic creativity and a certain philosophical stance forces the critic to employ a literary method, namely the intertextual analysis when exploring Klaman’s works. Klaman uses the intertextuality, however, his works seem not to enter into a dialogue with Foucault’s texts. Instead, they tend to acknowledge them, stressing their authoritativeness and avoiding the open discussion. Thus, Klaman’s *Pneuma* can be perceived as a Foucauldian power, *Sari* as a social body and the action *Political anatomy of body* as the action propagating philosopher’s views. Paradoxically, a critical work of art became an illustration of a text.

For such a situation, we may blame either the art critics or the postmodernist philosophy. The critics because they assumed that the mere employment of a disgusting material is the sufficient premise to create a politically committed work of art. And the contemporary philosophy because it relativized all values depriving art and science of any foundations except from the play between its powers.

Translated by Natalia Pater-Eigierd

KRONIKA

Wystawa „Cantate Domino” w kościele NP Marii w Gdańsku

Dnia 15 sierpnia 2004 r. w kościele NP Marii w Gdańsku udostępniono wystawę „Cantate Domino”, której współtwórcą było Koło Naukowe Historyków Sztuki im. Willi Drosta przy Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. Prezentowała ona ocalałe partie dekoracji rzeźbiarskiej dawnego głównego prospektu organowego świątyni Mariackiej.

Wielkie organy usytuowane były niegdyś na zachodniej ścianie nad wejściem z kruchty do nawy głównej. Pierwotny instrument powstał w latach 1583-1586 jako fundacja gminy protestanckiej. Wykonanie go zlecono niemieckiemu organmistrzowi Juliusowi Antonissenowi z Fryzji, a po jego śmierci prace ukończył Johann Koppelman. Wzbudające powszechny zachwyt organy miały 55 głosów, 4349 piszczałek i 26 chórową miksturę. Otrzymały wystawną dekorację rzeźbiarską, na którą składały się figury ewangelistów, personifikacje siedmiu cnót, rozliczne partie ornamentalne oraz konsole w postaci koźłonogich mężczyzn.

W XVIII w., kiedy stary instrument umilkł, gdańszczanie zamówili nowy u Friedricha Rudolfa Dalitza. Ukończone w 1760 r. 52-głosowe organy składały się z wysokiej trój-wieżowej sekcji głównej oraz niższego, również trójwieżowego pozytywu. Nowy instrument wymagał odpowiedniej oprawy. Początkowo do wykonania prac rzeźbiarskich zatrudniono Johanna Davida Schnickera, którego umiejętności okazały się jednak niewystarczające. Zastąpił go Johann Heinrich Meissner, jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy działających w Gdańsku. Zleceniodawcy w kontrakcie dokładnie określili program ikonograficzny. Artysta miał wykonać wyobrażenia muzykujących aniołów oraz króla Dawida z harfą i jednego z patriarchów dzierżącego zwój z nutami. Powstało 14 drewnianych figur pokrytych szarawą polichromią oraz złoceniami. Całość tworzyła spójny program ikonograficzny – wielkie muzykowanie ku chwale Stwórcy.

W 1944 r. zabytek zdemontowano i ewakuowano poza Gdańsk. Po wojnie zachowane rzeźby i partie ornamentalne uległy rozproszению.

Ekspozycja, którą zaprezentowano w kościele Mariackim, ukazała efekty wielomiesięcznych prac badawczo-inwentaryzatorskich mających na celu rozpoznanie i zespolenie rzeźbiarskich elementów prospektu. Oprócz Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki współtwórcami wystawy byli Bazylika Mariacka i Towarzystwo Opieki nad Zabytkami. Ekspozycja stanowiła część

projektu „Inwentaryzacja, dokumentacja i ekspozycja barokowych organów J.H. Meissnera” realizowanego z funduszy Wspólnoty Europejskiej w ramach programu „Młodzież”. Przedsięwzięcie było możliwe także dzięki pomocy i zaangażowaniu pracowników Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków i Archiwum Państwowego w Gdańsku.

*Wystawa
„Cantate
Domino”*

Pokazane na wystawie rzeźby przechowywane były dotąd w Bazylice Mariackiej, Kaplicy Królewskiej, Składnicy Konserwatorskiej w Oliwie, Muzeum Narodowym w Gdańsku oraz Regionalnym Ośrodku Studiów i Ochrony Dziedzictwa Kulturowego. Przy identyfikacji i kompletowaniu elementów prospektu niezastąpiona okazała się dokumentacja wykonana w czasie II wojny światowej pod kierunkiem niemieckiego konserwatora i architekta Jacoba Deurera.

W trakcie prac udało się odnaleźć i zespolić ok. 80% dekoracji rzeźbiarskiej instrumentu, jednakże ze względu na stan zachowania i ograniczoną powierzchnię na ekspozycji zaprezentowano wybór ocalałych fragmentów: wszystkie figury pełnoplastyczne oraz dekorację snycerską pozytywu, a także jedno ze zwieńczeń sekcji głównej i szyszki.

Ekspozycję zorganizowano w południowym ramieniu transeptu kościoła Mariackiego. Elementy pierwotnego instrumentu rozmieszczono stosownie do zasady barokowej osi, prowadzącej widza w głąb przestrzeni. Stąd pojawiła się konstrukcja mająca imitować pozytyw organów, na której umieszczono snycerskie ornamenty. Posłużono się dyskretnym sprzętem ekspozycyjnym, by zwiedzający mogli skupić się wyłącznie na prezentowanych dziełach. W tle ponad oryginalnymi fragmentami zawieszono powiększoną reprodukcję przedwojennej fotografii wielkich organów, dzięki czemu można było skonfrontować elementy pokazane z ich pierwotnym wyglądem i rozmieszczeniem.

W założeniu wystawa zaprezentowała nie tylko ocalałe partie instrumentu i jego historię, lecz zwróciła również uwagę na zagadnienia związane z ratowaniem go w czasie wojny oraz współczesne prace mające na celu oczyszczenie zachowanych fragmentów i ich scalenie. Wystawa przypomniała o konieczności ratowania innych zabytków, do niedawna uważanych za zaginione, które, przy odpowiednich nakładach finansowych przeznaczonych na konserwację, mogłyby wrócić na swoje dawne miejsce.

Opracowanie: Koło Naukowe Historyków Sztuki im. Willi Drosta przy Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego

Noty o Autorach

Hubert Bilewicz

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Bielańska 5
80-851 Gdańsk

Jacek Friedrich

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Bielańska 5
80-851 Gdańsk

Marcin Kaleciński

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Bielańska 5
80-851 Gdańsk

Joanna Kaszubowska

Gdańsk

Jacek Kriegseisen

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Bielańska 5
80-851 Gdańsk

Mirosław Piotr Kruk

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Bielańska 5
80-851 Gdańsk

Małgorzata Omilanowska

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Bielańska 5
80-851 Gdańsk

Jolanta Pabiś-Gagis

Gdańsk

Anna Perz

Gdańsk

Beata Purc-Stępniak

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Bielańska 5
80-851 Gdańsk

Karina Rojek

Gdańsk

Agata Rome-Dzida

Instytut Sztuki PAN
ul. Długa 26/28
00-950 Warszawa

Frank van Vree

Universiteit van Amsterdam
Faculteit Geesteswetenschappen
Turfdraagsterpad 9
1012 XT Amsterdam

Agnieszka Wołowicz

Muzeum Narodowe w Gdańsku
ul. Toruńska 1
80-822 Gdańsk

Andrzej Woziński

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Bielańska 5
80-851 Gdańsk

Danuta Natalia Zasławska

Konserwator Zabytków Miasta Sopotu
Urząd Miasta Sopotu
ul. Kościuszki 25/27
81-704 Sopot