

P.205.309 II egz.

# PORTA AUREA

## ROCZNIK

ZAKŁAD HISTORII SZTUKI  
UNIwersYTETU GDAŃSKIEGO

6



GDAŃSK

1 9 9 9

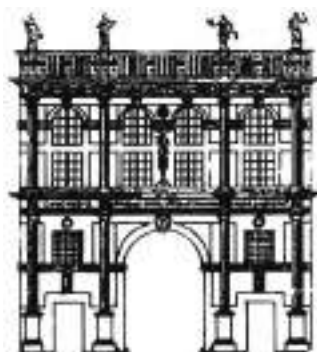


# PORTA AUREA

## R O C Z N I K

ZAKŁAD HISTORII SZTUKI  
UNIwersYTETU GDAŃSKIEGO

6



GDAŃSK  
1 9 9 9

REDAKTOR NAUKOWY  
TERESA GRZYBKOWSKA

Sekretarz redakcji  
*Małgorzata Paszyka*

Projekt okładki i strony tytułowej  
*Przemysław Krajewski*

Redakcja  
*Teresa Hrankowska i Renata Dybska*



P.205.309 II legn.

© Copyright by  
Zakład Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego

Adres Wydawnictwa  
Zakład Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego  
ul. Bielańska 5, 88-958 Gdańsk

ISSN 1234-1533

2001 = 5941/2

Materiały konferencji  
poświęconej wystawie  
„Aurea Porta Rzeczypospolitej”



## Spis treści

TERESA GRZYBIKOWSKA, Wstęp . . . . .	7
JANUSZ TRUPENDA, <i>Peregrinus - Miles Christi</i> . Dwa skrzydła Dużego ołtarza Ferberów . . . . .	17
ANDRZEJ WOZIŃSKI, Z tożwazań nad Hansem Brandtem . . . . .	25
PRZEMYSŁAW MROZOWSKI, Jeszcze o Hansie Brandcie . . . . .	31
MAGDALENA PIWOCKA, Tryptyk z kościoła Św. Brygidy w Gdańsku . . . . .	35
DARIUSZ NOWACKI, Kilka zapomnianych <i>gedanianów</i> w zbiorach wawelskich . . . . .	45
RYSZARD SZMYDKI, Przyjazd Wilhelma van den Blocke do Mechelen w 1608 roku . . . . .	53
FRANCISZEK KRZYŚIAK, Supliki Hansa Kramera i Willema van den Blocke do Rady Miejskiej w Gdańsku . . . . .	59
JERZY WOJCICHOWSKI, Głossa do reliefu z nadproża Sieni Gdańskiej . . . . .	79
RENATA SULEWSKA, Ołtarz w kościele w Szynwaldzie . . . . .	83
PIETR OSZCZANOWSKI, „Gdańszczanin we Wrocławiu”. Czy można mówić o ekspozyturze sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku? . . . . .	89
PIETR OSZCZANOWSKI, Philipp Sauerland - zapomniany malarz gdańskiego i wrocławskiego baroku . . . . .	127
HELENA KOWALSKA, Obraz <i>Alegoria cnoty małżeńskiej</i> . Klucz do drugiego oblicza sztuki Hermana Hana . . . . .	147
HELENA KOWALSKA, Uwagi na marginesie eseju o kolekcjonerstwie gdańskim . . . . .	153
BEATA SZYBER, Gdański pas kontuszowy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku . . . . .	161
WALDEMAR DEJUGA, „Orientalizujące” portrety Willema Hondiusa . . . . .	
N. WOROBIOWA, Dawne druki gdańskie w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Tartu (dawnego Dorpatu) . . . . .	175
KRONIKA	
TERESA GRZYBIKOWSKA, Wykład wygłoszony na inauguracji pierwszego roku historii sztuki na Uniwersytecie Gdańskim, 12 listopada 1998 roku, w czwartek, o godzinie pierwszej po południu. Uroczystość odbyła się w Dworze Artusa . . . . .	189
JOLANTA TALBIERSKA, <u>Teresa Jadwiga Sulerzyska (1925-1998)</u> . . . . .	193
MALGORZATA MARTINI, <u>Wspomnienie o dr Zofii Alberowej</u> . . . . .	199





## Wstęp

Tom ten zawiera materiały dwóch konferencji poświęconych wystawie „Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku”. Wystawa została zorganizowana w Muzeum Narodowym w Gdańsku z okazji milenium miasta w 1997 roku i trwała od maja do końca sierpnia. Pomysł wystawy i autorstwo scenariusza, a także pomysł katalogu i jego redakcja naukowa należy do mnie. Katalog składa się z dwóch tomów: pierwszego – z esejami dotyczącymi sztuki Gdańska, i drugiego – z notami i fotografiami wszystkich znajdujących się na wystawie obiektów. Komisarzem wystawy z ramienia Muzeum była kustosz mgr Barbara Tucholka-Włodarska. Autorami architektury wnętrza – profesor Przemysław Krajewski z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wraz z docentem Hubertem Smużyńskim i adiunktem Lechem Tempczykiem z Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Tereniem wystawy było całe pierwsze piętro budynku Muzeum Narodowego w Gdańsku, mieszczące się w malowniczym gotyckim (z licznymi neogotyckimi przebudowaniami) dawnym klasztorze Franciszkanów, którzy ofiarowali swą siedzibę już ogarniętemu protestantyzmem miastu w połowie wieku XVI. Tu znajdowało się sławne Gimnazjum Akademickie i Biblioteka Senatu Gdańskiego.

Wystawa miała charakter artystyczny, nie historyczny; gromadziła dzieła sztuki, które budowały przeszłość miasta. Ukazywała pewną autorską wizję tej przeszłości zawartą w dziewięciu działach prezentujących ważne problemy sztuki. Salą, przez którą wchodziło się i wychodziło z wystawy, była „Sień”. Pomieszczenie to wypełniały sprzęty typowe dla gdańskich sieni. Po obu stronach tego wnętrza znajdowały się dwie sale zawierające dzieła średniowiecznej sztuki sakralnej, skupione pod hasłem „Kościół Mariacki”. Aneks „Dwór Artusa” miał uświadamiać rolę tego budynku w życiu miasta. Kolejne zespoły skupione były w działach: „Katolicyzm. Protestantyzm”; „Artyści w służbie miasta”; „Cnoty obywatelskie”; „Republika uczonych”; „Dla Króla, Magnatów, Kościoła”; „Polski szlachcic i cudzoziemiec w Gdańsku”. Objaśnienia zawierające informacje o istotnych aspektach każdego z działów znalazły się na początku każdego zespołu zarówno na wystawie, jak i w katalogu.

Oczywistym kontekstem wystawy było samo miasto stanowiące scenę życia gdańszczyzanina. Zwłaszcza trakt od Bramy Wyzynnej po Bramę Zieloną, kościół Mariacki, kościoły Św. Katarzyny, Św. Mikołaja, Św. Jana, Dwór Artusa, Ratusze Głównego i Starego Miasta, Arsenal, Twierdza Wisłoujście.

Nad tak pomyslną wystawą i katalogiem zorganizowano dwie dyskusje. Pierwsza odbyła się ostatniego dnia trwania wystawy – 30 sierpnia 1997 roku w Muzeum Narodowym w Gdańsku. Druga – 6 grudnia w Nadbałtyckim Centrum Kultury w Ratuszu Starego Miasta. Tu winnam podziękować zawsze nam życzliwej pani Bronisławie Dejnjej za użyczenie jednej z sal tego pięknego budynku, jak i za stworzenie świetnej atmosfery dla naszego spotkania. Referaty oraz komunikaty wygłoszone w czasie tych obrad drukujemy w tym tomie. Zamieszczenie całości dyskusji przekraczałoby objętość naszego rocznika.

W tomie tym pojawia się po raz pierwszy dział *Kronika*, który zawiera informacje ważne dla gdańskiego humanistycznego środowiska naukowego oraz wydarzenia istotne dla polskiej historii sztuki. Dnia 12 listopada, w czwartek 1998 roku, odbyła się uroczysta inauguracja pierwszego roku studiów historii sztuki na Uniwersytecie Gdańskim. Miała ona uroczysty charakter już przez sam fakt zorganizowania jej w Dworze Artusa. Drukujemy tu tekst wykładu inauguracyjnego. Zamieszczamy też nekrolog zasłużonej badaczki gdańskiej grafiki mgr Teresy Sulerzyskiej, przez wiele lat kierującej znakomitym zbiorem Gabinetu Rycin Uniwersytetu Warszawskiego. Wspomnienie o wybitnej znawczyni rysunku i grafiki napisała Jej młodsza koleżanka, dr Jolanta Talbierska, współtwórczyni naszego katalogu.

W 1999 roku zmarła wybitna uczona, dr Zofia Alberowa, kierująca przez wiele lat Działem Sztuki Japońskiej w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wspomnienie o tej świetnej znawczyni drzeworytów i przedmiotów rzemiosła artystycznego, napisała Jej następczyni w Centrum Kultury Japońskiej mg. Małgorzata Martini.

*Teresa Grzybkowska*



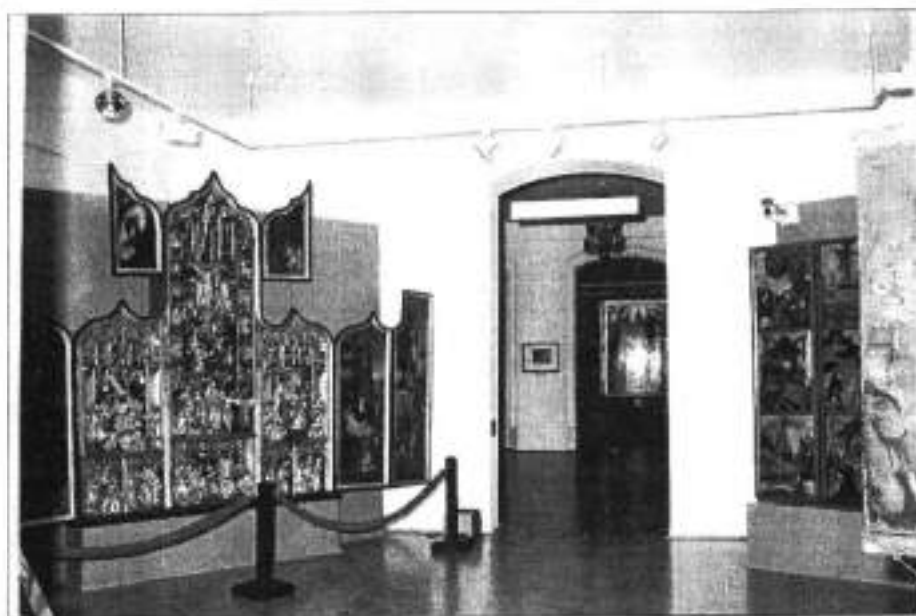
1. Autorzy wystawy: prof. dr hab. Teresa Grzybkowska, mgr Barbara Tuchołka-Włodarska, prof. Przemysław Krajewski, doc. Hubert Smarzyński. Fot. K. Augustyniak



2. Komisarz wystawy mgr Barbara Tuchołka-Włodarska oraz dwaj twórcy oprawy plastycznej - doc. Hubert Smużyński i adiunkt Lech Tempczyk. Fot. K. Augustyniak



3. Otwarcie wystawy 2 maja 1997 roku o godzinie 6 wieczorem w gmachu Muzeum Narodowego w Gdańsku. Fot. R. Petraitis



4. Widok ogólny na trzy sale obejmujące KOŚCIÓŁ MARIACKI I SIEN. Fot. K. Augustyniak



5. Dział DWÓR ARTLSA. Fot. K. Augustyniak



6. Dział PROTESTANTYZM, fragment ekspozycji. Fot. R. Petraitis



7. Dział ARTYŚCI W SŁUŻBIE MIASTA, fragment ekspozycji. Fot. R. Petraitis



8. Dział ARTYŚCI W SŁUŻBIE MIASTA, fragment ekspozycji. Fot. K. Augustyniak

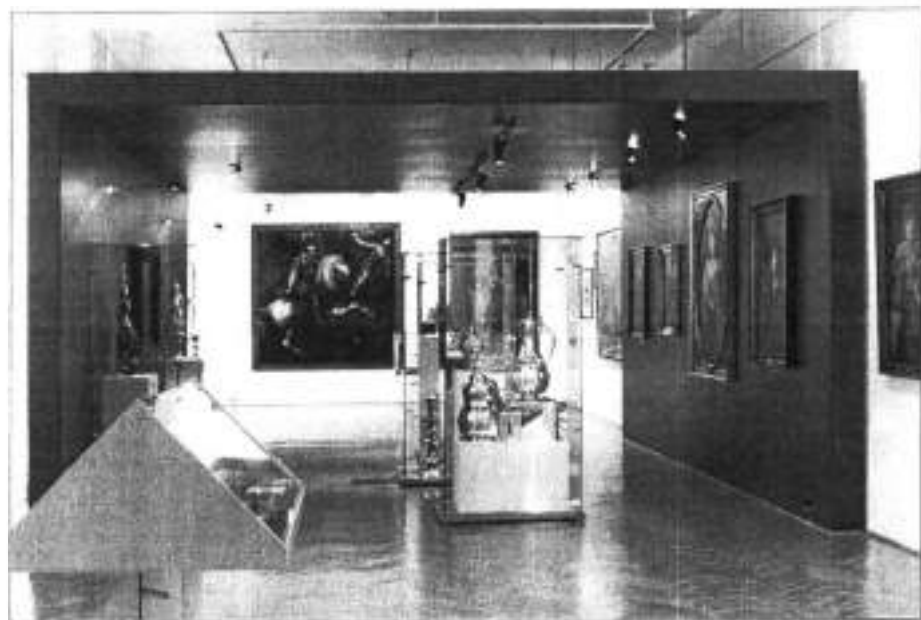


9. Dział CNOTY OBYWATELSKIE, fragment ekspozycji. Fot. K. Augustyniak

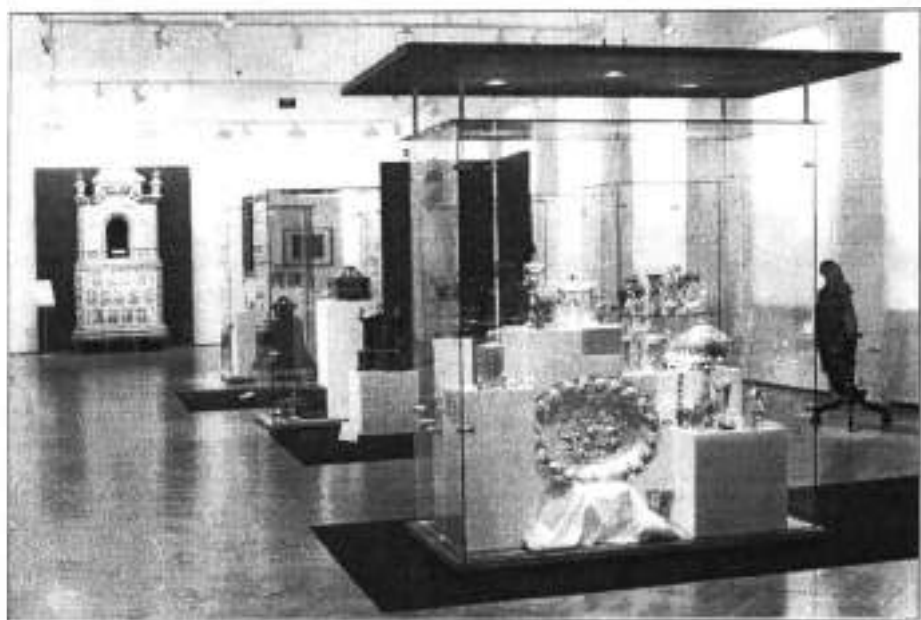


10. Dział CNOTY OBYWATELSKIE, fragment ekspozycji. Fot. R. Petraitis





11. Dział DLA KRÓLA, MAGNATÓW, KOŚCIOŁA, fragment ekspozycji.  
Fot. K. Augustyniak



12. Dział POLSKI SZLACHCIC I CIUDZOZIEMIEC W GDANSKU, fragment ekspozycji.  
Fot. K. Augustyniak



## *Peregrinus – Miles Christi* Dwa skrzydła Dużego ołtarza Ferberów

Wystawa „Aurea Porta Rzeczypospolitej” miała stać się w zamierzeniu swoich twórców prezentacją wysokiej kultury artystycznej Gdańska, bogactwa, wykształcenia i wyrafinowanych gustów jego mieszkańców, okazją do podkreślenia odrębności i wyjątkowości miasta na tle innych miast Rzeczypospolitej<sup>1</sup>. Bez wątpienia od strony artystycznej zamierzenia te w pełni się powiodły. Zgromadzenie tak dużej liczby obiektów, reprezentujących zróżnicowany poziom artystyczny i szeroki wachlarz treści ideowych, pochodzących z różnych okresów i ośrodków dało wspaniałą i reprezentatywną przekrój kultury miasta od XV do XVIII w. Efektowne przedmioty zamawiane przez mieszczan dają dowód ich wyszukanego smaku i wspaniałego poczucia piękna. Są materialnymi dowodami ich burzliwego często życia, fantazji i wyjątkowości. Z tego względu pierwsza wielka wystawa sztuki gdańskiej, jaką była „Aurea Porta Rzeczypospolitej”, winna stać się impulsem do podjęcia nowych, kompleksowych badań łączących historię sztuki i historię. Daje to szansę zrewidowania lub potwierdzenia starych hipotez oraz postawienia nowych. W przypadku Gdańska potrzeba takich badań rysuje się wyraźnie.

W niniejszym szkicu chciałbym wskazać na takie możliwości na przykładzie analizy dwóch skrzydeł Dużego ołtarza Ferberów (il. 1). Dzieło to wprowadzając na wystawie ostatecznie się nie znalazło (z przyczyn niezależnych od organizatorów), ale zostało uwzględnione w katalogu jej towarzyszącym. Jednak krótkie z konieczności hasło katalogowe Andrzeja Wosińskiego jest głównie opisem poszczególnych części ołtarza i wskazaniem jego ewentualnego pochodzenia<sup>2</sup>. Autor nie zajmuje się już szczegółami związanymi z funkcją ołtarza. Warto więc te dane uzupełnić o wyniki nowszych badań. Chodzi o dwa skrzydła stałe, dodane do całości zapewne po 1498 r.<sup>3</sup>, przedstawiające najprawdopodobniej św. Helenę

<sup>1</sup> *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 1: Eserp. t. 2: Katalog. Pod red. prof. dr hab. Teresy Grzybkowskiej. Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj - sierpień 1997, Gdańsk 1997. Tu: *Wstęp*.

<sup>2</sup> *Ibidem*, nr II, 7, s. 49 n.

<sup>3</sup> A.S. Labuda *Międzynarodowe Archiwum w Gdańsku w poł. XV w.*, Warszawa 1979, s. 78.



1. Trzy Skrzydła  
i predella Dużego  
ołtarza Ferberów

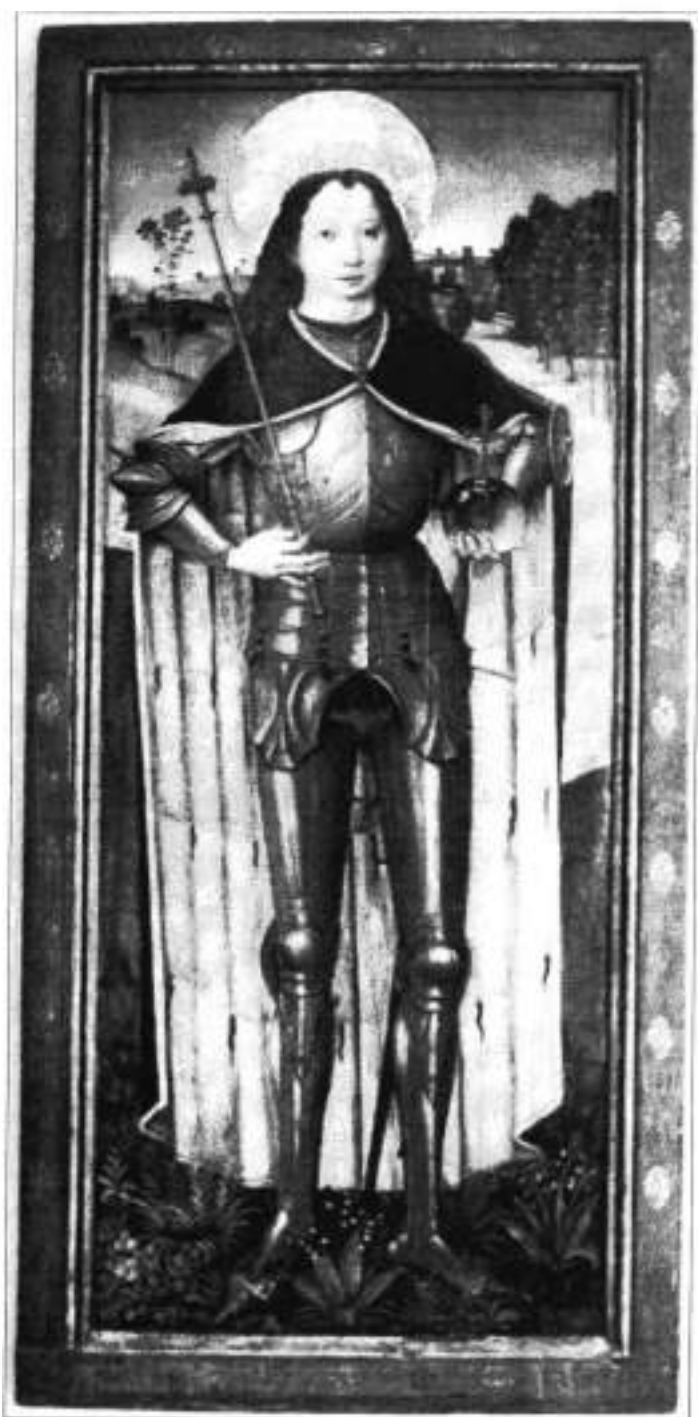
(niezachowane) i jej syna, św. Konstantyna Wielkiego (il. 2). Mają one upamiętniać pielgrzymkę Eberharda Ferbera (1463 - 1529) do Jerozolimy w latach 1496-1498<sup>4</sup>. Nie była to jednak zwykła pielgrzymka...

Ten epizod życia późniejszego burmistrza jest stosunkowo mało znany. Autorzy ostatnich biografów Eberharda Ferbera – Stanisław Bodniak i Witold Szczuczko kwitują wyprawę lakonicznym zdaniem, że w latach 1496-1498 Eberhard odbył pielgrzymkę do Jerozolimy w orszaku księcia pomorskiego Bogusława, zwiedził po drodze Niemcy i Włochy, a u Grobu Chrystusa został pasowany na rycerza<sup>5</sup>. Pomija się więc zupełnie istotę rzeczy, ponieważ zwiedzanie miast bynajmniej nie jest podczas pielgrzymki najważniejsze, a i nie każdy pątnik udający się do Ziemi Świętej był pasowany na rycerza. Kluczowym i najważniejszym dla samego Eberharda elementem tej wyprawy są jego zasługi bojowe, o których koniecznie trzeba w tym miejscu wspomnieć<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Ibidem, - A. S. Labuda *Dzieła literackie w Galicji w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku*, [w:] J. Domański, A. Karłowicz - Kamzowa, A. S. Labuda *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa - Poznań 1990, s. 127 n.

<sup>5</sup> Zob. *Polski Słownik Biograficzny*, t. VI, s. 415 - 417; - *Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 1, s. 410 - 411.

<sup>6</sup> Przyczyną takiego stanu rzeczy jest być może bardzo ubogi zasób źródeł potwierdzających udział młodego Ferbera w tej pielgrzymce. Pochoǳą one właściwie jedynie z dokumentów rodzinnych - zob. na ten temat E. Kestner *Eberhard Ferber, Bürgermeister von Danzig*, „Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins” H. II 1880, s. 22 n., który dołożył jeszcze źródło dokumentowe potwierdzające jednak udział nie samego Eberharda, ale jego towarzysza Reinholda Feldsiemte.



Dwa  
skrzydła  
Dużego  
oltarza  
Ferberów

2. Św. Konstantyn. Skrzydło Dużego ołtarza Ferberów, po 1498 r.

Pielgrzymka pod przewodnictwem księcia Bogusława X<sup>7</sup> wyruszyła ze Szczecina 16 XII 1496 r. Wśród uczestników znalazło się trzech gdańszczan: Reinhold Feldstette, Johann Stutte i Eberhard Ferber<sup>8</sup>. Podróż wiodła przez takie miasta jak: Wittenberga, Lipsk, Jena, Heidelberg, Wormacja, Innsbruck, gdzie doszło do spotkania Bogusława z cesarzem Maksymilianem, i Wenecję<sup>9</sup>. W tym mieście pielgrzymi rozpoczęli morski i najbardziej nas interesujący rozdział swojej podróży.

Wenecja była od dawna ośrodkiem organizującym podróże pielgrzymów do Ziemi Świętej. Pierwsze rozporządzenia z tym związane pochodzą z roku 1227. Do 1441 r. transport znajdował się w rękach prywatnych, później usługi dla pątników przejęło państwo<sup>10</sup>. Wenecja obsługiwała przede wszystkim mieszkańców Europy Środkowo-Wschodniej, ale również dużą liczbę osób z krajów Europy Zachodniej. Przebywający tam pielgrzymi wybierali sobie galere i kapitana, który zobowiązany był do terminowego i bezpiecznego (różnie z tym bywało) przewiezienia ich do Jaffy, gdzie organizował dalszy transport i zaspokajał wszelkie potrzeby pątników. Wyprawa Bogusława przybyła do Wenecji 24 IV i stamtąd ustaloną trasą przez wyspę Korfu<sup>11</sup> do Jaffy.

W dniu 30 VI w pobliżu Kythery (Kithira) dostrzeżono 9 okrętów tureckich korsarzy, których dowódca wezwał chrześcijan do poddania. Mimo iż pielgrzymi nie byli przygotowani do walki i nie byli uzbrojeni<sup>12</sup>, wezwanie to odrzucono. Walka, która rozgorzała, nie miała szans, aby mogła być rozstrzygnięta na korzyść chrześcijan. Przewaga ilościowa Turków oraz lepsze uzbrojenie dawało im zdecydowaną przewagę. Wkrótce okręt chrześcijański został zasypany gradem pocisków i strzał. Jak podaje rekonstruujący tę potyczkę F. W. Barthold, pątnicy chronili materacami głowy i ciała, jako tarcz używali desek wyjętych z łóżek, a na głowy wkładali garnki i kotły<sup>13</sup>. Stawiali dzielnie opór. Turcy wkrótce zmienili taktykę, przystępując do ostrzeliwania okrętu weneckiego płonącymi strzałami, od których zajął się szybko żagiel i reje. Wenecki kapitan rozpoczął pertraktacje z Turkami, którzy w końcu zgodzili się odstąpić. Mocno postrzelany statek przybił 1 VII do brzegu przy Casi di S. Angelo, aby pogrzebać zabitych, opatrzyć rannych oraz dokonać niezbędnych napraw.

<sup>7</sup> Bogusław X (ur. 28/29 V 1454 - zm. 5 X 1523) od XVI w. określany jako Magnus - więcej o nim zob. E. Rymar, *Rudolfid Kościół Pomorskich*, Szczecin 1995, t. II, s. 103 - 109.

<sup>8</sup> T. Hirsch, *Darzug in den Zeiten Gregor und Simon Maffern's*, Königsberg 1856, s. 12 - Kestner, op. cit., s. 22.

<sup>9</sup> Ibidem - H. Zins, *Rid Ferber's i jego rola w dziejach Gdańska w XV i XVI w.*, Lublin 1951, s. 30 n.

<sup>10</sup> D. Quirini-Popławska, *Wenecja jako etap w podróży do Ziemi św. (XIII-XV w.)*, [w:] *Peregrinatio. Pielgrzymki w kulturze dawnej Europy*, pod red. H. Marikowskiej i H. Zaremskiej (Colloquia Medievistica Varsoviensia II), Warszawa 1995, s. 127.

<sup>11</sup> Pływano wówczas zazwyczaj wzdłuż wybrzeży Istrii i Dalmacji, dalej wzdłuż miasta Zara, wysp Lesna (Hvar) i Curzala (Korčula), Raguzy, wyspy Korfu, Kreta i Rodos do Jaffy - por. ibidem, s. 139.

<sup>12</sup> F. W. Barthold, *Geschichte von Rügen und Pommern*, T. IV, Bd. 1, Hamburg 1843, s. 510 pisze, że „In frommer Thorheit hatten aber die Pilger ihre guten waffen, die sie dabheim doch in den friedlicher Tagen nicht rosten liessen, nicht mit auf die Befahrt genommen”. Powody nie zabrania broni mogły być też bardziej prozaiczne. Pielgrzym mógł zabrać ze sobą na statek bagaż nie większy niż 4 1/2 kwintala. Była to bardzo niewielka ilość więc składały się na niego najczęściej materac, rzeczy osobiste, żywność, woda i wino - por. Quirini-Popławska, op. cit., s. 136.

<sup>13</sup> Barthold, op. cit., s. 510.

Naliczono wówczas na statku ponad 1400 tureckich strzał, w samej tylko tarczy księcia Bogusława miało znajdować się ich 14<sup>14</sup>. Dalej podróż przebiegała już bez zakłóceń – 3 VIII pielgrzymka dotarła do Jaffy, a 24 VIII do Grobu Chrystusa. Tam miała miejsce podniosła uroczystość. O północy 24/25 VIII książę Bogusław został mianowany rycerzem Grobu Świętego. Następnie on sam pasował na rycerzy wszystkich tych, którzy zasłużyli się w walce z piratami, a między nimi był niewątpliwie Eberhard Ferber<sup>15</sup>. Wbrew temu, co powszechnie sądzi się w literaturze przedmiotu, było to zapewne pasowanie na rycerza Grobu Świętego. Wyjaśniałoby to zaskakujący fakt ponownego pasowania Eberharda na rycerza w 1504 r. przez króla polskiego Aleksandra<sup>16</sup>. Ten drugi raz, to już zwyczajowe rycerskie pasowanie.

Pielgrzymka zakończyła się więc w sposób zupełnie nieoczekiwany, zyskaniem więcej niż tylko rycerskich szlifów. Młody gdańszczanin ze „zwykłego” pielgrzyma do Ziemi Świętej<sup>17</sup> przeistoczył się w obrońcę wiary, Kościoła, Grobu Chrystusa – stał się „rycerzem Chrystusowym” (*Miles Christi*). Został pasowany w miejscu szczególnym, uświęconym krwią Zbawiciela i setek krzyżowców, wyruszających przez blisko 200 lat z dalekiej Europy w celu oswobodzenia Grobu Pańskiego. Co więcej, pielgrzymi stoczyli walkę z niewiernymi, przez co wyprawa Bogusława nabrała, można tak rzec, charakteru krucjaty, a z Eberharda uczyniła rycerza krucjatowego, wslawionego rzeczywistą walką<sup>18</sup>. Wracał więc rycerzem krzyżowcem, otoczony sławą daleko większą niż mógł przypuszczać, udając się na pielgrzymkę.

Dla samego Eberharda miało to z pewnością bardzo duże znaczenie. Znane są jego młodzieńcze, rycerskie zamiłowania. W młodości odebrał rycersko-dworskie wychowanie na dworze książąt meklemburskich w Schwerinie, uczestniczył w turniejach rycerskich (w Lubecie prawdopodobnie zwyciężył w 1490 r.<sup>19</sup>) i brał aktywny udział w wojnie Hanzy z Flandrią<sup>20</sup>. Był wreszcie, jak podaje T. Hirsch, członkiem gdańskiego Bractwa rycerskiego Św. Jerzego<sup>21</sup>. Nawiązanie do idei *miles Christi*

<sup>14</sup> Ibidem, s. 515; - Z. Boras *Książę Pomorza Zachodniego*, Poznań - Słupsk 1968, s. 125.

<sup>15</sup> Hirsch, op. cit., s. 15; - Kestner, op. cit., s. 22; - Barthold, op. cit., s. 517; - P. Simons *Geschichte der Stadt Danzig*, Bd 1, Danzig 1933, s. 365; - Zins, op. cit., s. 31.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>17</sup> Słowo „zwykłego” należy wziąć w cudzysłów, gdyż już sama decyzja wyruszenia na tak daleką i pełną niebezpieczeństw wyprawę w okresie, kiedy ruch pielgrzymkowy tracił na intensywności zasługuje na podkreślenie. Choć być może przeważały tu względy prestiżowe, na pielgrzymkę wyruszyło wielu znaczących ludzi i pokazuje się w takim towarzystwie, dla mieszczanina mogło być z pewnością zaszczytem.

<sup>18</sup> Oczywiście można tak powiedzieć w dużym uproszczeniu, gdyż formalnie rzecz biorąc wyprawa krzyżowa charakteryzowała się szeregiem cech, których w tym przypadku zabrakło, jak patronat papieski, ślub krucjatyowy (i tzw. wzięcie krzyża, specjalnego oznaczenia uczestników), odpust krucjatyowy i szereg przywilejów materialnych i duchowych, specjalnie dla krzyżowców zarezerwowanych; inny był też cel wyprawy krzyżowej, od początku zakładający wyzwolenie Grobu Św. i separację Kościoła Wschodniego - por. in: J. A. Brundage *Muslims Came East and the Crusader*, Madison 1969, s. 70 n.; E.-D. Hehl *Was ist eigentlich ein Kreuzing?*, „Historische Zeitschrift” Bd. 259, 1994, s. 297 - 336.

<sup>19</sup> Kestner, op. cit., s. 21.

<sup>20</sup> Zins, op. cit., s. 29 n.

<sup>21</sup> Hirsch, op. cit., s. 12.

str<sup>22</sup> musiało być dla niego ważne i podnosić jego prestiż. Wszak cała idea kultywowania tradycji rycerskich w miastach, z czym wiąże się działalność bractw rycerskich, bazowała w większej mierze na legendarnych treściach mieszających starą tradycję arturiańską z ideą rycerstwa chrześcijańskiego, walczącego w imieniu wiary i Kościoła<sup>23</sup>. Eberhard nie był w Gdańsku żadnym wyjątkiem. Rycerskie i arystokratyczne zapędy gdańszczan widoczne są także znacznie później, co również ma swoje odzwierciedlenie w sztuce<sup>24</sup>. Nie dziwi więc fakt, iż Ferber zdecydował się na upamiętnienie młodzieńczej wyprawy na dwóch skrzydłach, dodanych do wcześniejszej fundacji jego ojca.

W tej sytuacji oczywiście staje się umieszczenie na tych skrzydłach postaci św. Heleny i św. Konstantyna. Św. Helena, według powstałej pod koniec IV w. legendy, w trakcie pielgrzymki odnalazła na wzgórzu Golgoty drzewo Krzyża Świętego, które stało się odtąd bezcenną relikwią<sup>25</sup>. Często z nią przedstawiany jej syn Konstantyn<sup>26</sup>, dbając o upamiętnienie ważnych dla chrześcijaństwa miejsc w Ziemi Świętej i Jerozolimie, uczynił z nich cel pielgrzymek<sup>27</sup>. Konstantyn postawił rotundę Anastasis i bazylikę Grobu Świętego połączone dziedzińcem Golgoty w 335 r.<sup>28</sup>. Za czasów Eberharda bazylika ta już dawno nie istniała, a na jej miejscu łacinnicy w wieku XII wzniesli romański kościół<sup>29</sup>. Nadal żywa była jednak pamięć pierwszych fundatorów<sup>30</sup>. To jednak nie określa powodu znalezienia się ich na skrzydłach ołtarza Ferberów. Obie postaci mogą być więc widziane w znaczeniu symbolicznym – jako określające wzorce postępowania. Św. Helena jest przykładem człowieka szukającego Krzyża Chrystusa i w końcu znajdującego go, a św. Konstantyn (w zbroi) rycerza o ten Krzyż walczącego, czy inaczej broniącego Kościoła i wiary chrześcijańskiej. Najbliższą analogią takiego przedstawienia na Pomorzu jest dekoracja portalu południowego kaplicy Św. Anny w Malborku<sup>31</sup>.

<sup>22</sup> Na ten temat szerzej A. von Hamack, *Militia Christi. Die christliche Religion und der Soldatenstand in den ersten drei Jahrhunderten*, Tübingen 1905, a zwłaszcza ostatnio wydane materiały z sesji „Militia Christi” i *Crociata nei secoli XI - XIII. Atti della undicesima Settimana internazionale di studio* Messala, 28 agosto - 1 settembre 1989 (Miscellanea del Centro di Studi Medievali 13), Milano 1992.

<sup>23</sup> Zob. P. Paszkiewicz *Arthur's Court and its Social and Cultural Origin*, „Biuletyn Historii Sztuki” 47: 1986, nr 2-4, s. 203 - 214; skrócona wersja tego artykułu pt. *Spółczesna i kulturowa geneza Dniwu Artusa* ukazała się w „Porta Aurea. Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego” 1: 1992, s. 15 - 28. Autor sygnalizuje szereg problemów związanych z genezą bractw kultywujących tradycje rycerskie w miastach pruskich. Stawia niezwykle istotne pytanie o ewentualny udział w szerzeniu tych idei Zakonu Krzyżackiego.

<sup>24</sup> Z licznych przykładów przytoczymy tylko *Partner szesnastowiejnego Olkicza z drewnianym konikiem* i *szczytłem Antoniego Möllera*, którego T. Grzybowska interpretuje w ten właśnie sposób, jako przyszłego rycerza *Christusa* - por. *Avant Porta*, Katalog, nr VI, s. 5, s. 220.

<sup>25</sup> E. Wipszycka *Kościół w koźwie jędnego antyku*, Warszawa 1994, s. 313.

<sup>26</sup> Zob. *Lenikow der christlichen Ikonographie*, Bd. VII, kol. 336 n.

<sup>27</sup> Choć zdaniem E. Wipszyckiej rozwój nahu pielgrzymkowego należy widzieć raczej dopiero pod koniec IV stulecia - por. ta sama *Pielgrzymki starożytne: problemy definicyjne i czasy*, [w:] *Prolegomena*..., s. 25 nn.

<sup>28</sup> B. Filas *Przeżycie sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986, s. 198.

<sup>29</sup> Dokładniej ostatnio Z. Barań *Świątynia mary jerozolimskie: Głęb Północny - Anastasis - Kalwaria*, Warszawa 1997, s. 12 nn.

<sup>30</sup> Por. *Labuda Malborski* (tłoczenie..., s. 78) - tenże, *Dziela*..., s. 128.

<sup>31</sup> Na ten temat zob. S. Skibiński *Kaplica na Zamku Wysokim w Malborku*, Poznań 1982, s. 149; - B. Jakubowska Malborska, „*Santua Thologica*”, [w:] *Sztuka i historia sztuki Galicja i Pomorza*, Wrocław 1992, s. 214 - 222.



Tam jednak obok Heleny występuje tradycyjnie w średniowieczu uważany za pierwszego krzyżowca i tak przedstawiany w sztuce cesarz Herakliusz. Trzeba przyznać, że takie odczytanie treści ideowych dwóch skrzydeł w ołtarzu rodziny mieszczańskiej u schyłku XV w. może wydawać się na pierwszy rzut oka nieco dziwne. Staje się ono czytelne dopiero po uwzględnieniu szerszej panoramy życia w ówczesnym Gdańsku, popularności anachronicznej już idei rycerskiej, o tradycyjnym chrześcijańskim zabarwieniu. Młody Ferber w drodze do Jerozolimy walczył z niewiernymi, został pasowany na rycerza Grobu Świętego, mógł więc upamiętnić tak istotne dla siebie treści. Dla podkreślenia jednak, iż w założeniu nie była to krucjata, a jedynie pielgrzymka, miejsce Herakliusza zajął Konstantyn.

Oczywiście ołtarz rodzinny, obok celów dewocyjnych, pełnił także funkcje reprezentacyjne. W konkretnym przypadku Dużego ołtarza Ferberów dominuje raczej pobożność nie rycerskość. Wszyscy członkowie rodziny klęczą ze złożonymi rękoma, adorując Ukrzyżowanie ze scenami pasyjnymi, pierwotnie zajmującymi część środkową. Dodane później skrzydła stałe, zwłaszcza to, które przedstawia cesarza Konstantyna, zmieniają przesłanie ołtarza. Tak mocno przez zbroję podkreślona rycerska kondycja cesarza wpisuje go w nurt wyobrażeń chrześcijańskich władców, walczących w obronie wiary i Kościoła. Podkreśla jednocześnie przynależność do tego elitarnego kręgu samego Eberharda i upamiętnia stoczoną przez niego walkę<sup>32</sup>.

Nie należy oczywiście zapominać o możliwym wotywnym charakterze skrzydeł. Tak daleka, niebezpieczna wyprawa, starcie z Turkami nieuzbrojonych pielgrzymów, z którego nie mogli wyjść zwycięsko, wszystko to było wystarczającym powodem okazania wdzięczności Bogu za ocalenie i szczęśliwy powrót.

Uzasadniony jest także brak wizerunku Eberharda na tak ważnych dla niego skrzydłach. Jego portret znajdował się już bowiem na lewym skrzydle ruchomym ołtarza, nie potrzeba było go więc powtarzać. Zgodnie z przekonującym wywodem T. Hirscha, za fundatorem przedstawiono jego siedmiu synów żyjących w tej liczbie w latach 1474-1484 i trzech następnych, domalowanych później (il. 3)<sup>33</sup>. Eberhard przedstawiony został jako drugi w kolejności, w pięknym dworskim stroju, widocznym spod ciemnego płaszcza, z długimi blond włosami. Przy boku widać mały sztylet i sakwę. Okres namalowania skrzydeł ruchomych bowiem pokrywa się mniej więcej z czasem jego pobytu na dworze meklemburskim, w początkach lat osiemdziesiątych XV w.

Rozważając ten zapomniany nieco epizod z barwnego życia Eberharda Ferbera, który znalazł swoje upamiętnienie na stałych skrzydłach Dużego

<sup>32</sup> Zgadzałem się z Paszkiewiczem *Społeczna i kulturalna...*, s. 27, że możliwość udziału gdańskich potrypcuszy w rzeczywistej walce i wykazanie się męstwem były dla nich wielką nobilitacją. Popularność przedstawień *Obłędnie-Milwaka* może być tego potwierdzeniem.

<sup>33</sup> T. Hirsch *Die Ober-Pflanzliche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt* 1, Danzig 1843, s. 404 n.



3. Skrzydła ruchome Dużego ołtarza Ferberów, ok. 1480-1484 r.

oltarza Ferberów, doszliśmy do wniosków następujących: odbyta przez Eberharda pielgrzymka była wyprawą niezwykłą, a starcie z tureckimi korsarzami zmieniło ją niemal w krucjatę i jako taką ją wspominano.

Upamiętnia ją ołtarz. Jego skrzydła przedstawiające św. Helenę i św. Konstantyna mogą więc symbolicznie przypominać wejście młodego Ferbera do grona rycerzy Chrystusa, w ten sposób nobilitując Eberharda w oczach gdańskiej społeczności. Warto zwrócić uwagę, iż umieszczenie pamiątki wydarzeń lat 1496-1498 w tak reprezentacyjnym ołtarzu rodzinnym podkreśla jego znaczenie w oczach samego Eberharda i jego bliskich. Sądzę, że miało ono dla nich wartość daleko większą niż możemy to dzisiaj ocenić, wszak żaden inny epizod z życia tego wybitnego burmistrza gdańskiego nie znalazł równego sobie utrwalenia w dziele sztuki. Podjęcie tak dalekiej i ryzykownej wyprawy należy traktować z jednej strony jako dowód średniowiecznej jeszcze pobożności, prezentowanej przez człowieka, którego H. Zins w zbyt dużym uproszczeniu nazwał „typowym przedstawicielem renesansu”<sup>34</sup>. Z drugiej natomiast, jako jeszcze jeden przejaw popularności średniowiecznych idei rycerskich wśród patrycjatu gdańskiego i dowód nieokiełznanej wręcz fantazji poszczególnych jego członków. Tymi to m.in. cechami Gdańsk i jego mieszkańcy mieli dopiero zasłynąć.

Przedstawiona tu hipoteza zapewne może spotkać się z zarzutem niedostatku źródłowego, niemniej ważne jest, by te nieliczne przekazy, jakimi dysponujemy w odniesieniu do historii kultury Gdańska w wiekach średnich odczytać na nowo i ukazać znane fakty w nowym kontekście.

<sup>34</sup> Zins, op. cit., s. 29.

## Z rozważań nad Hansem Brandtem

Ustosunkowując się do wątpliwości zgłoszonych przez doktora Przemysława Mrozowskiego zarówno na niniejszej konferencji, jak i w jego niedawno wydanej, cennej pracy o polskich nagrobkach gotyckich, odnośnie do braku podstaw do identyfikacji gnieźnieńskiej płyty jako pozostałości nagrobka św. Wojciecha i przypisywania jej Hansowi Brandtowi, pragnę przytoczyć kilka argumentów, które, moim zdaniem, przemawiają za słusznością dawnej hipotezy, sformułowanej najpełniej przez Szczęsnego Dettloffa.

Zacznijmy polemikę od tezy postawionej przez dr. Przemysława Mrozowskiego, iż postać na gnieźnieńskiej płycie (il. 1) może przedstawiać nie św. Wojciecha, lecz zmarłego w 1510 r. arcybiskupa Andrzeja Boryszewskiego, herbu Poraj. Autor tej tezy, twierdzi, iż za taką identyfikacją przemawia styl rzeźby, który bardziej odpowiada początkowi XVI w., aniżeli latom osiemdziesiątym poprzedniego stulecia. By podważyć ten pogląd, chcę odnieść się jednocześnie do spostrzeżeń dr. Mrozowskiego, dotyczących związków płyty gnieźnieńskiej ze św. Jerzym w Dworze Artusa w Gdańsku (il. 2) z jednej strony, z drugiej zaś z nagrobkiem Kazimierza Jagiellończyka dłuta Wita Stosza, w katedrze na Wawel, (il. 3) Wbrew obserwacjom kilku badaczy, którzy doszukawszy się bliskich powinowactw stylistycznych pomiędzy rzeźbami w Gnieźnie i Gdańsku uznali, iż obie mógł wykonać ten sam twórca, dr. Mrozowski twierdzi, że powiązania są luźne i dotyczą atektonicznego charakteru draperii płaszcza i ornatu. Konfrontacja obu rzeźb - prowadzi do wniosku odmiennego aniżeli ten wyrażony przez dr. Mrozowskiego. Sylwetki obu postaci odznaczają się podobną smukłością i usztywnieniem, podobna w obu rzeźbach jest relacja pomiędzy ciałem a ubiorem: szaty w dużym stopniu traktowane są autonomicznie, miejscami daleko odchodzą od ciała, powiewając swobodnie i kreśląc kaligraficzne esy-floresy; ukształtowane są w długie, cienkie, równoległe biegnące fałdy przechodzące w drobne, kryształopodobne formy o ostrych krawędziach. Podobieństwa silnie uwidaczniają się w twarzach - usta mężczyzn mają identyczny kształt, są wydatne, jedrne, z okrągłymi dołkami w kącikach, okalają je głębokie bruzdy; bardzo zbliżone są lekko zakrzywione nosy, głęboko osadzone oczy i nasunięte na nie grube powieki. Zbieżność tych szczegółów i w obu



1. Domniemany nagrobek św. Wójciecha w Gnieźnie, przełom XV i XVI w.



2. Św. Jerzy z Dworu Artusa w Gdańsku



3. Wit Stosz, nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, płyta nawierzchnia, ok. 1492 r. Katedra na Wawelu

Z rozważań  
nad Hansem  
Brandtem

przypadkach podobnie wysoka jakość artystyczna, przemawia raczej za słuszością tezy o jednym autorze. Podbudowują ją przekazy źródłowe o pobycie Hansa Brandta w Gnieźnie przed 1486 r. oraz w Gdańsku w 1485 r., gdzie zawarł kontrakt na prace budowlane w kościele Mariackim. Gdańska rzeźba, jak stwierdziła Barbara Tucholka, musiała powstać w okresie pomiędzy zakończeniem odbudowy Dworu Artusa w 1481 r., opuszczeniem go w 1487 r. przez Bractwo św. Jerzego, które według wszelkiego prawdopodobieństwa było jej fundatorem. Datowanie płyty nagrobnej na lata osiemdziesiąte XV w. wydaje się być zatem uzasadnione. Nie przekonuje mnie natomiast doszukiwanie się zależności pomiędzy płytą gnieźnieńską a krakowskim dziełem Stosza. Sugerowana przez doktora P. Mrozowskiego zbieżność w ukształtowaniu ornatu arcybiskupa i kapy koronacyjnej króla jest bardzo ogólna – oba motywy w rzeczywistości więcej dzieli niż łączy. Do sprawy datowania gnieźnieńskiego nagrobka na podstawie stylu wróć jeszcze w dalszej części wypowiedzi.

Zdaniem dr. Mrozowskiego wypuszczenie Brandta z więzienia mogłoby wskazywać, że doprowadził do końca prace przy jakimś nagrobku w Gnieźnie, podczas gdy mauzoleum pozostawało nieukończone do 1499 r. Hans Brandt rzeczywiście znalazł się na wolności: w 1491 r. pracował w Toruniu – to ostatnia pewna informacja o jego losach –

jednakże o warunkach i okolicznościach wydostania się z więzienia nie wiemy zupełnie nic: mógł zbiec, mógł wyjść za czyjś poręczeniem, mógł sam przyrzec, że pracę dokończy i nie wywiązać się z danego słowa – domysły można mnożyć, lecz nie mają one jakiegokolwiek mocy dowodowej.

P. Mrozowski powątpiewa, by konfesja św. Wojciecha mogła mieć kształt tumby przykrytej płytą z niemal pełnoplastycznym wyobrażeniem arcybiskupa, skoro w 1500 r. ofiarowano katedrze dwa antependia, jedno do wielkiego ołtarza, drugie natomiast do „ołtarza czy też grobu św. Wojciecha”. Przypomnieć tutaj trzeba, iż istota konfesji polega na związku pomiędzy grobem męczennika a dedykowanym mu ołtarzem, a zatem w Gnieźnie nie mogła jej stanowić wyłącznie tumba. Opis w wizytacji z 1608 r. jednoznacznie informuje, iż do naziemnego grobu św. Wojciecha w formie tumby przylegał poświęcony mu ołtarz. Nie rozumiem więc, dlaczego fundacja antependium miałaby podważać słuszność dotychczas uznawanej opinii odnośnie do kształtu konfesji. Opisy gnieźnieńskiej konfesji milczą na temat ikonografii i artystycznej formy płyty nagrobnej, niemniej jednak w dokumentach pisanych, choć dotyczących innego zabytku – konfesji św. Wojciecha w kościele Kanoników Regularnych w Trzemesznie – znajdujemy poszlakę, pozwalającą sądzić, iż na wieku tumby widniała rzeźba przedstawiająca świętego. Jak wynika z przekazu w kronice z 2 połowy XVII w., konfesja w Trzemesznie, ukończona w 1506 r., dość wiernie nawiązywała do gnieźnieńskiej, o czym świadczą powtarzające się części składowe: ołtarz, tumba, baldachim i krata, a także do pewnego stopnia program ikonograficzny z wyjątkowym w naszej sztuce wątkiem węgierskim – sceną Chrztu św. Stefana (na boku tumby w Gnieźnie i na tryptyku stojącym na ołtarzu trzemesznej memorii). Pokrywą nagrobka w Trzemesznie zdobiła naturalnej wielkości rzeźbiona postać świętego, leżącego na wznak, w stroju pontyfikalnym, z lwem pod stopami. Nasuwa się więc przypuszczenie, że mogła być ona trawestacją wyobrażenia na wieku nagrobka w Gnieźnie. Dodam, iż opis trzemesznej wizerunku Apostoła Prus odpowiada w przybliżeniu ujęciu na gnieźnieńskiej płycie.

Wątpliwości P. Mrozowskiego wzbudził ponadto brak atrybutów, które mogłyby wskazywać na św. Wojciecha – herb Poraj uznał za zbyt ogólne odniesienie do postaci świętego. Geneza związku herbu Poraj ze św. Wojciechem nie została do tej pory wyjaśniona, niemniej jednak podobna asocjacja pojawia się na kilku zabytkach. Herb ten widniał na obiektach trzemesznej: zaginionym relikwiarzu św. Wojciecha wykonanym przez Piotra Gelhora w 1507 r., w inicjale karty tytułowej *Regidy św. Augustyna* z 1419 r. i na znanym z opisu relikwiarzu św. Wojciecha, który do 1656 r. wystawiony był na ołtarzu jego konfesji; przykład z Czech – drzeworyt z początku XVI w. ukazujący św. Wojciecha z tarczą z herbem Poraj – przedstawił na sesji poświęconej św. Wojciechowi, która odbyła się w tym roku w Poznaniu, Jan Royt.

Bardzo poważnym argumentem przemawiającym za tym, iż płyta pochodzi z nagrobka św. Wojciecha są nasady filarków rozmieszczone przy

narożnikach i pośrodku dłuższych boków. Na filarach tych wspierał się niegdyś baldachim, o którym informują dokumenty pisane i którego szczątki znaleziono w nawie głównej podczas wykopalisk prowadzonych w katedrze w okresie międzywojennym. Źródła nie wspominają, by w świątyni gnieźnieńskiej istniał inny, prócz świętowojciechowego, baldachimowy nagrobek.

Powracając do kwestii datowania gnieźnieńskiej płyty na podstawie przesłanek stylistycznych, zwrócić trzeba uwagę na inne dzieła, które moim i kilku innych badaczy zdaniem, wyszły spod ręki jej twórcy. Są nimi reliefy wyobrażające Chrztosć św. Stefana oraz Męczeństwo św. Wojciecha pochodzące, w co trudno wątpić, z boków tumb nagrobka św. Wojciecha, oraz płyta heraldyczna z parą aniołów i herbem Dębno, pochodząca przypuszczalnie z nagrobka zmarłego w 1480 r. arcybiskupa Jakuba z Sienna – fundatora gnieźnieńskiej konfesji. W pracach tych dostrzegam cechy, które mają korzenie w Nadrenii i Niderlandach. Na reliefie z herbem Dębno postaci aniołów są inspirowane miedziorytami działającego w latach sześćdziesiątych XV w. nad Górnym Renem rytownika: Mistrza E.S. W jego pracach, np. sztychach L. 23, 152, 154, 169, pojawiają się podobne do gnieźnieńskich płaskorzeźb owalne, pełne oblicza aniołów z rozwianymi włosami, odzianych w obszerne, pomięte szaty, ze skrzydłami, a niekiedy całym ciałem, pokrytymi drobnym upierzeniem. Z pewnością jego kompozycjami inspirował się Brandt we fragmentarycznie zachowanej scenie męczeństwa św. Wojciecha: upadająca (?) postać w długim płaszczu z silnie wysunięta do przodu prawą nogą powtarza ujęcie znane ze sztychów L. 152 i L. 153. W rzeźbie w gdańskim Dworze Artusa wyraźne są zapożyczenia z ryciny L. 145, z której pochodzi motyw wirującej w powietrzu peleryny oraz sylweta zamku na skale. Bardzo zbliżony do gnieźnieńskich reliefów styl zdradzają dwie kamienne rzeźby przypisywane Mikołajowi z Leydy, bądź związane z kręgiem jego oddziaływania: Zwiastowanie z epitafium biskupa Zygryda von Venningen i jego brata kanonika Mikołaja z ok. 1470 r. w katedrze w Spirze i epitafium Elżbiety z Görlitz zmarłej w 1451 r., z ok. 1460 r. w kościele Św. Trójcy w Trewirze. W obu tych dziełach oraz na tablicy heraldycznej w Gnieźnie podobni są występujący z gładkiego tła aniołowie: ich twarze, pozy, rozwiane szaty, gesto upierzone skrzydła, a w Gnieźnie i Trewirze także ciało; w gnieźnieńskim reliefie zwraca przede wszystkim uwagę, niemal identyczne jak w Spirze, wdzięczne pochylenie głowy anioła stojącego z prawej strony tablicy herbowej. W Zwiastowaniu w Spirze poła płaszcza Marii, przerzucona przez stojące za nią krzesło, przypomina draperie w scenie Chrztu św. Stefana – kaskadowo opadające poprzez jego udo i misę chrzcielną. Podobieństwo do płaskorzeźby w Trewirze daje się zaobserwować w zataczających równoległe łuki fałdach szat św. Jerzego i księżniczki w Dworze Artusa w Gdańsku. Pierwiastki niderlandzkie odnajdujemy w Chrztu św. Stefana i rzeźbie w Dworze Artusa. Bardzo podobny jak w gnieźnieńskim reliefie schemat kompozycyjny – grupa bardzo blisko siebie stojących, dośrodkowo ustawionych postaci

wpisanych w półkole, znany jest z dwu obrazów z ok. 1450 r. Rogera van der Weyden: *Oplakiwanie Chrystusa* (Galeria Uffizzi we Florencji) i *Maria w asyście czterech świętych* (Städelsches Kunstinstitut we Frankfurcie nad Menem). Oczywiście są wskazane przez B. Tuchołkę związki św. Jerzego w Gdańsku z obrazem z lat około 1432-1435 r. (National Gallery of Art w Waszyngtonie) przypisywanym Robertowi Campin lub Rogerowi van der Weyden. W obrazie tym, tak jak w dziele w Dworze Artusa, św. Jerzy przedstawiony jest na wspiętym rumaku, na tle pejzażu z sylwetą miasta i zamku, kompozycję z obu stron zamykają skały pochylające się do wewnątrz. Schemat ten został powtórzony na miedziorycie brugijskiego anonima z lat około 1475-1500: Mistrza FVB. Szytych ten był zapewne znany Brandtowi, za czym przemawia nie tylko ogólna kompozycja, lecz również detale zbroi, m.in. pancerne trzewiki z długim zakrzywionym czubkiem oraz frontalnie do widza zwrócona głowa świętego. Bardzo zbliżone wyobrażenie św. Jerzego z rozwianą szarfą, na wspiętym wierzchowcu widnieje na burgundzkiej chorągwi z około 1475 r. (Altes Zeughaus w Solothurn), wykonanej – jak się ostatnio przyjmuje – według projektu niderlandczyka Jeana Hennecarta.

Jak widać zatem, czas powstania prac, w których doszukuje się związków stylistycznych z rzeźbami przypisywanymi Hansowi Brandtowi, stanowi jeszcze jeden argument przeciwko tezie doktora Mrozowskiego, jakoby gnieźnieńską płytę należało datować na początek XVI w. Jej styl tkwi zdecydowanie w latach osiemdziesiątych XV w. Z drugiej strony, nie znajdują przesłanek, które mogłyby wskazywać, że płyta powstała na początku XVI w., lecz nawiązuje do stylistyki lat osiemdziesiątych XV w., czy stanowi nieco późniejszy przejaw jej recepcji.



## Jeszcze o Hansie Brandtcie

Godna uznania jest determinacja, z jaką Andrzej Wozniński broni sformułowanej przed laty koncepcji Szczęsnego Dettloffa, uznającej gnieźnieńską płytę z wyobrażeniem arcybiskupa herbu Poraj, za pozostałość tumbi św. Wojciecha, przypisywanej muratorowi z Gdańska - Hansowi Brandtowi. Siła talentu pisarskiego i erudycji Dettloffa sprawiła, że hipoteza ta wkrótce nabrała znamion pewnika naukowego. Nie zmienia to jednak faktu, że w paru miejscach jasny wywód Dettloffa opierał się na zbyt wątych przesłankach, aby uznać go za tezę rozstrzygającą. Przed kilku laty daliśmy wyraz tym wątpliwościom w opracowaniu polskich nagrobków gotyckich. Nie przynosiło ono w tej kwestii definitywnych ustaleń; stawiało tylko znaki zapytania. Dr Andrzej Wozniński powtórzył dawne i dostarczył nowych argumentów. Nie wydaje się jednak, aby miały i one moc bezdyskusyjną. Nadal nie rozstrzygają bowiem kwestii, jak też autorstwa płyty i jej datowania.

Czy na płycie gnieźnieńskiej przedstawiono św. Wojciecha? Piszący te słowa nigdy nie formułował tezy, iż za taką identyfikacją przemawia styl rzeźby. To tylko argument o charakterze pomocniczym: styl płyty odpowiada bardziej – w naszym przekonaniu – dacie śmierci Boryszewskiego w 1510 roku, niżli dacie osadzenia w więzieniu uniejowskim gdańskiego muratora Hanusza w 1486. Wątpliwości co do identyfikacji zaproponowanej jeszcze przez Mariana Sokołowskiego, a ugruntowanej przez Dettloffa, opierają się na innych przesłankach – przede wszystkim historycznych i ikonograficznych, do których Andrzej Wozniński ustosunkował się tylko częściowo.

Niepokój budzi pedantycznie dokładny opis gnieźnieńskiej konfesji św. Wojciecha w wizytacji kanonika Wincentego de Seve. Relacja ta nie przynosi bowiem wzmianki o przykryciu *sepulcrum* świętego płytą z jego wizerunkiem. Wątpliwości, jakie rodzi to pominięcie, nie da się uspokoić choćby najdokładniejszym opisem innej konfesji – w Trzemesznie, zwłaszcza jeśli pochodzi on z kroniki klasztornej z 2 połowy XVII w. Trudno bowiem na tej podstawie wyrokować o stopniu podobieństwa obu miejsc kultu św. Wojciecha, w Gnieźnie i w Trzemesznie, w początkach XVI w.

Trudno też uznać płytę gnieźnieńską za bezdyskusyjne przedstawienie św. Wojciecha, jeśli pominiemy milczeniem problem formuły ikonograficznej. Czy bowiem drastyczna ekspresja, wynikająca z napięcia pomiędzy ostentacyjną reprezentacyjnością a wyobrażeniem agonii arcybiskupa, była najwłaściwszą formułą prezentacji świętego w miejscu przechowywania i kultu jego relikwii? Formuła – przypomnijmy – niezgodna z opisaniami śmierci Wojciecha i tradycją ikonograficzną. Czy tego rodzaju, pełne swoistej ekspresji rozwiązanie, znalazłoby aprobatę konserwatywnej kapituły, sprawującej pieczę nad grobem świętego? Nie można też ignorować faktu, iż atrybuty władzy i symbole heraldyczne nie tylko nie rozstrzygają identyfikacji na rzecz domniemanego świętego, ale budzą dalsze wątpliwości. Pograżony w agonii dostojnik prezentuje się bowiem na płycie w stroju pontyfikalnym, z insygniami dobitnie podkreślającymi jego godność arcybiskupią – jednocześnie z krzyżem i pastorałem. Średniowieczna tradycja ikonograficzna była w tym względzie osadzona w realiach historycznych – nie zapominano, iż patron metropolii gnieźnieńskiej osiągnął tylko godność biskupią.

Problem herbu: do pochodzenia od Sławnikowiców aspirowały w Polsce średniowiecznej rody Pałuków i Rózców. Po utożsamieniu się Pałuków z małopolskimi Toporami, tradycję pokrewieństwa świętowojciechowego kontynuowali w XV w. już tylko Poraici. Ich herb pod stopami dostojnika na płycie gnieźnieńskiej mógłby rozstrzygać o jego identyfikacji ze św. Wojciechem, gdyby nie dwóch arcybiskupów herbu Poraj, sprawujących ten urząd w czasie niezbyt odległym od daty powstania płyty (jakby jej nie datować – na 1486, czy początek XVI w.): zmarłego w roku 1473 Jana Gruszczyńskiego i w 1510 Andrzeja Boryszewskiego. W tej sytuacji herb musi pozostać tylko poszlaką. Czytelniejszą wskazówką mogłyby się okazać dwa pieski podtrzymujące tarczę herbową, ale ich ideowego związku ze św. Wojciechem nie udało się dociec.

W rozstrzygnięciu identyfikacji mogłoby również dopomóc ustalenie formy przestrzennej nagrobka, z którego pochodzi płyta. Warunkiem koniecznym byłoby jednak bezdyskusyjne uznanie z całym przekonaniem nasadek rozmieszczonych na obrzeżach płyty, za podstawy filarów dźwigających baldachim. Wiadomo bowiem, że tylko grób świętego wyróżniono w katedrze gnieźnieńskiej tym symbolem. Ale nasadki, zwłaszcza zważywszy ich szczupłość, mogły też służyć za podstawę cokoliczków do osadzenia kraty osłaniającej płytę osadzoną w posadzce; wiadomo np. o kracie, która otaczała ongiś płytę Zbigniewa Oleśnickiego.

Poprzestańmy tymczasem tylko na tych wątpliwościach. Podważają one bezsporną identyfikację arcybiskupa ze św. Wojciechem, a niemało też znaków zapytania wypada postawić odnosząc się do ustaleń dotyczących autorstwa płyty oraz jej datowania. Dr Wozniński ma rację, nie przeceniając sformułowanej przez nas sugestii, iż znalezienie się Brandta na wolności po 1486 roku mogłoby wskazywać na wywiązanie się przezeń ze zobowiązań wobec arcybiskupa Oleśnickiego. Nie można jednak

nie ustosunkować się do potwierdzonej źródłowo informacji, iż w 1493 i 1499 r. grobowiec św. Wojciecha pozostawał jeszcze nie ukończony.

Łączenia płyty gnieźnieńskiej z Brandtem nie rozstrzygają również omówione przez dr Woznińskiego niektóre elementy jej analizy formalnej. Dyskusyjne są – w naszym przekonaniu – relacje łączące nagrobek z rzeźbą św. Jerzego z gdańskiego Dworu Artusa. Narzędzia badawcze, którymi posługuje się w tej materii historia sztuki i zasadnicza tu rola kategorii podobieństwa, bywają – z przyczyn przez nikogo niezawinionych – subiektywne, a tym samym zawodne. Odnosząc się do przeprowadzonej przez Woznińskiego konfrontacji obu rzeźb, warto zauważyć, iż sylwetki św. Jerzego i domniemanego Wojciecha nie mogą odznaczać się podobnym usztywnieniem, ponieważ duchowny rzeczywiście leży sztywno wyprężony na płycie grobowej, natomiast św. Jerzy dosiada rozpędzonego rumaka, prawda – na całkiem wyprostowanych nogach, zgodnie z ówczesnym zwyczajem ciężkozbrojnego rycerstwa, ale torsem, a zwłaszcza głową zwrócony jest w lewo, unosząc wysoko miecz w prawicy. Trudno też zgodzić się, aby obu mężów cechowały podobne proporcje: młodzieńczo szczupła sylwetka wyróżnia się tylko patron rycerstwa, opięty późnogotycka zbroją. Tymczasem duchowny zbudowany jest bardziej masywnie: jego głowa – znacznie powiększona, ręce – dłuższe, barki – szersze, nie mówiąc już o ogólnym wrażeniu, wynikającym z obfitości nawarstwiających się draperii. To zresztą właśnie proporcje postaci są jedną z przesłanek wskazujących na późniejsze niż rok 1486 datowanie płyty gnieźnieńskiej.

Dr Wozniński zwraca uwagę na atektoniczne traktowanie szat (trudno zresztą mówić o szatach w przypadku okrytego zbroją Jerzego). Nie sposób jednak uznać jednej z głównych kategorii estetycznych, cechujących cały nurt rzeźby gotyckiej, za wyróżnik rozstrzygający o relacjach warsztatowych. Także kryształopodobne formy zmarszczonej materii nie są dla rzeźby końca XV w. cechą kwalifikującą warsztatowo. Oblicza obu mężów mają wprawdzie niektóre rysy wspólne (np. bruzdy wokół ust), ale też немало cech je różni, jak choćby ukształtowanie i proporcje nosa oraz sposób jego osadzenia pomiędzy oczami. Problem godzien jest bardziej szczegółowej dyskusji, w tym miejscu jednak podnieśmy inny jego aspekt: o ile oblicze św. Jerzego ma charakter wybitnie idealizujący, o tyle twarz arcybiskupa na płycie gnieźnieńskiej cechuje sugestywna dosadność i niemal realistyczna wiarygodność. To właśnie wysoki stopień realizmu tej twarzy jest cechą stylową skazującą na datowanie rzeźby na przełom wieków XV i XVI.

Co do wysokiej jakości artystycznej obu dzieł – nie budzi ona najmniejszych wątpliwości. Ale kryterium to nie spełnia wymogu rozłączności. Stosując je w procesie badawczym, złączylibyśmy powinowactwem warsztatowym cały dorobek europejskiej rzeźby późnogotyckiej, odpowiadająca kategoriiom wysokiego poziomu artystycznego.

Erudycyjny wywód dr. Andrzeja Woznińskiego o relacjach stylowych pomiędzy gnieźnieńską płytą, tamtejszymi reliefami opatrzonymi scena-

mi z życia św. Wojciecha oraz zestawionymi przykładami rzeźby, malarstwa i grafiki europejskiej sprzed 1486 r., miałby sens tylko wówczas, gdybyśmy uznali relikty gnieźnieńskie za pochodzące z jednego zespołu. Tymczasem bez jego definitywnego rozstrzygnięcia, musi pozostać otwarty. Wyjaśnienia wymaga jednakże inna kwestia – niezwykle motyw odrzuconej na bok poły ornatu na płycie gnieźnieńskiej i jego relacje z odwiniętą kapą koronacyjną na stoszowskim nagrobku Kazimierza Jagiellończyka. Zwracając uwagę na tę zbieżność, bynajmniej nie widzielibyśmy w niej świadectwa na rzecz powinowactwa stylu i warsztatu. Chodziło o ustalenie źródła ewentualnej inspiracji. Motyw ten bowiem jest na tyle niezwykle w późnogotyckiej rzeźbie nagrobnej, że uprawnia do postawienia hipotezy o inspiracji rzeźbiarza gnieźnieńskiego dziełem Stosza. Tylko jednak twórca utalentowany zdolny był podjąć wyzwanie rzucone w Krakowie przez Stosza – przekształcić odwiniętą kapę Jagiellończyka w odrzuconą połę ornatu i ująć ją w innych formach. Autor płyty gnieźnieńskiej był bez wątpienia twórcą wielkiego talentu. Czy był to jednak z całą pewnością Hans Brandt? Czy stworzył on dzieło uświetniające grób św. Wojciecha? Wydaje się, że mimo walorów, argumentacja Andrzeja Woznińskiego rozstrzygnięcia w tej kwestii nie przyniosła.

## Tryptyk z kościoła Św. Brygidy w Gdańsku. Kilka uwag po wystawie „Aurea Porta Rzeczypospolitej”

Zależność sztuki gdańskiej od Niderlandów jest faktem tyleż oczywistym, co naukowo udowodnionym. Jednym z elementów tworzących i współodpowiedzialnych za to zjawisko pozostaje – u schyłku średnio-wiecza i na początku doby nowożytnej – import malowanych i rzeźbionych ołtarzy antwerpskich. Zasięg ich występowania, pokrywający się w tym rejonie z geografiami miast hanzeatyckich i intensywnością stosunków handlowych w basenie Morza Bałtyckiego, wskazuje wprawdzie na miążdzącą przewagę Szwecji nad Polską (31 zabytków wobec 7)<sup>1</sup>, ale za to wspaniałe realizacje Colyna de Coter<sup>2</sup> i Joosa van Cleve<sup>3</sup> (nie licząc brugejskiego tryptyku Memlinga) – górują nad przeciętną produkcją antwerpską rozpowszechnianą w całej Europie.

Do historycznego zasobu retabulów, które zapełniały świątynie Pomorza przed reformacją, należy niewielki ołtarz z kościoła Św. Brygidy w Gdańsku, zaprezentowany na wystawie „Aurea Porta Rzeczypospolitej” (il.1)<sup>4</sup>. Sąsiedztwo *Sądu Ostatecznego* Memlinga i pięknego ołtarza z Żukowa z góry wyznaczyły mu w ekspozycji rolę drugoplanową. Zbyt jednak ogólna i budząca niedosyt nota katalogowa, autorstwa Beaty Szyber, a przede wszystkim skojarzenia, jakie nasuwa materiał porównawczy, skłaniają do swoistej rewaloryzacji dzieła na tle obu środowisk – gdańskiego i macierzystego.

<sup>1</sup> *Autwerpske retabels 15de-16de eeuw*, t. red. H. Nieuwdorp (kat. wyst.), Antwerpen 1993, s. 194-195. Za zyczliwą pomoc w spisaniu literatury pragne podziękować Paniom Joannie Kleiverda z Uniwersytetu w Utrechcie, Hilde Muid z Centre International d'Etude de la Peinture Médiévale des Bassins de l'Escaut et de La Meuse w Brukseli oraz Marcie Topalskiej z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

<sup>2</sup> J. Białostocki *Les Musées de Polyme* (Gdańsk, Kraków, Warszawa), Bruxelles 1966, s. 42-54, poz. 119 (Les Peintures flamandes, Corpus, 9); - C. Périer-d'Ieteren *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVIe siècle*, Bruxelles 1985.

<sup>3</sup> J. Białostocki *Gdańskie dzieła Joosa van Cleve. Z dziejów artystycznych stosunków Gdańska z Niderlandami*, „Studia Pomorskie” 1: 1952, s. 170-230; - M. J. Friedländer *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachin Patenier. Early Netherlandish Painting*, IX, 1, Leyden-Brussels 1972, s. 55, poz. 20, il. 42-45; - *Malarsztwo francuskie, niderlandzkie, ukraińskie do 1600. Katalog zbioru* (Muzeum Narodowe w Warszawie), red. J. Białostocki, M. Skubiszewska, Warszawa 1979, s. 63-65, poz. 39, il. 31-36.

<sup>4</sup> *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Szkoła Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, t.1: Eseje, t.2: Katalog. Pod red. prof. dr. hab. Teresy Graybkowskiej. Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj - sierpień 1997, Gdańsk 1997, t. 2: s. 54-55, poz. il. 11 (oprac. B. Szyber).



1. Jan Mertens i Pieter Coecke van Aelst (7), Tryptyk ze Św. Rodziną, ok. 1525 r., Gdańsk, kościół Św. Brygidy

Tryptyk ze Św. Rodziną i aniołem (w części środkowej o wymiarach pola obrazu 101,5 x 59 cm) oraz postaciami świętych Katarzyny i Barbary na skrzydłach (101,5 x 26 cm)<sup>5</sup> mieści się w typie antwepskich ołtarzy średniej wielkości, jakich dziesiątki trafiały do rąk prywatnych i kościelnych właścicieli w 1 poł. XVI w. Z tego względu nosi znamiona pewnej seryjności, której uzmysłowienie pozwala odtworzyć jego najbliższy kontekst. Powołanie w katalogu wystawy jedynie pracy Drosta<sup>6</sup> zuboża bibliografię naszego zabytku, którym interesowali się już Kussin i Białostocki<sup>7</sup>; nie został on także przeoczony w katalogu antwepskiej wystawy z 1993 r.<sup>8</sup> Przede wszystkim jednak Ryszard Szmydki poświęcił mu w 1981 r. osobny artykuł<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Tempera z laserunkami olejnymi (technika mieszana) na podobrazii dębowym, odwrócia parkietowane, rama wtórna (?), ze śladami polichromii. Konserwowany w Łodzi w 1974 r. przez prof. dr Ewę Marsen-Wolską i doc. Jerzego Wolskiego. Konserwatorom pragnę serdecznie podziękować za informacje oraz fotografie obiektu. Por. Wystawa z okazji 50-lecia pracy zawodowej Ewy i Jerzego Wolskich, 14 XI - 8 XII 1996, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” VIII: 1997, nr 3-4 (30-31), s. 68. Konserwacja i restauracja dzieł sztuki. Katalog dokumentacji prac Ewy i Jerzego Wolskich, wykonanych w latach 1948 - 1998. Część I - Malarstwo tablicowe, Łódź 1998, s. 37-39, poz. 22.

<sup>6</sup> W. Drost, F. Swoboda *Kunstloskäufer der Stadt Danzig, V, St. Trinitatis, St. Peter und Paul, St. Bartholomäi, St. Barbara, St. Elisabeth, Hl. Geist, Engl. Kapelle, St. Brigitten*, Stuttgart 1972, s. 205, il. 178-179.

<sup>7</sup> W. Kussin *Spätgotische Tafelmalerei in Danzig*, Erlangen 1937, s. 159; - Białostocki *Gdańskie ...* s. 172, przyp. 12-13.

<sup>8</sup> *Antwerpse...*, s. 194.

<sup>9</sup> R. Szmydki *Une Sainte Famille à Gdańsk attribuable à Jean Mertens [assomé dit „Van Dermecke”]*, [w:] *Archivum Artis Lovaniense. Bijdragen tot de Geschiedenis van de Kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steyve*, red. M. Smeyers, Leuven 1981, s. 215-223.

Opierając się na monumentalnej monografii Pietera Coecke van Aelst, pióra Georgesa Marlier, autor związał ołtarz w kościele Św. Brygidy z kilkoma tryptykami o tym samym temacie głównej sceny oraz ikonografii skrzydeł, uważanymi za malowidła Coecke'a (1502-1550)<sup>10</sup>. Ich zróżnicowany poziom wykonawczy oraz odmienne od znanych z obrazów Coecke'a cechy fizjonomiczne postaci nasunęły badaczowi rozpoznanie niektórych z nich jako dzieł tzw. Mistrza z 1518 r., *alias* van Dornike. Artysta, nazwany tak przez Friedländera w 1915 r.<sup>11</sup> od predelli datowanego ołtarza z Lubeki, dobrze reprezentowany na retrospektywnej wystawie z 1969 r.<sup>12</sup> – mimo prób zacieśnienia jego *oeuvre*, nie wydaje się twórcą o dorobku homogenicznym. Przypisywane mu kompozycje cechuje wysmukły kanon, płomieniste, skomplikowane układy figur o nerwowo gestykułujących dłoniach, wąskie twarze, ostre, mocno artykułowane profile. Pracownię mistrza, którego pełne nazwisko: Jean Mertens Janssone, zw. van Dornicke (Dornike), ostatecznie potwierdził akt sądowy z 1512 r.,<sup>13</sup> odziedziczyli na mocy dokumentu z 13 XI 1527 r. dwaj jego zięciowie – Pieter Coecke van Aelst (mąż Anny van Dornicke) i Jan van Amstel (mąż Adrianny van Dornicke). Spadek taki oznaczał w praktyce przejęcie pomieszczeń, sprzętu, uczniów, wzorów i rozpoczętych prac. Wobec stażu Coecke'a w atelier teścia co najmniej od ślubu z Anną (3 XII 1526) i kontynuowania po 1527 r. działalności jego warsztatu – także w formie powtarzania zastanych tam kompozycji – nie dziwi wielość replik tryptyku ze Św. Rodziną. Przeważająca większość z nich wyszła w całości lub części spod ręki Pietera Coecke'a van Aelst. Do nielicznych, w których można by odczytać udział Jana Mertensa należy właśnie ołtarz gdański, odznaczający się pewnym tradycjonalizmem ujęcia postaci Świętych Dziewic. Ich zależność od domniemanego pierwowzoru pędzla Gossaerta w tryptyku z Lizbony, podnoszona już przez Kussina<sup>14</sup>, nie wykracza poza sferę inspiracji oraz zbieżności detali stroju i atrybutów (il. 2). Ruchliwe ręce – u Mertensa o pajęczko cienkich palcach – są tu jakby mniej odrealnione. Twarz Marii, pociągła o lekko orlim nosie

<sup>10</sup> G. Marlier *Le Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alst*, Bruxelles 1968, s. 220-222; – Szmydki, op. cit., s. 220-221.

<sup>11</sup> M. J. Friedländer *Die Antwerpener Meister um 1520*, 'Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen' XXXV, 1915, s. 81-86; – tenże *Die Altmeisterflämische Malerei*, XI, Berlin-Leyden 1935, s. 44-52, 121-125; – Marlier, op. cit., s. 109-116. Malarz był uczniem Gossaerta (1505-1508), mistrzem został w 1509, trudnił się także handlem dziełami sztuki, zmarł 1527.

<sup>12</sup> *Primitives Flandres Anonymes. Maîtres aux yeux d'imprunt des Pays-Bas Méridionaux du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle*, (kat. wyst.) Bruges 1969, s. 174-189, 297-305.

<sup>13</sup> Szmydki, op. cit., s. 219.

<sup>14</sup> Kussin, op. cit., s. 159, przyp. 23; – M. J. Friedländer *Im Gossaert and Bernart van Orley, Early Netherlandish Painting*, 8, Leyden-Brussels 1972, s. 22, il. 1. Obie Święte dość długo utrzymują się w antwerpskich tryptykach w zbliżonej redakcji, jak przekonuje malowidło z krygu Joosa van Cleve w Rheinisches Landesmuseum w Bonn (H.K. 142); – F. Goldkuhle, I. Krueger, H. M. Schmidt *Genaldt bis 1900* (Rheinisches Landesmuseum Bonn), Köln-Bonn 1982, s. 142-144. Przedstawienia po-Gossaertowskich Świętych Dziewic na skrzydłach tryptyków, z Liverpoołu, Hagi i Madrytu, pędzla Mistrza z Frankfurta (ok. 1510-1520) omawia A. van Suchtelen [w:] *Art on Wings. Celebrating the Reunification of a Triptych by Gerard David* (kat. wyst.), The Hague 1997, s. 58-63.



2. Jan Gossaert, skrzydła tryptyku, 1505. Lizbona, Museo de Arte Antiga. Wg Friedlandera



3. Pieter Coecke van Aelst *Pokłon Pasterzy*, Warszawa, Muzeum Narodowe

i regularnych rysach, przedstawia postgotycki ideał urody, z epoki poprzedzającej twórczość Coecke'a. Natomiast postać Dzieciątka – duża, wciśnięta w ramiona głowa, charakterystycznie zaplecione nogi – nie mają odpowiednika w sztuce Mistrza z 1518. Tak studium dziecka, jak figura anioła zdradzają rękę Pietera Coecke'a. Ubrany w rodzaj alby, udrapowanej wokół szyi, z uniesioną głową widoczną w trzech czwartych, z czupryną o złotych puklach – jest typową jego kreacją, z upodobaniem lokowaną w kolejnych *Pokłonach Pasterzy* (il. 3)<sup>15</sup>.

Przemieszanie elementów może oznaczać tu zarówno dopuszczalną wczesną współpracę Mertensa z Coeckiem, jak wykonanie całości przez zatrudnionego w warsztacie prowadzonym przez Mistrza z 1518 ucznia lub samodzielnego artystę, który skopiował gotowe kompilacyjne dzieło. Jeśli przyjąć pierwszą możliwość – ołtarz gdański winien powstać, jak proponuje Szmydki, około 1525 r.

Wielka produkcja Jana Mertensa, na którą składają się głównie malowidła skrzydeł tryptyków z lat 1509-1527<sup>16</sup>, rozmiarami nie ustępuje zjawisku, do jakiego urósł dorobek pracowni Coecke'a, dominujący na rynku antwerpskim w latach 1527-1550. Dla zilustrowania fragmentu tej

<sup>15</sup> Marlier, op. cit., s. 174-175, il. 116; – *Malarsztwo francuskie...*, s. 70, poz. 44, il. 51.

<sup>16</sup> C. Périer-d'Iheron *Les toiles peintes des retables antwois: état de la question, [w:] Antwerpse... II Essais*, s. 61-62.





Tryptyk  
z kościoła  
Św. Brygidy  
w Gdańsku

4. Pieter Coecke van Aelst, Tryptyk ze Św. Rodzina. Stuttgart, kolekcja Friedricha Kohna.  
Wg Marliera

ogromnej podaży warto zestawić wersje naszego ołtarzyka zarejestrowane przez Marliera (zbiorczo powtórzone u Szmydkiego) oraz nowo odnalezione w handlu antykwarycznym. Uszeregowano je, nazywając od ostatniego uchwytnego miejsca przechowywania.

1. Londyn, aukcja Christie's, 14 V 1965, poz. 129 (jako Mistrz z 1518) – 108 x 72 cm, skrzydła 108 x 29 cm. W tle części środkowej zamek<sup>17</sup>.

2. Berlin, aukcja zbiorów O. Helda u Cassirera i Helbinga, 5 XII 1929, poz. 2 (jako mistrz antwerpski z 1520) – 105 x 67 cm, skrzydła 105 x 30 cm. W tle części środkowej zamek<sup>18</sup>.

3. Monachium, aukcja Weinmüllera, 1-2 X 1958, poz. 499 (jako Antwerpia, ok. 1520) – 114 x 72 cm, skrzydła 114 x 31,5 cm. Na skrzydłach święta Katarzyna i Barbara<sup>19</sup>.

4. Bruksela, Galeria Roberta Fincka. Niekwestionowany P. Coecke – 90 x 50 cm, skrzydła 88 x 22 cm. W tle części środkowej pejzaż, na skrzydłach święte Katarzyna i Barbara<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Wezłomiej aukcja Sotheby's w Londynie, 11 XII 1929, poz. 59 (jako Mabuse); aukcja Fievez, Bruksela, 8 VI 1931, poz. 80 (jako Bernard van Orley) – Marlier, op. cit., s. 221; – Szmydki, op. cit., s. 221.

<sup>18</sup> Kussin, op. cit., s. 159, przyp. 22; – Marlier, op. cit., s. 221; – Szmydki, op. cit., s. 221.

<sup>19</sup> Marlier, op. cit., s. 221; – Szmydki, op. cit., s. 221.

<sup>20</sup> Catalogue Galerie R. Finck (kat. wyst.) Bruxelles 1962, s. nfb, poz. 7; – *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI<sup>e</sup> siècle* (kat. wyst.), Bruxelles 1963, s. 85.



5. Peter Coecke van Aelst, Tryptyk ze Św. Rodziną, Sztokholm, aukcja w Bukowski's Wg „Weltkunst”

5. Stuttgart, kolekcja Friedricha Kohna. Niekwestionowany P. Coecke. Identyczny lub tożsamy z poprzednim obiektem z galerii Fincka – 90 x 50 cm, skrzydła 88 x 22 cm (il. 4)<sup>21</sup>.

6. Sztokholm, aukcja w Bukowski's, 4 - 7 IV 1962 (jako P. Coecke van Aelst) - 90 x 55 cm, skrzydła 88 x 22 cm. W części środkowej pejzaż, na skrzydłach święte Katarzyna i Barbara; rama zamknięta górą maswerkkiem; wtórna (?) (il. 5)<sup>22</sup>.

7. Londyn, aukcja Christie's, 23 IV 1993, poz. 29 – tzw. tryptyk Mouton (jako P. Coecke van Aelst) – 110 x 70 cm, skrzydła 105 x 30 cm. W tle części środkowej pejzaż, skrzydła ze Zwiastowaniem i Bożym Narodzeniem, kiedyś należące do tryptyku w mediolańskiej Brerze. Jedno z najwyżej ocenianych dzieł artysty (il. 6)<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Marlier, op. cit., s. 222, il. 161; – Szmydki, op. cit., s. 221.

<sup>22</sup> „Weltkunst” XXXII: 1962, nr 7, s. 26; – Kunstpreisverzeichnis, XVII, 1961-1962, s. 295.

<sup>23</sup> 1954 w Galerii Roberta Fincka w Brukseli, następnie w kolekcji Charlesa M. Mouton w Brukseli, na aukcji Christie's w Londynie, 1 VII 1966, poz. 23, następnie sprzedany w Palais des Beaux-Arts, Bruksela, 14 V 1969; – *Le siècle...*, s. 85, poz. 77, il. 91; – „Connaissance des Arts”, Octobre 1965, s. 112-121; – Marlier, op. cit., s. 222-226, il. nrb. 162; – „Weltkunst” XXXIX: 1969, nr 8, s. 331; – *Important Old Master Pictures*, Christie's, London, Friday, 23 April 1993, poz. 29.



Tryptyk  
z kościoła  
Św. Brygidy  
w Gdańsku

6. Pieter Coecke van Aelst, Tryptyk ze  
Św. Rodziną, tzw. Mouton. Londyn,  
aukcja Christie's. Wg *Important Old...*



7. Wasztat Pietera Coecke'a van Aelst, Tryptyk ze Św. Rodziną, Narbonne, Musée d'Art  
et d'Histoire. Wg *Archivum Artis Lovaniense...*

8. Narbonne, Musée d'Art et d'Histoire (warsztat P. Coecke'a van Aelst), nr inw. 87. W tle części środkowej pejzaż z dwoma drzewami, na skrzydłach portrety donatorów z patronami, sygnowane i datowane: Florent Despeches 1603 (il. 7)<sup>24</sup>.

W obrębie tej grupy prócz dwóch zasadniczych wariantów tła w centralnej części – fantastycznej budowli z fontanną na dziedzińcu oraz górzystego krajobrazu z doliny Mozy<sup>25</sup> – występują nieznaczne różnice w szczegółach. Dotyczą one rozmieszczenia martwej natury na parapacie ograniczającym przestrzeń obrazu, tekstów dostrzegalnych w otwartej książce (w tryptyku Mouton, poz. 7, widnieje miniatura z *Sądem Ostatecznym*), wykończenia szat, sztafażu ludzkiego na odległych planach – orszaki pieszych i konnych, Maria na osiołku i św. Józef, anioły zbierające owoce. Owal twarzy Matki Boskiej w autorskich, późniejszych dziełach Coecke'a staje się pełniejszy, rysy nabierają finezji, kontemplacyjny wyraz jest prawie rafaelowski. W tych wersjach towarzyszy jej św. Józef z brodą, w odróżnieniu od bezbrodego starca z sześciu pierwszych kompozycji. Osobnym problemem jest para Dziewic asystujących Świętej Rodzinie. Wybór Katarzyny i Barbary – tradycyjnych, najbardziej popularnych w średniowieczu patronek – wydaje się być poddyktowany względami utylitarnymi. W przypadku nie indywidualnego zamówienia, lecz produkcji na sprzedaż, zestaw świętych cieszących się kultem we wszystkich rejonach Europy i sferach społecznych zapewniał oltarzom powodzenie u każdego odbiorcy. Raz wypracowany układ, wytworne pozy, stroje i przybrania głów przetrwały – jak można sądzić z zachowanych powtórzeń (poz. 4-6) – blisko dwa dziesięciolecia. Tyle właśnie czasu może dzielić nieco archaiczne, wysublimowane święte z kościoła Brygidek od renesansowych postaci kobiecych z ołtarzy w Sztokholmie i Stuttgarcie (poz. 5-6), o charakterystycznych dla Coecke'a rzeźbiarskich głowach, modelowanych łagodnym światłocieniem. W przestrzeni obrazu, ujednoczonej kamiennym parapetem na pierwszym planie, zajmują one więcej miejsca niż w redakcji gdańskiej. Na ostrzu miecza Świętej z lewego skrzydła tryptyku Fincka (poz. 4) biegnie napis: SANCTA KATHERINA ORA PRO NOBIS. Śladu inskrypcji antykwą można się również dopatrzeć w tryptyku od Bukowskiego (poz. 6). Nie wiadomo, czy zagadkowe litery w oltarzu od Św. Brygidy, odczytane jako U O I M C są pozostałością uszkodzonej sygnatury czy zdeformowanym początkiem imienia Patronki (...NCTA C...).

Wypada jeszcze odnieść się do tematu środkowej tablicy tryptyku. Nie tylko krajobraz, w głębi którego podróżują Józef i Maria z Dzieciątkiem, określa go jako *Odpoczynek w drodze do Egiptu*. Epizod identyfikuje obecność anioła, który podaje na tacy owoce. Anioły

<sup>24</sup> J. Berthoumeu *Musée de Narbonne. Catalogue descriptif et avant des peintures et des sculptures*, Toulouse 1923, s. 33-34, nr 87; – H. Vermeugstraete-Marcq, M. Smeyers, K. Van Schoute *Usages relatifs aux relets de triptyques flamands au XVIe siècle. Quelques exemples pris dans l'oeuvre de Pierre Coeck d'Aelst*, [w:] *Archivum Artis Luminis...*, s. 308, il. 1.

<sup>25</sup> E. Gérard *Dinant et la Meuse dans l'histoire du paysage*, Lammensdorf 1960.

usługujące Świętej Rodzinie podczas ucieczki do Egiptu weszły do ikonografii dzieciństwa Chrystusa głównie za sprawą apokryficznej ewangelii Pseudo-Mateusza (z w. V) i trzynastowiecznego tekstu Pseudo-Bonawentury<sup>26</sup>. Postać niebieskiego wysłańca ofiarowującego posiłek uważana jest za wynalazek narracyjnej sztuki doby potrydenckiej i kojarzona ze sławnym obrazem *Madonna della Pappa* Francesca Vanniego (1563-1610)<sup>27</sup>. Antwerpska kompozycja wyprzedza to dzieło o z górą lat siedemdziesiąt. Na tacy pojawia się eucharystyczne winne grono, zamiast czereśni – również związanych z symboliką Męki – widocznych na włoskim obrazie. Te właśnie owoce, obok pigwy i jabłka, rozrzucił artysta na wyznaczającym pierwszy plan kamiennym parapacie. Ów element, o pozornie rodzajowej wymowie, z martwą naturą, niewątpliwie zapożyczoną od Joosa van Cleve (ok. 1485 - ok. 1540)<sup>28</sup>, ma za sobą północnowłoski rodowód, który sięga dzieł Giovanniego Belliniego. W twórczości weneckiego mistrza frontalny, odgradzający Święte Osoby od widza parapet, jeden z głównych komponentów jego wizji półpostaciowych Madonn, powstałej ok. 1460 – jest wyraźną aluzją do krawędzi sarkofagu-oltarza<sup>29</sup>. W tej formie zdaje się stanowić materializację pięknej sekwencji hymnu wielkanocnego, przypisywanej św. Ambrozemu: „*Qui natus olim ex Vergine / Nunc e sepulcro nasceris*”<sup>30</sup>.

Fantastyczna budowla, do której zmierza anioł, zamykająca tylny plan sceny (w naszej i szeregu pokrewnych wersji) wyobraza zapewne Niebieską Jerozolimę, symbol Raju.

Śmiało można stwierdzić, iż sukces handlowy, jaki był udziałem wielkiego antwerpskiego oltarza w redakcji znanej z kościoła Św. Brygidy – trwa do dziś i przerodził się w wieku XX w swego rodzaju sukces kolekcjonerski. Dowodzą tego nieustanne migracje zabytków i rekordowa ilość notowań na aukcjach. Dzięki nim malowidła z warsztatu Mertensa i Coecka na tyle szybko zmieniają właścicieli, że nie sposób na dłużej ustalić ich lokalizacji. Zdziwiał fakt, iż jak w wieku XVI, tak obecnie – są to prywatni koneserzy, do których w zasadzie dzieła te były adresowane.

Zdjęcia wykonali: W. Wolski – 1; Muz. Nar. Warszawa – 3.

Tryptyk  
z kościoła  
Św. Brygidy  
w Gdańsku

<sup>26</sup> C. de Tischendorf *Evangelii apocrypha*, Lipsiae 1876, s. 181-209; – *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 175, oprac. J. Ragusa, R. B. Green, Princeton 1961, s. 81-85; – A. Vogler *Die Ikonographie des „Flucht nach Aegypten“*, Amsted 1930, s. 29.

<sup>27</sup> Obraz z ok. 1590-1595 – C. Brandi *Francesco Vanni, „Art in America“*, XIX, 2, 1931, s. 75, il. 6; – S. F. Wegner *Images of the Madonna and Child by Three Tuscan Artists of the Early Sixteenth Century*, Vanni, Rinaldi and Mucci, Brunswick, Main 1986, s. 17-18, 26-28, il. 9 (Badwin College Museum of Art Occasional Papers, III).

<sup>28</sup> *Failländer (van der Cleve...)* passim.

<sup>29</sup> R. Coffin *Jan and Veit: The Half-Length Madonnas of Giovanni Bellini*, Columbia 1974, s. 15-16, 109-113 (Columbia University Ph. D., Fine Arts).

<sup>30</sup> Y. Hume *The Sacred Sarcophagus. A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*, London 1912, s. 337.



## Kilka zapomnianych *gedanianów* w zbiorach wawelskich

Okazały katalog towarzyszący wystawie „Aurea Porta Rzeczypospolitej” w znacznym stopniu spełnił postulat rekapitulacji bieżącego stanu wiedzy o najbardziej znanych dziełach sztuki gdańskiej od schyłku średniowiecza do końca wieku XVIII<sup>1</sup>. Pewien niedosyt gdy idzie o stawianie i rozwiązywanie problemów badawczych wynika – jak wolno sądzić – z faktu, iż pokazywane zabytki były w większości dobrze znane miłośnikom miasta. Niniejsze uwagi o kilku *gedanianach*, które warte były prezentacji w ramach sztuki Gdańska, zaproponowanej przez prof. Teresę Grzybkowską, sygnalizują nowe zagadnienia, warte podjęcia.

We wrześniu 1927 r. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk zdeponowało na Wawelu niewielki portret młodej kobiety, ujętej w popiersiu, przybranej w aksamitną suknię pokrytą czerwonymi punktami, z charakterystycznym wątkiem na ramieniu (il.1)<sup>2</sup>. Obraz – pozbawiony inskrypcji – zrazu określony jako holenderski, a następnie jako gdański (?), w sposób jednoznaczny kojarzy się z jednym z najśłynniejszych gdańskich portretów – wizerunkiem osiemnastoletniej patrycjuszki namalowanym w 1598 r., najpewniej przez Antona Möllera<sup>3</sup>. Oba dzieła z całą pewnością niemal równocześnie wyszły z tego samego warsztatu; przedstawiają bądź tę samą osobę, bądź kogoś podobnego na skutek bliskiego pokrewieństwa – jeszcze wyraźniejszego niż przy porównaniu gdańskiego portretu z wizerunkiem przedstawicielki rodziny Henningów w epitafrum z kościoła Św. Katarzyny (z lat 1629-1636)<sup>4</sup>. Kobieta na obrazie z 1598 r. ma na sobie niemal identyczną, lecz brokatową, a nie aksamitną suknię; różnica widoczna jest także w dekoracji czepca – zamiast pojedynczych pereł, u szczytu zdobi go taśma z pasmanterii. Obraz ze zbiorów poznańskich niewątpliwie powstał u schyłku wieku XVI, nie

<sup>1</sup> *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 1: *Essaj*, t. 2: *Katalog*. Pod red. prof. dr hab. Teresy Grzybkowskiej, Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj-styczeń 1997, Gdańsk 1997.

<sup>2</sup> Nr inv. Dep. 7, technika mieszana, deska dębowa 50,8 x 41,5 cm.

<sup>3</sup> Gdańsk, Muzeum Narodowe (MNG/SD/287/M), technika mieszana, deska dębowa 103 x 80 cm - *Aurea Porta...*, s. 167, poz. V. 50 (oprac. K. Gilrecka-Petrojns), tam wcześniejsza literatura.

<sup>4</sup> Gdańsk, Muzeum Narodowe - T. Grzybkowska *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520-1620*, Warszawa 1990, s. 97, il. 124 - *Aurea Porta...*, s. 116, poz. IV. 70. 2 (oprac. K. Cieślak).

Dariusz  
Nowacki



1. Malarz gdański (Anton Möller ?) *Portret młodej kobiety*, koniec XVI w. Kraków, Zamek Królewski na Wawelu, dep. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk





2. Anton Möller (?) *Portret młodej kobiety*, 1608 r. Daw-  
niej Królewiec, Kunst-  
sammlungen der Stadt  
Königsberg. Wg A. Rohde

nosi śladów poważniejszych interwencji, pomijając przycięcie, lekkie przemycia oraz gesty dwudziestowieczny parkiet stabilizujący deskę. W zestawieniu z gdańskim dziełem zwraca uwagę lepszy modelunek twarzy, co ma znaczenie przy zmianie tła na jaśniejsze, neutralne. Poznański obraz góruje także – o ile wolno sądzić z fotografii – nad pokrewnymi, choć dużo słabszymi artystycznie wizerunkami kobiet, datowanymi 1598 i 1608, do II wojny światowej przechowywanymi na zamku w Królewcu (il. 2)<sup>5</sup>.

Z perspektywy krakowskiej można było dyskutować o przynależności warsztatowej interesującego nas dzieła; obecność na gdańskiej wystawie pozwoliłaby – jak sądzę – na rozstrzygnięcie, przydając argumentów w nadal pożądaną dyskusji nad *œentre Möllera*<sup>6</sup>.

Nasuwa się parę uwag do hasła katalogowego poświęconego wspomnianemu portretowi młodej patrycjuszki z roku 1598<sup>7</sup>. Obecne w wizerunku akcesoria kostiumowe nie odbiegają od szeroko rozpowszechnionych w środkowej Europie elementów mody kobiecej, takich jak czepiec panieński, czasem stosowany także dla młodych mężatek, zwany na Węgrzech *partia*. W Polsce znany on jest od końca XVI do połowy XVII w.,

<sup>5</sup> Kunstsammlungen der Stadt Königsberg – A. Rohde *Königsberger Maler im Zeitalter des Simm Dachs*, Königsberg-Berlin 1938, s. 13, il. niłb.

<sup>6</sup> Podjętej ostatnio w: J. Tylicki, *Obraz "Alegoria czysty matzelskiej". Klucz do drugiego oblicza sztuki Hermanna Hansa*, *Biuletyn Historii Sztuki* LIX: 1997, nr 1-2, s. 41-58.

<sup>7</sup> Zob. przyp. 3.



3.

zarówno w sferach mieszczańskich jak i arystokratycznych. Przykładów tego dostarczają wizerunki kobiet z domu Radziwiłłów, odtworzonych w albumie rycin Hirsza Leybowicza, oraz Gryzeldy Sapieżyny (zmarłej w 1633 r.), na obrazie z kościoła Brygidek w Grodnie, obecnie w Muzeum w Mińsku<sup>8</sup>. Równie obiegowa jest biżuteria modelki, w tym tzw. *pomma-nder* zwisający na łańcuszku u pasa – w rodzaju pojemnika na wonności z muzeum w Kolonii<sup>9</sup>, oraz bransolety z tzw. pancierzowym splotem łańcucha – w typie okazu datowanego 1596, znalezionej w grobie księżnej szczecińskiej Klary, żony księcia Bogusława XIII<sup>10</sup>.

Konwencja, jaką zastosowano w gdańskim malowidle zdaje się być własnością wielu ośrodków północnej Europy i nie odbiega np. od angielskiego malarstwa portretowego z przełomu stuleci i początku XVII w., reprezentowanego przez Markusa Gheerarda młodszego czy Daniela Mytensa. Znamionami tej konwencji są – niezależnie od społecznego statusu zamawiającego – wyizolowanie modelu w stereotypowej scenografii budowanej podwieszanymi kotarami na ciemnym tle, powściągliwość gestu, zamknięty wyraz twarzy, charakterystyczna ekspozycja kostiumu, w której malarz daje popis swojego warsztatu. Przykładem tego jest młodzieńczy portret Elżbiety Stuart, pędzla Gheerarda, zapewne z roku 1611, z mylnym napisem identyfikującym<sup>11</sup>, czy też wizerunek tej samej modelki z roku 1618, z galerii nieświeskiej<sup>12</sup>. Estetyka tych portretów gdańskich i angielskich, inspirowana sztuką Niderlandów, odbiega znacznie od kreacji włoskiego manieryzmu, przywoływanych w katalogu.

Z tego samego czasu pochodzi dzieło o – jak sądzę – gdańskiej tematyce, dotąd także nie reprodukowane. Rysunek (il. 3-6)<sup>13</sup> ukazuje

<sup>8</sup> M. Piwocka *Czyste namalowane na obrazie Matki Boskiej Kaluaryjskiej*, [w:] *Wyszyńska Obraz Matki Boskiej Myślickiej jako pierwowzór obrazu Matki Boskiej Kabańskiej. Prace badawcze i konserwatorskie*, Kraków 1995, s. 81-82, 157-158 (Aneks 6) »Studia i materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, V».

<sup>9</sup> Kolonia, Museum für Angewandte Kunst (G 912 Cl.) - A. B. Chahour, R. Joppien Schmuck 1, *Herb., Uhr-, Arm- und Gewandaccessoires* (Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln), Köln 1985, s. 221-222, poz. 111, tabl. VI. Zob. H. Smollich *Der Brannagel in Kunst und Wissenschaft*, Stuttgart 1983.

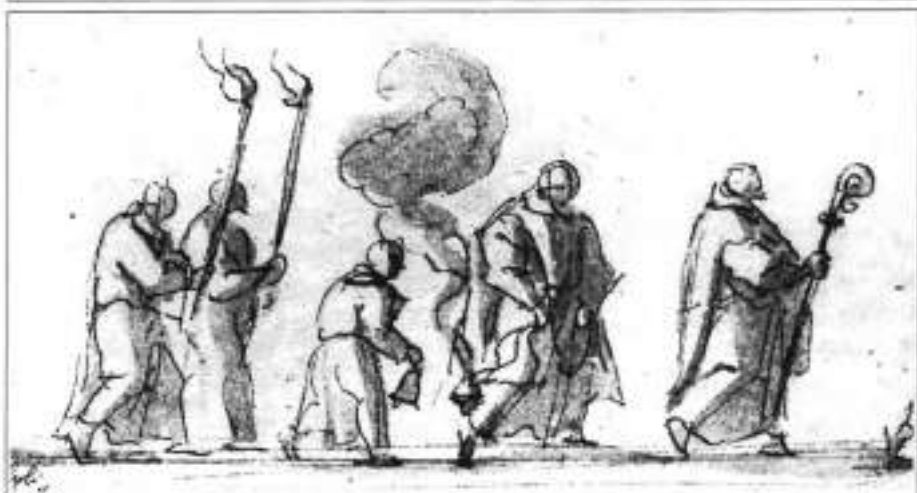
<sup>10</sup> Szczecin, Muzeum Narodowe (MNS/Rz 2561/1-2) - B. Januskiewicz *Klejnoty i srebro książąt Pomorza Zachodniego XVI-XVII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Warszawa 1995, s. 36-38, poz. 2.

<sup>11</sup> Turyń, Palazzo Chiablese - R. Strong Henry, *Prince of Wales and England's Last Renaissance*, London 1986, il. 32.

<sup>12</sup> Mińsk, Państwowe Muzeum Sztuki (3-123) - M. Piwocka *Elżbieta Stuart - „nieznana dama” z galerii w Nieświeżu*, „Folia Historiae Artium” XXIV, 1988, s. 155-166; - I. T. Petras, T. A. Karpowicz *Portrety osobistej damy Rzeczypospolitej w zbiorach mińskich. Katalog systemowy*, Kraków 1991, s. 14, poz. 4, il. 3.

<sup>13</sup> Nr inw. 6495, pióro, lewowanie białym, papier, 7,9 x 35,3 cm. Prawa krawędź złoczona, z lewej strony ubity; pośrodku ślad złoczenia; na odroctku nieczytelne napisy oraz fragment nie rozpoznanego znaku wodnego. W kolekcji Dyce, następnie w zbiorze A.E. Guthorne - Hardy w Londynie - *Descriptive Catalogue of Drawings by the old Master in the Possession of the Hon. A.E. Guthorne-Hardy, 77 Cadogan Square, London 1902*, s. 41-42, poz. 112. Za zwrócenie uwagi na tę rzadką publikację dziękuję p. Jackowi Tylickiemu. Zakupiony na Wawel od Andrzeja Ciechanowickiego w 1979 r. konserwowany w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie.

Kilka  
zapomnia-  
nych  
gestarników w  
zbiorach  
wawelskich



3-6. Автор неznany, Процесja 15 VIII 1595 r. z udzialem Zygmunta III Wazy, 1593 r. – fragmenty.  
Kraków, Zamek Królewski na Wawelu

procesję eucharystyczną, najprawdopodobniej tę, która odbyła się 15 VIII 1593 u gdańskich dominikanów, przed wyjazdem króla Zygmunta III do Szwecji w związku ze śmiercią ojca, Jana III Wazy<sup>14</sup>. Za gospodarzami (*Conventum monachorum nigrum Domi/nicanorum*) i asystą postępuje Hieronim Rozrażewski (*Episcop J Rosra./sewski*) biskup chełmiński (ok. 1546-1600)<sup>15</sup> podtrzymywany przez opata oliwskiego (*Conarski abb./olivi*) Dawida Konarskiego (1564-1616, opat 1589-1616)<sup>16</sup> i opata pelplińskiego (*Abb. Pelpli/nien.:*) Mikołaja Kostkę (ok. 1564-1610, opat od 29 X 1592)<sup>17</sup>. Za nimi marszałek wielki koronny (*oppoli: Marsel.:*)<sup>18</sup>, król Zygmunt III Waza (*SIG Rex; 1566-1632, koronowany 1587*) i królowa (*Regina*) Anna Austriaczka (1573-1598, poślubiona 31V1592) wraz z dworem (*...paradis degl.*). Identyfikacja zdarzenia jest możliwa tylko przy założeniu, iż nieznanemu rysownikowi – operującemu łaciną i językiem włoskim – mylnie określił marszałka jako Opalińskiego; w zaproponowanym terminie nie żył on od pięciu miesięcy, a urząd piastował Stanisław Przyjemski. Inne kombinacje dotyczące nie podpisanych z nazwiska: opata pelplińskiego oraz królowej (trzeba było brać pod uwagę Annę Jagiellonkę), a zatem inna data i miejsce procesji, nie znajdują uzasadnienia w świetle dostępnych danych o peregrynacjach dworu królewskiego przed śmiercią podpisanego biskupa Rozrażewskiego. Niezaprzeczalnym walorem rysunku jest jego wrażliwość, wielki ładunek autentyzmu, widoczny w trafnej charakterystyce sylwetek oraz pochodzenie ze znamienitej angielskiej kolekcji Jonathana Richardsona sen. (1665-1745), rozsprzedanej w 1747 r.<sup>19</sup>. Wobec stosunkowo skromnej liczby przekazów tego typu odnoszących się do dworu Wazów w Polsce, wawelski szkic wart jest spopularyzowania.

W zestawie drobnej plastyki łączącej z kręgiem Johanna Heinricha Meissnera (1701–1770) na gdańskiej wystawie znalazła się płaskorzeźba w bukszpanie ukazująca Herkulesa i Omfale<sup>20</sup>. Już Secker uznał ją za jedno z autorskich powtórzeń tej samej kompozycji<sup>21</sup>, obok plaketek z Londynu<sup>22</sup>, Nowego Jorku<sup>23</sup>, Kopenhagi<sup>24</sup> i Berlina<sup>25</sup> – tej ostatniej

<sup>14</sup> J. Bielski, *Dalszy ciąg Kroniki Polskiej zawierający dzieje od 1587 do 1598 r.*, oprac. F. M. Sobieszcańska, Warszawa 1891, s. 207; - P. Czaplewski, *Biskupa Hieronima Rozrażewskiego itinerarium (czyli rozkład podróży uczestniczących po Pomorzu, "Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu" III: 1914-1916, nr 9, s. 22.*

<sup>15</sup> H. Kowalska, *Rozrażewski (Rozrażewski) Hieronim*, [w:] *Prski Słownik Biograficzny* (dalej: PSB), XXXII: 1990, s. 355-365.

<sup>16</sup> J. Stankiewicz *Konarski Dawid*, [w:] PSB, XIII/3: 1968, z. 58, s. 455-457.

<sup>17</sup> A. Liedtke *Kostka Mikołaj*, [w:] PSB, XIV/3: 1969, z. 62 s. 352-353.

<sup>18</sup> Andrzej Opaliński, marszałek wielki koronny od 1574, zmarły 3 III 1593. Jego następcą, Stanisław Przyjemski, mianowany 30 III 1593, zmarły 1595 - *Urządnicy centralni i nadworni Polski XIV-XVIII wieku*. Spisy, red. A. Gasiorowski, Kórnik 1992, s. 79-80 (*Urządnicy dawnej Rzeczypospolitej XII-XVIII wieku*. Spisy, X).

<sup>19</sup> U dołu, pośrodku znak kolekcjonerski: splecione JB; por. F. Lugt *Marques de collections* (desseins, estampes), Amsterdam 1921, s. 406-407, nr 2184.

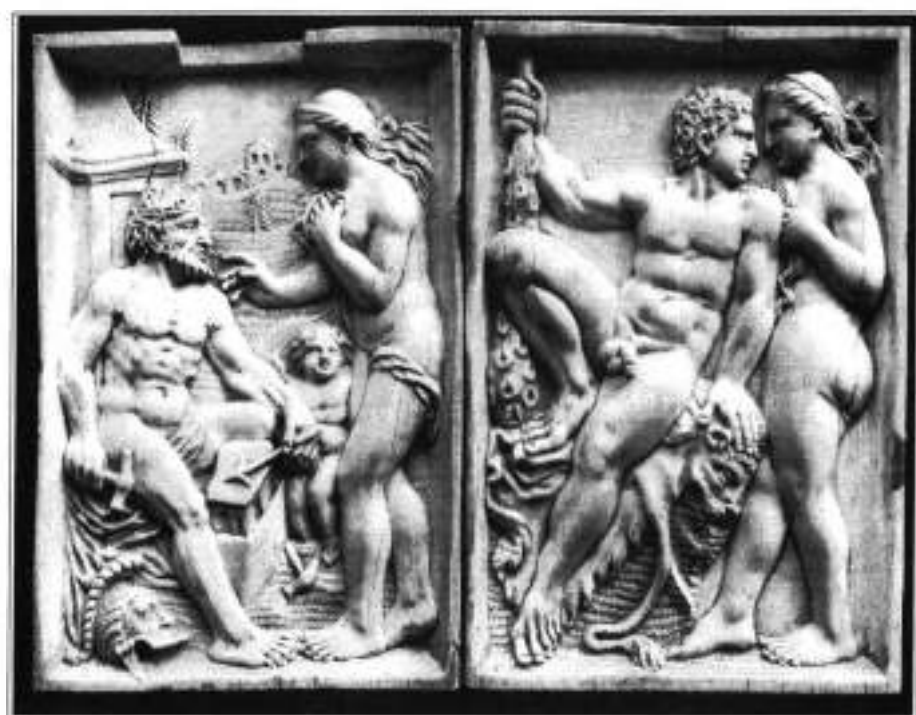
<sup>20</sup> Gdańsk, Muzeum Narodowe (MNG/SD/189/Rz), 18,8 x 12,8 cm - *Aena Parla...*, II, s. 246, poz. VI. 48. 5.

<sup>21</sup> H. Secker *Der Danziger Bildhauer Johann Heinrich Meissner*, "Zeitschrift für bildende Kunst", XXXI: 1920, s. 136; - I. Koska, *Johann Heinrich Meissner. Ein Bildhauer des 18. Jahrhunderts*, Danzig 1936, passim, [Danziger Kunstgeschichtliche Forschungen] 3; - B. Jakubowska, *Meissner Johann Heinrich*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, V, Warszawa 1993, s. 477.

<sup>22</sup> Victoria & Albert Museum - Secker, op. cit.; - Jakubowska, op. cit.

<sup>23</sup> Metropolitan Museum of Art (nr inv. 17.190.478), 18,7 x 12,1 cm, z kolekcji Pierpont Morgan w Nowym Jorku - Secker, op. cit.; Jakubowska, op. cit.

<sup>24</sup> Przed 1936 w zbiorach prywatnych - Koska, op. cit.; - Jakubowska, op. cit.



Kilka  
zapomnia-  
nych  
gedymionów  
w zbiorach  
wawelskich

7. Johann Heinrich Meissner, para plakietek z przedstawieniem Kuźni Wulkana oraz Herkulesa i Omfale, ok. 1740 r. Kraków, Zamek Królewski na Wawelu

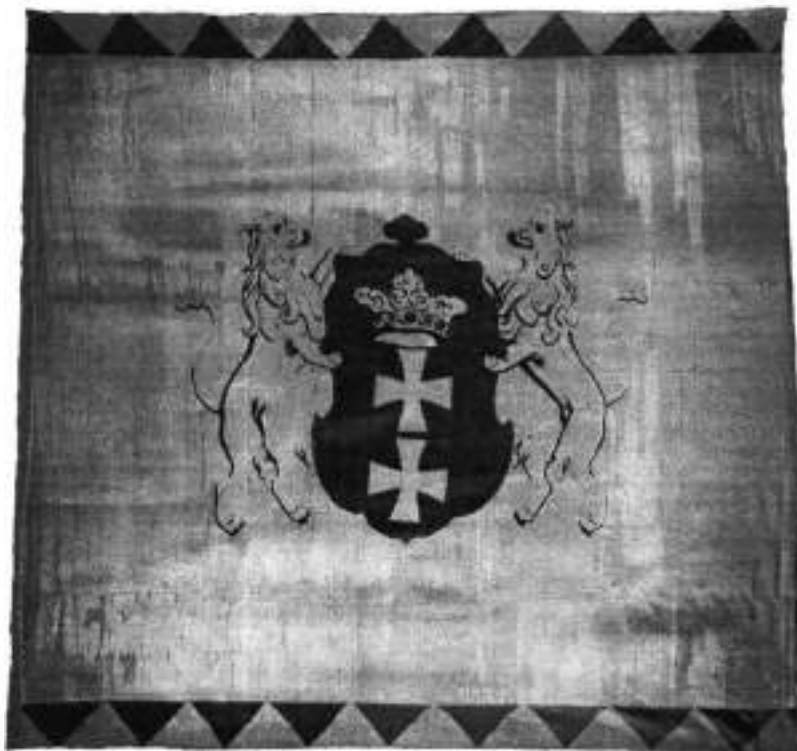
opatrzonej na odwrocie późniejszą inskrypcją z nazwiskiem autora i datą 1740. W zbiorach wawelskich znajduje się kolejna wersja, wyrzeźbiona w kości słoniowej, różniąca się od pozostałych tylko trzeciorzędnymi szczegółami. Towarzyszy jej druga z serii plakietka, z przedstawieniem kuźni Wulkana (il. 7)<sup>25</sup>. Obie pochodzą ze zbiorów Radziwiłłów w Nieświeżu, 1812-1813, skonfiskowanych przez Rosjan; na Wawelu znalazły się w 1928 r. po rewindykacji z petersburskiego Ermitażu. Christian Theuerkauff, najwybitniejszy znawca nowożytniej kości słoniowej, po autopsji na Wawelu w roku 1985, podtrzymał opinię o pochodzeniu plakietek z warsztatu Meissnera.

Scena sprawia wrażenie wiernie przejętej z antycznej steli czy gemmy, zaś upozowanie Herkulesa kojarzy się z jedną z najczęściej powtarzanych i trawestowanych starożytnych rzeźb – Aressem Ludovisi<sup>26</sup>; można się także dopatrzeć inspiracji którymś z licznych powtórzeń reliefu *Herkules w ogrodzie*

<sup>25</sup> Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie (nr inv. 860), 18,9 x 12,5 cm - Ibidem; - J. Rossmussen *Bronzestatue in Norddeutschland*, Mainz/Rhein 1977, s. 600-602, poz. 273.

<sup>26</sup> Nr inv. 164-165, 13,5 x 9 oraz 11,6 x 9,1 cm - Wystawa rewiolucyjna Zbiory Próżniaków. Wybór dzieł sztuki i pamiątek narodowych odsyłanych z Rosji na podstawie traktatu pokojowego w Rydze, Warszawa 1929, s. 94, poz. 412-413; - A. Fischinger *Skarbiec Królewski na Wawelu*, Przewodnik, wyd. 3, Kraków 1988, s. 24; - Jakubowska, op. cit.

<sup>27</sup> F. Haskell, N. Penny *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture*, New Haven-London 1988, s. 260-262, il. 135



8. Chorągiew miasta Gdańska, 2 poł. XVII w. (7). Kraków, Zamek Królewski na Wawelu

*Hesperyd* z rzymskiej Villi Albani<sup>28</sup>. Już jednak daleki od klasycznej harmonii akt Omfale oraz wyraźnie wyczuwana sztywność modelunku zdradzają zależność od rozwiązań typowych dla południowoniemieckich i flamandzkich manierystów, pokutujących w peryferyjnych ośrodkach aż do połowy XVIII w.

Do bardziej upośledzonych na wystawie gatunków sztuki gdańskiej zaliczały się tekstylia, reprezentowane pojedynczymi okazami, wśród których niestety zabrakło np. chorągwi miasta Gdańska, jednostkowego zabytku w zbiorach polskich (il. 8)<sup>29</sup>. Ten cenny obiekt, odzyskany z Ermitażu na mocy traktatu ryskiego, nie ma ustalonej metryki; jego precyzyjne zadatowanie wymagałoby szczegółowych studiów nad heraldyką Gdańska.

Zaprezentowane powyżej *gedaniana*, na pozór mają tylko statystyczne znaczenie w obrazie sztuki Gdańska, sygnalizują jednak ogromny obszar naszej niewiedzy o bardzo rozproszonyj i w większości zaprzepaszczonej spuściznie artystycznej tego ośrodka.

Zdjęcia wykonali: S. Michta –3-6, 8; F. Rachwał –7; Zamek Królewski na Wawelu –1

<sup>28</sup> Ph. Pray Bober, B. Rubinstein *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1987, s. 174-175, poz. 138.

<sup>29</sup> Nie imię. 146; 232 x 246 cm - J. T. Petrus *Chorągwie i sztandary z wieku XVI do początku XVIII*, Warszawa 1986, poz. 9; - A. Januszajtis "Kotwą herb tasj ozalobiono...". *Rzecz o herbie Gdańska*, Gdańsk 1997, s. 73.

## Przyjazd Wilhelma van den Blocke do Mechelen w 1608 roku

13 III 1608 r., Rada Miejska Gdańska pismem swojego sekretarza, Michaela Petrusa, zwróciła się do władz hiszpańskich Niderlandów z prośbą o wyrażenie zgody na przyjazd do Mechelen znakomitego rzeźbiarza flamandzkiego, Wilhelma van den Blocke<sup>1</sup>. Jakież ważne okoliczności zawodowe zmuszały mistrza Wilhelma do powrotu w rodzinne strony. Artysta chciał się tam udać już jako obywatel Gdańska, w towarzystwie paru współpracowników, w glorii zasłużonego i dostatnio żyjącego rzeźbiarza. Blisko czterdzieści lat dzieliło go od rozstania z rodzinnym miastem. W roku 1569 wraz z grupą kilku uczniów słynnego Cornelisa Florisa<sup>2</sup> zdecydował się na życie emigranta w Europie Północnej. Obecnie prosił – za pośrednictwem Magistratu Gdańska – o przyznanie przez guberniera Południowych Niderlandów wizy wjazdowej. Przyczyn takiego stanu rzeczy możemy się jedynie domyślać, mając na uwadze okoliczność, że w następstwie konfliktów religijnych pomiędzy katolicką częścią Niderlandów a protestancką Północą, władze w Brukseli starały się kontrolować u siebie zarówno przemieszczanie się wszystkich osób przybywających i wyjeżdżających z kraju, jak i całą wymianę towarową. Stąd w dawnych archiwach belgijskich tak bogate informacje o paszportach wydawanych przedstawicielom zawodów artystycznych i wywozonym stamtąd wyrobach artystycznych.

W przypadku Wilhelma van den Blocke nie można wykluczyć jeszcze jednej możliwości: jego peregrynacja do brabanckiego miasta mogła się wiązać z zakupem jakichś materiałów budowlanych. Przecież archiwa duńskie wyjawiają, że już we wcześniejszym okresie zabiegał on o nabycie w Gotlandii sporej ilości miejscowego kamienia. To właśnie w 1600 r., król Danii, Chrystian IV, zlecił swym urzędnikom, aby pozwolili Wilhelmowi van den Blocke osobiście wywieźć ze słynącej piaskowcami i wapieniami Gotlandii tyle kamienia, ile będzie potrzebował<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Zob. aneks wraz z tłumaczeniem dokonany przez prof. dr. A. Budzisa (KUL), któremu w tym miejscu wyrażam serdeczne podziękowanie za przyjacielską pomoc. Brak oryginalnego listu nie pozwala ustalić do kogo Magistrat Gdański skierował swoją prośbę. Być może adresatem była urzędująca przy arcyksięciu Albercie Tajna Rada Hiszpańska.

<sup>2</sup> W Czaplński *Przyczynki do dziejów sztuki rzeźbiarskiej Zygmunta III*, [w:] *Sarmatia Artistica. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Władysława Tomkowicza*, Warszawa 1968, s. 99.

Do Gdańska sprowadzano także kamień pochodzenia niderlandzkiego. W archiwum brukselskim znajdują się wzmianki o imporcie m.in., w formie listu Zygmunta III skierowanego do infantki Izabeli Klary Eugenii w dniu 8 III 1626 r., wraz z prośbą Magistratu Gdańska z 22 V 1626 r., o ułatwienie innemu kamieniarzowi niderlandzkiemu, Laureatowi Swyss z Amsterdamu, nabycia i transportu do Gdańska aż 15 000 stóp tzw. niebieskiego kamienia z Namur, 10 000 stóp piaskowca z Księstwa Bentheim oraz 2000 stóp wapienia określonego terminem „duynsteijn”<sup>3</sup>. Skądinąd wiadomo, że zakupu tej ostatniej odmiany kamienia dokonywano, już od XV w., właśnie w Mechelen<sup>4</sup>. Zresztą w Mechelen ogniskował się handel i miejsce składowania wszelkich materiałów budowlanych<sup>5</sup>. Spotykane w oficjalnych listach terminy na określenie niektórych odmian brabanckiego wapienia wskazują, że kamienia określonego jako „duynsteijn” potrzebowali prawdopodobnie gdańscy architekci pochodzenia flamandzkiego, dobrze obeznani ze znakomitym marmurem mozańskim i różnymi południowoniderlandzkimi piaskowcami i wapieniami.

Szykującemu się do podróży Wilhelmowi van den Blocke Magistrat Gdańska wystawił jak najlepsze świadectwo. Wskazano na jego nieposzlakowaną opinię i wierną służbę swym rzemiosłem Zygmuntowi III oraz poprzednikowi na polskim tronie, Stefanowi Batoremu. Temu ostatniemu władcy oddał Wilhelm van den Blocke swoje usługi po 1581 r., wykonując nagrobek dla zmarłego księcia Siedmiogrodu, Krzysztofa Batorego (zniszczony w wieku XVII w następstwie wojen z Turkami). Prace nad tym dziełem sztuki, prowadził Wilhelm van den Blocke u siebie w Gdańsku. Znana jest droga transportu nagrobka Krzysztofa Batorego do Siedmiogrodu. Prowadziła ona Wisłą przez Brześć Kujawski i Sandomierz aż do Opatowa, skąd wozami przewieziono go do Białogrodu i ustawiono na miejscu pod okiem artysty<sup>6</sup>.

W niedługim czasie po wykonaniu zamówienia dla Stefana Batorego, postanowił Wilhelm van den Blocke ostatecznie dołączyć do licznej kolonii flamandzkich artystów osiedlonych w Gdańsku. Dnia 18 VI 1584 r., zachwalał on swoje zdolności architekta i rzeźbiarza Magistratowi Gdańska, powołując się właśnie na dostarczony królowi Stefanowi grobowiec jego brata. W Gdańsku pozostał Wilhelm van den Blocke aż do śmierci, która nastąpiła w 1628 r. Wiemy, że jego warsztat mieścił się przy Wollwergasse. Tam też powstał zamówiony w 1593 r. przez Zygmunta III

<sup>3</sup> Całą serię dokumentów związanych z zakupem imponujących ilości kamienia dla potrzeb Gdańska i dworu Zygmunta III w latach 1626-1629 odnalazłem w Archives générales du Royaume w Brukseli i przygotowuję do opublikowania przez Zamek Królewski w Warszawie.

<sup>4</sup> H. Jansz i D.J. de Vries *Werk en Merk (na de Sterkhouwer. Het steenoversendrecht in de Nederlanden 1000-1800*, Zwolle 1991, s. 22.

<sup>5</sup> „Duynsteijn” na określenie szczególnej odmiany wapienia spotyka się np. w dokumentach związanych z budową ratusza w Leaven w latach 1438-1448, zob. Biblioteka elektroniczna Stichting Jan Speelberch vzw., Holsbeek B-3220: ALC 5066, fol. 24 v., ALC 5070, fol. 12v, ALC 5073 (fol. 83 v., 99, ALC 5076, fol. 16, 17.

<sup>6</sup> W. Szydłowska, *Pomnik grobowy Batorech w Barczynie*, [w:] *Studia Pomorskie*, pod red. M. Walickiego, Wrocław-Kraków 1967, t. I, s. 255.



Wazy<sup>7</sup>. Sekretarz Magistratu Gdańska, Michael Petrus, pisząc list do władz w Brukseli miał niewątpliwie na myśli nagrobek Jana III Wazy. Dzieło to mógł sekretarz Gdańska znać z autopsji, jako, że nie zostało bezpośrednio po ukończeniu przewiezione do Szwecji, lecz pozostawało czasowo umieszczone w gdańskim Arsenale. Aż do 1818 r. zwlekano z decyzją o ostatecznym przewiezieniu pomnika do Szwecji celem ustawienia go w katedrze w Uppsali. Nagrobek Jana III Wazy przedstawia zmarłego w pełnoplastycznej rzeźbie, w typie postaci sansovinowskiej, rozpowszechnionej w Małopolsce od czasu wykonania przez włoskiego rzeźbiarza Padovano pomnika biskupa Piotra Tomickiego dla katedry na Wawelu.

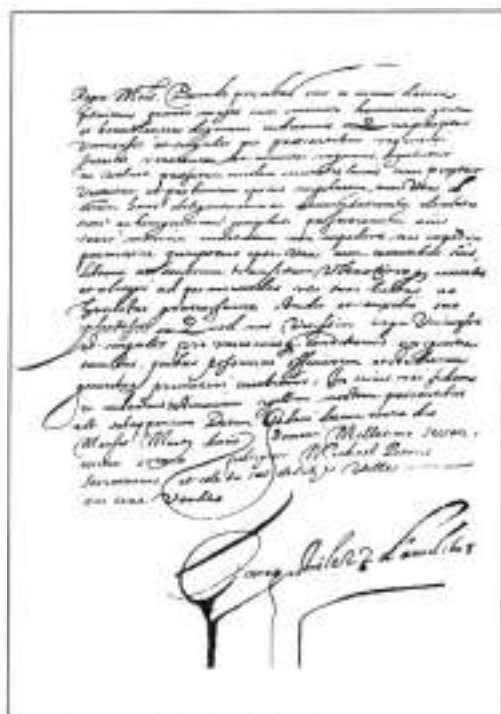
List z 13 III 1608 r., otwierając możliwość poznania nowego rozdziału w biografii Wilhelma van den Blocke, potwierdza jednocześnie już wcześniej znane informacje o działalności mistrza z Mechelen dla polskiego dworu królewskiego.

<sup>7</sup> K. Mikocka-Bachubowa, w: *Sam Allgewisses Künstlerlexikon. Die Bildender Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig 1995, t.11 s. 535.

## ANEKS



Przyjazd  
 Wilhelma  
 van den  
 Blocke do  
 Mechelen  
 w 1608  
 roku



Gdańsk, 13 marca 1608, Magistrat Gdańska zwraca się do władz Południowych Niderlandów o wizę dla Wilhelma van den Blocke (kopia)

Universis ac singulis harum notici[am] habituris, imprimis vero, quibus id scire expedit, praemissa salute et officiorum nostrorum commendatione notum testatumque facimus nos Praeconsules et Consules Regiae civitatis Gedanensis, quod coram nobis comparens honoratus et artificiosus M. Wilhelmus von den Block, lapicida et multis iam ab hinc annis incola civitatis huius, exposuit sibi pro negotiorum suorum exigentia nunc temporis proficiscendum esse in Inferiorem Germaniam, nominatim vero verius Mechliniam in Brabantiam, summopere a nobis petendo, ut eius instituti sui ad vitandam omnem sinistram suspicionem et alias difficultates, qu[a]e peregrinantibus terra marique vel bellorum iniuria, vel fortunae indignitate ut plurimum evenire solent, publicum ei testimonium communicarem ac simul, ut communicatis litteris liberi transitus seu passus eum locorum Magistratibus et qui in dignitate vel officio positi sunt, de meliori prosa[?] commendarem. Quia vero praedictus M. Wilhelmus van den Block multis iam ab hinc annis prout supra dictum civitatis huius incola sit et alioqui honestae vitae et conversationis, tum etiam non ignoremus Serenissimo Principi ac Domino Domino Sigismundo tertio, Regi Poloniae, Magno Duci Lithuaniae, Russiae, Prussiae, Masoviae,

Samogitiae Livoniaeque nec non Suecorum, Gottorum Vandalarumque Regi hereditario, Domino nostro clementissimo, ut et Maiestatis suae felicissimae recordationis Antecessori Regi Stephano ipsum artem et operam suam navasse, quamadmodum etiam sit in servitiis praememoratae Sacrae Maiestatis. Proinde precibus eius eo minus deesse potuimus quanto magis cum omnium hominum gratia et benevolentia dignum indicamus. Quapropter universos et singulos, qui praesentibus requisiti fuerint, reverenter et omanter rogamus, dignerentur ac velint praefatum incolam civitatis huius, cum propter virtutem et probitatem ipsius singularem, tum vero ob nostram hanc diligentissimam commendationem, elementissime ac benignissime complecti protectionem eius terra marive insitutam non impedire nec impediri permittere, quam potius ipsi una cum comitibus suis liberum ac securum transitum ultro citroque concedere et alioqui ad promovendas res suas licitas ac honestas gratia favere, studio et auxilio suo ipsi adesse. Quod nos vicissim erga universos et singulos pro uniuscuiusque conditionis exigentia omnibus, quibus possumus officiorum et studiorum generibus promereri conabimur. In cuius rei fidem et evidentius testimonium sigillum nostrum praesentibus est subappensus. Datum Gedaniae decima tertia die mensis Martii Anno Domini millesimo sescentissimo octavo.

Nota: Soubsignè Michael Petrus, Secretarius, et selé du scel de ladite ville en cire verte. Enregistré le 22 d'août 1608.

Bruxelles. Archives générales du Royaume, Registre de passeports commençant le 10 d'avril 1607. Audience, n. 1049, p. 177-178.

#### Tłumaczenie:

Do wszystkich, którzy otrzymują tę informację, przede wszystkim do tych, którzy powinni to wiedzieć. Przesyłając najpierw pozdrowienie oraz polecając się uprzejmie poświadczamy, Rajcowie i Urzędnicy królewskiego miasta Gdańska, że czcigodny artysta, mistrz Wilhelm van den Block, kamieniarz, od wielu już lat mieszkaniec tego miasta, przedstawił nam, że z powodu swoich zajęć powinien wyjechać teraz do Dolnej Germanii, a dokładnie do Mechelen w Brabancji, bardzo nas prosząc, abyśmy jego zamiar publicznie poświadczili dla uniknięcia wszelkiej wrogiej podejrzliwości i innych utrudnień, które bardzo często trafiają się podróżującym lądem i morzem z powodu czy to bezprawia wojny, czy też przeciwności losu oraz abyśmy jednocześnie polecili go miejscowym władzom i urzędowi listami udzielającymi wolnego przejazdu lub wstępu. Ponieważ zaś wymieniony Mistrz Wilhelm van den Block już od wielu lat, jak wcześniej powiedziano, jest mieszkańcem naszego miasta, zresztą o szlachetnym trybie życia, wiemy też dobrze, że służył wiernie swym rzemiosłem Najdostojniejszemu i Najpotężniejszemu Władcy i Panu Zygmuntovi trzeciemu, królowi Polski, Wielkiemu Księciu Litwy, Rusi, Prus, Mazowsza, Zmudzi, Inflant, jak również dziedzicznemu królowi Szwedów, Gotów, Wandalów, naszemu najlaskawszemu Panu, jak i świętej pamięci poprzedniemu Królowi Stefanowi, dopóki był w służbie

Przyjazd  
Wilhelma  
van den  
Blocke do  
Mechelen  
w 1608  
roku

Ryszard  
Szymajki

wymienionego Majestatu Królewskiego. Dlatego tym mniej mogliśmy odmówić jego prośbom, im bardziej uznajemy go za godnego wsparcia i życzliwości wszystkich ludzi. Zatem prosimy z należnym szacunkiem wszystkich razem i każdego z osobna, aby raczyli troskliwie zająć się wymienionym mieszkańcem naszego miasta, tak ze względu na jego szczególne męstwo i szlachetność, jak i ze względu na nasze usilne polecenie, oraz nie przeszkadzali jego wyprawie na lądzie i morzu i nie pozwolili, aby mu przeszkadzano, a raczej udzielili mu i jego towarzyszom wolnego i bezpiecznego przejścia tam i z powrotem i aby wszędzie sprzyjali mu w załatwieniu jego godziwych i szlachetnych spraw i chętnie mu pomagali. My ze swej strony postaramy się za to odwdziżyć wszystkim i każdemu z osobna według ich potrzeb i odpowiednio do naszych możliwości i powinności. Na potwierdzenie tego i przekonujący dowód umieściliśmy pod tym listem naszą pieczęć. Dane w Gdańsku, trzynastego marca 1608 roku.

Nota: "Podpisał Michael Petrus, sekretarz, opieczętowano pieczęcią tegoż miasta w zielonym wosku. Zarejestrowano 22 sierpnia 1608".

## Supliki Hansa Kramera i Willema van den Blocke do Rady Miejskiej w Gdańsku\*

W gdańskim archiwum w dziale rękopisów, poddziale „Urząd Wałowy” w teczce 124 znajdują się dokumenty zawierające rękopisy rzeźbiarzy, kamieniarzy, a wśród nich jeden jest podpisany „Hans Kramer von Dresden”. W teczce tej znajdują się też cztery inne rękopisy podpisane nazwiskiem kamieniarza, rzeźbiarza i budowniczego Bramy Wyzynnej – Willema van den Blocke.

Supliki Blocka zostały napisane po niemiecku, pismem gotyckim i wyraźnie widać, że każda z nich różni się charakterem pisma.

Brak interpunkcji, dowolność pisowni, niestosowanie dużej i małej litery spowodowały niedokładne lub nawet błędne ich odczytywanie. Np. w 1903 r. Carl Knetsch<sup>1</sup> pisał o Bramie Wyzynnej Blocka, wzniesionej z „ociosanych kamieni” (*Werckstein*). Natomiast Arthur Lindner w 1903<sup>2</sup>, Georg Cuny w 1910<sup>3</sup>, Ulrich Wendland w 1938<sup>4</sup> owe „ociosane kamienie” (*Werckstein*) błędnie odkrywali jako „kamienie graniczne” (*Marckstein*).

Suplika Kramera zawiera tylko pięć zdań, ale powstałych z 76 wierszy, co utrudnia przekazanie jej treści. W tłumaczeniu zastoso-

\* Wszystkie rękopisy niemieckie w niniejszym artykule odczytał i przełożył F. Krzysiak.

<sup>1</sup> C. Knetsch *Die Künstlerfamilie van den Block in Danzig*. MWG 1903, nr 2, s. 28.

- Wie er selbst sich ausdrückt „ein zierlich thor von gebawenen wercksteinen an das hohe thor“.

- Jak on się sam wyrażał „wytyczona brama z ociosanych kamieni przy Bramie Wyzynnej”.

<sup>2</sup> A. Lindner *Danzig*, 1903, s. 33.

- Im Jahre 1586 beschloss der Rat „ein zierliches Thor von gebawenen Marksteinen an das hohe Thor machen zu lassen“.

- W roku 1586 rada zdecydowała „zbudować wytworną bramę z ociosanych kamieni granicznych przy Bramie Wyzynnej”.

<sup>3</sup> G. Cuny [w:] Thiemo-Becker 1910, t. 4, s. 123.

- Als der Rat 1586 den Plan gefasst hatte „ein zierliches Thor von gebawenen Marksteinen an dem bisher nur in schlichten Ziegelmauerwerk hingestellten Hohen Thor als Fassade herstellen zu lassen“.

- Jak rada powzięła w 1586 r. plan „zbudowania jako ozdoby wytwornej bramy z ociosanych kamieni granicznych przy dotychczasowej Bramie Wyzynnej wykonanej tylko ze zwykłej cegły”.

<sup>4</sup> U. Wendland *Danzigs Tore und Thürme*, Danzig 1938, s. 11 – als der Rat dem damals bereits weitbekannten Kursächsischen Steinmetzen Wilhelm von dem Blocke im Jahre 1586 den Auftrag erteilte „ein zierlich Thor von gebawenen Marksteinen an das Hohe Thor“ zu machen.

- Jak rada już wtedy powzięła zadanie „aby wykonał wytworną bramę z ociosanych kamieni granicznych przy Bramie Wyzynnej”.

Franciszek  
Krzysiak



1. Brama Wyzynna w Gdańsku, fot. Karola Beyera z ok. 1865 r.

wano współczesną interpunkcją dla czytelności całości dokumentu i przeredagowano niektóre długie zdania na kilka krótszych.

Analiza treści suplik pozwoliła na zweryfikowanie naszej dotychczasowej wiedzy o budowniczych Bramy Wyzynnej. Można np. sądzić, że Hans Kramer z Drezna wznosił czwartą „polową”, jak sam pisał, Bramę Wyzynną i nadzorował jej budowę. Dokument ten jest publikowany tu po raz pierwszy. Warto zwrócić uwagę iż każda z suplik Blocka ma inną pisownię nazwiska czyli, mamy cztery warianty zapisu. Z suplik Blocka najważniejsza jest datowana na 1586 rok. Wynika z niej, że Blocke budował piątą i ostatnią Bramę Wyzynną, a nie tylko, jak błędnie pisano, dekorował ją, czy rustykował. Supliki publikujemy w kolejności podanej w tabeli, dodając (nr 4) odpis decyzji Rady w sprawie budowy kolejnej Bramy Wyzynnej.

Supliki  
Hansa  
Kramera  
i Willema  
van den  
Blocke  
do Rady  
Miejskiej  
w Gdańsku

Nr	Imię i nazwisko suplikanta	Data adnotacji pisarza	Przedmiot supliki
1	Hans Kramer von Dresden	16.10.72 (1572)	Skarga i prośba
2	Wilhelm Block	18.06.84 (1584)	Prośba o pracę
3	Wilhelm von den Bloch	27.03.1586	Oferta zbudowania Bramy Wyzynnej
4	Joannes Boccattius	27.09.86 (1586)	Odpis decyzji Rady z 25.06.1586
5	Wilhelm vom Block	17.08.90 (1590)	Prośba o ochronę i opiekę
6	Wilhelm von den Blocke	27.11.94 (1594)	Prośba o wypłacenie 2000 talarów

### 1. Hans Kramer - Skarga i prośba

Gestrennge Erenveste Achbare Erbare Namhafttige und  
wollweise großgünstige herrenn: E: gest: a und: E: N  
seyndt meyne underthenigste dinst nach hechsten meynem  
vermügend Jeder Zeitt zu vorinn bereit, unnd soll den sel/?/  
nicht vorhaltten mitt meynem schreibenn zuer suchen undt  
nichtt alleynn meyne herrenn sondern alle drey Ordenn  
zu befahrenn künfftiges unglückes betreffende, so etwa  
unversehenns gemeynem wallgebeude, Durch böse leutte zuge-  
füngett, oder aber auch sonsttinn geschehen müchtte, Ich auch  
derwegen verursachett solliches zu vermeidenn nichtt worttes  
lassen, dann ich achte es davor da man solche sache nicht  
unternemen wirdt gewisser schade Erfollgenn Hirinne ich  
mich als einer Baumeister wo fehrn in sollichern sachen nicht  
vorkommen werdet ich freudelichenn gebethenn will haben  
so schadenn vorstehen müchtte-mich entschuldigett zu iren  
und seidt diß follgende meyne gebrechenn  
Erstlichenn ist diß meynn beschwer, daß gantz wenich scharwerck-  
volck in die arbeit komptt, derwegen ich meyn gemachtte  
maurwerck desgleichen die gewelbe undt erde von den frost  
nichtt Beschüttenn kann ob magk derohalbenn ich meyne her-

ren gantz freundlich bitt sy wolltten dahin trachtten daß ich solliche Maurenn undt gewelbe vor denn frost müge bedecken sonnstenn ist schadenn zur gewartenn

Zum anderenn ist diß meynn Beschwer undt hechstes sorgen daß mir durch böse leutte oder aber eines Erbar Radths undt gemeyner stadt mißgünstige wie leichtlichenn geschehen magk, die Radune ann deme fodern flügel myr undt der stadt zu widdern inn den grabenn gebracht oder geleittet möchtt werden kundte auch durch diß Nasse wetter unnd ungewitter leichtlich unversehenns aus reissenn und inn grabenn lauffenn, unnd mir nichtt wenigshedenn, ahn meynem gebeude zufügenn, ist daß halbenn meynn undertheniges fleisiges undt einsiges bittenn meyne Herrenn wolltten dahin bedacht seynn, und man die Raduhne verlegenn müchtt welches dann itziger Zeitt nun zur winter arbeit kostte fürgenommenn werden, kundtte auch auff disse wege gerichttet werden daß eynd jeder burg, deme es in seyнем gartenn getroffen die erde selbest durch seyne Roß undt wagen, auf das erdthaus fürenn lissen oder aber demnach eines Erbar Radths unnderthenenn die Maurenn, solches zum scharwerke thetten welches ich vor billich erachte die weille sye zur Zeitt daß auch zuflichtt zur stadt haben, da es nun meyne herrenn vor gudt ansehenn, daß solliches sollte vorgehen werden wolltte ich dar auff trachtten, damitte die brücke die massen gebauentt würden, das es Roß undt wagen nuber tragen müchtt

Ferner ist durch meynn freundliches bittenn, das sich eynd Erbar hochweiser Radth nichtt beschwerenn wolltt einen tagk zu Bestimmenn nebenn denn hernn scheppenn und denn ver Ordnettenn des walles Eynne zusammenn küfftt off dem wallgebeude zu halldenn, Meynnes erachtens Doch von nötten wegen des Thores so umb dennflügel nach der Vorstadt wie im geschnittener wisierung es auß weisett undt meldett ob es demnach also sollte fortgestellett werden welches dann nichtt eynd geringenn unnkosten erforden würde, habe ich diß anheer nach meynem vormögen unnkostenn zuvormeidenn nach getrachtett undt befinde daß solches unnkosten zuvormeidende wehre wan man alleyne das Hohe thor, das massenn anlegette das es das triwyall feltt thor nach disser seite were, da durch man sich nach der Rechttenstadt, Vorstadt unnd allttestadt behellffen köntte welches dann meynes erachtens nach sichwoll sollte schickenn derenntwegen sich meyne herrenn in der wisierung ferner berichtten will

Letzlichenn ist meynn freundliches unnd fleissiges bittenn die herren wolltten mir disser meynner beschwer müge



halbenn Genedigste Beantwortung thuen, und meynes  
schreibenns keynen ungefallenn tragen, Dann mich die  
hochdringende Nodt her zu treibett wo ferne aber me-  
ne herren wellches ich doch nichtt verhoffe in deme sen-  
nigk sich ertzeigenn werden will in sollcher gewolltt  
schaden keyne schulltt tragen da doch sonnst viell böse  
leutte meuler bey: E: Er: Radthe hinder meynem  
Rücken meyrer Personn halbenn wiell böses gewesche vor  
bringenn wellches innern zu ehrenn das sie solches in  
meyner gegenwarth thettenn woll annstunde ich auch  
solches mitt Gottliche hüllffe als eynem ehrliebenden  
Baumeister woll anstellett beanttortenn wolltte ich  
aber eyne oder mehr die mir zu unehrenn was noch zu  
sagen wüste, mir möchtte vergestellett werden und soll-  
ches in meyrer gegenwarth thuenn, was ich aber nichtt schri-  
fftlichenn gefasset soll in versamlunge durch meyne  
Personn vorgebracht werden, Thue mich sie mitt in: E: Er:  
Radths genedigstenn schutz Befohlende  
E: g:  
a: und E: G

Underthenig  
Hans Kramer von Dresden

Przekład:

Dostojni, nieskazitelni, zacni, szanowni, wybitni i rozważni, naj-  
zyczliwsi panowie. N. [Nieskazitelni] dost. Z. i Sz. [Zacni i Szanowni]  
wybitni, niechaj moja poddańcza służba zgodnie z wszystkimi moimi  
możliwościami w każdej chwili będzie gotowa. Powinienem się starać,  
aby nie zarzucać moimi pisemnymi prośbami nie tylko moich panów, ale  
wszystkie trzy ordynki, które chcę powiadomić o możliwym przyszłym  
nieszczęściu, do którego może dojść przez nieuwagę publicznego urzędu  
wałowego. Mogą je spowodować też źli ludzie, lub może też samo z  
siebie się wydarzyć, dlatego też chcąc temu zapobiec, nie mogę nie  
mówić. Zatem przestrzegam przed tym, bo jak się nie podejmie  
określonych przedsięwzięć, to powstaną pewne szkody. Tutaj ja jako  
mistrz budo- wlny nie chciałbym do tego dopuścić i uprzejmie proszę,  
jeśliby doszło do szkód, aby mnie za nie nie winić i niech będzie, że to  
jest następująca moja słabość.

Po pierwsze, to martwię się, że za mało pracowników szarwarkowych  
przychodzi do pracy, dlatego ja, ani wykonanego muru, jak też sklepienia  
i ziemi nie zdążę obsypać przed nadejściem mrozu, czyli dlatego chciał-  
bym moich panów bardzo uprzejmie prosić, aby postarali się o to, abym  
mógł te mury i sklepienie przed mrozem okryć, bo inaczej to trzeba ocze-  
kiwać strat.

Po drugie, to jest moim kłopotem i największą troską, że przez złych  
ludzi (którzy mnie i miastu się sprzeciwiają) i szanowną radę oraz

niechęć ogółu miasta, aby Radunię wprowadzić do fosy lub ją przekierować, łatwo może dojść do tego, że w czasie wilgotnej pogody lub burzy, sama może się przebić i wpłynie do fos, wyrządzając mi niemało szkód w mojej budowie. To jest mój uniżony obowiązek, zatem proszę moich panów, aby zechcieli to przemyśleć. Można by Radunię też przesunąć, co w tym czasie przed pracami zimowymi miałyby mniejsze koszty. Można by też ustalić, że każdy dwór, jeśli to będzie dotyczyć jego ogrodu, sam ziemię przy pomocy swego konia i wozu wywiezie na kopiec, lub też zrobią to mura- rze, podwładni szanownej rady, w ramach szarwarku. Uważam to teraz za słuszne, bo oni też mają obowiązki względem miasta. Zatem byłoby dobrze widziane, aby to przedsięwzięcie zostało podjęte, a ja postaram się, aby mosty zostały tak masywnie zbudowane, żeby konie z furmanka- mi mogły przejeżdżać.

Następnie uprzejmie proszę, aby szanowna, prześwietna rada nie wahała się wyznaczyć jakiś dzień, aby wtedy z panami ławnikami i przedsta- wicielami odpowiedzialnymi za wał (ziemny) odbyć w urzędzie wało- wym naradę, potrzebną - według mojej oceny - w sprawie bramy na skrzydle w kierunku przedmieścia. Jak widać i to wynika z wyciętego szablonu, to powinno się z niej zrezygnować. W takim przypadku nie wy- magałoby to najmniejszych kosztów. Te koszty - według moich możli- wości - postarałbym się tutaj zaoszczędzić i uważam, że te zaoszczędzone pieniądze można by przeznaczyć na bramę wyzynną, która przyjmie masy towarowe. Trywialnie mówiąc, byłaby to z tej strony połowa brama, przez którą jechałoby się do Głównego Miasta, Przedmieścia i Starego Miasta i według mego uznania, do niej trzeba się przygotowywać, z tego też względu, moi panowie, zademonstruję to na szablonie.

Na koniec bardzo uprzejmie proszę, aby panowie zechcieli mnie, na to moje pismo łaskawie udzielić odpowiedzi i nie traktować go z niezado- woleniem, ponieważ zmusza mnie do tego najwyższa konieczność. O ile więc moi panowie (czego ja się przecież nie spodziewam), ale chcę się pokazać w tym sensie, że nie chcę ponosić odpowiedzialności za szkody. Ponieważ jednak wiele pysków złych ludzi, poza moimi plecami, wiele bredni do zacnej, szanownej rady donosi na moją osobę, to byłaby im chwała, gdyby to przyzwoicie w mojej obecności robili i abym ja też na to z pomocą Bożą, jako dbający o honor mistrz budowlany mógł następnie odpowiedzieć. Chciałbym, aby jednego lub więcej tych co nieuczciwie chcieliby coś powiedzieć, mnie przedstawiono i aby to zrobili w mojej obecności.

Czego nie ująłem, to zostanie na zebraniu przeze mnie wyjaśnione. Czynię się w zacnej, szanownej rady pieczy, powierzony.

Sz. D.[Szanowni Dostojni] Z. i N. P. Z[acni] i N[ieskazitelni] P[anowie]

Poddany

Hans Kramer z Drezna

## 2. Willem van den Blocke - Prošba o prace

Ehrentüste, Erbare, Namhaffte, Hochweise undt großgünstige herren, nebenst wünschunge glückseliger Regierunge, unndt allerbestendigen wolfarth, auch erpittunge meyner bereitwilligen dienste, soll E. Erb: Radt ich unterdinstlichen nicht vorhaltenn. Demnach Ihrer Kön: Maytt ich ihn anfertigunge ihres Gottseligen herrn Brüdern Fürsten Weilandt. ihn Siebenburgen Epithafy unndt begrebnus ein Zeitlangk gedienet, unndt jimmer nach endtlicher vollendunge deselbigen wercks auß Siebenburgen, da ich es auch aufgesetzt, ahn die Kön. Mayt widderumb mit genugsamer kundtschafft meyner Vorrichtunge kommen, undt von hochgedachter Kön: Mayt. allernedigst abgefetiget bin worden also habe ich nach sollichem abgerichteten werke, unndt gnedigster abfertigunge dieser. Loblichen Stadt unndt E. Erb: Radt meine geringe Hochgetrewe dinste. nach dem vormogen daß mir der allerhechste in meyner kunst unndt handnahrung, mitgetheilet, anzutragen, undt unterdinstliches Zupresentiren nicht unnterlassen wollen, Mit dem erptten da E. Erb: Radt solche meine diennste beheglichen. ich mich nicht allein aller billichkeit gehorsams unndt unnderthennigkeit sonndern auch ihn vorrichtunge meiner handarbeit dermaßen vorhalten, daß solch E. Erb: Radt zur günstigen gefallen unndt Ehren gereichen unndt gelangen soll. Da aber auch E. Erb: Radt für diese itzige gelegenheit solcher meynerdinst nicht benottiget, also bitte ich zum unterdinstlichen, daß ich aus vorgünstigunge E. Erb: Radts diese meine kunst unndt handarbeit alhie ihn undt außer der Stadt, jderman so es begehren würdt ohne jmandts vorhinderrunge frey gebrauchen, undt was also vorfallen mochte so woll von fremden also jnwohnern vorarbeiten unndt vorrichten, undt danebenst meine geringe behausunge inn der Stadt haben mochte. Dinstlichen vorhoffennde solche meine anforderunge niemande zur schaden oder nachtheil, sondern vielmehr gemeyner Stadt unndt jnwonenden Bürgerschaft zur beforderunge nutz undt frommen gereichen soll Wie ich denn zu betzeigunge meyner vorhaltung, der Kön. Mayt. vorschrifftbriff, welchenste mir zur der nutturfft allernedigst mitgetheilet. E. Erb: Radt mit aller underthennigsten gebür hiemit werantwortte unndt umb eines günstigen abschiedt unnterdinstlichen bitten thue.

E. E. Radts

Dinstwilliger.  
Wilhelm Block  
Steiawer

18 Junj a<sup>o</sup>, 84  
zu starker anzahl

Supliki  
Hansa  
Kramera  
i Willema  
van den  
Blocke  
do Rady  
Mięskiej  
w Gdańsku

Franciszek  
Krzysiek Przekład:

Nieskazitelni, szanowni, wybitni i najzyczliwsi panowie, z życzeniem szczęśliwego panowania i wszelkiego niezmiennego powodzenia oraz oferującego swoją gotowość chęci służenia, powinieniem N[ieskazitelnej] Sz[anownej] Radzie nieoficjalnie nie przedstawiać. Przeto ja Jego Król. Mości, wykonując dla jego pobożnego pana brata, byłego księcia w Siedmiogrodzie epitafium i pomnik nagrobny, przez dłuższy czas służyłem, a po ostatecznym wykończeniu tego dzieła z Siedmiogrodu, ponieważ ja go też postawiłem, przybyłem ponownie do Król. Majest. ze skromną wiadomością o zakończeniu mojej pracy i przez wielce wspomnianą Król. Mość zostałem jaknajłaskawiej odprawiony. Zatem po tym zaprawieniu w pracy i łaskawym skierowaniu do Wielebnego Miasta i N. Sz. Rady, moją skromną, bardzo wierną służbę, zgodnie z możliwościami, że mi najjaśniejszy, za moją sztukę i ręczną pracę udzielił, zaproponował i nie zaniechał nieoficjalnie zaprezentować.

Proszę więc, aby N. Sz. Radę tę moją służbę mile przyjęła, a ja siebie nie tylko z całym słusznym posłuszeństwem i poddaństwem, ale też z przygotowaniem do mojej ręcznej pracy tak dalece chciałbym przedstawić, żeby to N. Sz. Radzie życzliwie się spodobało i przyniosło uznanie. Ponieważ, jednak N. Sz. Rada w tej obecnej sytuacji, tej mojej służby nie potrzebuje, zatem proszę nieoficjalnie, żybym z życzliwości N. Sz. Rady tę moją sztukę i pracę rąk tutaj wewnątrz i na zewnątrz miasta, gdyby ktoś sobie zazyczył, mógł bez przeszkód innych swobodnie uprawiać i gdyby się zdarzyło, tak dla obcych, jak i mieszkańców, abym mógł przygotować i wykonywać, a przy tym mógł posiadać moje skromne domostwo w mieście. Oficjalnie mam nadzieję, że te moje prośby nie przyniosą nikomu krzywd czy strat, tylko wiele bardziej powszechnie miastu i mieszkańcom winny służyć w popieraniu dobra ogółu. Jak więc ja, aby przedstawić moje referencje przez Król. Majest. zalecone, które mnie w potrzebie najłaskawiej udzielił. N. Sz. Radzie z wszystkimi podległymi powinnościami się zobowiązuję i o życzliwą decyzję proszę.

N. Sz. Radzie

Chętny na służbę  
Wilhelm Block  
Kamieniarz

.....18 Czerwca roku 84  
do mocnej liczby

### 3. Willem van den Blocke – Oferta zbudowania Bramy Wyzynnej

Erbar Ehrenvester Namhaffter undt Wolweiser Herr, Nach dem mich Ewer Namhaffte weisheiten im namen undt von wegen eins Erbar Raths günstiglich den befelich gegeben hat, einen abriß oder viesierung zu stellen. Nach dem das ein E. R. willens ist ein Zierlich thor von gehawgenen wercksteinen an das hohe thor machen zu lassen, auff welches günstigliche befelich ich auch zwe unterschied

liche abrisse undt Patronen wiewol ohne einige masse gestellet unndt übergeben habe die ich nach meiner von Gott verliener gaben undt Kunst aufs beste gestellet undt abgerissen habe. Wiewol es zierlicher undt köstlicher kundt gestellet werden. Weil ich aber nicht gewust auff welcherley gestalt undt weise das es ein E. R. begehren thette habe ich gleichwol deme ein genüges thun wöllen, hoffende das es sich ein E. R. in günsten wirdt gefallen lassen. Da man auch etwas darinne begeret geendert zu haben, es sey zur festunge oder zur gezierte kan es stetts geschehen darin ich auch meine kunst undt rath gerne mittheilen wil.

Weil mich nu ein E. R. weiter den befehlich hatt geben lassen daß ich ein werschlack machen sollte, was das ausgehawgen des steines so zu dem gantzen wercke nötig, an arbeits lohn gebüren möchte und dasselbige schriftlich auffzustellen undt zu übergeben also hab ich auff den günstigen befehlich einen kurtzen undt gründlichen werschlag gemacht, so ferne das gantze werck bey dem abscheide undt übergeben wisierung bleiben sollte. Wiewol das werck in der wisierungen nurt an dreyen seitten zu sehen ist, derhalben was inwendich oder an andere örter kompt, das in die wiesierung nicht, vertzeichnet ist, oder nicht kan vertzeichnet werden, das sol ausserhalb mann gedinge sein undt sollen die gehaugene werckstückchen, die ich aus zuarbeiten auff mich nehme, ihren anfanck haben unden an der erden oder brücken auch sollen sie bis oben an gehen nach der verordneten höhe, breite und dieke sampt allen waffen, bildtwerck, spitzen undt anderem getzier, nach seiner masse undt abeteilunge. Darnebens zierlich undt reinlich aus gehawgen undt ausgearbeit sol werden vermöge der abgerissenen wisierung. Darnebens wil ich allen Steinhawger undt Bildthawger gesellen selber zalen undt bedingen undt alle das gehawgen werck liefern, so in Gottlandtschen undt Bentmerstein gearbeitet wirdt undt auch nach notturfft, wen das werck auffgemauret wirdt auff meine un-kost einen gesellen oder zwe halten, die das eissenwerck sollen einhawgen, undt die werckstückchen einrichten für solch mein undt meiner Gesellen arbeits lohn undt angeben ist in eine summa mein begehrt undt euserster werschlack ein 2000 f dasselbige mich auff gebürliche termine wie das in der Contract schrift weiter mit ander conditionen undt puncten sol vermeldet werden.

Auch ist zuvorstehen, das ein E. R. allerley materia von stein, ziegel bley, eisen, kalk undt arbeits lohn von abbrechen, auff zusetzen, mauren undt allerley un-kost, sol verschaffen lassen. Demgleichen auch das scherpffen des werckzeuges undt eisen, sol auff eines E. R. kosten sein. Dartzu auch eine geräume undt gebrürliche werckbude undt platz verschaffen lassen, darinne man das werck fortstelle.

Damit aber ein E. R. nicht dencken sollte, als ich in diesem wercke meinem großen nutz undt fortheil suchen wolte, als wolt ich viel lieber wünschen, da es einem E. R. gefellich were, auff einen gewissen tage lohn für mich undt meine gesellen handeln zu lassen

Suptiki  
Hansa  
Kramera  
i Willema  
van den  
Bloske  
do Rady  
Miejskiej  
w Gdańsku

damit ein E. R. nicht übersetzt würde, undt solte das werck undt die gesellen gleichwol mit fleisse undt trewen vortgestellt undt befördert werden, eben ob es verdinget were. Damit quöme ein E. R. so wol der Meister nicht zu kurtz.

Dieweil auch ein E. R. ein bedencken hatt, als solten die obersten schrot dachsteine, das wasser sehr zu sich nemen oder durchschlagen so kan man an die stelle ander mittel gebrauchen mit klinkert und cement oder mit bley bedecken, das solte auch wol 700 f wenig kosten, aber das oberste teil, da man das geschütze brauchen solte, da müsten die schlieslöcher undt spitzen von gehawgen stein sein. Da es aber E. R. gefellich were die schoßgegitter nicht zu gebrauchen, welches auch meines erachtens wenig nutzlich ist, den es nur grosse unkosten verursachen wirdt, so wol grosse ungelegenheit dem gebew geben würde. Jedoch wil man es in eines E. R. günstiglische gefallen gestellet haben.

Also hab ich dis auff eines E. R. günstighen befehlich nach meiner einfalt auffzusetzen nicht unterlassen wollen. Bittende E. N. W. solchs beim Erbarh Rath günstigh vorzubringen undt mich günstigh darin zubefördern. Nebens bitte solchs in günden vonn mir auffzunehmen, den einem E. R. so wol E. N. W. zu dienen bin ich zu ieder zeit bereit undt willigk, in derer gunst mich auch in aller underthenigkeit wil befohlen haben.

Wilhelm von den Bloch  
Bildthawer

Lectum in Senatu 27 Marty  
Ao 1586

E E Rath hat geschloßen das hohe  
thor nach tagelohn zuverdingen  
und die H Hans v. der Linde H Jochim  
Eler H Michel Rogge und H Hans Schwartz-  
wald mit den yungenn zuma walgebeude  
gehörich die wiesierungen aller fleis mit  
des Raths baumeistern zu cweyen auff  
welche masse das hohe thor zuordnen  
sei und solchs zu Rathe einpringen

Przekład:

Zacny, Znamienity Wybitny i Rozważny Panie, po tym jak  
mnie Wasz Wybitny, Mądry w imieniu Zacznej Rady  
życzliwie polecił szkic lub szablon wykonać.  
Po tym jak Z[nakomita] R[ada] życzyła sobie, aby wykonać wytworną  
bramę z ociosanych kamieni przy bramie wyżynnej,  
na to życzliwe polecenie wykonałem jak mogłem  
jak najlepiej - według obdarzonych mnie przez Boga zdolności  
i wiedzy i przekazałem dwa różne szkice i szablony,  
choć bez wymiarów. Jakkolwiek można byłoby wytworniej

i wspanialej wykonać. Ponieważ nie wiedziałem w jakim kształcie i w jaki sposób Z. R. życzyła sobie, aby wykonać, chciałem chociaż coś zrobić, sądząc, że Z. R. łaskawie to zaaprobuje. Gdyby było życzenie cokolwiek zmienić w obronności lub dekoracji, to zawsze można to wykonać i chciałbym w tym służyć moją wiedzą i radą.

Ponieważ więc mnie Z. R. później poleciła, abym wykonał i przekazał propozycje ile potrzeba ociosanych kamieni do całego dzieła, zapłaty za pracę, więc na to życzliwe polecenie wykonałem krótki i dokładny projekt jak całe dzieło po ukończeniu powinno wyglądać zgodnie z szablonem. Jakkolwiek budowla na szablonie jest widoczna tylko z trzech stron, dlatego co jest wewnątrz lub w innych miejscach na szablonie nie jest zaznaczone, lub nie może być zaznaczone. To powinno być poza umową, a wyrzeźbione elementy, które biorę na siebie, powinny mieć swój początek na dole ziemi, lub na moście oraz powinny iść do góry zgodnie z wysokością, szerokością i grubością łącznie z herbami, rzeźbiarką, szczytami i inną dekoracją według swojej masy i podziałów. Przy tym delikatnie i czysto ma być wyrzeźbione i wypracowane zgodnie z naszkicowanym szablonem. Ponadto chcę wszystkich kamieniarzy i rzeźbiarzy, pomocników sam opłacać i zastrzegam sobie dostarczenie całej kamieniarki, tak wypracowanej w Gotlandii i w Bentmerstein oraz też zgodnie z potrzebą, gdy budowla będzie wymurowana, chcę na mój koszt trzymać jednego lub dwóch pomocników, którzy będą wykuwać i ustawiać elementy metalowe, a płace - deklaruje, że to jest moje życzenie i ostateczna propozycja - 2000 f dla mnie w ustalonym terminie, jak to jest w umowie, ponadto zgodnie z innymi warunkami i punktami.

Oczywiście jest to zrozumiałe, że Z. R. zapłaci za wszystkie materiały: kamienie, cegły, olów, żelazo, wapno i płace - od cięcia do postawienia murów - oraz wszelkie koszty. Podobnie wykonanie narzędzi i żelaza powinno być na koszt Z. R. Nadto trzeba wyznaczyć i stosowane pomieszczenia oraz plac, w którym budowla powstanie. Chciałbym, aby jednak Z. R. nie myślała, że ja w tym dziele tylko szukam swego wielkiego dobra i korzyści, ja chciałbym o wiele bardziej życzyć, aby Z. R. się spodobało. Pewnego dnia chciałbym uzgodnić płacę dla mnie i moich pomocników, aby Z. R. się tym nie zajmowała, a dzieło i pomocnicy jednak pilnie i wiernie byli oceniani i nagradzani, oczywiście jeżeli dojdzie do zgody. W ten sposób nie straci ani Rada, ani mistrz.

Supliki  
Hansa  
Kramera  
i Willema  
van den  
Bocke  
do Rady  
Miejskiej  
w Gdańsku

Franciszek  
Krzyśiak

Ponieważ też Z. R. ma pomysł, jak najwyższe dachówki mają wodę przyjmować albo przepuszczać, że można w tych miejscach użyć innego środka klinkieru i cementu lub pokryć ołowiem, co powinno też około 700 f mniej kosztować, ale w części najwyższej, gdzie mają stać armaty, to tam muszą otwory końcowe i szczyty być z ciosów. Ponieważ Z. R. nie zamierza wykorzystać brony, która według mojej oceny jest mało użyteczna, gdyż tylko powoduje wielkie koszty, jak też wielką niewygodę w czasie budowy. Wszelako chcę to wykonać dla Z. R. życzliwego upodobania. Zatem na życzliwe polecenie Z. R. zgodnie z moją skromnością wszystko przygotowałem i nie zrezygnowałem. Proszący Z[acnego] Z[namienitego] W[ybitnego] o życzliwe przedstawienie w Zacznej Radzie i życzliwe mnie w niej popieranie. Nadto proszę to w życzliwości ode mnie przyjąć, że Z.R. jak również Z.Z.W. jestem gotów i chętny służyć w każdej chwili i ich łasce siebie też z całym poddaństwem się polecam.

Wilhelm von den Bloch<sup>1)</sup>  
Rzeźbiarz

Przeczytano w Senacie 27 Marca  
Ao 1586

Z.Z. Rada postanowiła bramę  
wyżynną wciągnąć na listę płac  
i P Hans v. der Linde P Jochim  
Eler P Michel Rogge oraz P Hans Schwartz-  
wald z młodymi<sup>2)</sup> należącymi do urzędu  
wałowego szablony z dwoma architektami  
Rady pilnie przeanalizują  
jakie wymiary bramy wyżynnej ustalić  
i to na Radzie przedstawić.

1) Pogrubienie dla zwrócenia uwagi, że nie Bloch tylko Bloch.

2) Najprawdopodobniej chodzi o 24 poborców i nadzorców prac z urzędu wálowego.

#### 4. Joannes Bocatius - Odpis decyzji Rady

Zuwissen Das ein Lieb: Rath in dato zu starckem  
Rathe, wegen des gebeudes des Hohes Thors geschloßett

Das so viel die Zogbrücken belanget, woferne Meister Hans von Lindau, die  
gewichte  
wirdt anrichten kommen, die es runter kondte gebrauchet werden, und das  
auch



das gewelbe nicht dorffte gebrochen werden, und er solchs wurd  
demonstriren kommen,  
so will ein Erbar Rath dem folgen.

Des ist auch geschlossen daß das Thor 18 schuh hoch und 14 schuh breit  
gemachet, und das die Brücke gleich mitt eingespündet werde.

Die beidenn kleinenn seiten Pforten sollen 10 schuh und 5 breit, unnd auch  
eingespündet  
seinn, wie das große thor. Die Zogbrücken sollen auch so lang seinn, als die  
große

Das gebew des Thores soll 38 schuh breit seinn, nach der Stadtwerths.

Der giebel des Thores soll gemacht werden, wie es das Meister Friedrichs  
Patron mitt den Pfeilern mitbringet.

Und das die Schießlöcher aber dem Thor gemacht werden, wie das Meister  
Friedrichs patron auch außweiset, actum 25 Juniy Anno 1586.

Per me Joannem Boccatum  
Sacretarium Gedanen  
und ist solchs den 27. Septemb:  
Ao 86 abgeschrieben worden.

Przekład:

Podaje się do wiadomości że Kochana Rada dzisiaj  
w rozszerzonym składzie Rady podjęła decyzję w sprawie budynku  
Bramy Wyzynnej

Ze o tyle dotyczy mostów zwodzonych, o ile mistrz Hans von Lindau, ustawi  
przeciwwagi,

które poniżej mogłyby być wykorzystane, i też aby sklepienie nie zostało  
zniszczone, a on

to zademonstruje tak sobie zyczy Szanowna Rada.

To też jest postanowione, że wrota mają być 18 stóp wysokie i 14 stóp  
szerokie i aby most

od razu został dołączony.

Obie małe boczne furtki powinny być 10 stóp (wysokie) i 5 stóp szerokie i też  
dołączone

jak wielkie wrota. Mosty zwodzone powinny być też tak długie jak wysokie.

Budynek bramny powinien być 38 stóp szeroki w kierunku miasta.

Szczyt bramy ma być tak wykonany, jak to jest na szablonie mistrza Friedricha.

I żeby otwory strzelnicze też zostały wykonane, jak to wynika z szablonu

mistrza Friedricha, wpisano 25 czerwca roku 1586.

Przeze mnie Joannesa Boccatusa  
Sekretarza Gdańska  
w dniu 27. września roku 86:  
zostało odpisane.

5. Willem van den Blocke – Prośba o ochronę i opiekę

Herr Bürgermeister, Gestrenge, Ehrveste, Erbare Namhaffte  
unnd hochweise großgünstige herren negstwünschung glükseliger  
regierung und aller bestendigen wolfart auch erbittung meiner  
stets willigen dinst, kan jch aus hochdringender noth nicht umbgang  
haben ein G H Rath mit meiner Supplication züersuchen  
nach dem jch mit unbilligkeit von meinen werksbrüderm bedrückt  
werde, die mir das werck, wenn es in ihrer macht were gerne  
legen wolten, unnd das Steinhauen verbietten, welche freyheit  
mir ein E.H. Rath auf gnedige vorbitt Kön: Maytt Stephani gott-  
seliger gedechtnüs gegonnet, unnd dieweil damals ein E. H. Rath  
vons beste angesehen unnd mir auferlegt mich mit dem wercke  
Zuvertragen, unnd ein abtrag zuthun, als hab ich mich deselben  
auch nicht geweigert, unnd einem G. Wercke ein verehrung  
gethan, damit sie Zurselben Zeit wol zufrieden sein gewesen, das  
sie mich zu ihren wercks mitgenoßen und brüder aufgenommen  
haben, darauff hab ich in Namen Gottes angefangen, und meine  
nahrung Zwey Jahr von ihnen ungehindert getrieben, auch mit den  
andern Meistern in gutten friede aus dem Schiffefliesen ge-  
kauft unnd mit ihnen Zugleich gepartet unnd gescheitet, dieweile  
jch dem wercke war gerecht worden, denn so sie ursach gehabt  
mir solchs zu werdn, so hetten sie im anfang mir solchs nicht zuge-  
lassen sonnderm jch habe ungehindert alles gemacht, was mir ist  
vorkommen, biß das der neid und abgunst bey ihnen erwachsen  
ist jnsonnderheit aber bey dem Meister Wilhelm Barts Steinhauer  
am hogen thore, also das die eltterleutte vor vier Jahren das werck  
mir legen wollen, oder jch sollte nicht annders denn bildtwerck  
unnd sonst kein leisten noch annder arbeit machen welchs jch  
nicht hoffe das ein G H Rath ihnen solchs wird zulassen, denn  
wenn solchs geschehen sollte, was wurde ich denn mehr sein, denn  
ein Geselle oder ihr Knecht, da es doch ein alt gebrauch ist  
sowol in andern Stedten wer da Bildtwerck macht der hauet  
aus steinen, wiewol sie Bildthauer heißen, gleich wie die andre  
Meister alhier, Ob sie wol Steinhauer heißen, unnd das werck  
auf Steinhauen, unnd nicht auff Bildthauer gewonnen haben,  
demnach durch ihre Gesellen Bildtwerck unnd laubenwerck sowol  
als leisten arbeiten wordurch mir meine nahrung entzogen  
unnd genommen, auch wol mein gesinde abgespenet wird, denn  
so sie hierin recht hetten mir zu wehren leisten und fliesen  
zuhauen, so were es auch billich unnd recht, das sie Bildt unnd  
laubenwerck zumachen abstehen soltten, unnd dieses handtels  
halben ist ein E. H. Rath vor vier Jahren auch bemüchet worden  
da ein E. H. Rath aus ihrem mittel den handel zu untersuchen  
den heren Michel Siefert seligen, unnd heren Arendt Schmiedt

unsern Werckherrn, dartzu depudieret, welche mich daselbige macht günstig geschützet, unnd mir solchs nachgegeben, allein das ich mit Mauerwerck nicht sol umbgehen, welchs ich nie begert habe, auch noch nicht begere, ich hatte wol gehofft es sollte hiebey vorbleiben sein, aber es mag nicht helfen, sie kommen und wollen nicht zufrieden sein, sonndern ich werde ein Jahr nach dem anderen mit Stadtdienern unnd Rechtsgänge gemolestiret, also das es nu von dem herrn Bürgermeister an ein E. H. Rath ist gewiesen worden, welchs durch antreiben des Meisters am hohen Thore wonende geschehen, da sonst kein ander Meister mehr im wercke sein, als der Baumeister Hans von Lindau und ich, unnd dieweil der obgedachte Meister Wilhelm, das Bildtwerck nicht gelernet hatt, viel weniger die handt daran weiß zulegen ich aber das Steinhauen mit meinen eigenen henden wol beweisen kan, welchs er mir gerne wehren wolte, unnd da es von Zweien eins sein sollte, so wer es ja billicher, das er von dem was er mit eingner handt nicht machen kan abstehen sollte doch gunne ich ihm wol, das er seine nahrung hatt und mit seinen Gesellen arbeiten mag was ihm vorkompt allein möcht ich nur friede haben, unnd arbeiten was mir der hohe Gott zufügt, Es mag auch nicht wol von einander gedrennet sein denn Bildthauen geheret zum Steinhauen, unnd Steinhauen bey Bildthauen in anmerckung das sie mich für ein werckbruder angenommen haben, daran ich mich auch haltte, es war ihnen auch nicht unbewust wer ich war eh sie mich annahmen, denn sol ich das werck in der nahrung nicht genießen was wer es denn von nöthen gewest das werck zugewinnen, hatt ich mich an die freyheit gehalten, so mir ein E. H. Rath aus Kön: Maytt. seligen gnedige vorbitt gegonnet hatt, ich glaub ich hatte besern friede gehabt, als bißhero noch nicht geschehen ist. Demwegen ist mein fleisige bitte ein G. H. Rath wolle in solche unbefügte Zunöttigung ein Rechtmesiges einsehen haben unnd mich in günstigen schutz nehmen, hierauf ein Spruch thun, dabey es endlich beruhen möge damit ich hinfort friede haben könne, ich verhoffe mich auch Zuverhaltten nebenn andern Meistern, das niemandt mit billichkeit unnd warheit sol zu klagen haben, Solchs umb ein E. H. Rath als meine günstige liebe herren, nach ihren willen und begeren, nach meinem geringen vermögen unnd einfalth zuverschulden, bin ich bey tag unnd nacht zu iedertzeit willig unnd bereit.

E. G. E. G. N unnd hohem

Suptiko  
Hansi  
Kramera  
i Willema  
van den  
Blocke  
do Rady  
Miejskiej  
w Gdansk

dinstwilliger  
Wilhelm vom Block, Bildhauer

Wilhelms von Blockes Supplica

jn das gedenckbuch muge schreiben

Ehr Erb: Rahtt befindet aus des werckes der Meurer dem

supplicanten gegebenen kundtschafft, das er der Suppli-

cant wol befueget sey, sol als ein Mitbrueder des

Werckes der Meurer des Bildtwercks in steinhawen wie auch das

Steinhawens, wie andere zugebrauchen und also des werckes in allem

Zugenissen, Ausserhalb der Supplicant mit dem

Meurwerck nicht sol umbgeh, welchs ihme ab

geschutt und unterlige sein solle.

Lect 17 August Anno 90.

Przekład:

Pan burmistrz, dostojni, nieskazitelni, szanowni, wybitni i prześwietni najzyczliwsi panowie. Życzenia szczęśliwego panowania i wszelkiego stałego dobrobytu składa ofiarując się na zawsze chętną służbę. Jestem w największej potrzebie bez warunków do życia, dlatego z tą supliką zwracam się do D[ostojnej] P[rześwietnej] R[ady], po tym jak przez moich braci cechowych jestem niesłusznie gnębiony. Oni chętnie, gdyby to było w ich mocy, pozbawili by mnie pracy i kamieniarstwa, na które przywilej dała mi Sz[anowna], P[rześwietna] R[ada] na łaskawe polecenie Jego Król. Mości św. pamięci Stefana. Ponieważ wtedy z jak największym szacunkiem S. W. Rada pertraktowała ze mną umowę o dzieło i zdecydowała się to uczynić, a ja też tego nie odmówiłem. Dostojny cech uszanowałem, dzięki temu oni wtedy byli zadowoleni, tak że mnie do swego cechu i braci przyjęli. Po tym w imię Boże moją działalność rozpocząłem i dwa lata bez utrudniania mi przez nich miałem pracę. Z innymi mistrzami w dobrej zgodzie kupowaliśmy ze statku tafle kamienne i razem z nimi pasowaliśmy i dzieliliśmy, ponieważ działałem zgodnie z cechem. Gdyby oni jednak mieli podstawy, to by mnie od początku do pracy nie dopuścili, ale ja działałem bez przeszkód, tak jak mi to wypadło, aż zazdrość i nieżyczliwość u nich wzrosła, a szczególnie u mistrza Wilhelma Barta kamieniarza przy bramie wyżynnej. Starsi cechu przed czterema latami chcieli mi budowę położyć lub abym ja nie powinienem nic innego robić jak tylko rzeźbiarkę, a jeśli już, to inną pracę wykonywać, którą ja nie sądzę, żeby im D. P. Rada przyzwoliła. Gdyby tak się stało, to czym ja bym był, chyba ich pomocnikiem albo pacholkiem, przecież jest stary zwyczaj także i w innych miastach, że kto uprawia rzeźbiarstwo, ten wykuwa z kamieni. Chociaż oni nazywają się rzeźbiarzami, tak jak inni mistrzowie tutaj, a właściwie oni zwą się kamieniarzami i ich praca to rąbanie kamieni, bo oni nie zdobyli zawodu rzeźbiarza, i dlatego ich pomocnicy wykonują rzeźby lub rytę, przez co pozbawiają mnie pracy, zabierają mi ją. Wprowadźcie moja służba byłaby wyczerpana, ale ona też ma prawo mnie bronić i płyty kamienne ciąć. Byłoby słusznie i sprawiedliwie, gdyby oni musieli przestać z rzeźbieniem i rytowaniem. Takie działania starała się podjąć przed czterema

laty S. P. Rada, ponieważ S. P. Rada, próbowała, aby swoimi siłami to zbadać deputowała naszych panów związku cechowego św. pamięci pana Michela Sieferta i pana Arendta Schmiedta, którzy mnie mocą swojej łaski chronili i mnie to podpowiadali, abym nie powinien zajmować się murarstwem, którego nie pragnąłem i też nie pragnę. Miałem nadzieję, że powinno zostać jak było, ale nic się nie zmienia. Oni przychodzą i są niezadowoleni, a ja rok po roku przez służbę miejską i postępowania sądowe jestem molestowany Jeden z panów Burmistrzów wskazał Sz. P. Radzie jaki przez podjudzanie mistrza mieszkającego przy Bramie Wyżynnej był rezultat. Przecież dawniej mógłby być inny mistrz dłużej będący w cechu niż Hans von Lindau i ja, a tymczasem wyżej wspomniany mistrz Wilhelm rzeźbiarstwa się nie uczył, stąd jego ręce mniej umieją. Za to ja ciosanie kamienia mogę dowieść własnymi rękoma, czego on mi chętnie by zabronił. Ponieważ z dwóch jeden powinien zostać, to byłoby słuszniej, żeby on zrezygnował z tego czego nie potrafi własnymi rękoma zrobić, przecież ja mógłbym to wykonywać, on ma swoją pracę i ze swoimi pomocnikami może robić to co mu podejdziesz. Ja sam chciałbym mieć spokój i robić to czym mnie Bóg obdarzył. Nie można jednak rozdzielić, ponieważ do rzeźbienia należy cięcie kamienia, a cięcie kamienia jest w rzeźbieniu. W uwadze, jak mnie na członka cechu przyjęli, czego ja się też trzymam, oni też wiedzieli kim byłem, zanim mnie przyjęli. Jeśli miałbym tego zawodu nie uprawiać, to jaki sens byłoby go zdobywać, Ja trzymałem się przywileju, który mi S. P. Rada na łaskawe polecenie błogosławionej JKM udzieliła. Sądzę, że przedtem miałem lepszy spokój niż teraz. Dlatego uprzejmie proszę, aby D. P. Rada w tej poważnej sytuacji sprawiedliwie oceniła i wzięła mnie w łaskawą opiekę, wypowiadając się, aby się ostatecznie uspokoiło, dzięki czemu mógłbym mieć spokój. Mam nadzieję też na właściwe zachowanie się innych mistrzów licząc, że nikt z nich niesłusznie nie będzie mi stawiał zarzutów. O to proszę Sz. P. Radę jako moich łaskawych, kochanych panów, według ich woli i życzenia, a mojej skromnej siły i prostoty czuję się im zobowiązany oraz dniem i nocą w każdej chwili chętny i gotowy

S[zanownej], D[ostojnej], N[ieskazitelnej], W[ybitnej], P[rześwietnej] i wielkiej

pragnący służyć  
Wilhelm vom Block  
rzeźbiarz

Suplika Wilhelma vom Blocka

Można by wpisać do księgi pamiątkowej.

Niesk. Sz. Rada decyduje suplikantowi

cechu murarzy przekazać wiadomość,

że on suplikant winien być uprawniony,

jako współbrat cechu murarzy, rzeźbiarstwo

Suplika  
Hansa  
Kramera  
i Wilhelma  
van den  
Blocke  
do Rady  
Miejskiej  
w Gdańsku

i kamieniarstwo tak jak inni wykorzystywać  
oraz w ogóle uprawiać zawód, ponadto  
Suplikant nie powinien unikać  
cechu murarzy, który go wyrzucił  
i któremu powinien mu podlegać.  
Złożono 17 sierpnia Anno 90.

#### 6. Willem van den Blocke – Prośba o wypłacenie 2000 talarów

Ehrenttuheste, erbare, Namhaffte, hochweise großgünstge herren  
negst wünschunge vonn Gott dem allmechtigstenn glücksaligen und  
friedsamer Regierung, wie auch meines schuldigen gehorsams, undt  
bereit willigen dienste erbietunge, kehn einem Erb. hochweisen  
Ratt ich inn aller unnderthenigkeit gantz dienstlich nichtt sergen  
daß ich vonn der Kön. Matt. u. a. g. konige und herren ein Man-  
datt an einen Erb. Ratt bekommen habe, vonn wegen zwei tausentt.  
thaler, welche mir auß der pfalkammer sollen gezahlet werden.  
Weil aber daß Mandatt fast langsam angekommen, und andere  
vor mir eingeschrieben seintt worden, also daß ich noch gar langsam  
die 2000 daler, welche mir doch ihre Kö. Matt. auff jungst vor  
schienen Michaelis zur erlegen schuldig gewesen, nach der ordnung  
bekommen, unnd so lange miessen werde, zu meynem grossenn  
schaden nichtt alleine, sondern auch zu mercklicher vorhinderung dess  
wercks unnd arbeit, so ich Ihrer Kön. Matt. fertigen und bereiten  
soll auch schon unterhanden habe. Weill dann mir die 2000 daler  
auff Michaelis worgangen, läutt deß contracts aber welchem Ihre  
Kö. Matt. wie auch der Reichs Ratt inn Schweden halten und mir be-  
fehlen thuen höchsten vleis anzueenden, das angenommen und ange-  
fangene werck zu fertigen und auff angelobt Zeitt zulieberen nichtt  
erlegett seyntt, unnd aber gleich woll vom Herren thöre bietten  
den 20 dieses noch ein schreiben bekommen habe daß werck zubereiten  
welches mir zu thuende nicht mueglichen ist, wo ferne ich von Ihrer  
Kön. Matt mitt gelde nicht entsetzet werde, sondernn werde mitt  
schmerzen das angefangene werck anstehen, die gesellen so ich mitt  
grossen unkost zu wegen gebracht abschaffen, unnd mich also meiner  
unschuldt bey Irer Kö. Matt entschuldigen müssen. Bitte demnach zum  
underdienstlichsten ein erb. hochweiser Ratt hirinnern mich nichtt  
vordencken wolle, dann die eüsserste hochdringende nott mich darzu  
Zwingett unnd treibett solches einen Erbar hochweisen Ratt meynen groß-  
günstigen herrenn durch diß mein schlechtes und einfalliges suppli-  
ciren anzumelden unnd zum underdienstlichsten anzulangen umdt  
zu bitten daß ein erb. Ratt mir dißfals zu hülfe und wost kommen  
und mich mitt gelde entsetzen wolle, daß ich also meine angefangene  
unnd für habende arbeit fertig machen, und Ihrer Kön. Matt zu echter  
zeit lieberen müge, worann dann Ihrer Königlich Matt ein gnedigst  
gefallen tragen werden, unnd ich bin daselbe umb einen Erbar

hochweisen Ratt nach höchsten vormügen zu Jederzeit bereitwillig  
und überböttig, trostlichen und zuvorlessigen anttworts erwach-  
ternde E. E. E. N. W.

Dienstwilliger  
Diener

Wilhelm von den Blocke  
Bildthawer

Supliki  
Hansa  
Kramera  
i Willema  
van den  
Blocke  
do Rady  
Miejskiej  
w Gdańsku

Lect 25 Noveb A<sup>o</sup> 94  
E.E. Rats gelegenheit  
ist itzo nicht disem Suppli-  
canten zuffug

Przekład:

Przynoszący zaszczyty, szanowni, wybitni, najzyczliwsi panowie.  
Życzący Wam od Boga wszechwładnego szczęśliwego  
i spokojnego panowania, jak też mego winnego posłuszeństwa  
i oferujący gotową chęć do służby. Nie chcę sz. prześwietnej  
Rady w całym poddaństwie służbowo kłopotać  
ale ja od Król. Majest. od sz. naj. króla i panów dostałem  
zlecenie do Sz. Rady, abym pobrał dwa tysiące  
talarów, które powinny mnie być z izby palowej wypłacone.  
Ponieważ jednak zlecenie przybyło trochę za późno, a inni  
przedemną zostali wpisani, zatem ja jeszcze później dostane  
te 2000 talarów, które mi przecież Jego Kr. Mość niedawno przed  
świętym Michałem winna była zapłacić zgodnie z ustaleniem.  
Jeśli tak długo będzie to trwać, to doprowadzi to  
nie tylko do mojej wielkiej straty, ale do widocznego utrudnienia  
w pracy nad dziełem, które ja Jego Kr. Mości powinienem przygotować  
i wykonać, jak też już posiadać. Termin wypłaty 2000 talarów  
na św. Michała już minął, zgodnie z kontraktem,  
Jego Kr. Mość oraz Rada Królewska Szwecji uważa i mnie  
polecono, abym się jak najbardziej zaangażował i rozpoczęte  
dzieło ukończył. Ze względu na niezapłacenie w obiecany czasie  
to, chociaż od pana Thore otrzymałem 20 tych pism z prośbą  
abym przygotował to dzieło, to nie mogę go wykonać,  
dopóki od Jego Kr. Mości nie otrzymam pieniędzy  
Z bólem to rozpoczęte dzieło odstawię, pomocników, których  
z wielkim nakładem wynajęłem zwolnię i będę musiał przeproszać  
Jego Kr. Mość nie z mojej winy. Proszę zatem uniżenie sz.  
prześwietną Radę, aby mnie nie podejrzewała, ponieważ szczególnie  
kłopotliwa sytuacja zmusza mnie i popycha, abym to Szanownej,  
Prześwietnej Radzie, moim najzyczliwszym panom poprzez tę

Franciszek  
Krzysiak zła i prosta suplikę doniósł i uniżenie prosił, aby  
sz. Rada mi w tym przypadku przysłała z pomocą  
i wypłaciła mnie pieniądze, abym mógł moją rozpoczętą pracę  
ukończyć i Jego Kr. Mości w odpowiednim czasie przekazać,  
co Jego Królewskiej Mości sprawiłoby najlaskawszą  
przyjemność. Ja się osobiście Szanownej Prześwietnej Radzie  
z największą siłą i w każdej chwili do usług oferuję  
i jestem gotów. Oczekujący pocieszającej i niezawodnej odpowiedzi  
S[zanownej], Z[acnej], N[ieskazitelnej], W[ybitnej], N[ajjaśniejszej]

Pragnący służby  
sługa  
Wilhelm von den Blocke  
rzeźbiarz

Odczytano 25 Listop. R<sup>u</sup>94. Sz. Z. Rada teraz jest sytuacja,  
że suplikantowi nie można wypłacić.



## Glossa do reliefu z nadproża Sieni Gdańskiej

Na marginesie gdańskiej Wystawy pragnę przypomnieć dzieło, które z przyczyn oczywistych nie było eksponowane, a stanowi dobry przykład rzeźby gdańskiej przełomu XVI i XVII w.

W pierwszym numerze „Porta Aurea”, zawierającym materiały z konferencji poświęconej Dworowi Artusa w Gdańsku, zamieszczono artykuł Tomasza Mikockiego o antycznych pierwowzorach fryzu w nadprożu Sieni Gdańskiej przy Długim Targu oraz głos Witolda Dobrowolskiego odnośnie do tego artykułu<sup>1</sup>. Niniejszą notę proszę traktować jako kolejny głos w dyskusji, do którego upoważnia znalezienie przeze mnie bezpośredniego pierwowzoru do przedstawienia nadproża z Sieni. I choć powiązanie to nie burzy zasadniczo sądów obu Autorów, szczególnie ich rozważań odnoszących się do pokrewnych antycznych i renesansowych przedstawień, pozwala jednak na skorygowanie ich interpretacji wymowy ikonograficznej dzieła, wyrosłych na bazie zniekształconej nieco przez zabiegi konserwatorskie formy reliefu.

Obaj Autorzy, omawiając antyczne analogie do gdańskiej płaskorzeźby, zgodnie podkreślali, że ta manierystyczna wersja morskiego thiasosu, obca jest pokrewnym scenom antycznym przez swą erotyczną dosadność. Temu podnoszonemu przez nich zastrzeżeniu towarzyszyła sugestia możliwości pośrednictwa grafiki manierystycznej, na co znalazłem obecnie potwierdzenie w konfrontacji gdańskiej płaskorzeźby (il. 1) z ryciną Heinricha Ulricha według rysunku Paulysa Mayra (il. 2)<sup>2</sup>. O pierwszym artyście niewiele wiadomo, o drugim zgoła nic. Zmarły w 1621 r. Ulrich był wydawcą i rytownikiem działającym w Norymberdze od 1595 r.<sup>3</sup>

Relief gdański powtarza wymienioną rycinę w tę samą stronę, nie może więc być mowy o pośrednictwie lustrzanego w stosunku do niej

<sup>1</sup> T. Mikocki *Antyczne pierwowzory fryzu z Sieni Gdańskiej*, W. Dobrowolski *Głos w dyskusji dotyczący artykułu Tomasza Mikockiego*, *ibidem* s. 269-271; „Porta Aurea. Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego” t. 1, Gdańsk 1992, s. 251-267.

<sup>2</sup> Miedzioryt, 102 x 290 mm, z inskrypcją w stanie H-PAVLYS MAYR INVENTOR Heinrich Ulrich scul.

<sup>3</sup> O artyście zob.: G. K. Nagler *Künstler-Lexikon* t. XIX, München 1849, s. 229-32; także *Die Monogramisten*, t. III, München 1919, nr 1603, s. 672-74; F. W. H. Hollstein *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, IX, Amsterdam 1975, s. 58, nr 64) przypisuje interesująca nas rycinę Adamowi Fuchsowi, rytownikowi pracującemu dla Ulricha. Błędna atrybucja Hollsteina wynikała z faktu, że stan pierwszy ryciny nie był sygnowany przez Ulricha, zaś stylistycznie, a zwłaszcza tematycznie, jest ona dość bliska pracom Fuchsa.



1. Relief nadporoża Sieni Gdańskiej - część lewa



2. Rycina H. Ulricha wg rysunku Paulusa Mayra

rysunku przygotowawczego, znajdującego się w Akademie der Bildenden Künste w Wiedniu, który z grafiką powiązała Ilse O'Dell-Franke<sup>4</sup>.

Konfrontacja gdańskiej płaskorzeźby z ryciną pokazuje, że fragmenty reliefu, poddane w niewielkim stopniu zabiegom konserwatorskim, pozostają zasadniczo wierne pracy Ulricha. Wnosić z tego należy, że również pozostałe partie, które tymże zabiegom zostały poddane w znaczym stopniu, musiały pierwotnie w tym samym stopniu odpowiadać rycinie. Przyjmując za pewnik, że płaskorzeźba była wierną kopią ryciny, wyciągam następujące wnioski.

**Po pierwsze.** Grafika Ulricha oddala zbyt kategorycznie podnoszoną dosadność erotycznego przedstawienia z Gdańskiej Sieni. Wyłaniające się bowiem spod płetw piersiowych odnoże morskiego stwora, dosiadanego przez młodzieńca z trójzębem w ręce, nie jest wyobrażeniem gigantycznego fallusa lecz kończyny z pazurami. W tym kontekście, sugerowany przez Tomasza Mikockiego akt erotyczny zbliżenia nimfy z obejmującym ją trytonem jest raczej nadinterpretacją niż stwierdzeniem stanu rzeczywistego. Wątpliwości budzi również odczytany jako złoty „deszcz”, zapładniający łono nimfy, wyziew z paszczy morskiego stwora, który - co widoczne jest zwłaszcza na rycinie - skierowany został niewątpliwie

<sup>4</sup> I. O'Dell-Franke *Identifying Drawings with the Help of Prints*, „Print Quarterly” June 1988, vol. V, Nr 2, s. 130, il. 103.

przeciwko obejmującemu nimfę trytonowi, a samo przedstawienie nie jest niczym innym, jak tylko sceną walki o kobietę, wrywaną sobie wzajem przez oba rywalizujące o nią stwory.

**Po drugie.** Sarmacki wąs trytona porywającego nimfę, budzący tyle powątpiewania u obu piszących o nadprożu badaczy, należy przypisać zdecydowanie fantazji konserwatora, gdyż na rycinie charakterystyka jego twarzy w niczym nie odbiega od pozostałych bohaterów sceny.

**Po trzecie.** Nie ulega, przynajmniej dla mnie, wątpliwości, że błędem jest doszukiwanie się alegorycznych sensów w przedstawieniu, a z pewnością już nie możemy przyjąć takiej możliwości za pewnik. Zdecydowanie też odrzucić należy pokusę aktualizacji morskiego tematu o polsko-gdańską wymowę przedstawienia, tym bardziej, że w wypadku gdańskiego reliefu możemy mieć do czynienia jedynie z fragmentem pierwotnie dłuższego fryzu, wzorowanego ewentualnie na innych rycinach z morskimi stworami projektu Mayra.

Istnienie większego cyklu rytowanego przez Ulricha sugeruje numer 10 umieszczony już w pierwszym stanie omawianej ryciny, w jej prawym dolnym narożniku, a także samo zestawienie całości fryzu z dwóch części, gdzie główną płaskorzeźbę uzupełnia zachowany we fragmencie relief z trytonem o fantastycznej fryzurze. Nie bez znaczenia jest fakt, że cały fryz wmontowany został w nadproże portalu wtórnie, po przeniesieniu go z innego miejsca.

Graficzne fryzy inwencji Mayra, jak już zwróciła uwagę O'Dell-Franke<sup>5</sup>, cieszyły się dużą popularnością wśród rzemieślników-dekoratorów. Przedstawienia powielające kompozycję Ulricha odnajdujemy na wyrobach meblarskich oraz na fryzach architektonicznych. Z podobnym do gdańskiego nadproża wykorzystaniem omawianej ryciny spotykamy się na przykład na fryzie u szczytu południowej ściany w Bremie, wykonanym w latach 1609-1613 przez rzeźbiarza Lüdera von Bentheim<sup>6</sup>. Mam nadzieję, że oddalając tu tak kuszące interpretacje gdańskiej płaskorzeźby, daję w zamian możliwość przywrócenia dziełu pierwotnej postaci. Pozostawiając więc korektę dalszych detali konserwatorom, oczekuję, że swą pracą przywołają oni w tym drobnym fragmencie czas świetności Gdańska.

<sup>5</sup> Ibidem s. 151.

<sup>6</sup> E. Waldmann *Das Rathaus zu Bremen, Burg bei Magdeburg 1931*, s. 30.



## Ołtarz w kościele w Szynwałdzie

W kościele parafialnym pw. Najświętszej Panny Marii w Szynwałdzie zachował się drewniany ołtarz (il.1) datowany przez autorów *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* około 1594 roku<sup>1</sup>. Jest to nieduże, przyścienne, architektoniczne retabulum umieszczone obecnie w północnej kaplicy kościoła. W predelli, po bokach nowego tabernakulum, umieszczone są dwie płyciny dekorowane kolistą wicią groteskową. Prostokątną część środkową ujęto kanelowanymi korynckimi kolumnami i uszami złożonymi z wolut i liści akantu. W zwieńczeniu na tle płyty dekorowanej rollwerkiem znajduje się anioł podtrzymujący dwie tarcze herbowe. Na lewej widnieje herb Łaskich – Łódzia, a na prawej herb Königsecków. Herby te pozwalają na identyfikację fundatorów ołtarza. Herb Königsecków należy do Zofii Kizynkówny (Kizynkówny) lub Königseck z Prus Książęcych, herb Łódzia do Samuela Gotarda Łaskiego, jej drugiego męża, dyplomaty, rotmistrza i sekretarza królewskiego<sup>2</sup>, który 13 XI 1590 r. otrzymał w dożywocie dobra po pierwszym mężu Zofii, Stanisławie Kostce, m.in. i Szynwałd w województwie chełmińskim<sup>3</sup>. W roku 1594 kosztem Samuela Gotarda Łaskiego i jego żony przebudowano kościół w Szynwałdzie<sup>4</sup> i najprawdopodobniej w związku z tymi pracami wykonano nowy ołtarz.

Kompozycja ołtarza wyraźnie nawiązuje do niektórych powstających w końcu XVI i na początku XVII w. epitafiów, choć te zwykle zamiast kolumn mają personifikacje czy hermy. Nawiązywanie do struktury epitafium nie jest w tym czasie czymś wyjątkowym. Podobne tendencje występowały chociażby w niektórych ołtarzach śląskich, jak np. wymieniany przez Jana Harasimowicza ołtarz w Czernicy (1600 - 1603) pod Jelenią Górą<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. XI woj. łódzkie, pod red. J. Frycza, T. Chrzanowskiego, M. Korneckiego, z. 7. Pw: gdańskie, opr. R. Beykowski i T. Żarkowska, Warszawa 1974, s. 69.

<sup>2</sup> S. Grzybowski, F. Minoer, *Łaski Samuel Gotard*, hasło [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVIII, s. 250 - 252.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 251.

<sup>4</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*... s. 67.

<sup>5</sup> J. Harasimowicz *Typy i programy śląskich ołtarzy wieku reformacji*, "Roczniki Szkoły Śląskiej" XII 1979, s. 14.



1. Oltarz w kościele NPM w Szynwałdzie, ok. 1994 r.

W przypadku ołtarza szywnaldzkiego nie można także wykluczyć, że pierwotnie był on epitafium, potem dopiero przekształconym na ołtarz. Wobec braku danych trudno jednak tę kwestię rozstrzygnąć.

Zastanawiając się nad środowiskiem artystycznym, w którym mógł powstać ten ołtarz warto na początek zwrócić uwagę na zdobiącą go kolistą wic groteskową. Tego typu dekoracje u nas – w tym czasie stosowane głównie pod wpływem realizacji Cornelisa Florisa<sup>6</sup> – znamy najlepiej z twórczości Willema van den Blocke i jego naśladowców, a także z takich prac Simona Herle, jak np. dekoracja nie istniejącego ołtarza w kościele Św. Katarzyny w Gdańsku<sup>7</sup>. Dekoracja predelli ołtarza w Szywnaldzie jest jednak dość szczególna, a mianowicie jest prawie kopią fragmentu fryzu, jaki umieszczony został w dolnej części epitafium Jana i Doroty Brandesów (1586), dzieła wymienianego wśród prac Willema van den Blocke<sup>8</sup>. Putto na poły wrośnięte w kwiat i dmące w trąbę jest takie samo, jedynie postać kobieca wyrastająca z liścia umieszczona na epitafium Brandesów<sup>9</sup> została zastąpiona liściem i kwiatami. Symetryczny układ tego typu dekoracji rozchodzącej się na obie strony od centralnie umieszczonego elementu jest dla Willema van den Blocke typowy. W epitafium Brandesów tym dośrodkowującym ornamentem jest kartusz z datą, w nagrobku Batorych w Barczewie (1598) kartusz podtrzymywany przez dwa putta<sup>10</sup>, w nagrobku Piotra Tarnowskiego w Łowiczu (po 1604) orzeł<sup>11</sup>, a w ołtarzu w Szywnaldzie ornament rollwerkowo-okuciowy widoczny po obu stronach tabernakulum.

Wygląda na to, że Samuel Gotard Łaski, wielokrotnie udający się z poselstwami do Szwecji, obecny w roku 1598 w Oliwie, a w 1605 w Gdańsku, zajmujący się w tym mieście, m.in. sprawami floty<sup>12</sup>, zamówił ołtarz u najlepszego działającego tu rzeźbiarza – Willema van den Blocke. Tę hipotezę zdają się potwierdzać inne motywy występujące zarówno w ołtarzu w Szywnaldzie jak i w pracach, których powstanie związane jest z tym artystą. Fryz arkadkowy dekorujący gzyms zredukowanego belkowania ołtarza, możemy odnaleźć w kilku pracach Willema, dla przykładu można tu wymienić chociażby epitafium Christophera von Dohna (1586)

<sup>6</sup> Podobny motyw – postać wyrastająca z kwiatu występuje chociażby w takich pracach Cornelisa Florisa jak: *Lecturium in Tournai, czy mauzoleum Christiana III w kaplicy Trzech Króli w katedrze w Roskilde (Dania)*, por. A. Huysmans, J. Van Damme, C. Van de Velde, Ch. Van Mulders *Cornelius Floris: 1514 - 1575 vedtillhauser architekten*, Brussel 1996, il. 221-223, 254-256.

<sup>7</sup> O ołtarzu: W. Deist *Kunstgeschichte der Stadt Danzig*, Bd. 2: *Sankt Katharinen*, Stuttgart 1958, s. 39-42; K. Mellin, *Simon Herle - 1514-1572 gdański*, „Rocznik Gdański” XXV, 1966, s. 288-289; H. B. Meyer, *Der Hochaltar der dänischer Katharinenkirche und seine Mischel*, „Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins”, XXXV, 1936, H. 2, s. 39-44.

<sup>8</sup> O Willeme van den Blocke – L. Krzyżanowski *Blocke Willem van den [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 179-181, gdzie zebrana literatura, a ostatnio A. Wozniński *Rocznik XV - XVI wieku [w:] Archa Polska Rzeczpospolitej. Szkoła Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 1: *Esje*, t. 2: *Katalog*, Pod red. prof. dr. hab. Teresy Greybrowskiej. Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj - sierpień 1997, Gdańsk 1997. *Tu: Esje*, s. 118-121.*

<sup>9</sup> L. Krzyżanowski, *Plastyka nagrobku Willema van den Blocke*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XX, 1958, nr 3/4, s. 286-287, il. 3, 18.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 290-291, il. 19.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 291-292, il. 13.

<sup>12</sup> Greybrowski, Mincer, op. cit., s. 250 - 252.

w kościele Św. Kanuta w Odensee<sup>13</sup>, czy epitafium Edwarda Blemkego (1591) w kościele Mariackim w Gdańsku<sup>14</sup>. Taka jak w tym epitafium jest również dekoracja dolnej części kolumn. Jedyną różnicą to zastąpienie kółka – na którym zawieszona jest wstęga i girlandy, pojawiającego się w epitafium Blemkego – główką aniołka. Podobnie ujęty koryncki kapitel znajdujemy chociażby w nagrobku Jana III Wazy w Uppsali (1594-1596)<sup>15</sup>, czy późniejszym, wykonanym przy współpracy z warsztatem, nagrobku Stanisława Radziwiłła (1618-1623) w kościele Bernardynów w Wilnie<sup>16</sup>. W tym nagrobku spotykamy podobnie skomponowane konsole spinające belkowanie – gładkie, dekorowane rzędem trzech okrągłych kaboszonów – często w takim układzie powtarzanych przez Willema van den Blocke, chociażby w epitafium Blemkego czy nagrobku Tarnowskiego. Rollwerkowe zwieńczenie nawiązuje do zwieńczeń epitafiów Brandesów i Blemkego, zamiast jednak przedstawienia emblematycznego na jego połu autor umieścił anioła trzymającego herby. Podobnie rozwiązane tarcze herbowe ujęte labrami występują w zwieńczeniu epitafium Christiana i Johanna Strobandów (1591) w kościele Mariackim w Toruniu<sup>17</sup> i w nagrobku Radziwiłła. Wysmukła, dziewczęca, figura anioła bardzo przypomina postaci kobiece rzeźbione przez mistrza Willema, szczególnie te z epitafium Eduarda Blemkego. Pod względem kompozycji szynwaldowski anioł podobny jest do aniołów umieszczonych w dolnej części, nie łączonego z twórczością Willema, epitafium Jacoba Schmidta (zm. 1595) znajdującego się dawniej w kościele Św. Katarzyny (obecnie w Muzeum Narodowym w Gdańsku)<sup>18</sup>. Obecność podobnej kompozycji w obu dziełach może świadczyć o wykorzystaniu takiego samego wzoru, przenikaniu wzorów, bądź współpracy pomiędzy gdańskimi warsztatami.

Poza wieloma motywami wielokrotnie występującymi w pracach Willeema van den Blocke, łączy z nim ołtarz w Szynwaldzie jasna, klarowna nie przytłoczona ornamentem kompozycja. Dla ornamentu mistrz ten zawsze wyznacza ściśle określone miejsce. Z mistrzem tym wiąże go także wyraźne nawiązanie do rozwiązań stosowanych przez Cornelisa Florisa. W ołtarzu tym mamy bowiem nie tylko florisowską ornamentykę, ale i kompozycję. Cała główna, środkowa część ołtarza z kolumnami o korynckich kapitelach i dekoracją w dolnej części trzonu, ćwierćwałkowym profilem gzymsu belkowania i spinającymi je konsolami nawiązuje do środkowej części epitafium kanonika Loucharda (zm. 1561) z katedry w Saint-Omer<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> Krzyżanowski *Plastyka nagrobna ...*, s. 282-286, il. 2.

<sup>14</sup> Wozniński, *op. cit.*, s. 118, il. 12.

<sup>15</sup> Krzyżanowski *Plastyka nagrobna ...*, s. 278-282, il. 8.

<sup>16</sup> E. Świątkowski *Grobowiec Stanisława Radziwiłła w Wilnie*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” VIII 1912, z. 3,4, fig. 52.

<sup>17</sup> Krzyżanowski *Plastyka nagrobna ...*, s. 287, il. 6.

<sup>18</sup> K. Cieślak *Epitafia obronzone w Gdańsku (XV-XVII w.)*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1993, s. 35, 38-39, il. 22; - Drost, *op. cit.*, s. 139-142.

<sup>19</sup> Haysmans, Van Damme, Van de Velde, Van Mulders, *op. cit.*, s. 102, il. 232.



W ołtarzu w Szywaldzie pojawiają się jednak i takie elementy, które trudno znaleźć wśród prac do tej pory łączonych z Willemem van den Blocke. Nieco inaczej niż w takich pracach jak nagrobek Andrzeja i Baltazara Batorych w Barczewie (1598)<sup>20</sup>, czy epitafium Strobandów, skomponowane są uszy ołtarza. Nie ma w nich bowiem tak charakterystycznego motywu jak kolista gałązka kwiatowa wypełniająca eliptyczne lub półkoliste pole wyznaczone przez ornament okuciowy. Liść z wolutą, jaki dekoruje uszy ołtarza pojawia się np. w znacznie wcześniejszym epitafium Michaela Harnischa (po 1566) w kościele Św. Trójcy<sup>21</sup>, nie jest więc motywem obcym w sztuce gdańskiej, nie jest także całkowicie nieznanym mistrzowi Willemowi. W znacznie skromniejszej wersji, z bardzo zredukowanym liściem, pojawia się woluta w zwieńczeniu epitafium Christophera von Dohna.

Wskazane podobieństwa, jakie występują między dziełami Willema van den Blocke a ołtarzem w Szywaldzie, pozwalają chyba na zaryzykowanie stwierdzenia, że ołtarz ten jest jego dziełem. Tu oczywiście rodzi się pewna wątpliwość. Nie znamy bowiem żadnych potwierdzonych prac tego rzeźbiarza wykonanych w drewnie. Wiemy natomiast, że projektował ołtarze i to zapewne również takie, które były wykonywane w tym materiale. Potwierdza to fakt, że w roku 1605 zaprojektował ołtarz do kolegiaty w Zamościu, który, jeśli został wykonany, to prawdopodobnie w drewnie<sup>22</sup>. Willem van den Blocke nie musiał wykonywać ołtarza w Szywaldzie w całości sam. Ołtarz mógł powstać w jego warsztacie we współpracy z mistrzem specjalizującym się w pracy w drewnie. Od niego, ewentualnie, mogłyby pochodzić elementy mniej rozpowszechnione wśród prac Willema, takie jak wspomniana wcześniej woluta z liściem. Willem van den Blocke, serwitor króla Stefana Batorego, i działający od przybycia do Gdańska poza organizacją cechową<sup>23</sup>, nie musiał przestrzegać obowiązujących w cechu przepisów, mógł więc przyjmować zamówienia przysługujące działającemu w Gdańsku cechowi stolarzy i snyderzy<sup>24</sup>.

Przykład ołtarza w Szywaldzie przekonuje nas o konieczności podjęcia dalszych prac nad działalnością artystów pracujących na terenie Gdańska, nawet wydawałoby się tak znanych jak Willem van den Blocke.

Zdjęcie wykonał: M. Karpowicz.

<sup>20</sup> Krzyżanowski *Plastyka nagrobna*..., s. 290-291, il. 9, 20.

<sup>21</sup> K. Cieślak *Kościół owentarski. Szkoła nagrobna w Gdańsku (XV-XVIII w.) „Długie trwanie” epitafium*, Gdańsk 1992, s. 19, il. 8.

<sup>22</sup> J. Kowalczyk *Projekty i realizacja wystroju kolegiaty zamojskiej w I połowie XVII w.*, [w:] *W kręgu badań nad sztuką polską*, pod red. K. Majewskiego, Łańcut 1983, s. 51-52.

<sup>23</sup> Krzyżanowski *Blocke Willem*..., s. 180; - *tenże Plastyka nagrobna*..., 277-278.

<sup>24</sup> O gdańskim cechu stolarzy i snyderzy - K. Mellin *Gdański cech stolarzy i snyderzy od połowy XVI do połowy XVII w.*, „Gdańskie Studia Muzealne” II: 1978, s. 49-62.



„Gdańszczanin we Wrocławiu”.  
Czy można mówić o ekspozyturze sztuki  
gdańskiej we Wrocławiu  
na przełomie XVI i XVII wieku?

I. „Gdańszczanin”

Zadając w tytule tego artykułu takie pytanie autor jest świadom, że będzie poruszał się po dość trudnym do zdefiniowania obszarze. Co bowiem oznaczać może słowo „gdańszczanin” w przypadku artystów, którzy związali swoje prywatne i zawodowe życie z tą nadbałtycką metropolią? Ilu jest tak naprawdę rodowitych gdańszczan czynnych w XVI i XVII w. w tym mieście i czy wreszcie podział na twórców miejscowych oraz obcego pochodzenia w przypadku takich miast, jak Gdańsk lub Wrocław ma większe uzasadnienie? Wydaje nam się, że takie rozróżnienia są po prostu niemożliwe i niepotrzebne, chociażby z uwagi na ponadregionalny charakter kultury miast, w obrębie której dane jest nam się poruszać. Wędrowki artystów po obszarze rozciągającym się mniej więcej od Renu po Lwów były zjawiskiem normalnym i powszechnym – wynikały choćby z nakazów prawa cechowego. Gdy dochodzą do tego jeszcze sytuacje polityczne i religijne, zmuszające do opuszczenia swoich stron rodzinnych, to nie trudno znaleźć np. kolonie artystów niderlandzkich rozproszone po pokaźnej części Europy. Nie można zapomnieć tu także o czynnikach takich, jak konkurencja, średniowieczna jeszcze tradycja cechowania; problemy, z jakimi borykają się młodzi artyści w swoich miastach rodzinnych: ogromnie wydłużona droga kariery od ucznia po mistrza i wreszcie, – gdy trzeba było się żenić z niemłodą już wdową po swoim nauczycielu – cóż, wielokrotnie pozostawała tylko ucieczka do innego miasta.

Mówiąc najprościej – użyte przez nas w tytule słowo „Gdańszczanin” nie oznacza, że mamy na myśli artystę urodzonego w Gdańsku, jest to dla nas twórca, który osobiście zetknął się z niezwykłą kulturą i sztuką tego miasta, wielokrotnie ją także współtworząc.

*Piotr*  
Oszczanowski



1. Profesor dr hab. Marian Morelowski. Fot. ze zbiorów prof. dr. hab. Jana Wrabeca, Wrocław

2. Karta tytułowa książki Georga Cuny'ego *Danzigs Kunst und Kultur ...* z dopisanymi komentarzami prof. dr. hab. Mariana Morelowskiego z lat 1938/1939. Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, nr inw. 16452 (pierwotnie własność M. Morelowskiego)



Czy można mówić o ekspozycje sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?

A zatem, czy można mówić o ekspozycje sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII w.? W przypadku Wrocławia wydaje się w pełni uzasadnione zwrócenie uwagi na fakt, że około roku 1600 najwybitniejsi czynni w tym mieście artyści – architekci, malarze i rzeźbiarze – mieli za sobą gdańskie doświadczenia.

Zanim jednak zostanie ta teza rozwinięta, pozwolimy sobie przedstawić powód, być może nie do końca naukowy, dla którego zdecydowaliśmy się – zastrzegamy się, że raczej tylko na zasadzie zasygnalizowania problemu – podjąć ten temat.

## II. Na marginesach

W zbiorach biblioteki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego znajduje się niezwykle egzemplarz książki, doskonale w Gdańsku znanej – praca tutejszego królewskiego radcy budowlanego Georga Cuny'ego z roku 1910 – *Gdańska sztuka i kultura w XVI i XVII wieku*<sup>1</sup>. Jej niezwykłość polega na tym, że jest, a raczej była własnością jednego z najwybitniejszych wileńskich i wrocławskich historyków sztuki – Mariana Morelowskiego (1884-1963)<sup>2</sup> (il. 1). Profesor od 1947 r. okresowo (pracował wówczas na KUL-u), a od roku 1952 już na stałe w stolicy Śląska współtworzył tutejszą historię sztuki<sup>3</sup>. Mieczysław Zlat wspomina

<sup>1</sup> G. Cuny (1910) *Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert. Erstes Buch – Saagegeschichtliches. Danzigs Kunstlers auf besonderer Berücksichtigung der besten Andreas Schlüter*, Frankfurt am Main 1910 (Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, nr inw. 16452, sygn. III 1252).

<sup>2</sup> Książka opatrzona jest pieczęcią właściciela – „Dr. Marian Morelowski”, a zawarte w niej notatki i komentarze Profesora pochodzą z lat 1938/1939. O takim datowaniu komentarzy decyduje odręczny zapis bibliograficzny znajdujący się na dolnym marginesie 113 strony książki.

<sup>3</sup> Zyciorys Profesora oraz wykaz publikacji jego autorstwa prezentują – J. Cioch *Marian Morelowski 1884-1963. Wspomnienia pośmiertne*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXVI, 1964, nr 3, s. 208-210; – M. Walicki *Profesor Marian Morelowski – bibliografia prac ...* (do 1980 r.), „Biuletyn Historii Sztuki” XXIV, 1962, nr 3/4, s. 239-242; – M. Zlat *Marian Morelowski (1884-1963)*, „Polski Słownik Biograficzny” t. XXI, 1976, s. 767-768.

go w sposób następujący – „Jego wykłady [...] niezależnie od tego, jaki nosiły tytuł, były nade wszystko ekspresją i to impulsywną tego, co pochłaniało go w aktualnie prowadzonych badaniach, lekturach i podróżach. Jego wypowiedzi, w znacznym stopniu improwizowane, prezentowane ze swadą i sugestywnie, swobodnie kojarzyły ze sobą fakty odległe w czasie i przestrzeni – co dawało pełny kontrast wobec uporządkowanych i precyzyjnie sformułowanych wykładów [innego wybitnego wrocławskiego historyka sztuki prof. Władysława] Podlacha (1875-1951)<sup>4</sup>. Różniły się te wykłady również sposobem wygłaszania: Morelowski mówił krążąc po sali z papierosem w dłoni i tylko od czasu do czasu przysiadł na krześle<sup>5</sup>. Tę niezwykłą ekspresję Profesora znajdziemy również na kartach wspomnianej książki. Na marginesach poszczególnych kart M. Morelowski naniósł ołówkiem niezliczoną ilość swoich uwag, korekt i komentarzy (il.2). Ileż tu swady, naukowego – stąd pozytywnego – zacietrzewienia, bezwzględnej polemiki z poglądami gdańskiego radcy budowlanego. Nieraz daje to dość niezwykły efekt. Profesor Morelowski jako zdeklarowany polonofil na każdym miejscu dyskredytujący pozbawione podstaw i trąjące nacjonalizmem „brunatne” wyniki i tezy niemieckiej historii sztuki lat trzydziestych XX w., ustawicznie podnosił inspirującą dla sztuki polskiej, w tym także gdańskiej, rolę Niderlandów, Szwajcarii, a w szczególności Francji i Belgii. Profesor, jak przystało na wybornego polemistę i krytycznego oraz uważnego czytelnika, uznaje większość podanych przez Cuny’ego faktów za błędne. Co fragment spotykamy na marginesach dopiski typu – „Aha?”, „Arcydziwne”, „Arcybdura”, „Głupstwo”, „Oszustwo”, „Osioł” (to chyba o Cuny’em?), „A więc z Polski”, „Polak”, „polskiego pochodzenia”, „polska rodzina”, „polskie korzenie”, etc. Uporczywie walczy i słusznie – co jest czytelne na kartach tej książki – z określaniem van den Blocka mianem „von dem Blocka”, a Frederika Hendrikszona Vrooma jako „Friedricha Fromma”<sup>6</sup>, ale już kamieniarz gdański Hans Koß to – i tu cytat – „Jan Kos - (od ptaka?) - a więc Polak”<sup>7</sup>; Alumnus Lossius - tu dopiska „czy nie Łoś?”<sup>8</sup>; Wilhelm Gibel – to „czy nie krewny wileńskiego Gibla”<sup>9</sup>; Elske von Dorne to nasza „Elszka lub [wręcz] Halszka”<sup>10</sup>, gdy wreszcie pojawiło się w tekście Cuny’ego nazwisko Augustina Wildenera to sprowokowało właściciela książki do wpisania uzupełnienia „Wilnianin”, a następnie do krótkie-

<sup>4</sup> Sylwetkę Profesora charakteryzują – K. Piwocki *Władysław Podlach. Wspomnienia polonofilne*, „Biuletyn Historii Sztuki” XIV: 1952, nr 1, s. 75-76 i M. Zlat *Władysław Podlach*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXIV: 1962, nr 3/4, s. 418-419.

<sup>5</sup> M. Zlat *Pierwsze lata historii sztuki na Uniwersytecie i Politechnice we Wrocławiu*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce*, pod red. A. S. Labudy, Poznań 1996, s. 233.

<sup>6</sup> Tego rodzaju praktyki Profesor Morelowski określi jednoznacznie – „Zniemczanie nazwisk holenderskich = łobuzostwo / zaciemnianie” – zob. Cuny (1910), s. 33, wers 31; lub just zdania, że „Cuny wyraźnie tu szuje i germanizuje...” – zob. Cuny (1910), s. 75, komentarz na dolnym marginesie strony.

<sup>7</sup> Cuny (1910), s. 87, wers 42.

<sup>8</sup> Cuny (1910), op. cit., s. 5, wers 1.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 20, wers 24.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 32, wers 15.



3. Isaak van den Blocke (zm. 1628). *Pokuta mieszkarnicze Nitiny*. Olej na desce. 1616-1617. Pierwotnie na koszu ambony w kościele Św. Jana w Gdańsku. Zbiory: Muzeum Narodowe we Wrocławiu Wg *Aurea Porta ...*, il. IV. 31 na s. 112



4. *Noli me tangere*. Ok. 1619 r. Relief alabastrowy z epitafium Leonbarda Oelhafen von Schillenbach (zm. 1619) i jego żony Anny z d. Pucher (zm. 1637) w kościele Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. Muzeum Narodowe w Gdańsku

Czy można mówić o ekspozyturze sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?

go wywodu etymologicznego „Wilno = Wilda, Wildener = Wilner p.”<sup>11</sup>. Informacja o powołaniu w roku 1612 cechu malarzy gdańskich wywołuje następujący komentarz Profesora – “ha, ha w Krakowie cech malarzy w 1350, we Lwowie w końcu XVI wieku!”<sup>12</sup>, a zdanie gdańskiego radcy budowlanego „Glänzend sind die Egebnisse der von der Stadt [Gdańsk] befolgten Handelspolitik und der siegreichen [podkreślone przez Profesora i opatrzone znakiem zapytania] Abwehr der polnischen Bestrebungen nach außenhin” opatrzył recenzent następującym komentarzem na marginesie „ścinaliśmy im lby za to!”<sup>13</sup>. I tak prawie wszystko, co powstało w Gdańsku w czasach nowożytnych ma swój rodowód francuski, belgijski, szwajcarski – i co w sumie najdziwniejsze, ale zważywszy na sentyment Profesora zupełnie zrozumiałe – nasz swojski, bowiem wileński. Zwłaszcza kościół Św. Anny i Ostra Brama wydaje się być dla Mariana Morelowskiego podstawowym wzorem architektury Gdańska (np. stanowiąc inspirację dla szczytów manierystycznych kamienic gdańskich).

<sup>11</sup> Ibidem, karta tytułowa, s. 17, wiersz 4, s. 27, lewy margines.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 6, wiersz 12.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 5, wiersz 23 i 24.



5. Fragment epitafium Leonbarda Oelhafen von Schöllensbach (zm. 1619) i je-go żony Anny z d. Pucher (zm. 1637), w kościele Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. Stan w 1933 r. Wg. H. Nickel, il. 2

Konkluzję tego rodzaju poglądów oraz badawczego zaangażowania i ekspresji przedstawił Profesor Morelowski najdobitniej w artykule (*de facto* został wycięty z gazety i wklejony do omawianego egzemplarza książki) zamieszczonym w „Wiadomościach Literackich” – co wiele tłumaczy – w 1939 roku<sup>14</sup>. Profesor pisał wprost – „Otóż **wszystko** [podkreślone przez M. Morelowskiego] prawie co wtedy [tj. w XVI i XVII w. – P.O.] powstało wśród najpiękniejszych budowli Gdańska, jest dziełem nie – Niemców, lecz imigrantów z dalekich stron Zachodu [...] Gdańsk w niczem nie reprezentował i nie będzie mógł reprezentować wyimaginowanej śmiesznie supremacji ducha niemieckiego nad polskim, bo brak mu było sił aż tak bardzo wielkich”. Warto jednak jeszcze raz podkreślić – tego rodzaju sądy padają w tragicznym dla Polski roku 1939, w którym to – zgodnie ze słowami Morelowskiego – „powinniśmy [byli] zdwoić czujność na wszystko ... [gdyż – i tu też należy zgodzić się całkowicie z Profesorem]...czy nie dość natrudzili się pseudo-uczeni niemieccy (czasem i prawdziwi), by od lat dziesiątków szerzyć przesadne sądy o rzekomych zasługach niemieckich dla sztuki pozaniemieckich terytoriów? W rezultacie nawet wśród elit wykształconych Europy nie braknie naiwnych, którzy w to uwierzyli”<sup>15</sup>. Dziś, z perspektywy czasu już trochę inaczej patrzymy na tego typu deklaracje, widząc w nich w pełni zrozu-

<sup>14</sup> M. Morelowski *Żniża architektury gdańskiej*, „Wiadomości Literackie”, nr 31–31 823-824, 1929, s. 1.

<sup>15</sup> *Ibidem*.





6. Ukrzyżowanie - niderlandzki relief alabastrowy z lat pięćdziesiątych/sześciesiątych XVIw.  
W 1994 r. na rynku antykwarecznym we Wrocławiu

Czy można  
mówić  
o ekspozytu-  
rze sztuki  
gdańskiej we  
Wrocławiu  
na przełomie  
XVI i XVII  
wieku?

miały efekt odreagowania na nacjonalistyczne i pozbawione przesłanek naukowych tezy głoszone przez przedwojenną naukę niemiecką<sup>16</sup>.

Dzięki powyższym przykładom widać wyraźnie, jak trudno nawet autorytetom znaleźć wyważoną odpowiedź na pytania, w których pojawia się kwestia narodowości, rdzenności, czy pochodzenia. Mimo że od komentarzy i artykułu M. Morelowskiego minęło 50 lat, to problem nadal pozostał – i prowokuje do przemyśleń. Sprowokował również mnie.

### III. Dlaczego?

W roku 1966 Muzeum Narodowe we Wrocławiu zakupiło obraz z przedstawieniem *Pokuty mieszkańców Nintury* (il. 3)<sup>17</sup>. Podejrzewam, że wówczas uchodził on za dzieło anonimowego malarza z przełomu XVI i XVII w., którym mógł być artysta śląski, nawet wrocławski. Dziś wiemy, że ten wartościowy obraz, który mogliśmy podziwiać także w 1997 r. na gdańskiej wystawie „Aurea Porta Rzeczypospolitej”, wykonał

<sup>16</sup> Warto przypomnieć, że „temat gdański” był bliski Profesorowi Morelowskiemu także po wojnie. Do tego wyraz w „płomiennym” artykule zamieszczonym w „Tygodniku Powszechnym” – zob. M. Morelowski *Ratuny Gdańsk*, „Tygodnik Powszechny” 31: 1945, s. 4.

<sup>17</sup> Na ten temat ostatnio – M. Pierzchała, hasło *Janek van den Blocke (?-1628 Gdańsk)*, *Pokuta mieszkańców Nintury*, 1626-1627, [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od poliny XV do końca XVIII wieku*, t. 1: *Essy*, t. 2: *Katálogo*. Pod red. prof. dr hab. Teresy Grzybkowskiej. Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj-sierpień 1997, Gdańsk 1997, Tu: *Katálogo*, s. 112, nr kat. IV 31 (oraz dawniejsze literatura).



7. Ukrzyżowanie - niderlandzki relief alabastrowy z lat pięćdziesiątych/sześciesiątych. XVI w. na epitafium Michaela Loitza i Cordula Loitz z d. Feldstete z lat 1561-1564 w kościele NMP w Gdańsku. Wg K. Cieślak Epitafia obrazowe w Gdańsku ..., il. 7b.

Isaak van den Blocke (zm. 1628) dla kosza ambony kościoła Św. Jana w Gdańsku w latach 1616-1617 (obecnie ambona znajduje się w gdańskim kościele Mariackim, a wspomniane malowidło zastąpione zostało kopią). Także już po wojnie, tym razem do zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku<sup>18</sup>, trafiła alabastrowa plakieta z przedstawieniem sceny *Noli me tangere* (il. 4)<sup>19</sup>. I tym razem przypuszczam, że jednym z powodów jej zakupu było przeświadczenie, że jest to wytwór miejscowy – gdański. Rzecz ma się jednak zupełnie inaczej. Jest to jeden z trzech alabastrowych reliefów zdobiących niegdyś epitafium wrocławskiego radcy Leonharda Oelhafen von Schöllenhach (1574-1619) i jego żony Anny z domu Pucher (zm. 1637), którego jeszcze dziś pokaźny fragment (m.in. rama oraz relief centralny ze sceną Ostatniej Wieczerzy) ocalał na swoim pierwotnym miejscu, tj. w kościele Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (il. 5)<sup>20</sup>. Obecnie zastanawiamy i spieramy się o to, czy epitafium to jest

<sup>18</sup> Pozyskany do zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku 4 IV 1950 r. w wyniku zakupu Ministerstwa Kultury i Sztuki. Obecnie w zbiorach Pracowni Rzeźby Działu Sztuki Dawnej, nr inw. MNG/SD/181/RZ.

<sup>19</sup> Informację o tym reliefie zawdzięczam pani Aleksandrze Lipińskiej z Wrocławia, której chciałbym w tym miejscu bardzo serdecznie za to podziękować. Pani A. Lipińska skłoniła w czerwcu 1998 pisać bardzo inwerysującą pracę magisterską, pod kierunkiem prof. dr. hab. J. Harasimowicza w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, na temat *Wytwórni manufaktur alabastru w Mechelen z 2 poł. XVI i 1 ćw. XVII w. w zbiorach polskich*.

<sup>20</sup> Na temat tego epitafium zob. H. Nickel *Zur Plastik niederländischen Manierismus in Breslau*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift”, Neue Folge, Bd. X: 1933, s. 97-98; – L. Burgemeister, G. Grundmann *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Bd. 1, 2, Breslau 1933, s. 41; – K. Bamber (1934a) *Die schlesische Renaissanceplastik*, Breslau 1934, s. 134, il. nr 58 na s. 133; – tenże (1937a) *Zur Kunstgeschichte der Magdalenen und Elisabethkirche*, [w:] *tegoż Quellen zur schlesischen Kunstgeschichte*, H. 2, Breslau 1937, s. 57-58.



8. Epitafium Balthasara Büettnera w kościele św. Marii Magdaleny we Wrocławiu z alabastrowym reliefem ze sceną Ukrzyżowania z lat pięćdziesiątych/ sześćdziesiątych, XVI w. Stan z 1933 r.



9. Wskreszenie Łazarza - niderlandzki relief alabastrowy z lat sześćdziesiątych XVI w. Kościół św. Elżbiety we Wrocławiu. Fragment nie istniejącego epitafium Hansa Wolffa (zm. 1564) i jego żony Kathariny z d. Pfintzing (zm. 1588)

Czy można mówić o ekspozycjach sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?

niderlandzkim importem, czy też pracą tzw. Mistrza epitafium Heinricha Müllera lub też czołowego wrocławskiego rzeźbiarza lat dwudziestych i trzydziestych XVII w. – Gregora Hahna. Wyklucza się jednak gdańską proveniencję dzieła.

I wreszcie ostatni tego typu przykład. Gdy w roku 1994 zobaczyłem we wrocławskim antykwaracie fragment alabastrowego reliefu z przedstawieniem sceny *Ukrzyżowania* (il. 6), nie bez przyczyny pomyślałem – czyżby obrabowano kościół Mariacki w Gdańsku? Tam przecież identyczny drobnofigurowy relief, co prawda w całości, znajdował się w centrum epitafium ławnika gdańskiego Michaela Loitza i Corduli Loitz z domu Feldstete (z lat 1561-1564) (il. 7)<sup>21</sup>. Na szczęście tak się nie stało. Obydwie alabastrowe rzeźby, wrocławska oraz gdańska, są byłymi fragmentami niderlandzkich ołtarzyków domowych, które z czasem wmontowywano w epitafia i przekazywano do świątyń. Nie jedyny to bowiem przykład<sup>22</sup>. W samym Wrocławiu jeszcze kilkakrotnie spotkamy

<sup>21</sup> W: Drost *Die Kunstverhältnisse der Stadt Danzig*, Bd. 4: *Die Marienkirche und ihre Kunstschätze*, Stuttgart 1963, s. 158. – K. Cieślak *Litewskie epitafia obrabane w kościołach Gdańsku (1556–1680)*, „Biuletyn Historii Sztuki” XLV: 1983, nr 3-4, s. 305-306, il. 11 na s. 304; – też: *Epitafia obrabane w Gdańsku (XV–XVIII w.)*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1993, s. 20–21, 56–57, 63–64, il. 7a i 7b.

<sup>22</sup> W katedrze królewskiej znajdowało się epitafium biskupa samborskiego Georga von Polentza (zm. 1550), gdzie podobny produkt niderlandzki znalazł analogiczne zastosowanie – na ten temat K. Cieślak *Kościół Cmentarny. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV–XVIII w.)*, „Dziękuję” epitafium, Gdańsk 1992, s. 147.



10. *Zmartwychwstanie Chrystusa* – niderlandzki relief alabastrowy z lat sześćdziesiątych XVI w. Kościół Św. Elżbiety we Wrocławiu. Fragment nie istniejącego epitafium Hansa Wolffa St. (zm. 1564) i jego żony Kathariny z d. Pfintzing (zm. 1588)

się z taką praktyką<sup>23</sup>. Dowodzą tego zarówno dzieła, które w dużym stopniu zachowały – jeszcze nawet po wmontowaniu w epitafia – swój czytelny charakter (np. w pomnikach nagrobnych Jakoba Baudissa Mł. w kościele Św. Barbary oraz Balthasara Büettnera w świątyni Św. Marii Magdaleny (il.8), jak również obiekty zdradzające cechy, zupełnie obce rzeźbie wrocławskiej lat sześćdziesiątych XVI w. Do tych ostatnich zaliczyć można m.in. dwa alabastrowe reliefy z kościoła Św. Elżbiety ze scenami *Zmartwychwstania Chrystusa* i *Wskreszenia Łazarza*, będące pozostałością po epitafium Hansa Wolffa St. (zm. 18 X 1564) i jego żony Kathariny z domu Pfintzing (zm. 9 VI 1588) (il. 9 i il. 10)<sup>24</sup>.

Powyższe skojarzenia i refleksje nie byłyby możliwe, gdyby nie wyraźna bliskość formalna i treściowa sztuki Gdańska i Wrocławia około roku 1600. Powodem tego wydaje się być zbliżony status obydwu miejsc, ich „graniczne” położenie, analogie konfesyjne i – podkreślamy

<sup>23</sup> Na ten temat ostatnio – P. Oszczanowski (1994), *Sztuka Śląska półnego renesansu. Przy okazji otwarcia stałej wystawy sztuki Śląska XVI-XIX wieku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu*, „Dzieła i Interpretacje” II, 1994, s. 132-134 oraz przypis 23, gdzie dawniejsza literatura.

<sup>24</sup> Na temat tego częściowo zniszczonego w 1857 roku epitafium zob. – J.G. Kunisch *Die St. Elisabeth-Kirche zu Breslau und ihre Denkmäler. Nebst einer Abbildung des Elisabeth-Thurmes in seiner früheren Gestalt*, Breslau 1841, s. 45, nr 56; – H. Luchs (1860) *Die Denkmäler der St. Elisabeth Kirche in Breslau*, Breslau 1860, s. 117, nr 233 i s. 131, nr 235; – tenże (1862) *Über die Elisabethkirche zu Breslau und ihre Denkmäler*, „Abhandlungen der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur. Philosophisch-historische Abtheilung”, H. 1, Jhrg. 1862, s. 54, nr 113.

to wyraźnie – jedno i drugie miasto miało metropolitalne ambicje, a ich mieszkańcy – zwłaszcza bogaty i wykształcony patrycjat – znajdowali przyjemność w obcowaniu ze sztuką stojącą na wysokim poziomie<sup>25</sup>. Ta wspomniana już „bliskość, a w XVI w. niemal tożsamość modeli kulturowych Wrocławia, Świdnicy, Gdańska i Torunia” dobitnie podniesiona została w przeszłości przez Stanisława Herbsta<sup>26</sup> i Jana Harasimowicza<sup>27</sup>.

#### IV. Gdańskie i polskie epizody sztuki wrocławskiej XVI i XVII wieku.

Niech za kolejny przykład wspomnianej bliskości posłużą następane dzieła, lub wręcz konkretne motywy. Wielokrotnie wspomniany o tym, jak to w późno-renańskiej sztuce gdańskiej z upodobaniem uwieczniano polską szlachtę, wyróżniającą się w tej nadmorskiej metropolii mową, sposobem bycia, a przede wszystkim strojem. Nie inaczej, jak się okazuje, jest we Wrocławiu – tam także na szesnastowiecznych pokrytych glazurą kafkach piecowych pojawiają się charakterystyczne sylwetki polskich rycerzy<sup>28</sup> lub władców<sup>29</sup>, a karty miejsowych sztambuchów wypełniają przedstawienia sarmackich wojowników, muszkieterów (sztambuch Heinricha Bremera, s. 697) i kawalerzystów (sztambuch Hansa Stricha St., fol. 98v)<sup>30</sup>. Także nie zachowana dekoracja rzeźbiarska portalu zajazdu noszącego nazwę „Zum grossen Meerschiff” przy ulicy Ruskiej 28 we Wrocławiu<sup>31</sup> wyróżniała się reliefowymi podobiznami dwóch, naturalnej wielkości Polaków („Pole” – stąd take godło domu) dzierżących w dłoniach kufle piwa (il.11). Płaskorzeźby te wykonane zostały na początku XVII w.; w roku 1865, gdy zburzono wspomniany dom, ówczesny ich właściciel R. Neumann przekazał je do tutejszego Muzeum Rzemiosła i Starożytności<sup>32</sup>. Wymownym faktem jest, że

Czy można mówić o ekspozycje sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?

<sup>25</sup> Dla Gdańska zob. – T. Grzybkowska *Arystokracja i kultura mieszczańska Gdańska przełomu XVI i XVII wieku*, [w:] *Sztuka miast i mieszczaństwo XV-XVIII wieku w Europie Środkowo-Wschodniej*, pod red. Jana Harasimowicza, Warszawa 1990, s. 239-260; dla Śląska i Wrocławia – zob. A. Lubos *Der Spätbarockismus in Schlesien*, *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau* Bd. II: 1957, s. 107-147; i M. Fleischer, „Seminaria et Cultores” *des evangelischer Humanismus in Schlesien*, [w:] M. Fleischer *Spätbarockismus in Schlesien. Ausgewählte Aufsätze*, München 1984, s. 92-135.

<sup>26</sup> S. Herbst *Polsko-niemiecka kultura mieszczańska XVI wieku*, [w:] *Zr studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w kręgu sąsiednich*, Muzeum Śląskie, Wrocław 1968, s. 7-17.

<sup>27</sup> Zwłaszcza w pracy, która jeszcze dziś uchodzi za pionierską i podstawową w badaniach nad sztuką Europy Środkowo-Wschodniej – zob. J. Harasimowicz *Sztuka mieszczańska w Europie Środkowo-Wschodniej. Stan i perspektywy badań*, [w:] *Sztuka miast i mieszczaństwo XV-XVIII wieku w Europie Środkowo-Wschodniej*, pod red. Jana Harasimowicza, Warszawa 1990, s. 15-55.

<sup>28</sup> Na kafku z kolekcji Śląskiego Muzeum Rzemiosła i Starożytności – zob. H. Seger *Das Schlesiens Museum für Kunstgeschichte und Altertümer – Libretto über die Sammlungen*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift”, Neue Folge, Bd. 1: 1900, s. 51.

<sup>29</sup> Kafek ze zbiorów Śląskiego Muzeum Rzemiosła i Starożytności z podobizną prawdopodobnie nie, jak chce Strauss, cesarza, ale króla polskiego Zygmunta III Wazy – zob. K. Strauss *Schlesische Keramik*, Strassburg 1928, s. 73, tabl. XII, 76.

<sup>30</sup> P. Oszczerowski, J. Gromadzki, „*Theatrum otiae et murtis*”. Grafika, rysunek i malarstwo książkowe na Śląsku w latach ok. 1550 - ok. 1650, Muzeum Historyczne, Wrocław 1995, s. 93, nr kat 314 i s. 98-100, nr kat. 344.

<sup>31</sup> F. Nosselt *Breslau und dessen Umgebung. Beschreibung alles Wissenswürdigsten für Einheimische und Fremde*, Breslau 1825, s. 87-88 pisal o niej w sposób następujący – „In der äußern Reuschenstraße findet man die drei Thürme, das große Meerschiff und das rote Haus, drei große Gasthäuser, wo vorzüglich großer Ausspahn für Fuhrleute ist, und wo man am ersten Gelegenheiten nach andern Ländern und Städten findet”.

<sup>32</sup> E. Kalesa *Führer durch die Sammlungen des Museums schlesischer Altertümer in Breslau*, Breslau 1883, s. 61, nr inv. 5881 i 5882.

to właśnie Polacy byli najczęstszymi bohaterami - jeżeli bierzemy pod uwagę nacie - godeł domowych<sup>33</sup>.

Dowodem bytności szlachty i magnaterii polskiej we Wrocławiu są także karty wspomnianych wrocławskich, szesnasto- i siedemnastowiecznych, sztambuchów, wypełnione zarówno ich wpisami, jak i herbami autorów tych autografów<sup>34</sup>. Podobnie ma się rzecz z polskimi władcami - we wrocławskich nowożytnych bibliotekach i galeriach spotkamy portrety Władysława Łokietka<sup>35</sup>, Stefana Batorego<sup>36</sup> i Zygmunta III Wazy<sup>37</sup>; wrocławski grafik Georg Hayer wykonuje w latach 1591-1594 oryginalną podobiznę króla polskiego Zygmunta III Wazy (il.12)<sup>38</sup>; a w siedemnastowiecznych zbiorach dokumentów wrocławskiego syndyka Andreasa Assiga Mł. znajdziemy<sup>39</sup>, prawdopodobnie jedyną znaną (?), władysławowską replikę tzw. „Orla polskiego”, wydane i zapewne sztychowane w Rzymie

<sup>33</sup> Stąd w stolicy Śląska znaleźć można było kamierkę „Pod Trzema Polakami” (Kupferschmiedestraße 25 / ul. Kozłowska i Stockgasse / ul. Więzienna), „Pod Złotym Polakiem” (Flumenerstr. 7 / ul. Kazimierza Wielkiego), „Pod Czerwonym Polakiem” (Oblauer Straße / ul. Obławska i Schmiedebücke 52 / ul. Kuznicza), „Pod Złotym Polakiem” (Mehlgasse 11 / ul. L. Rydygiera, Reuschestraße 64 / ul. Ruska, Hinterhäuser 20 / Paie Budy), czy wreszcie „Pod Polakim Biskopem” (Rosenthalerstraße / ul. S. Dubois), „Pod Polakim Parcem Bogiem” (Neumarkt 22 / Nowy Targ) lub też „Hotel de Pologne” (ul. Biskupia / Bischofsstraße 13). Na ten temat zob. - M. Morgenbesser *Breslau und sein Mercatorbüchlein Ein Taschenbuch für Fremde und Einheimische*, Breslau 1831, s. 172.

O tym jak bardzo charakterystyczny i trwały musiał to być motyw dla Wrocławia i tutajszej ulicy świadczą z kolei fakt, że jeszcze w naszym stuleciu, w przebudowanym przez wrocławskiego architekta Karla Grottera w latach 1910-1911 domu przy ulicy Kuzniczej (Schmiedebücke 44) - Karl Czeczotka umieścił na fasadzie, pło gódko, wyróżnione przez siebie przedstawienie dwóch sumaszcych Polaków. Relief ten szczęśliwie ocalał z pożogi wojennej. Na ten temat - C. Buchwald *Entz und jetzt, „Schlesien”*, Jrg. V, Nr. 11: 1912, s. 306-308, il. na s. 308; - N.N., *Pał w Breslau*, „Heimat-Kalender Breslau-Stadt und-Land nebst Zobtengau”, Jrg. 1931, s. 55, il.

Warto też wspomnieć, że przy tej samej ulicy Kuzniczej (Schmiedebücke 58) znajdował się dom „Pod Miastem Gdańskiem”, a przy ulicy im. B. Drobniera (Matthiasstraße 27) przed Bramą Odrzańską posesjechnie znana była jeszcze w XIX w. karczma „Neu-Danzig” - por. Nösselt, op. cit., s. 74.

<sup>34</sup> Wpisy przedstawiceli rodów Ostrorogów, Sierakowiczów, Trzemeszyńskich, Latalskich, Dziądzyskich, Leszczyńskich, Semanowiczów, Rejów, Potulickich, Zborowskich, dokonane w latach 1616-1623 we Wrocławiu znajdowały się w zaginionym sztambuchu cesarskiego rądy i prefekta królewskiego urzędu podatkowego we Wrocławiu Cosmusa Simmera von Simmerfeld - por. H. von Redem *Stammbuch des Cosmas Simmer von Simmerfeld aus dem XVII. Jahrhundert*, „Vierteljahrschrift für Heraldik, Spragistik und Genealogie”, Jrg. IX: 1881, s. 263-305. Z kolei w sztambuchu Samuela von Jordan znajdowały się wpisy, polskojęzyczne sentencje i herby polskiej i gómskiej szlachty z lat 1611-1632 (m.in. Jana Stanisława Sapiehy, Jana Widłowskiego, W. Zamoyckiego, Jochama Budzowskiego, Władysława Cybulki, Rhodiansi Czolubskiego, Balera Jana Jaruzowskiego, Włodzisława Łodzińskiego, Piotra Morsztyna, Henryka Zakrzewskiego, Tomasza Jana Samozwieskiego, Krzysztofa Szymbarńskiego) - por. G. von Obernitz *Das Stammbuch des Samuel von Jordan aus Alt-Potsdam*, „Vierteljahrschrift für Wappen-, Siegel- und Familienkunde. Hrg. von Veitn Herold in Berlin”, Jrg. XXXIII: 1905, s. 179-226.

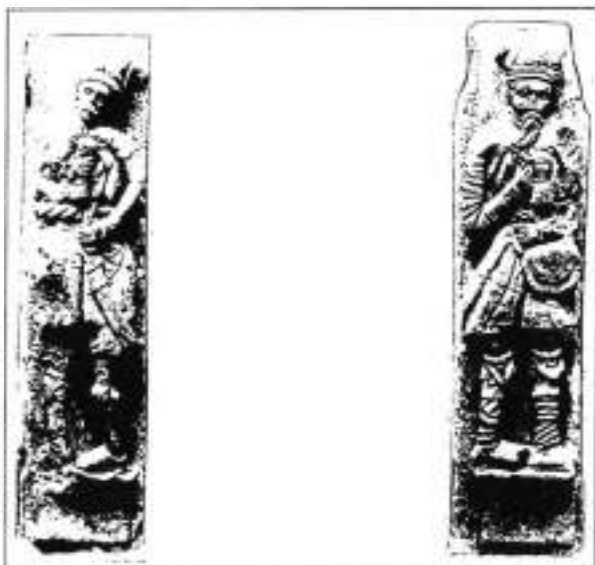
<sup>35</sup> Obraz ten, „w ramie z drzewa hebanowego oprawiony”, Biblioteka przy kościele Św. Elżbiety otrzymuje w darze od Johanny Susanny von Obl und Adlerskron - por. Katalog zbiorów Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu - dawna kolekcja *Rebsfigerianer* (kopia dokumentu z ok. połowy XVIII w.), rkps z roku 1891, fol. 3r, nr kat 28 (Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. Akc. 1949/688).

<sup>36</sup> Dzieło urodzonego we Wrocławiu malarza Andreasa Riehla Mł. W XVIII w. podobizna ta znajdowała się w kolekcji portretów biblioteki przy kościele Św. Marii Magdaleny, obecnie zaś w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu (nr inv. VIII-2711) - zob. J.Ch. Kundmann *Portraitum revere naturalium et artificialium Vratislaviense principae quas collegit ... Vratislaviae 1726*, s. 43; - S. Komoricki *Essai d'une iconographie du Roi Etienne Batory*, [w:] *Etienne Batory, Roi de Pologne, Prince de Transylvanie*, Kraków 1935, s. 465-466, nr 49; - E. Houszka *Portret na Śląsku XVI-XVII wieku*, Katalog wystawy Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1984, s. 11-12, nr kat. 5.

<sup>37</sup> Obraz namalowany w Warszawie 30 IV 1591 r. przez Martina Kobera, artystę urodzonego i wykształconego we Wrocławiu. Portret ten, będący być może jedną z replik obrazu znajdującego się obecnie w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu w Krakowie, w wieku XVIII wchodził w skład wrocławskiej kolekcji Albrechta von Saebisch (zm. 1748) i Ernesta Wilhelma von Hubrig, następnie był w posiadaniu miasta, a w latach 1854-1863 w zbiorach Galerii Obrazów w gmachu parlamentu (Ständehaus) - zob. *Katalog der Bilder-Galerie im Ständehaus zu Breslau. Dritte vermehrte Ausgabe*, Breslau 1863, s. 38, nr kat. 671.

<sup>38</sup> Oszczanowski, Gromadzki, op. cit., s. 36-37, nr kat. 86.

11. *Dwóch Polaków* - dekoracja rzeźbiarska portalu zajazdu „Zum grossen Meerschiff” przy ul. Ruskiej 28 we Wrocławiu. Rzeźbiarz wrocławski. Piaskowiec, pocz. XVII w., stan z ok. 1900 r. Do 1945 zbiory Śląskiego Muzeum Rzemiosła i Starożytności we Wrocławiu



Czy można mówić o ekspozycje sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?

przez Tomasza Tretera w roku 1588<sup>40</sup>. „Wrocławski” miedzioryt został wykonany lub wydany (?) przez Christiana Eberhardta<sup>41</sup> w roku 1644 i opatrzony dedykacją dla Władysława IV Wazy (il. 13)<sup>42</sup>. Jest to z pewnością jedna z najlepszych wariacji tego, przewidzianego do klasycznych zadań propagandowych, druku ulotnego<sup>43</sup>. Z wieku XVII pochodzi także zapoznany miedzioryt autorstwa wrocławskiego artysty Jakoba Lindritza (1618-1676), którego treść jest najlepszym dowodem na śląską fascynację szlachcią polską (il. 14)<sup>44</sup>. Grafika ta jest ilustracją tytułową książki Macieja Dobrackiego zwanego Gutthaeterem (ok.

<sup>40</sup> Na temat właściciela tej kolekcji por. – H. Wersdt *Der Breslauer Syndikus Dr. Andreas Assig (1618-1676) und sein Quellenstudium*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens” Bd. XXXVI, 1901, s. 135-158.

<sup>41</sup> A. Assig, *Coſtaurorum Titus I, Vratislaviae ca. 1670*, fol. 8r (Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Akta Miasta Wrocławia, sygn. E.2.4).

<sup>42</sup> U dołu karty znajduje się sygnatura „Christian Eberhardt Anno. M. DCXL. IV.”. Niestety nie potrafiłem ustalić kim był ten człowiek. Nie udało mi się znaleźć jego biogramu w żadnym leksykonie grafiki. Sprawa otwarta pozostaje więc pytanie – czy był to Ślązak i czy jest to grafika wykonana na terenie Wrocławia. Warto jednak dodać, że w zbiorach Biblioteki Narodowej w Paryżu znajdują się dwa druki wydane przez osobę posiadającą identyczne imię i nazwisko. Ukazały się one w Helmstadt w 1663 i 1666 r. – por. *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, *Auteurs*, t. XLVI, Paris 1929, szp. 561 i 564.

<sup>43</sup> Zamieszczony tu oszalny portret Władysława IV Wazy wykonany został prawdopodobnie na podstawie jednego z setychów autorstwa Jeremiasza Falcka z lat czterdziestych XVII w. – por. *Władysław IV w grafice XVII i XVIII wieku*, *Katalog wystawy*, Muzeum Zamkowe w Malborku, Malbork 1987, s. 21, nr kat 37 i 38.

<sup>44</sup> Na temat treterowskiego pierwowzoru oraz późniejszych wersji tej grafiki (m.in. Mathaëusa Meriana Sr. z lat około 1620-1625, Jaena Le Clerca (de Cleve) z 1614 r., satyryku wygwizdanego „Thomas Treter inv. // Johanes Pannis Bruxellensis excudit 1617 a” oraz grafiki Jacquesa Honorvoga z 1648 roku) zob. – J. Umiński *Zapomniany rysownik i rytuownik polski XVI w.*, ks. *Tomasz Treter i jego „Theatrum orbis D. Stanisłai Hosii”*, „Collectanea Theologica” XIII: Łwów 1932, F. 1-2, s. 36-38, nr 18, s. 24-26; – S. Komarnicki *Essai d'une iconographie du Roi Étienne Batory*, [w:] *Étienne Batory, Roi de Pologne, Prince de Transylvanie*, Kraków 1935, s. 475-478, poz. 63, 64a, 64b, 65, 66; – K. Estreicher *Bibliografia polska*, t. XXXI, Kraków 1936, s. 313-314; – J. Raszczyćówna *Z badań nad ikonografią Władysława Jagiełły i Zygmunta Augusta*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” XXIII: 1979, s. 225-231; – J.A. Chrościński *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1668*, Warszawa 1983, s. 40-41; – T. Czernanowski *Dejście artystyczne Tomasza Tretera*, Warszawa 1984, s. 160-163.

<sup>45</sup> Na temat tego grafika i jego twórczości zob. – Oszczanowski, *Grzmadzki*, op. cit., s. 315.



12. Georg Hayer (1559-1614), Portret króla polskiego Zygmunta III Wazy, miedzioryt, 1591-1594. Muzeum Narodowe w Warszawie, Zb. Graf., nr inw. 78011

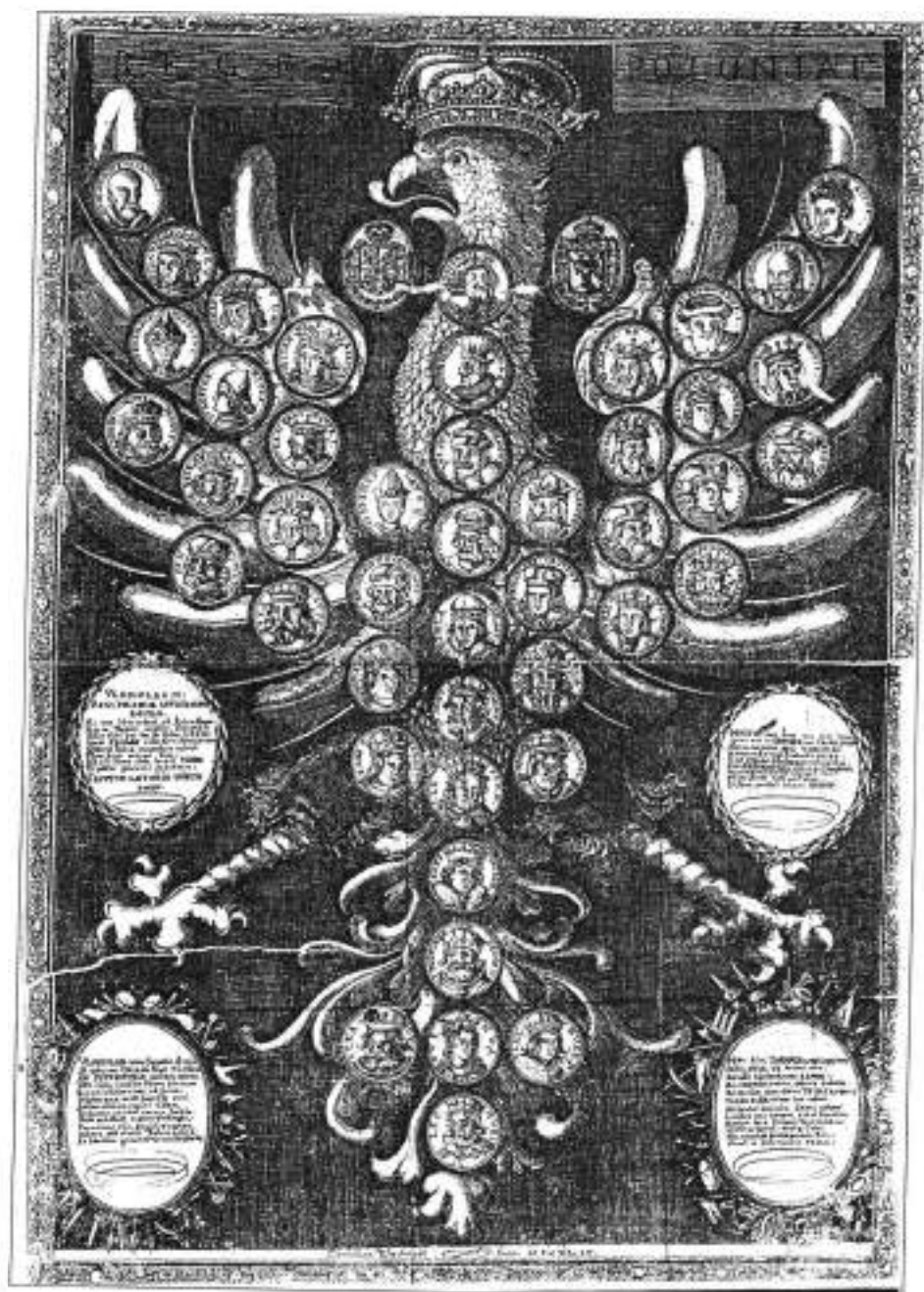
1626-1681) wydanej w 1664 r. u Johanna Seyferta w Oleśnicy<sup>45</sup>. Ukazane na nim odbywające się w obecności władcy powitanie, m.in. ubranego na modę zachodnią śląskiego dandysa i polskiego szlachcica, z wygoloną głową i sumiastymi wąsami, jakże bardzo przypomina tego typu sceny uwieczniane w malarstwie gdańskim przełomu XVI i XVII w. Warto jeszcze wspomnieć, że ten nowożytny savoir-vivre dedykowany był przez autora, moderatora Polskiej Szkoły Miejskiej we Wrocławiu, kupiectwu stolicy Śląska. Z kolei w innym wariantcie wydania autor oddał hołd czterem mieszczanom gdańskim, a trzy kolejne edycje ukazały się już w samym Gdańsku<sup>46</sup>.

Do tego wyliczenia dodać możemy fundacje, jakie dla Wrocławia poczynili sami Polacy, będący częstymi gośćmi stolicy Śląska. Wrocław znalazł się na trasie podróży zarówno królewicza polskiego Władysława Zygmunta Wazy, jak i licznych, wybitnych przedstawicieli polskich

<sup>45</sup> M. Dobraccki zw. Gutthoeter, *Wydawerz polityk, kłębego przynosił we trzech rozdzielnich uszytów: częściank. W pierwszej części wile poznano i dziękuję, w drugą zaprasza, przy oddaniu uszyty służby wie i jodkan jako różnym uszytym sław osobom, tak osobliwie Królom Jego Mości Polakom z ich MM. PP. Senatami Koronnemi, soję i cemu Frauzymerowi oddaje. W ustórej różne gratulacje i kondolencje odpisuje. W trzeciej stanów uszytów krotowych od najwyższego do najniższego należące tytuły psaje. —, Oleśnica 1664 [Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków, sygn. 336138].*

<sup>46</sup> Na ten temat – W. Chojnacki *Bibliografia polskich druków ewangelicznych Ziemi Zachodnich i Północnych 1530-1939*, Warszawa 1966, nr 751 i B. Górska, A. Skóra *Książka polska wydawana na Śląsku w XV - XVIII wieku*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1975, s. 44-45, nr kat. 37.





Czy można mówić o ekspozytury gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?

13. Christian Eberhardt (?); replika tzw. *Orła polskiego* Tomasza Tretera z 1588 r. Miedzioryt dedykowany królowi polskiemu Władysławowi IV Wazie, 1644 r. Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Akta Miasta Wrocławia



14. Jakob Lindnitz (1618-1676). *Positanis*. Wg M. Dobracki zw. Gutthaeter *Wydawny Polityk...*, Oleśnica (Johann Seyfert), miedzioryt, 1664 r. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków



15. Georg Hayer (1559-1614), naczynie w kształcie mnacha, dzieło norymberskiego złotnika Davida Lauera z ok. 1605 r., miedzioryt, 1613 r. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Śląsko-Lużycki

rodów szlacheckich i magnackich<sup>47</sup>. To przez Wrocław prowadziła wielokrotnie droga ich akademickich peregrynacji, tu rozpoczynali naukę obcych języków, także tutaj zatrzymywali się w momencie, gdy postanawiali udać się do śląskich kurortów, aby podratować swoje zdrowie, i w końcu - to Wrocław dawał im schronienie, gdy skazywani byli w Polsce - za zdradę stanu, rokosz lub inne sprzeniewierzenie się woli władcy - na banicję i infamię.

Pamiętką po tych pobytach były nie tylko pełne sakwy wrocławskich oberżystów i właścicieli zajazdów, godziwie prosperujących dzięki hojności polskich gości, ale także liczne dzieła sztuki, które Polacy w mieście pozostawiali lub zamawiali. I tak np. marszałek wielki litewski, wybitny dyplomata i żołnierz Krzysztof Mikołaj Drohostajski z przydomkiem Monwid (Monuid, Moniwid), herbu Leliwa, często goszczący we Wrocławiu<sup>48</sup>, podarował w 1605 r. tutejszemu Bractwu Kurkowemu naczynie na wino w kształcie mnicha, dzieło norymberskiego złotnika Davida Lauera (il. 15)<sup>49</sup>; Bartholomaeus Strobel Mł. na swoim pierwszym zachowanym obrazie olejnym (*Ukamenowanie św. Szczepana*, Muzeum Zamku w Gołuchowie), uwiecznił prawdopodobnie postać zmarłego w wieku 14 lat we Wrocławiu wojewodzica poznańskiego Stanisława Ostroroga (1602-1616), niedoszłego świętego polskiego kościoła katolickiego. Obraz ten sprzedał następnie zapewne bratu zmarłego - Mikołajowi, przyszłemu podstolemu i podczaszemu oraz marszałkowi sejmu koronacyjnego<sup>50</sup>.

Już w wieku XVII pojawiają się we Wrocławiu, a konkretnie w Bibliotece przy kościele Św. Marii Magdaleny, przynoszące dumę tej wartościowej kolekcji, instrumenty matematyczne i astronomiczne Jana Heweliusza (1611-1687) oraz dwie kopernikańskie sfery armilarne<sup>51</sup>. Jeden z wrocław-

<sup>47</sup> *Polnische Kriegerinnen* Władysław Wierzyński, *Wojny do krajów Europy Zachodniej w latach 1624-1625 w świetle ówczesnych relacji*, Opracował A. Przybył, Kraków 1977, s. 62-66. Por. także ostatnio publikacje na ten temat - M. Chachaj Zeyniewicz, *Wojna Rzeczypospolitej od powstania XVI do połowy XVII wieku*, Lublin 1995 i D. Zofia-Sztybel, *„Peregrinatio Academica”. Studia etnotologiczne polskie i zagraniczne i literaturoznawcze i uświadczenia ziemskie w XVI i pierwszej połowie XVII wieku*, Poznań 1996.

<sup>48</sup> Jego ostatni pobyt na mieście w 1615 r. Wtedy to, cierpiący na podagry magnat, jadąc na kurację do Cieplic zatrzymał się we wrocławskiej gospodzie „Pod Złotym Drzewem” (Rynek 31). Tutaj też zmarł 3 VII 1615 r., a 17 IX tego roku rodzina zabrała jego zabalsamowaną zwłoki na Litwę. Na ten temat - N. Pol *Jahrbücher der Stadt Breslau. Zum ersten Male aus dessen eigener Handschrift herausgegeben von Dr. J.G. Kanisch*, Bd. V, 1600-1622, Breslau 1824, s. 127-128 i U. Augustyniak *Testamenty magnatów reformujących w Wielkim Księstwie Litewskim*, Warszawa 1992, s. 130-132.

<sup>49</sup> *Breslische // Schützen-Klein- // und // Wäpche der Schützen // Könige beider Bruderschaft- // ten Begruß auf Ruhr gezogen. // Item zu Ehren an Pfingsten aus // und // zu tragen, und mit Jarm // Schützen zuweilens pflegen // Zu Ehren der gautzen // Bürgerschaft in bester Zeit- // beschaffen // Und denoch // Zu besondern Ehren der Lütlichen und // unsehrlichen Zunft der Kretschmer ders // nicht allein etliche der küniglichen Ritterschafft // erhalten, sondern auch die für bester Schütz- // pletze Zaunger und Verleispreis er- // lingen, und also ein duppelter König // aus // und ein beletet wurde // Mit besondern Vließ Crotzfarb durch // Georgium Hüsem, Malern und // bestafften Zeugschreiber //*, [Breslau, 1613], tabl. XXVII. Naczynie do 1945 r. znajdowało się we wrocławskim Muzeum Rzemiosła i Starożytności - zob. E. Hintze, G. Masner *Goldschmiedearbeiten Schlesiens. Eine Auswahl von Goldschmiedearbeiten schlesischer Herkunft oder aus schlesischen Herkunf*, Breslau 1911, s. 36, nr 64.

<sup>50</sup> P. Oszczanowski *„Obraz Bartholomaeus Strobla Mł. Ukamenowanie św. Szczepana” - próba odczytania treści i funkcji dzieła*, [w:] *Notule claret ipse*. Studia z dziedziny sztuki do Wydziału Międzyznanego Złotow, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998 (w druku).

<sup>51</sup> J.Ch. Kundmann *Proutarium rerum naturalium et artificialium Prutislarum principis quas collegit ... Vratislavie* 1726, s. 42. Na ten temat także - F.K.G. Hirsching *Nachricht von selbstverfertigten Gemälden und Kupferstichsammlungen, Münz-Gewer-Kunst ... in Teuschland nach alphabetische Ordnung der Orten ...*, Erlangen 1792, s. 172.

skich arsenałów (zwany Mikołajskim) szczycił się posiadaniem wyjątkowych obiektów techniki militarnej, m.in. takich jak „styrna machina, bardzo kunsztowna, którą zastosowano w Gdańsku przy usuwaniu góry, groźnej dla umocnień miasta”<sup>52</sup>; z kolei w drugim arsenale (zwanym Piaskowym) zobaczyć można było inną cenną polską pamiątkę, którą „polski książę Lubomirski podarował, [a mianowicie] pancerz łuskowy ciemny i pozłocony, razem z pozostałą swoją zbroją, przewspaniałą, którą sam [książe] używał w bitwach”<sup>53</sup>. Tym hojnym dobroczyńcą był zapewne hetman polny koronny i marszałek wielki Jerzy Sebastian Lubomirski. Ten miłośnik sztuki wojennej, mecenas Tylmana z Gameraen i być może przyjaciel Albrechta von Saebisch, po długoletnim konflikcie z królem skazany został przez sąd sejmowy w grudniu 1664 r. na infamię, pozbawienie godności i urzędów oraz konfiskatę dóbr. Już w pierwszym kwartale tego roku bawił we Wrocławiu, tu także powrócił w sierpniu 1666 r., po klęsce pod Mławami, i zmarł jako rokoszanin i banita „in exilo” 31 I 1667 r.<sup>54</sup>

Prawdopodobnie także Polacy lub sami gdańszczanie przywozili do Wrocławia gdańskie kalendarze<sup>55</sup>, niektóre z nich były nawet tutaj sprzedawane. Wśród tych ostatnich znajdujemy np. posiadający okazałą kartę tytułową prognostyk na rok 1633 medyka ze Stargardu Szczecińskiego Davida Herliciusa, wydany w gdańskiej oficynie Georga Rhete (czynny w latach 1619-1647), który można było nabyć u drukarza wrocławskiego Georga Baumanna Mł. (1592-1650) przy ulicy św. Mikołaja<sup>56</sup>.

Warto też wspomnieć fragmenty ogromnej kolekcji sztuki Radziwiłłów, które dotarły do Wrocławia zapewne jeszcze w wieku XVII i tutaj były sprzedawane. Stało się to za sprawą niezwykłych kolei życia, córki zmarłego w 1669 r. Bogusława Radziwiłła z linii birżańskiej, Ludwiki Karoliny Radziwiłłówny (1667-1695). Była ona jedyną prawowitą spadkobierczynią połączonej fortuny obu ostatnich książąt na Birzach i Dubinkach, tj. wojewody wileńskiego i hetmana Wielkiego Księstwa Litewskiego Janusza Radziwiłła (1612-1655) oraz jego stryjecznego brata, koniuszego Wielkiego Księstwa Litewskiego Bogusława Radziwiłła (1620-1669). Część tej ogromnej majątności została zgromadzona pod

<sup>52</sup> Kundmann, op. cit., s. 46-47.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>54</sup> A. Keesten, biogram – Lubomirski Jerzy Sebastian h. Szreniawa (1616-1667), [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVIII/1, z. 76, Wrocław 1973, s. 18-19.

<sup>55</sup> O tym, że prawdopodobnie w związku z wypadkami wojennymi i zarazą sprowadzono do Wrocławia większą ilość kalendarzy gdańskich, świadczą zachowane w zbiorach wrocławskich inny kalendarz, z bardzo okazałą kartą tytułową sctychowaną przez C.S. Vischern'a, używany w 1633 roku przez patrycjusza śląskiego *Neuer und Alter // Schreib-Calendar // auf das Jahr nach der Geburt // unsers HERRN JESU CHRISTI // M. DC. XXXIII. // ... // gerichtet / Durch // M. PETRUM KRAEGER / der Koeniglichen Stadt Dantzick // Mathematicum. // ... // Dantzick // Gedruckt und Verlegt durch Andream Hueberfeldt // Buchhaendler* (Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. 2000 mm. / 2).

<sup>56</sup> *Neu und Alt // Schreib-Calendar // auff das Jahr Christi // M. D. C. XXXIII. // Mit besonderm fleiße gerechnet // Durch // D. Davidem Herlicium, Medicum // za Stargard in Pomeran. // Cum Gratia et Privile: // Fr. Caes. Majest. // Zu Dantzick druckt und verlegt Georg Rhete. // Zu Breslau in der Nicolaus Gassien bey Georg Bauwens Buchdruckern und Hausfussers zufinden. Parwotnie kalendarz znajdował się w księgozbiore biblioteki przy knisiele św. Bernarda, następnie w Bibliotece Miejskiej, a obecnie – w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. B 2000 mm. /1. Na jego temat por. – Oszczanowski, Gromadziński, op. cit., s. 31-32, nr kat. 69.*

koniec wojny szwedzkiej w Królewcu, część jednak mogła zabrać ze sobą Ludwika Karolina – udająca się pospiesznie, po odrzuceniu propozycji matrymonialnej starającego się o jej rękę młodego królewicza polskiego Jakuba Sobieskiego i potajemnym poślubieniu Karola Filipa, księcia neuburskiego i palatyna reńskiego, z Berlina do Brzegu. Tu też zmarła 23 III 1695 r. i pochowana została w krypcie kościoła zamkowego. We Wrocławiu i na Śląsku pozostałościami po jej kolekcji były trzy znane nam dziś obiekty. Pierwszym z nich było wykonane w 1560 r. w Norymberdze (?) fajansowe naczynie w kształcie sowy ze zbiorów Muzeum Rzemiosła i Starożytności (do 1945 roku)<sup>57</sup>. Drugim – na płótnie malowany „russisches Bild, den Zustand der orientalischen Kirchen unter der Figur eines Schiffes so von Christo regieret, von Ketzern und Tyranen aber angefochten wird, vorstellend”.<sup>58</sup> Obraz ten jest zapewne tożsamy z malowidłem opisanym jako „Łódkę Chrystusową usiłują zatopić” i wymienionym w spisanim 9 listopada 1671 roku królewieckim inwentarzu dziedzictwa księżnej Radziwiłłówny „Koniuszanki W. Księstwa Lit.”<sup>59</sup>. Trzecim obiektem z radziwiłłowskiej kolekcji jest znajdujący się obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu portret olejny Janusza Radziwiłła. Konterfekt ten jest być może dziełem malarza elit intelektualnych akademickiej Leydy – Davida Bailly (1584-1657), a postać na nim uwiecznioną można utożsamiać z dziadkiem Ludwiki Karoliny za sprawą znanej graficznej podobizny Radziwiłła wykonanej według obrazu Bailly w 1633 r. przez Wilhelma Hondiusa<sup>60</sup>. Ogromne podobieństwo postaci uwiecznionej na grafice i na wrocławskim portrecie pozwala datować na niemal ten sam czas obydwa konterfekty<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Naczynie to znalazło się w samym Wrocławiu nie później niż w 1708 r. We wnętrzu fajansu znajdowała się kartka z 1743 r. z informacją, iż ten obiekt był przed 180 latami własnością „czcigodnego księcia Radziwiłła”. Do roku 1863 naczynie przechowywane było w jednej z wrocławskich bibliotek przy kościele protestanckim (Św. Elżbiety, Św. Bernarda lub Św. Marii Magdaleny), zaś do 1899 r. – w zbiorach Biblioteki Miejskiej. Na ten temat zob.: R. Förster, *Einige Neuverhandlungen des Museums – I. Uale aus Jaxter von Jahre 1560*, „Schlesische Vorzeit in Bild und Schrift”, Neue Folge, Bd. II: 1902, s. 100-105, il. na s. 99; – W. Kohlhaufen, *Schlesischer Kulturschatz im Rahmen der Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Breslau 1935, s. 77, il. na s. 74.

<sup>58</sup> 25 VIII 1708 r. obraz ten ofiarował bibliotece przy kościele Św. Elżbiety (Religierianer) kupiec wrocławski Christian Hensel „aus dem von ihm verhandelten fürstl. Radziwillschen Kabinett” – zob. *Katalog zbiorów Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu – dawna kolekcja Religierianer* (kopia dokumentu z ok. połowy XVIII w.), rkps z 1891 roku, fol. 4r, nr 47 (Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. Akc. 1949/688); R. Förster, op. cit., s. 100.

<sup>59</sup> T. Sulerzyska, *Inwentarz galerii obrazów Radziwiłłów z XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXIII: 1961, nr 3, s. 274, nr 361 (wg oryginalnej numeracji inwentarza obraz numer 10 nawinięty na walek numer 22). Na temat kolekcji Radziwiłłowej zob. także: T. Sulerzyska, *Galeria obrazów i „gabinety sztuki” Radziwiłłów w XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXIII: 1961, nr 2, s. 87-98.

<sup>60</sup> P. Oszczanowska, *hasło Janusz Radziwiłł*, [w:] *De primselyke pelgrimscheit. De "Grand Tour" van Prins Ladislas van Polen 1624-1625. Catalogue: 12 oktober - 14 december 1997*. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1997, s. 90 (tu dawniejsza literatura).

<sup>61</sup> Młody Radziwiłł bawił w Łajdzie w 1632 r. podczas studiów. Wiadomo także, że tutaj zamawiał swoje portrety, o które prosił go ojciec, Krzysztof Radziwiłł, w sporządzonej jeszcze przed wyjazdem syna na edukację instrukcji (z 7 IX 1628 roku) – „Skono tam synowi memu Pan Bóg da zdrow rok wymieszkać, tedy konterfekt zupełnie wymalowawczy w halicja, który ma będzie najprzystojniejszy, przysłać mi” (cyt. za: M. Zachara, T. Majowska-Lanchole, *Instrukcja Krzysztofa II Radziwiłła dla syna Janusza, "Odrodzenie i Reformacja w Polsce"*, XVI: 1971, s. 179). Być może o tym właśnie portrecie Janusz donosi ojcowi w liście wysłanym z Łajdy 12 III 1632 r. – „P.S. Obrazu mego teraz nie pusylam W.X.M. bo chiał już wymalowawy ze wszystkim, jeszcze jednak i za osiem dni nie wyschmie a do tego barzo wielka, z trudnością by go mógł zawieść (obraz wrocławski ma wymiary 201x113,5 cm - uwaga P.O.)” – (cyt. za Sulerzyska, *Galeria obrazów* ..., s. 95, przyp. 2). I wreszcie konterfekt ten może być tożsamy z portretem wymienionym w inwentarzu z 1633 r. roku z radziwiłłowskiego

Powyższe wszak wybrane i nieliczne, ale za to mniej znane przykłady wykazują, że nie tylko w Gdańsku, ale także – z pewnością w nieco mniejszym stopniu – i we Wrocławiu, piętno na niezwykłym kolorystyce obydwu miast odcisnęli bawiący w tym mieście przedstawiciele elit dawnej Rzeczypospolitej<sup>62</sup>.

### V. Gdańscy i wrocławscy artyści

I wreszcie tym, co przede wszystkim jest wspólne dla dwóch z pozoru odległych miast – Gdańska i Wrocławia – są życiorysy samych artystów.

W czasach, gdy do stolicy Śląska przybył – podczas swojej podróży edukacyjnej – przyszły wybitny architekt gdański Antonius van Opbergen z Mechelen<sup>63</sup>, rajcy wrocławscy dochodzą do wniosku, że fortyfikacje Gdańska są tym wzorem, który jest najwłaściwszy do naśladowania. Stąd też już około 1570 r. wrocławscy architekci Hieronimus Arconati z Mediolanu (zm. w końcu 1573 lub po 1575)<sup>64</sup> i Jacob Gross (zm. 23 XI 1578)<sup>65</sup> nawiązali bezpośrednie kontakty z władzami i artystami nadbałtyckiej metropolii<sup>66</sup>. Żalować należy, że te bliżej nie określone kontakty znamy zaledwie z lektury pisma rozjemczego Rady Miejskiej dotyczącego wzajemnego sporu, jaki wybuchł między wrocławianinami, wzajemnie oskarżającymi się o rozprzestrzenianie na terenie Gdańska oszczerstw i kalumni<sup>67</sup>.

zamku w Lubczu – „n° 28 Obraz cały tego Xcia Pana Podkoczernzgo [tj. Janusza Radziwiłła] malowany w ubiorze białym” (cyt. za E. Kamieniecka *Nieznany portret – dzieło malarza polskiego z wieku XVII*, „Roczniki Muzeum Narodowego w Warszawie” XIX: 1975, s. 366, przyp. 11). O tym z kolei, że autorem omawianego obrazu mógł być David Bailly świadczyć może informacja mówiąca o tym, że 11 I 1633 r. jeden z dworców Janusza Radziwiłła, wojewodzie kaliski Piotr Samuel Grudziński, spłacał temu malarzowi – być może w imieniu swojego protektora – zaległy dług w wysokości 15 guldentów za bliżej nie określone dzieło malarskie (podaje za J. Breyh *David Bailly „Jest bon peintre en portrait et en nie caye”*, „Oud Holland”, Jaarg. 66: 1951 Nr. 3, s. 154).

<sup>62</sup> Osobnym, daleko wykraczającym poza zakres tego artykułu problemem badawczym jest zagadnienie artystów wrocławskich i śląskich, którzy otrzymali serwituta króla polskiego oraz artystów czynnych na dworze polskim, którzy pracowali we Wrocławiu. Wśród tych pierwszych wymieni można np. malarzy Martina Kobera i Bartholomaeusa Strobla M.E., wśród tych drugich m.in. Claude Callota.

<sup>63</sup> Podczas tej podróży, która odbyła się prawdopodobnie w latach 1571–1577, odwiedził m.in. Ulm, Drezno i Kistrin – G. Cuny (1906) *Antonius von Opbergen*, „Zeitschrift für Bauwesen”, [Jrg. LVI: 1906, H. 7–9, sep. 421; – D.F. Slothower Van Opbergen, [w:] *tenise Baukunst der niederländische Renaissance in Denemarck*, Amsterdam 1924, s. 47; – E. Gasterowski *Antonius von Opbergen*, „Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art”, No 4: 1976 (Comité international d’histoire de l’art VIIe colloque international „Les Pays du Nord et l’Europe Art et Architecture au XVIIe siècle”, Copenhagen, 1–6 septembre 1975), s. 74.

<sup>64</sup> Był to zapewne superintendent cesarski, budowniczy twierdz granicznych w Kroczi i Dalmacji, od 1553 r. czynny we Wrocławiu. W latach 1555–1556 pracował prawdopodobnie nad umocnieniem zamku we Wrocławiu – A. Schultz (1868) *Die wäsischen Mauerer in Breslau*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens” Bd. IX: 1868, s. 151–152; – K. Bimler (1937b) *Die Steinmetzen der Breslauer Zunft 1475–1870*, [w:] *Ignaz Quillen zur schlesischen Kunstgeschichte*, H. 2 Breslau 1937, s. 16–18; – M. Bukowski *Arsenal Wrocławski przy Bramie Mikołajskiej*, Wrocław 1979, s. 65.

<sup>65</sup> Artysta pochodzący z Saksonii, urodzony prawdopodobnie w saskośląskiej Sohra koło Freibergu w Misni, gdzie przez 25 lat był mistrzem budowlanym. Gross przybył do Wrocławia z czeskiego Mostu w 1553 lub 1554 r., początkowo czynny był jako mistrz budowlany, następnie w latach 1554–1578 sprawował urząd architekta miejskiego – E. von Czichak *Nachträgliches über Bildhauer und Breslauer Stadtbaumeister Friedrich Groß*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift”, Bd. V: 1894 s. 83–84; – E. Hintze, biogram *Jacob [w:] Allgemeines Lexikon der Bildhauer Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Begründet von U. Thieme und F. Becker, Bd. XV, Leipzig [b.r.], s. 98; – Bimler (1934a), s. 74, 87; – Bimler (1937b), s. 25.

<sup>66</sup> M. Zlat *Pod potoczonym malarstwem i Niederlande*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, praca zbiorowa pod red. T. Broniewskiego i M. Złata, Wrocław 1967, s. 228.

<sup>67</sup> A. Schultz (1870) *Die Breslauer Stadtbaumeister im sechszehnten Jahrhundert (Friedrich Groß) – Hans Schawler von Lindau*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift” Bd. I: 1870, s. 117.

To za zgodą i na polecenie Rady Miasta Wrocławia oraz za jej pieniądze w 1577/1578 r. przyjechał do Gdańska najwybitniejszy śląski rzeźbiarz i architekt Friedrich Gross (zm. przed 16 X 1589). Podobnie, jak zrobili to w przyszłości inni artyści śląscy (np. architekt wrocławski Valentin von Saebisch<sup>68</sup>, „Zeugwart” brzeski Georg Schreiber<sup>69</sup>, czy wreszcie kamieniarze wrocławscy Balthasar Roch Mł.<sup>70</sup> i Hans Lucas<sup>71</sup>) w tym to mieście artysta ma zdobywać doświadczenia i poznawać nowości w sztuce fortyfikacyjnej. Gross dał się poznać we Wrocławiu jako zdolny rzeźbiarz, ale w związku z ustawicznie ponawiającym się w XVI w. zagrożeniem tureckim, złym stanem wrocławskich obwarowań oraz sędziwym już wiekiem dotychczasowego architekta miejskiego Jacoba Grossa, wrocławska Rada Miejska decyduje się protegować jego syna Friedricha, prawie już czterdziestoletniego artystę i powoli przygotowywać go do objęcia stanowiska architekta miejskiego (co nastąpiło dopiero 21 V 1586 r.). Rada prosi swoją odpowiedniczkę w Gdańsku, aby mimo trwającego konfliktu ze Stefanem Batorem umożliwić artyście podróż i pozwolić mu na zapoznanie się z interesującymi go fortyfikacjami Gdańska i Elbląga<sup>72</sup>.

Efektom tej wizyty i zdobytych na Pomorzu doświadczeń był wartościowy plan Wrocławia, jaki Gross wykonał w 1578 r.<sup>73</sup> Prawdopodobnie podkład mierniczy tego planu sporządził współpracujący od roku 1575 z Wrocławiem – Niderlandczyk czynny od 1567 r. w Gdańsku jako budowniczy miejski, rzeźbiarz i geometra – Frederik Hendrikszon Vroom z Harlemu (zm. 1593)<sup>74</sup>. W czasie gdańskiej wizyty, być może po raz

<sup>68</sup> Dwiećmił bytności w Gdańsku tego wybitnego wrocławskiego artysty - architekta miejskiego inspektora fortyfikacji - są wykorzystane z następującego planu gdańskich umocnień z lat 1601 i 1635-1639. Pierwsza wizyta w Gdańsku mapczyzna podobała się studiującemu Wroclawianinowi na zachodzie Europy, druga - być może wzięta się z podjętymi przez Saebischa intensywnymi studiami projektowymi nad przebudową fortyfikacji Wrocławia. Na ten temat - M. Zlat Dun niemieckie plany fortyfikacji Gdańska z XVII w. „Rocznik Historii Sztuki” XVII, 1988, s. 195-201.

<sup>69</sup> Urodzony i zmarły w Brzegu (14 XII 1600 - 1 V 1667) stolarz, a od 1650 r. mistrz kowali arsenału. W 1625 r. obserwuje działania wojenne na Pomorzu, przebywa w tym czasie w Elblągu, Toruniu i Gdańsku; - por. Oscazanowski, Gromadzki, op. cit., s. 118.

<sup>70</sup> Był on system starszego cechu murarzy i mistrza cechowego we Wrocławiu - Balthasara Rocha St. (zm. 15 X 1609), który zmarł podczas wyprawy czeskiej do Gdańska 11 XI 1625 r., w wieku 22 (23) lat - por. Birler (1937b), s. 36 i Birler (1938) *Die Mauermeister der Breslauer Zeit (1475-1670)*, [w:] *Tagung Quäler zur schlesischen Kunstgeschichte*, H. 3, Breslau 1938, s. 27.

<sup>71</sup> J. Tylicki, biogram - Wilhelm II von der Meer, [w:] *Słownik Biograficzny Państwa Niemieckiego*, pod red. S. Gałczyńskiego t. III (L-P), pod red. Z. Nowaka, Gdańsk 1997, s. 183.

<sup>72</sup> Schultz (1870), s. 119.

<sup>73</sup> H. Luchs *Bildende Künstler in Schlesien, nach Name und Wohnort*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens” Bd. V, 1863, s. 32-33; - E. Malachowicz *Budownictwo fortyfikacji Wrocławia*, [w:] *Budownictwo fortyfikacji w Polsce*. Praca zbiorowa pod red. E. Malachowicza (Prace Naukowe Instytutu Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej, Nr 4 Studia i Materiały 3), Wrocław 1975, s. 99, rys. 2 na s. 100.

<sup>74</sup> Wykonał miał „dokładne pomiary miasta”, Donosił o tym pismo wrocławskiej Rady Miejskiej z dnia 21 V 1578 r. skierowane do jej odpowiedniczkę w Gdańsku, w którym uprzejmie dziękowano „daß er uns dero gedachten Baumeister Friedrichen [Hendrick], eynen Niederländer, zukommen lasse”. Do roku 1945 list ten przechowywany był w Archiwum Państwowym we Wrocławiu, sygn. F.5, 12 i 17) - zob. Birler (1934a), s. 87-88; - tenże (1940) *Die schlesischen Mauer-Handwerker*, Bd. 3, Breslau 1940, s. 51; - K. Malczyński, M. Mendowski, A. Pauczyńska *Wrocław - miasto urbanistyki*, Warszawa 1956, s. 90; Zdaniem Malachowicza (Budownictwo fortyfikacji..., s. 120, przyp. 2) „ten pierwszy, pomiarowy plan Wrocławia w skali 1:1300, malowany na płótnie o wymiarach 1,80 x 1,28 cm, opracowany przez budowniczego miejskiego z Gdańska Fryderyka Hendrika Vroom na podstawie zleceń Wrocławskiej Rady Miejskiej z dnia 21 maja 1578 roku, został tylko uzupełniony w szczegółach przez Fryderyka Grossa, ówczesnego budowniczego miejskiego i odtąd znany pod jego nazwiskiem. ... Oryginał zaginął, znane są tylko fotokopie i odciski naturalnej wielkości”.

pierwszy, Gross zetknął się z elbląskim i gdańskim inżynierem pochodzącym z Lindau nad Jeziorem Bodeńskim Hansem Schneiderem (zwanym Hansem von Lindau lub Hansem von der Linden)<sup>75</sup>. Z pewnością pozostawał z nim i później w kontakcie, zapewne u niego zdobywał wiedzę na temat sztuki fortyfikacji; a o tym że łączyła ich nie tylko praca zawodowa, ale także przyjaźń, świadczy pożyczanie Schneiderowi już 20 X 1589 r. przez Jacoba Grossa, syna Friedricha, „instrumentów” pomiarowych<sup>76</sup>.

To jeszcze za wstawiennictwem F. Grossa wrocławska Rada rozpoczęła starania o pozyskanie tego wybitnego architekta, jakim był Schneider. Zachowały się informacje o pismach z lat 1583/84-1589 z takimi propozycjami. W międzyczasie Schneider wzywany był do stolicy Śląska na konsultacje (np. w 1585 r. i na początku r. 1590)<sup>77</sup>. Dopiero 27 III 1591 r. udało się podpisać z nim kontrakt, ściągnąć go na stałe i powierzyć mu funkcję architekta miejskiego. Miasto doceniając jego umiejętności i talent potrafiło za jego służbę się odwdziaczyć. Sześcioletni kontrakt, jaki podpisał Schneider z Wrocławiem w roku 1591 opiewał na niespotykaną do tej pory sumę 700 talarów (jego poprzednicy na stanowisku architekta miejskiego otrzymywali zaledwie 200 lub 250 talarów), dodatkowo owies dla konia, dwa stopy drewna i mieszkanie za darmo. Na przeprowadzkę rodziny z Gdańska do Wrocławia artysta dostał dodatkowo 100 talarów. Podobne wysokie uposażenie zostało zagwarantowane w kolejnych kontraktach – w 1597 r. na 8 lat i w ostatnim 24 I 1605 r. Architekt dał się poznać we Wrocławiu – w przeciągu swojej piętnastoletniej działalności, zmarł bowiem we Wrocławiu 22 XI 1606 r. zarówno z zadziornego charakteru<sup>78</sup>, ale przede wszystkim z ogromnej pracowitości. Jest on autorem najważniejszych fragmentów nowożytnych umocnień miasta na północy i częściowo na wschodzie; twórcą Bastionu i Bramy

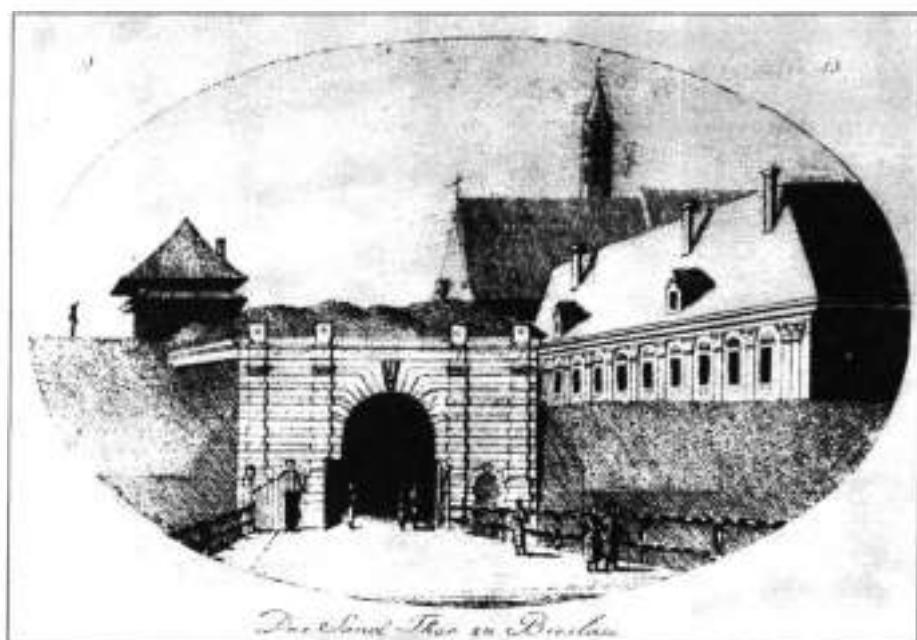
<sup>75</sup> Na temat jego wrocławskiego okresu twórczości, do tej pory najobszerniej - Schultz (1870), s. 123 nn.; - A. Schultz (1872) *Schlesiens Kunstleben im 15ten bis 16ten Jahrhundert*, Breslau 1872, s. 19; - H. Lutsch *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, [w:] *tenże Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. I, Breslau 1886, s. 90-91, 154; - R. Becker *Portal des Hauses Schulbrücke 32*, [w:] *tenże Aus Alt-Breslau*, Breslau 1900, s. 62-86; - Bimler (1934a), s. 124, 128; - K. Bimler (1934b) *Hans Schneider von Lindau ein Breslauer Stadtbaumeister*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens” Bd. LXVIII: 1934, s. 118-132; - Bimler (1935a) *Die Wehrbauten der Stadt Breslau*, [w:] *Festschrift der Technischen Hochschule Breslau zur Feier ihres 25-jährigen Bestehens 1910-1935*, Breslau 1935; - Bimler (1935b) *Die Pastenburg in Schlichtz*, „Oberschlesier”, Jhrg. XVII: 1935, s. 90-94; - W. Klawitter *Geschichte der schlesischen Festungen in vorpreussischer Zeit*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens”, Bd. LXXIII: 1939, s. 138; - K. Bimler (1940) *Die schlesischen Mauer-Wehrbauten*, Bd. I, Breslau 1940, s. 31-36; - H.J. Schmidt, biogram *Schneider Hans*, [w:] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*... Begründet von U. Thieme und F. Becker, Bd. XXX, Leipzig [ok. 1940], s. 194; - Maleczyński, Morełowski, Ptaszyńska (1956), s. 90-93; - K. Hauke *Hans Schneider von Lindau, ein Baumeister des 16. Jahrhunderts im deutschen Osten*, „Zeitschrift für Ostforschung”, Bd. VIII (1959), s. 533-549; - M. Starzewska, recenzja *Karl Hauke, Hans Schneider von Lindau ...*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, II 1963, s. 143-144; - A. Kwaśniewski *Dom mieszczanin w Wrocławiu w okresie renesansu*, [w:] *Architektura Wrocławia*. Tom 1: *Dom*. Instytut Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1995, s. 128-131.

<sup>76</sup> Jacob Gross zamieszcza informację o tym w swoim testamentie, otwartym 29 XII 1589 r. - Schultz (1870), s. 130. Już w 1584 r. w piśmie skierowanym przez wrocławską Radę Miejską do Schneidera w Gdańsku Friedrich Gross wymieniany jest, jako „jego przyjaciel” - Schultz (1870), s. 125.

<sup>77</sup> Schultz (1870), s. 125 i J.W. Schube *Beiträge zur Geschichte von Neisse*, „Bericht der Philomathe in Neisse” Jhrg. XXI: 1882, s. 70-71.

<sup>78</sup> Częste były różnego rodzaju awantury i procesy sądowe z jego udziałem. Pierwsza sprawa sądowa ze swoim krajanem murarzem Hansem Schindolffem z Lindau, w której wyrok wydała Rada Miejska, odbyła się 11 IX 1591 r., czyli zaledwie kilka miesięcy po osiedleniu się artysty we Wrocławiu - Schultz (1870), s. 133.





16. Friedrich Gottlieb Endler (1763- po 1830) *Widok Bramy Piaskowej we Wrocławiu*, miedzioryt, 1808 r. Brama powstała w latach 1592-1595 i była dziełem Hansa Schneidera von Landau. Zburzona w 1816 r. Wg K. Hauke, il. 3

Czy można mówić o ekspozycje sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?

Piaskowej (w latach 20 XI 1592/1595, zburzona w 1816 r.) (il.16), Bastionu Sakwowego (zbudowany w latach 1593-1598) oraz budowli wodnych wzniesionych w roku 1596 przy dawnej ulicy Kacerska Górka i Placu Dominikańskim. Prace jego miały charakter nowatorski – architekt wprowadził po raz pierwszy na Śląsku system bastionów nowowłoskich; wysoko należy ocenić także jego działalność jako inżyniera wodnego. Architekta znajdziemy w końcu również wśród osób, które z polecenia władz miejskich pracowały w roku 1599 przy instalowaniu w wrocławskich umocnieniach obronnych sześciu armat, zakupionych w 1595 r. w Gdańsku u Adriana van der Linde<sup>79</sup>.

Natomiast jeśli chodzi o dekorację architektoniczną budowli Schneidera – i to dziwi w końcu u twórcy czynnego w Gdańsku, gdzie karierę rozpoczął w 1569 r. u boku swojego teścia, budowniczego miejskiego, Hansa Kramera z Drezna – to jest ona niezwykle skromna, by nie rzecz surowa. Co prawda przypisuje mu się liczne wrocławskie portale, w których pojawia się dość charakterystyczny motyw boni pokrytych „wyciskany” ornamentem gwiazdzistym – np. z ulicy Kuźnicznej 65/66 (przeniesiony tutaj z jednego z domów na Wyspie Piaskowej, z ulicy Najświętszej Marii Panny 2 / An der Sandkirche 2), z domu „Pod Złotą

<sup>79</sup> Przy ich instalacji zatrudnieni byli oprócz niego także ludwisarz Jakob Götz II, stolarz Hans Kummer i inżynier cesarski Georg Hayer – Bursler (1934b), s. 130-131.



17. Portal domu przy Placu Solnym nr 6/7 we Wrocławiu, przeniesiony z domu przy ulicy Złote Koło 15, ok. 1600 r.

Palma" w Rynku pod numerem 58 (nie istnieje)<sup>80</sup>, Plac Solny 6/7 (dawniej przy ulicy Złote Koło 15 /Goldene Radegasse 15) (il. 17), z domu „Pod Złotym Żółwiem” przy ulicy Szewskiej 32 (Schuhbrücke; z niderlandzką inskrypcją „Gott [Gost] west thuts [huys lub t’huys] het Best”, dom ten zburzony został przed 1873 rokiem) (il. 18),<sup>81</sup> czy też dawny portal prowadzący do kazamat (a później do piwnicy lodowej pod Wzgórzem Liebichów) znajdujących się przy bastionie Sakwowym (Taschenbastion) na Wzgórzu Partyzantów, który przeniesiony został w 1894 r. do budowanego wówczas szpitala im. Wenzel-Hancke przy ulicy Komandorskiej na Krzykach (dziś budynek wrocławskiej Akademii Ekonomicznej)<sup>82</sup> oraz portal kazamatów i potężny Bastionu Ceglarskiego na obecnym Wzgórzu Polskim (1586-1589, dziś zdemontowany)<sup>83</sup> – jednak trudno go ostatecznie uznać za autora tej „militarnej” dekoracji. Nie ma też konkretnych przekazów, które pozwoliłyby stwierdzić z całą pewnością,

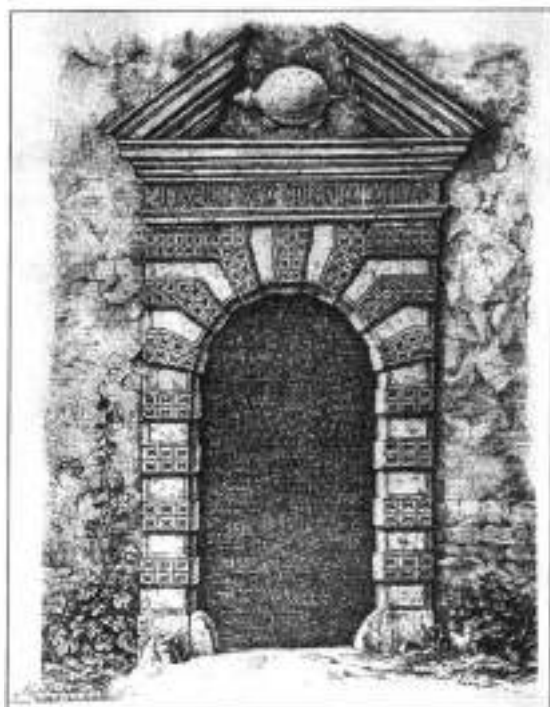
<sup>80</sup> Portal ten, opatrzony datą 1592, po zburzeniu kamienicy rynekowej w 1905 r. przekazany został przez dr. Przebatscha w 1909 r. do zbiorów Śląskiego Muzeum Rzemiosła i Sztuczności; zob. – Lutsch (1886), s. 155; – *Die Sammlungen des Kunstgewerbes*, „Schlesiens Vortritt in Bild und Schrift”, Neue Folge, Bd. V: 1909, s. 213 i s. R. *Stein Des Breslauer Bürgerhaus*, Breslau 1931, s. 57.

<sup>81</sup> Becker, op. cit., s. 82-86 i B. Steinboen *Rysunki Henryka Müllera*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1 1959, s. 119, nr 17b.

<sup>82</sup> *Nachrichten über die Provinzial-Cemeterien zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. I, Breslau 1897, s. 18.

<sup>83</sup> Zdjęcie w: E. Małachowicz *Stare Miasto we Wrocławiu. Rzecz o urbanistyce i architektoniczności, związania i idylki*. Wydane drugo, poprawione i uzupełnione, Warszawa - Wrocław 1985, il. 45 na s. 58.

Czy można mówić o ekspozycjach sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?



18. Portal z 1609 r. domu „Pod Złotym Zółwieniem” przy ul. Szewskiej 32 we Wrocławiu, rysunek piórką, 1825 r. Wg R. Becker, il. 4

że to on właśnie wprowadził we Wrocławiu „wyciskany” ornament gwiazdzisty w boniach manierystycznych portali. Niektórzy wręcz uznają za pomysłodawcę tych „zbrojnych” portali amsterdamskiego rzeźbiarza, przybyłego do Wrocławia via Gdańsk – Gerharda Hendrika<sup>84</sup>. Wydaje się to o tyle prawdopodobne, iż Hendrik z pewnością współpracował z Schneiderem, z którym był zaprzyjaźniony jeszcze od czasu pobytu w Gdańsku i którego to architekt pod koniec życia wyznaczył na egzekutora testamentu i opiekuna swoich nieletnich dzieci<sup>85</sup>.

Swoją drogą, czy wspomniany tu już budowniczy i rzeźbiarz, który – co wymowne – mimo pobytu od roku 1565 w Gdańsku nie przyjął tutejszego obywatelstwa, Hans Kramer z Drezna, wymieniany w dokumentach cechowych od 1571 r., nie jest tożsamy z Hansem Kramerem z Drezna czynnym na terenie Łużyc<sup>86</sup>. Ten ostatni poślubił w 1568 r. w Zgorzelcu siostrę Wendela Roskopfa Mł. Gdy po raz drugi – po bardzo długiej przerwie – spotykamy w Zgorzelcu, decydującego się przyjąć 27 X 1590 r. prawa miejskie, artystę określanego w księgach miejskich jako „Hans Cromer von Dres[d]en der Bilthauer”<sup>87</sup>, to już możemy być pewni, że nie jest to z pewnością ta sama postać. O ile w świetle ostatnich badań nie da się jednoznacznie określić daty śmierci

<sup>84</sup> Bimler (1934a), s. 138. – tenże (1934b), s. 124. – tenże (1935a), s. 93-94.

<sup>85</sup> Gerhard Hendrik był nim jeszcze w 1610 r. – zob. Schultz (1870), s. 136, przyp. 2.

<sup>86</sup> Bimler (1934a), s. 116-117.

<sup>87</sup> Bimler (1934a), s. 116-117.

gdańskiego Hansa Kramera<sup>88</sup>, to mimo wszystko wiemy, że w 1578 r. nie było go już pośród żywych. W piśmie Hansa Schneidera von Lindau skierowanym w 1578 r. do Rady Miejskiej w Gdańsku, które zawierało jego prośbę o powierzenie mu stanowiska mistrza budowlanego dowiadujemy się, że jednym z powodów złożenia tego podania jest śmierć jego teścia Hansa Kramera i wakans po nim<sup>89</sup>. Jednak mimo wszystko sprawa ta wymaga z pewnością dalszych badań.

Jeśli chodzi o malarstwo wrocławskie pierwszej trzecji XVII w. to trudno je sobie dziś wyobrazić bez osoby Petera Schmidta z Lichtenbergu w Górnej Frankonii (1583-13 VI 1625). Także ten artysta po okresie nauki w Pradze i Dreźnie, przybył do Gdańska i przez pewien, bliżej nieokreślony czas, tutaj pracował. Być może trwało to rok, dwa, lub nawet pięć lat. Dowodem na to są dwa rysunki – pierwszy datowany 17 VIII 1608 r. ze zbiorów Ermitażu w Sankt Petersburgu z przedstawieniem *Dysputy* (być może – *Kazania św. Pawła*)<sup>90</sup> i drugi, z 19 marca 1610 r., prezentujący uświęcony protestancką ikonografią temat *Mojżesza i wywyższenia Węża Miedzianego* (il.19). Od czwartego kwartału 1613 r. potwierdzony jest już pobyt Schmidta we Wrocławiu, tutaj bowiem 15 X poślubił Marię, córkę wrocławskiego malarza i mistrza cechowego Bartholomaeusa Strobla St. W roku 1613 zdobywa także tytuł mistrzowski. Namalował wówczas obraz z przedstawieniem Narodzin Chrystusa<sup>91</sup>, a 15 II 1614 r. wstąpił do wrocławskiego cechu malarzy. Będąc protestantem pracował przede wszystkim na zlecenie wrocławskich katolików. Już za życia uznawany za jednego z najlepszych wrocławskich malarzy końca I ćwierci XVII w. Dnia 15 I 1616 r. ochrzcił w kościele Św. Marii Magdaleny syna Mikołaja, a ojcem chrzestnym był opat klasztoru Augustianów przy kościele NPMarii na Piasku Bartholomaeus Pusch. Dziś znane są już liczne jego prace malarskie oraz rysunkowe<sup>92</sup>. Z tych pierwszych za najwcześniejszy ma prawo uchodzić sygnowany monogramem „PS” i opatrzony datą

<sup>88</sup> Przeświadczenie o tym, że artysta zmarł podczas oblężenia przez wojska Stefana Batorego w roku 1577 twierdzy Weichselmünde (W. Hentschel, G. Cuny, biogram – *Kraiser Hans*, [w:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*... Begründet von U. Thieme und F. Becker, Bd. XXI, Leipzig [b.r.], s. 413), w nieznanym stopniu podważone ostatnio zostało przez J. Palubińskiego – zob. J. Palubiński *Rzeźba kamienna w Gdańsku w latach 1517-1585*, „Gdańskie Studia Muzealne” 3: 1981, s. 185.

<sup>89</sup> Hauke, op. cit., s. 537.

<sup>90</sup> Ne inv. 15 653. Panu dr. Waldemarowi Delużce pragnąłbym w tym miejscu bardzo serdecznie podziękować za niezwykle okazałą pomoc w pozyskaniu reprodukcji niniejszego rysunku.

<sup>91</sup> W roku 1679 obraz znajdował się jeszcze w prywatnej kolekcji Friderica Maximiliana von Bethel we Wrocławiu i był określany jako „Ein Geburt Christi auf einer grossen Holzern Tafel in einem ... gantz vergoldeten Rahmen. Breslaw Meisterstück weiland Peter Schmidts” – zob. *Catalogus Naturalium et Artificialium, Rerum inidem, Antiquarum Novarum Rerum ... et quadraginta et aliquot annos coegit et comparavit Fridericus Maximilianus à Bethel et Hensersdorf, dominus in Scherdefelt et Elguit, Sacra Caesarea Majestatis Consiliarius et Assessor apud Capitaneatum Ducatus Vroslaviensis, Comes Palatinus et Eques Astartus*, [1679], fol. 27 r, nr kat. 68 [Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. R. 3019].

<sup>92</sup> Są to – polichromie z trzema scenami pasyjnymi (1. *Biczowanie Chrystusa*; 2. *Ciemniew koronowanie*; 3. *Użyźnianie*) w malowanym obramieniu architektonicznym, w płd. nawie bocznej naprzeciwko zakręsti, w kościele NPMarii na Piasku we Wrocławiu (z 1614 r.; nie zachowane); obraz *Złotose do grobu z epitafrum Georga Schelza (Sculptusa)*, sufragana wrocławskiego i opata Premostranensów, ufundowany przez Martina Cunrada (sygn.: - „*Peter Schmidt pinxit. 1614*” oraz ikona - młotkiem; do 1871 r. w kościele Św. Michała we Wrocławiu; obecnie zaginiony); w roku 1616 wykonuje polichromię Piety z około roku 1400 z kościoła NPMarii na Piasku we Wrocławiu (sygn.: „*Peter Schmidt [Maler] / 1616*”; obecnie - Muzeum Narodowe we Wrocławiu); w

Czy można mówić o ekspozyturze sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?



19. Peter Schmidt z Lichtenbergu (1583-1625). *Mojżesz i wyrzucenie Węgi Miedzianego*, rys. piórkiem, 1610 r. Muzeum Narodowe w Gdańsku

1613 obraz centralny *Odpoczynek św. Rodziny podczas ucieczki do Egiptu* i predella z przedstawieniem *Zabójstwa św. Stanisława* umieszczone w ołtarzu głównym kościoła parafialnego w Tyresö, na przedmieściach Sztokholmu (il. 20 i il. 21)<sup>97</sup>. Trudno jednoznacznie ustalić, czy obrazy powstały jeszcze w ostatnim okresie pobytu Schmidta na Pomorzu (?)<sup>98</sup>, czy też wiązać je należy z mecenatem śląskich klasztorów lub też wrocławskich kościołów katolickich<sup>99</sup>. Za tym, że jest to dzieło tego właśnie artysty przemawia przede wszystkim analogie formalne z pracami wykonanymi w stolicy Śląska, a dopiero następnie fakt posłużenia się przez artystę identycznym rodzajem, jak na jednym z obrazów wrocławskich, używanego przez siebie

roku 1619, jako *Stadtmaler*, wykonuje trzy wielkie malowidła ścienne (każde 5 m x 5,4 m) w chórze kościoła Bernardynów we Wrocławiu (nie zachowane): *Niszenie Krzyża* (z autoportretem i podobiznami członków swojej rodziny), *Znarmydzanie i Sał Ostrołęcki*; obraz centralny *Wizje Łazarza* z epitafium Georga Gomolkego (zm. 3 II 1620) i jego żony Marthy z domu Schubert, z około 1621 r. (sygnowany monogramem P.S., pierwotnie w kościele św. Barbary we Wrocławiu, obecnie - Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu); obraz olejny na miedzi *Polak Pasterczu* (sygn. - „Peter Schmid 1621”; Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu); obraz *Akwacja Dziewiatka Jezus z kościoła jezuitów w Nysie z portretem bpa Karola Habsburga sprzed 1624 r.* Na temat rysunków ostatnio - Oszczanowski, Gronadski, op. cit., s. 12-13, 86-88, 117-118, rny kat. 286-289.

<sup>97</sup> Łukociński *Pamięć Sławną Artystów*. Wrocław 1979, s. 97-98, nr kat. 89, il. 18-20 i P. Oszczanowski, recenzja Heinrich Grössl, *Raskliffische Filialen in der Zeichenkunst um 1600*, [w:] Prag am 1600. Kunst und Kultur aus Hof Rudolfs II., Essen 1987, s. 70-83; „Biuletyn Historii Sztuki” LIII, 1991, nr 3-4, s. 286 i 288, przyp. 18.

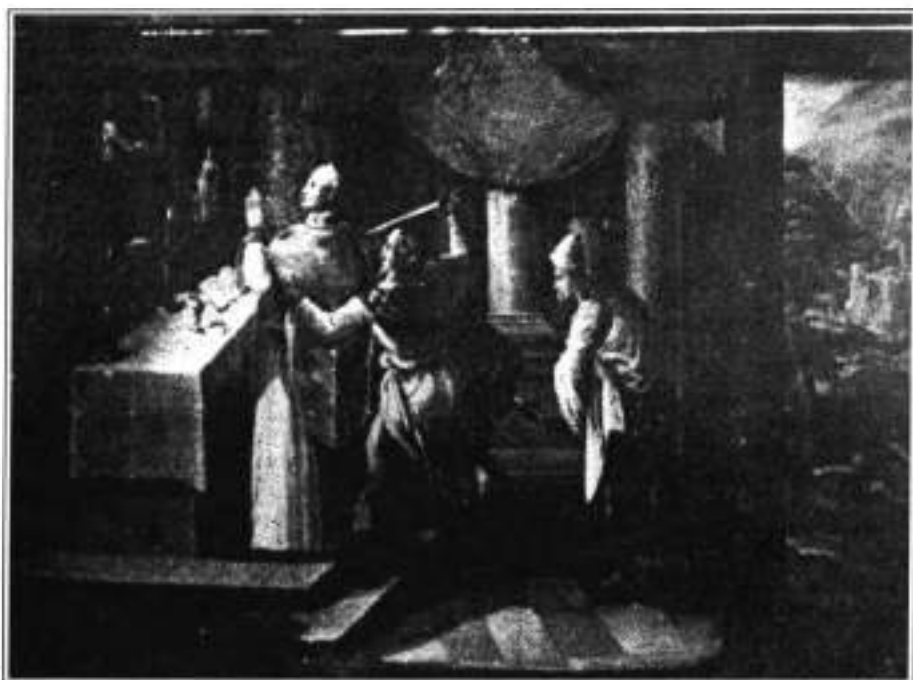
<sup>98</sup> Łukociński, op. cit., s. 98 - twierdzi, że „krąg powstania [oltarza i obrazów] da się z wielkim prawdopodobieństwem ograniczyć do Pomorza gdańskiego lub Warmii”.

<sup>99</sup> Warto zauważyć, że według przekazów archiwalnych pierwsze i - to prestiżowe dzieła Schmidta we Wrocławiu w latach 1614-1616 wykonane zostały na zlecenie tubylejczych augustianów i premonstratów.

Piotr  
Oszczanowski



20. Peter Schmidt z Lichtenbergu (1583-1625). *Odpočinok Św. Rodziny podczas ucieczki do Egiptu* - obraz centralny z ołtarza głównego w kościele parafialnym w Tyresö (Szwecja), olejny na desce, 1613 r. Wg Z. Łakociński, il. 19a.



21. Peter Schmidt z Lichtenbergu (1583-1625). *Zabójstwo św. Stanisława* - predella z ołtarza głównego w kościele parafialnym w Tyresö (Szwecja), olej na desce, 1613 r. Wg Z. Łakociński, il. 19b.

monogramu<sup>96</sup>. Malowidło o silnie skonstrastowanym i dramatycznym kolorycie, z właściwym temu artyście diagonalnym zakomponowaniem sceny, przedkładaniem walorów malarskich nad graficzne, nieznacznymi błędami w perspektywie i w oddaniu anatomii, a zwłaszcza z charakterystycznymi typami fizjonomicznymi bohaterów (zblizonymi do tych, które np. uwieczniał we wczesnej fazie twórczości Matthäus Gundelach) oraz rodzajem alpejskiego krajobrazu z bogatą i gęstą roślinnością leśną (podobnego do krajobrazu tyrolskiego, który z kolei fascynował praskiego pejzażystę Roelandta Savery), jaki znajdziemy po prawej stronie obrazu z predelli – wszystko to należy do klasycznych cech pewnych dzieł Schmidta<sup>97</sup>. Ołtarz jest wspomniany w Tyresö już w roku 1633, podarował go do świątyni Gustaw Gabriellsson Oxenstierna i jego żona Maria Sofia De la Gardie. Jest to jednak – zdaniem Zygmunta Łakocińskiego – zdobycz wojenna poczyniona przez Axela O. Oxenstierna w wojnie Gustawa II Adolfa i przesłana bratu do Szwecji<sup>98</sup>. Warto jednak przypomnieć, że już w letnich i jesiennych miesiącach 1632 r. spłądrowane zostały przez wojsko szwedzkie kościoły katolickie, m.in. Głogowa, Wrocławia, Nysy i Lubiąża<sup>99</sup>.

Innym artystą gdańskim, który – wszystko na to wskazuje – przybył na Śląsk na początku wojny trzydziestoletniej był Hans Krieg (ok. 1590-1643/1647). Dowodem na to może być rysunek ze zbiorów berlińskiego Kupferstichkabinett pochodzący z nieznanego sztambucha<sup>100</sup>. Sposób ukazania bohaterów sceny przywodzi na myśl późniejsze, bardziej znane prace Bartholomaeusa Strobla Mł., dla których praca Kriega mogła być wzorem<sup>101</sup>. Rysunek jest wypowiedzią dotyczącą dylematów, przed którymi staje artysta w czasie konfliktów zbrojnych (rok 1619 to początek wojny), mając do wyboru albo służbę władzy, bardzo pejoratywnie w tym wypadku scharakteryzowanej, albo gloryfikację wojny. Jeśli odczyt datacji jest prawidłowy i wymierzona przy dacie nazwa miejscowości nie jest nadreńskim Neuss w biskupstwie kolońskim, to praca ta wykonana została w Nysie. Trudno sobie wyobrazić, aby artysta przyjeżdżając na Śląsk przebywał jedynie w katolickiej stolicy Śląska, z pewnością musiał odwiedzić także Wrocław

Czy można mówić o ekspozycjach sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?

<sup>96</sup> W ten sposób sygnował około roku 1621 obraz centralny z przedstawieniem Wzrostu Ezechyla z epitafium Georga Gomolckiego (zm. 3 II 1620) i jego żony Marthy z domu Schubert. Pierwotnie epitafium to znajdowało się w kościele św. Barbary we Wrocławiu, obecnie jako własność Muzeum Narodowego we Wrocławiu prezentowane jest na wystawie Śląskiej sztuki nowożytnej w Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu.

<sup>97</sup> W tym miejscu pragnąłbym bardzo serdecznie podziękować panom Stanisławowi K. Kubiakowi, reżyserowi i producentowi filmu pt. *Sztuka i polityka. Biblioteka i ołtarze* (z serii: *Współczesna w kulturze*). Cykl programów TV Wrocław pod red. St. Paterny oraz autorowi zdjęć do tego filmu Piotrowi Sędzińskiemu za udostępnienie mi materiału filmowego wykonanego w Tyresö.

<sup>98</sup> Łakociński, op. cit., s. 98.

<sup>99</sup> J. Jungnitz *Geschichte der Doppelstädte in Breslau*, [w:] *Silesiaca. Festschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens zum sechzigsten Geburtstag seines Präs. Colmar Grünhagen*, Breslau 1898, s. 195-196, – P. Felt, *Aus der Schwabenzzeit*, „Schlesische Monatshefte” Burg, III 1926, s. 63-68.

<sup>100</sup> Na ten temat przede wszystkim – H.F. Secker *Der Danziger Maler Johann Krieg*, „Repertorium für Kunstwissenschaft”, Bd. XLIV, 1924, s. 270-271, il. 7 na s. 267, a ostatnio także – Oszczanowski, Gramadski, op. cit., s. 92, nr kat. 308.

<sup>101</sup> Krieg przedstawił na rysunku dysputę, jaką toczy Bellona, siedząca na kulach i wskazująca na obraz kobiety u jej stóp, oraz Chronos, patrzący sprawom bieżącym. Wskazuje on na grupę po prawej stronie, w której król Midas (symbol niestrępczej władzy) wienący pawim piórem (symbol pychy) postać u jego stóp, chyba malarską, bowiem przy Midasie widać obraz, na który on zresztą spogląda. Midasa nacezają personifikacje Niemiłości i Półności. Z lewej, przedstawiono postać kobiety trzymającej obraz – personifikację Malarsstwa. Próbkę ona wziąć udział w dyskusji, której tematem jest zapewne sztuka.

i tu być może nawiązać znajomość z B. Stroblem Ml. Mogło to też mieć miejsce w samym Gdańsku. Wiemy bowiem, dzięki badaniom Heinricha Geisslera i Jacka Tylickiego, że Strobel przebywał w roku 1618 w nadbałtyckiej metropolii. Tam to 14 IX tego roku pozostawił autograf na rysunku swojego szwagra Petera Schmidta z Lichtenbergu z 1610 r.<sup>102</sup>

Przełom XVI i XVII w. to także okres, w którym pojawia się we Wrocławiu grupa rzeźbiarzy i kamieniarzy mających za sobą doświadczenia zawodowe zdobyte w Gdańsku. Wśród nich najwybitniejszymi byli urodzony w Amsterdamie Gerhard Hendrik i pochodzący z samego Gdańska – Georg Zimmermann. Nie możemy jednak zapominać tu Stephana Stobe i Hansa Schindolffa, gdańskich kamieniarzy i rzeźbiarzy, którzy również wybrali sobie Wrocław na miejsce swojej działalności.

Rodzina Gerharda (Gerita) Hendrika (Heinrichsa lub Hendrikszona) opuściła w czasie wojny domowej w 1572 r. Amsterdam, następnie kilka lat przebywała w Kilonii, by ostatecznie przenieść się w 1578 r. do Gdańska<sup>103</sup>. Tu w roku 1585 umarł ojciec interesującego nas artysty – rzeźbiarz Heinrich Geress. Nie mamy wielu wiadomości na temat jego siedmioletniej działalności w nadbałtyckiej metropolii<sup>104</sup>. Więcej wiemy o jego synie – Gerhardzie Hendriku (Amsterdam 1559 – 20 IV 1615 Wrocław). Po pobycie w Gdańsku, gdzie u boku ojca zapewne doskonalił swoje umiejętności, dwudziestosześcioletni rzeźbiarz zdecydował się w latach 1585-1587 odbyć podróż po Italii, Francji oraz Niemczech, by wreszcie w 1587 r. osiąść na stałe we Wrocławiu. Tam bardzo szybko, zapewne z racji swojego nieprzeciętnego talentu, po wstąpieniu do warsztatu Friedricha Grossa, zostaje głównym jego pomocnikiem i wykonawcą większości prac zamówionych u zasłużonego dla sztuki Wrocławia artysty. Utrzymujące się w literaturze przeświadczenie o ponownej wizycie Hendrika w Gdańsku<sup>105</sup>, potwierdzone jakoby dokumentem wystawionym przez tamtejszą Radę Miejską 11 X 1589 r.<sup>106</sup>, odnosi się raczej do listownej korespondencji tego artysty z władzami miasta i nie ma prawdopodobnie nic wspólnego z jego podróżą do Gdańska. Rzeczony dokument to wydany dla „Gerita Heinrichssa” odpis poświadczenia w księdze miejskiej, który głosił, iż artysta ten jest synem zmarłego w Gdańsku rzeźbiarza Heinricha Geressa i Margarety Wilms

<sup>102</sup> H. Geissler *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1500-1640. Ausstellungskatalog. Staatsgalerie Stuttgart. Graphische Sammlung*, 1. Dezember 1979 – 17. Februar 1980, Bd. II, s. 155-156, nr kat. O.11.1; Tylicki *Springer, Strobel i Schmid. Przyczynek do typologii praskiego niderlandzemu na Śląsk*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Toruń, grudzień 1992*, Warszawa 1995, s. 276.

<sup>103</sup> Autor jest w trakcie pisania dysertacji doktorskiej „*Gerhard Hendrik z Amsterdamu (1559-1615). Życie i twórczość wrocławskiego rzeźbiarza*”.

<sup>104</sup> Za nieporozumienie należy uznać zaprezentowane ostatnio przez Pabubickiego (op. cit., s. 188-189) fakty dotyczące tej rodziny. Wspomniany badacz utożsamia osobę Bildhambizera Heinricha Grattem z Aiflerdem kolo Nimwege, który przyjął obywatelstwo gdańskie 23 XII 1575 r., z rzeźbiarzem pochodzącym z Amsterdamu i przybyłym wraz rodziną do Gdańska w 1578 r. Heinrichem Geressem. O tym, że jedna osoba nie ma nic wspólnego z drugą, świadczą liczne przekazy źródłowe i to zarówno pochodzące z Gdańska, jak i z Wrocławia.

<sup>105</sup> Cury (1910), s. 74; B.C.K., biogram Heinrich Gerhard, [w:] *Allgemeines Lexikon der Bildender Künstler Begründet von U. Thieme und F. Becker*, Bd. XVI, Leipzig [b.r.], s. 303; - F. Landsberger *Die Kanzel der Oefter Schlosskirche. Ein Werk des Gerhard Heinrich von Amsterdam*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift”, Neue Folge Bd. X, 1933, s. 104.

<sup>106</sup> Tę, poprawną, datę podaje Pabubicki, op. cit., s. 188, przyp. 47. Z kolei Cury (1910), s. 74 – datuje ten odpis na dzień 12.10. 1589 roku.



(Willemsdr.)<sup>107</sup>. Informacje identycznej treści zawiera wrocławski *epithalemion* autorstwa Georga Reuttera napisany z okazji ślubu Gerharda Hendrika z Barbarą Wittich 20 V 1607 roku<sup>108</sup>. W tym to utworze znajdziemy również *passus* mówiący ontym, że ojcem i matką pana młodego „War der Ehrvest Kurstreich mit Nam: // Heinrich Gerhard [Hendrik Gerardsz. lub Gerritsz.], Bildahawer schon, // Seine Fraw Mutter erbar, from, // War Margaretha, ein Wilhelmin [Willemsdochter]”<sup>109</sup>. Wspomniany już gdański dokument z 11X 1589 r. jest być może związany z próbą przejęcia przez Hendrika wrocławskiego warsztatu Friedricha Grossa. Ten ostatni artysta zmarł bowiem przed 16 X 1589 r.<sup>110</sup> i przed już niemłodym niderlandczykiem pojawiła się wówczas szansa na ugruntowanie swojej pozycji zawodowej w mieście. Potrzebował wówczas z pewnością dokumentu potwierdzającego jego pochodzenie, nie bez znaczenia była dla niego w tych okolicznościach również pisemna informacja głosząca, że jest on synem gdańskiego rzeźbiarza. W momencie, gdy także wykształceni na rzeźbiarzy synowie Friedricha Grossa – siedemnastoletni Jakub, poważnie zachorował (20 X 1589 r. sporządził swój testament, który otwarty został 29 X tego roku), drugi – piętnastoletni Friedrich Mł. był słabego zdrowia (zm. 26 IV 1609), a na spadkobierczynię warsztatu wyznaczona została ich macocha – Ursula Gross z domu Rindfleisch, to Hendrik uznał się za jedyne wrocławskiego artystę mogącego podjąć zadanie kierowania renomowanym warsztatem rzeźbiarskim. W związku z tym 4 VI 1590 r. poślubił wdowę po F. Grossie i w tym też momencie stał się jedynym właścicielem, znajdującego się na Nowym Targu nr 45, największego warsztatu rzeźbiarskiego w stolicy Śląska. Hendrik dał się poznać jako autor zarówno najokazalszych pomników nagrobnych wykonanych na przełomie XVI i XVII w. we Wrocławiu i na Śląsku

Czy można mówić o ekspozyturze sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?

<sup>107</sup> Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Gdańsku, sygn. 300, 36/65, s. 27-28. Por. Palubicki, op. cit., s. 188.

<sup>108</sup> Na temat tego utworu zob. m.in. A. Schultz *Gerhard Heinrich von Amsterdam, Bildhauer in Breslau*, „Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit” Neue Folge, Jrg. XXVII: 1880, N° 10 (October), sp. 302-304; – V. de Sleurs *Gerard Hendrick, Beeldhouwer van Amsterdam*, „Niederländische Kunstbode, Beelende Kunst, Oudheidkunde, Kunstnijverheid”, Jaarg. II: 1880, s. 405-406; – *terzete Aller ein Kunstlerck des Bildhauers Gerhard Heinrich von Amsterdam in der Dauhant-Grube zu Böhlich-Friedland*, „Mitteilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale”, Neue Folge, Jrg. VIII: 1882, s. 119-120, 123.

<sup>109</sup> Kwestia otwarta pozostaje zagadnienie, kto pośredniczył przy sprowadzeniu rodziny Gerharda Hendrika do Gdańska. Mogł nim być czynny tutaj od 1567 r. rzeźbiarz i budowniczy, związany również z Wrocławiem (zob. przyp. 72) Frederik Hendrikszoon Vroom (Froome, Fromm lub Fromme) z Harlemu. Przez niektórych badaczy uznawany jest on za brata ojca Hendrika – zmarłego w 1585 r. Heinricha Grossa (Heinricha Gerarda) – zob. Cury (1910), s. 74-75. Zgodnie z informacją podaną przez Carels van Mander (*Le livre des Peintres. Vie des Peintres flamands, hollandais et allemands* [1604]. Traduction, notes et commentaires par Henri Hymans, Tome II, Paris 1885, s. 208-210, 212) to właśnie w roku 1585 odwiedził bawący z krótką wizytą w Gdańsku znany malarz Hendrik Corneliszoon Vroom (1566-1640) swoich wujów: braci Frederika Hendrikszoon Vrooma i Heinricha Grossa. Na ten temat zob. Cury (1910), s. 75 i R. de Lennu, L. Thijsen *Zwizje między Holandią i Polską w XVI i XVII wieku. Katalog wystawy. Muzeum Miejskie w Gdańsku*, Gdańsk 1978, s. 122-123, nr kat. 256. Warto też zauważyć, że owoimi pośrednikami mogli być krewni matki Hendrika – Margarethy Wilkens. Wśród artystów gdańskich noszących to typowe patronimiczne nazwisko znajdujemy malarza Kaspera Wilkensa, który przyjął obywatelstwo Gdańska dnia 1 X 1575 r. R. Cury (1910), s. 74 i Striżbawca Jacoba Wilkensa, który występuje w dokumentach archiwalnych w latach 1571-1575 (Palubicki, op. cit., s. 186).

<sup>110</sup> Wówczas to oświadczony został jego, ustanowiony 29 IX 1588 roku, testament. Gross jeszcze 15 V 1589 roku staje przed sądem. Moment śmierci wyznaczają zatem te dwie daty: 15 V-16 X 1589 – por. Schultz (1870), s. 128.



22. Gerhard Hendrik (1559-1615), nagrobek Georga Fursta von Kupferberg w kościele Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu w piaskowiec, marmur, alabaster, aplikacje ze złoczonego brązu, 1600-1605



23. Gerhard Hendrik (1559-1615) *Zwycięstwo zwycięzcy* i portret rodziny w pedelli - fragment epitafium Cratona von Kreffttheima w kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu. marmur, alabaster, przed 20 VIII 1592 r.

(il.22)<sup>111</sup>, jak i kunsztownych reliefów alabastrowych o niewielkich rozmiarach (il. 23)<sup>112</sup>. Zdobył sławę jako wykonawca wysokiej klasy rzeźby architektonicznej (il. 24)<sup>113</sup>, wartościowych elementów wyposażenia protestanckich świątyń (il. 25)<sup>114</sup>, i wreszcie – rzecz, o którą pokusić się mógł tylko twórca znający swoją wartość – pozostawił po sobie napisany przez siebie utwór, będący pierwszą tego typu „autoreklamą zawodową” artysty śląskiego<sup>115</sup>. Nie ulega zatem wątpliwości, że jego pozycja we Wrocławiu oraz twórczość była w dużej mierze efektem doświadczeń zdobytych m.in. w Gdańsku.

<sup>111</sup> Wśród nich należy wymienić nagrobek marszałka polnego barona Melchiora von Redem z kościoła dekanackiego we Frydlądzie w Czechach, epitafium i nagrobek księżnej wdowy Anny württemberskiej w kościele pomocniczym Świętych Piotra i Pawła w Chojnowie, nagrobek Georga Fursta von Kupferberg w kościele Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu.

<sup>112</sup> Są to reliefy epitafium znajdujących się w kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu – m.in. rodziny Caspara Heselera i Cratona von Kreffttheima.

<sup>113</sup> Na przykład portale kościoła Trójcy Świętej w Żórawinie oraz zwieńczenie bramy przedbramia zamku w Okręży.

<sup>114</sup> Ambona kościoła zamkowego w Oleśnicy i ołtarz główny kościoła pw. Trójcy Świętej w Żórawinie.

<sup>115</sup> Na ten temat ostatnio - P. Oszczanowski *Knięta historii „początkujących w Śląsku i Cioście” - czyli artyści wrocławscy XVII wieku od Walthera do Wilhelma*, [w:] *Materiały II Ogólnopolskiej Studenckiej Sesji Naukowej pt. „Prawda i Twórczość”* zorganizowanej w dniach 17-18 listopada 1997 roku przez Koło Naukowe Studentów Historii Szkoły Uniwersytetu Wrocławskiego (w druku).

Czy można mówić o ekspozyturze sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?



24. Gerhard Hendrik (1559-1615), portal północny kościoła Trójcy Świętej w Żorawie (woj. wrocławskiej), piaskowiec, ok. 1603 r.

Georg Zimmermann, wymieniany we wrocławskich archiwaliach w latach 1616 -1628, był również w drugiej i trzeciej dekadzie XVII w. właścicielem jednego z największych warsztatów rzeźbiarskich we Wrocławiu<sup>116</sup>. Urodzony w Gdańsku, syn mieszczanina Petera Zimmermanna i Anny z domu Herolds, po pobycie we Wrocławiu przeniósł się zapewne do Krakowa. Tu, w roku 1645, jego córka Maria wyszła za mąż za śląskiego grafika Davida Tscherninga. Zimmermann wymieniany jest jako „przedsiębiorca z ulicy Altbüßergasse” w 1617 r., podczas prac nad łukiem triumfalnym wystawionym przez Radę Miejską z okazji wizyty w stolicy Śląska króla czeskiego Ferdynanda Habsburga. Nie ulega wątpliwości, że swój zawód zdobył on w latach ok. 1600-1610 w samym Gdańsku, tj. w okresie największego rozwoju sztuki tego miasta. Problem to dla nas zasadniczy – nie znajdujemy bowiem dzieł, które w sposób jednoznaczny potwierdzałyby jego edukację. Już Kurt Bimler próbował

<sup>116</sup> O jego pozycji świadczy akt, powołania 20 III 1626 r. na przewodniczącego komisji, która inwentaryzowała elementy pomnika nagrobnego księcia oleśnickiego, ziębickiego i w Bierutowie Karola II (zm. 1617). Komisja ta, powołana przez synów zmarłego księcia Heinricha Wenzla i Karla Friedricha, rozliczała w ten sposób prace rzeźbiarza wrocławskiego Gregora Habna, u którego pomnik ten zamówiono w 1623 r. – zob. A. Schuster *Urkundliche Mitteilungen über ein nicht zur Ausführung gelangtes Gedenkmal für Herzog Karl II. von Münsterberg-Oels*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift”, Bd. IV: 1898, s. 624.



25. Gerhard Hendrik (1599-1615) oraz M. Riedl i F. Lochner, ambona w kościele zamkowym Św. Jara Apostoła i Ewangelisty w Oleśnicy. Drewno polichromowane, malowidła na płótnie, 1605 r.

przypisać mu jedno z wrocławskich epitafiów oraz szczyty tutejszych rynkowych kamienic (m.in. nr 27, 28, 36, 40 i 52)<sup>117</sup>. Wszystko to są jedynie hipotezy i pretekst do kolejnych, gruntownych badań<sup>118</sup>.

Następny gdańszczanin – Stephan Stobe, wzmiankowany we Wrocławiu w latach 1621-1626, przybył na Śląsk około roku 1620. Czy był on z początku pomocnikiem lub uczniem Zimmermanna, czy z czasem stał się samodzielnym mistrzem – tego do końca nie wiemy. W roku 1621 podczas ślubu z córką wrocławskiego kupca Johanna Eribebecka określany jest jako „Bildhauergesellen, weiland Stephan Stobes Burgers und Saltzbackers zu Königsberg in Preussen nachgelassenen Sohn”. Nie znamy jego dzieł, ani innych szczegółów z życiorysu. Z kolei kamieniarz Hans

<sup>117</sup> Epitafium zmarłej w 1620 r. Rosiny Hand w kościele Św. Marii Magdaleny w niczym się specjalnie nie wyróżnia od pozostałych dzieł z tego czasu. Stąd atrybucja ta jest wysoko wątpliwa. Na ten temat zob. Binsler (1934a), s. 135.

<sup>118</sup> Również podobawione poważniejszych argumentów jest hipotezytyczne przypisanie mu dwóch figur ze zbiorów Zamku Królewskiego w Krakowie (Warsz.). Datowane na około 1635 z. drewniane rzeźby przedstawiające króla Zygmunta III Wazę jako Dawida i Władysława IV Wazę jako Salomona nie posiadają zbyt wielu cech charakterystycznych dla rzeźby gdańskiej i wrocławskiej I ćwierci XVII w. Na temat tych dzieł zob. - F. Pöhlner *Between Typology and Psychology: The Role of the Identification in apostolic Old Testament Representations*, „Artibus et Historiae an Art Anthology”, No. XXIV (XIII), Vienna 1991, s. 91, il. 14 i il. 15 na s. 92.

Schindolff (Schindeler) z Lindau nad Jeziorem Bodeńskim (ok. 1559 – 30 I 1611) przybył z Gdańska do Wrocławia wraz ze swoim młodszym bratem Jacobem zapewne pod koniec 1588 lub w połowie roku następnego<sup>119</sup>. Z racji swojego pochodzenia był towarzyszem wędrowki i współpracownikiem Hansa Schneidera z Lindau. Z czasem został następcą murarza miejskiego Paula Krausego, a w 1611 r. pracował przy bramie triumfalnej, wystawionej przez Radę Miasta Wrocławia, na cześć wizytującego stolicę Śląska króla czeskiego Macieja Habsburga. Później otrzymał tytuł cesarskiego *Werkmeistera*. O tym, że gdańszczanie obierali sobie nie tylko Wrocław za cel swojej podróży i miejsce pracy świadczą z kolei przykłady malarza Christopfa Wolffa osiadłego w roku 1565 w Nysie<sup>120</sup>, lub kamieniarza Hansa Rurocka, wymienianego w brzeskich archiwaliach w 1612 r.<sup>121</sup>

Brak nam nie budzącego wątpliwości dowodu, by bezkrytycznie przyjąć informację podaną w 1941 r. przez Kurta Bimlera głoszącą, iż to właśnie „przez Gdańsk do Wrocławia przywędrował Niderlandczyk Hans Fleiser (Fleischer) zw. Gruter [Gruyter lub Gruther]”<sup>122</sup>. Na pytanie czy ten pochodzący z Nimwegen w Geldrii i czynny we Wrocławiu w latach 1553/1554-1581<sup>123</sup>, a przyjmujący prawo miejskie 1 II 1563 r., rzeźbiarz zdobywał w czasach młodości doświadczenia w Gdańsku, brak nam na razie odpowiedzi<sup>124</sup>. Niezależnie od niej warto jednak przypomnieć, że już Georg Cuny wśród niderlandzkich przybyszów w Gdańsku, którzy przyjęli obywatelstwo tego miasta, wymienia *Bildschnitzen* Heinricha Bruitera *aus Lifferden bei Nimwegen* (5 XII 1575)<sup>125</sup>. Ostatnio Janusz Pałubicki uzupełnił ten przekaz oraz poprawnie odczytał nazwisko tego artysty. Był nim Henrich Gruitter z Aifferdem niedaleko Nimwegen, który 23 XII 1575 r. przyjął obywatelstwo gdańskie, a w suplice wysłanej jeszcze w tym samym miesiącu do Rady Miejskiej określał siebie jako snycerza, młodego

Czy można mówić o ekspozyturze sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?

<sup>119</sup> Bimler (1934a), s. 129 i 135 i Bimler (1934b), s. 121; – Bimler (1937b), s. 38.

<sup>120</sup> W tym to roku poślubił córkę Matza Hoffmanna – Dorothe (Archiwum Państwowe we Wrocławiu, nr inw. 303a).

<sup>121</sup> H. Lutsch *Register von Verzeichnisse der Kunsthandwerker Schlesiens*, [w:] *tenze Verzeichnis der Kunsthandwerker der Provinz Schlesien. V. Tisch-, Künstler- und Werkmeister- und Ortsregister. Kunsthistorische Register*, Breslau 1903, s. 541, i 694.

<sup>122</sup> K. Bimler (1941a) *Das Breslauer Rathaus. Seine Gestaltung, Ausstattung und Baugeschichte*, Breslau 1941, s. 50.

<sup>123</sup> Na temat daty śmierci artysty, przypadającej „przed drugą niedzielą po Zielonych Świątkach roku 1581” ostatni – Oszczanowski (1994), s. 147 i przyp. 102 i 103. W związku z tym należy odrzucić hipotezę głoszącą, iż ten artysta był autorem dekoracji rzeźbiarskiej bramy zamku w Starých Hradech koło Jitca (fundacja J. Praskowskiego) oraz ołtarza głównego w tutejszym kościele zamkowy (sygnowany „HF 1582”) – J. Kotan *Renesans w świątyni w Człuchowie na Morawie*, [w:] *Dziękuję Ci, Kościele, za twój miły anioł. Od powstania renesansu do czasu dzisiaj*, Vol. III, Praha 1999, s. 126, il. 84, na s. 128.

<sup>124</sup> Na jego temat zob.: – Schultz (1870), s. 116, 119; – Bimler (1934a), s. 84; Bimler (1941b) *Nachträge zur Lebensgeschichte der Bildhauer Michael und Hans Fleiser gen. Gruthier*, [w:] *tegorz Quellen zur schlesischen Kunstgeschichte [E. Ergänzungen und Berichtigungen]*, H. 6, Breslau 1941, s. 96-98; – M. Zlat *Pod patronatem wawerskim i Niderlandzkim*, [w:] *Sztuka Wrocławska. Praca zbiorowa pod red. T. Branicuskiego i M. Złata*, Wrocław 1967, s. 232-236; – J. Skuratowicz *Portalki muru niderlandzkiego w rzeźbie 7 poł. XVI w. na Śląsku*, [w:] *Sztuka około roku 1600. Materiały Sesji Slawistycznej Historii Sztuki*, Warszawa 1974, s. 294-304; – J. Harniszowicz *Mors Janus Vita: Śląskie opłaty i nagrobki wieku reformacji*, Wrocław 1992, s. m.in. 81-83.

<sup>125</sup> Informację tę znalazł w Archiwum Miejskim w Gdańsku (Bücherbuch XXXIII E 2, z lat 1536-1592) – Cuny (1906), sep. 420 i Cuny (1910), s. 74.



26. Herman Han (1574-1627/28), *Alegoria sztuki malarzkiej - czyli droga prowadząca do sukcesu w sztuce*, rys. piórkiem, lawowany, 1622 r. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu

małżonka z biedną żoną i wieloma dziećmi, który nie może podjąć kosztów utrzymania domu<sup>126</sup>. Powyższe wątpliwości nie zmieniają faktu, że w 3 ćwierci XVI w. pojawiają się na Śląsku (we Wrocławiu i w Legnicy), a później także na terenie Rzeczypospolitej (m.in. w Poznaniu) rzeźbiarze noszący to właśnie nazwisko i pochodzący z tych samych okolic Niderlandów<sup>127</sup>.

#### VI. Droga prowadząca do sukcesu w sztuce

Za podsumowanie niech posłuży dzieło Hermana Hana (1574-1627/28), malarza urodzonego co prawda w Nysie na Śląsku, ale czynnego jednak głównie na Pomorzu. Jest to nowo odnaleziony rysunek z roku 1622 umieszczony w tzw. *Szkiecowniku wrocławskiego złotnika* (il. 26)<sup>128</sup>. Zawarta na nim *Alegoria sztuki malarzkiej - czyli droga prowadząca do sukcesu w sztuce* w sposób wymowny ilustruje stosunek artysty do swojego zawodu i jest radą, jak należy postępować, aby odnieść sukces w sztuce. Jak głosi sentencja „Stara czcigodna Experiencia pokazuje

<sup>126</sup> Palubiński, op. cit., s. 175 i 187.

<sup>127</sup> Na temat brata Hansa Fleisera zw. Gruyter (Gruther) – Michała, czynnego najpierw w Legnicy, a następnie wzmiankowanego w Poznaniu w latach 1568-1570 i w roku 1588, pisze ostatnio J. Harasimowicz *Ziemia artystyczna Wielkopolski i Śląska w zakresie rzeźby kamiennej w XVI i w pierwszej połowie XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” LIII: 1991, nr 3-4, s. 216-220.

<sup>128</sup> Oszczanowski, Gromadzki, op. cit., s. 92-93, nr kat. 309.

każdemu Diligencję, kto ma Pokorę i Posłuszeństwo zawsze wysłucha ich rady i poprzez swoją pracę i pilność otrzyma od możnych nagrodę i chwałę". Ta nagroda – to widoczne na rysunku – dwie pękate sakiewki, trzymane przez personifikację określoną mianem *Honor*, ale z racji zmiany atrybutu raczej bardziej przypominającą przyziemną *Divitię*. Jak zwrócił uwagę Zygmunt Ważyński – wśród Cnót, które zdaniem Hana winien posiadać artysta, są te, których potrzebę głosili już humaniści włoscy; inny jest jednak cel, ku któremu podąża twórca. Nie jest nim sława, artysta ma wszak zdobywać wymierne korzyści, tj. pieniądze. Czy był to tylko przejaw północnoeuropejskiego pragmatyzmu? Tak samo nie znajdujemy do końca odpowiedzi na pytanie – „czy ten utylitarny sposób pojmowania sztuki, za jakim opowiadał się autor Alegorii Sztuki Malarskiej [tj. H. Han] był jeszcze wyrazem cechowego sposobu myślenia, czy już neoficką interpretacją doktryny kapitalizmu w myśl, której pieniądź gwarantował jednostce niezależność”<sup>129</sup>. W tej części Europy tych pieniędzy artyści musieli szukać nieraz bardzo daleko. Los sprawiał, że podążali więc do bogatego Gdańska. Gdy tam możliwości zarobkowania się wyczerpywały lub konkurencja była zbyt duża, to ruszali dalej. Na ich drodze pojawiało się kolejne dostatnie, zasobne i na swój sposób rozkochane w sztuce miasto – Wrocław. Potem był Poznań, Warszawa, Lwów ....<sup>130</sup>

Zdjęcia wykonali: K. Augustyniak - 19; J. Gromadzki - 9, 10, 22, 23; R. Kaczmarek - 24; S. Klimek - 26; P. Oszczanowski - 17; J. Stokłosa - 1; W. Wolny - (IS PAN) - 25; Arch. Państw. Wrocław - 13; IS PAN - 8; Bibl. Uniw. Wrocław - 10; Muz. Nar. Gdańsk - 11; Muz. Nar. Warszawa - 12.

<sup>129</sup> Z. Ważyński, *Wystaw rysunku, wycinury i grafiki niemieckiej z lat 1550-1650*, „Muzycznictwo” 1996, s. 54.

<sup>130</sup> Na ten temat istnieje obfita literatura, warto być może przypomnieć zaledwie kilka, najwcześniejszych i najcenniejszych polskich opracowań – M. Gebartowicz *Sztuka artystyczna Śląska z innymi dziełami polskimi*, Katowice 1935, s. 24-25; – Z. Hornung *Materiały do dziejów sztuki artystycznej w polski-śląskich w XVI i XVII wieku*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, nr 10, 1955 [1956], dodatek 1, s. 1-26; – M. Gebartowicz [w:] *Prace z dziejów kultury artystycznej polskiej renesansu w Polsce*, Toruń 1962, s. 266-283.





## Philipp Sauerland - zapomniany malarz gdańskiego i wrocławskiego baroku\*

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że dla osób zainteresowanych sztuką nowożytną Europy Środkowej i Wschodniej zorganizowana w 1997 r. w Gdańsku wystawa „Aurea Porta Rzeczypospolitej” dostarczyła materiału do badań i refleksji w wyjątkowej, jak na nasze warunki, ilości, a często także i jakości<sup>1</sup>. Stąd prezentacja ta ma prawo być również pretekstem do pogłębienia naszego stanu wiedzy na temat roli i znaczenia sztuki tego regionu, także form i zakresu jej oddziaływania. Związki pomiędzy Gdańskiem a Rzeczpospolitą, krajami Rzeszy Niemieckiej czy też Niderlandami były już tematem niejednej książki lub artykułu. Leżący kilkaset kilometrów na południe od tej metropolii Wrocław z zasady mniej interesował badaczy. A oto okazuje się, że to właśnie czasy nowożytne stały się okresem szczególnie bliskich kontaktów, w którym również na płaszczyźnie artystycznej jedno i drugie miasto dość często nawzajem uzupełniało się i wzbogacało. O ile szczególnie wyraźnie można to zaobserwować na przełomie XVI i XVII w.<sup>2</sup>, to wszystko wskazuje na to, że także w 2 połowie XVII w. i w stuleciu następnym znowu spotykamy we Wrocławiu artystów, głównie malarzy, przybyłych tutaj z nadbałtyckiej metropolii. Wśród nich wymienić należy Georga Wernera, określanego w źródłach w 1649 r. mianem malarza z Gdańska<sup>3</sup> oraz Georga Schartha (zm. 21 XII 1712 r. we Wrocławiu), syna gdańskiego malarza, który z pewnymi problemami uzyskał w stolicy Śląska

\* Praca ta nigdy by nie powstała, gdyby nie życzliwość i wszechstronna pomoc pani Beaty Lipczyńskiej z Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Wdzięczność moja dotyczy szczególnie bezinteresownego zwrócenia me uwagi na portret Deichsela i przekazania szeregu informacji na temat ikonografii wybuchu wieży prochowej we Wrocławiu w 1749 r.

<sup>1</sup> *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od pobruy XV do końca XVIII wieku*, t. 1 – Eseje, t. 2 – Katalog. Pod red. prof. dr hab. Teresy Grzybkowskiej. Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj – sierpień 1997, Gdańsk 1997.

<sup>2</sup> Zob. na ten temat ostatnio – P. Oszczanowski, *Gdańszczanie we Wrocławiu. Czy można mówić o ekspozyturze sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?* (w niniejszym tomie).

<sup>3</sup> 12.II. 1649 roku poślubił w kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu – Susanę, córkę tutajszego piekarza Martina Kossiga. Na ten temat – A. Schultz (1882) *Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler (1500-1900)*, Breslau 1882, s. 169.

w roku 1687 tytuł mistrzowski<sup>4</sup>. Obydwaj gdańszczanie pozostają jednak artystami dość zagadkowymi – nie znamy bowiem żadnych ich dzieł. O wiele bardziej czytelną indywidualnością jest z pewnością Philipp Sauerland<sup>5</sup>. Urodził się w roku 1677 w rodzinie o artystycznych tradycjach; zarówno jego ojciec, jak i dziadek byli gdańskimi „malarzami zwierząt i portretów”<sup>6</sup>. Zapewne początkowe nauki pobierał w warsztacie ojca, nie znamy żadnego z jego późniejszych nauczycieli, tak samo jak nie zachowały się przekazy na temat jego podróży artystycznych. W wieku 32 lat znajdujemy go w Berlinie (około 1709 r.)<sup>7</sup>, pierwsze zaś datowane i zachowane obrazy powstały w roku 1714 (kat. nr I. 1, il. 1 i I.2, il. 2). W tym czasie Sauerland przebywał zapewne ponownie w Gdańsku – dla tutejszego kościoła Bożego Ciała namalował bowiem portret Petera Baystrupa (kat. nr I.1, il. 1). Prawdopodobnie już w roku następnym pojawił się we Wrocławiu. Tutaj bowiem w 1715 r. Johann Tscherning wykonał na podstawie jego obrazu portret doktora medycyny Maximiliana Preussa (kat. nr II. 1, il. 6). Czy miejscem jego poprzedniego pobytu był Augsburg i czy sprowadzony został do stolicy Śląska przez wrocławskiego biskupa – na te pytania nie potrafimy dać jednoznacznej odpowiedzi. Nie znajdują potwierdzenia takie informacje podane w 1818 r. w katalogu kolekcji D. Kauscha w Legnicy<sup>8</sup>.

Za to bezsprzecznym faktem jest to, że we Wrocławiu Sauerland rozpoczął starania o uzyskanie cesarskiego serwitratu i tytułu malarza dworskiego. W tym celu wysłane zostały w roku 1716 do Wiednia wystawione we Wrocławiu opinie o nim i o jego działalności. Dowo-

<sup>4</sup> Przybył do Wrocławia przed końcem 1686 r. i poślubił tu Johannę Margarete, córkę mistrza cechu malarzy oraz byłego nadwornego artysty biskupa Sebastiana Rostocka – Hansa Georga Schmießlta. Dzięki temu zaliczona mu została praktyka warsztatowa i mógł od 16 XII 1686 r. ubiegać się o tytuł mistrzowski. Jego teść – co jest dość wymowne – zdecydował się 28 II 1686 r. opuścić Wrocław i udać się do Gdańska (zob. przyp. 27). Na ten temat – A. Schultz (1882), s. 133-134 i 137.

<sup>5</sup> Na jego temat do tej pory pisali m.in. – W. Heineken *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*, Leipzig 1768, s. 86; – F. Nicolai *Nachricht von der Baukunstern, Bildhauern, Kupferstechern, Malern, Stukkaturen und andern Künsten welche von dreizehnten Jahrhunderte bis jetzt in und um Berlin sich aufgehalten haben*, Berlin und Stettin 1786, s. 103; – F.A. Zimmermann *Beschreibung der Stadt Breslau im Herzogthum Schlesien*, [w:] F.A. Zimmermann *Beiträge zur Beschreibung von Schlesien*, Bd. XI, Brieg 1792, s. 436; – H.H. Fußli *Allgemeines Künstlerlexikon oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider etc.*, – Theil, Zweyte Abtheilung, Zürich 1811, s. 600; – G.K. Nagler *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc.*, Bd. XVI, Leipzig 1845, s. 541; – H. Luchs (1863) *Bildende Künstler in Schlesien, nach Namen und Monogrammen*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens”, Bd. V (1863) s. 41; – A. Schultz (1869) *Der Kampf der Breslauer Malerzunft um ihre Privilegien im XVI und XVII Jahrhundert*, „Jahrbücher für Kunstwissenschaft”, Hrsg. von Dr. A. von Zahn, Bd. II, Leipzig 1869, s. 359; – A. Schultz (1870) *Analekten zur schlesischen Kunstgeschichte*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens”, Bd. X (1870), s. 141, nr 19; – A. Schultz (1882), s. 132; – H.W. Singer *Allgemeines Künstler - Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler*, Bd. IV, Frankfurt am Main 1901, s. 174; C.F.F., *hasło – Sauerland Philipp*, [w:] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Begründet von U. Thieme und F. Becker, Bd. XXIX, Leipzig 1935, s. 491; – K. Górecka-Petrąts, *biogram – Philipp Sauerland*, [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Szlaki Gdańska od pobytu XV do końca XVIII wieku...*, A. 2, s. 457-458.

<sup>6</sup> Niestety, nie udało się potwierdzić tej podanej przez C.L. von Hagodorna (*Lettre à un amateur de la peinture*, 1755, s. 344) wiadomości.

<sup>7</sup> Informacje ta, jako pierwszy przekazuje – Nicolai, op. cit., s. 103.

<sup>8</sup> Verzeichniß der besseren Originale von Delgemälden in der Sammlung des K. Pr. Regierungs- und Medizinal-Raths, D. Kausch, zu Legnitz. A. Maler, Ninfenbinder, Deutsche (mit Ausnahme der Schlesier) und unbekannter Autoren. B. Schlesier oder solche Autoren, die in Schlesien geköhrt haben, Breslau 1818, s. 18.



1. Portret jasnem kościuła Bożego Ciele w Gdańsku *Petera Baystraya* (1671-1713), 1714 r. Muzeum Narodowe w Gdańsku. Wg *Aurea Porta Rzeczypospolitej...* II, nr IV, 38



2. *Martwa natura z zajacem, jafactem wodnym, kamieniami szklanymi i czerwony kapusta* 1714 r. Kunsthalle, Hamburg.

Philip Sauerland - zapomniany malarz gdańskiego i wrocławskiego baroku

dem na niezbyt przychylną atmosferę, jaka towarzyszyła początkom pobytu artysty na Śląsku jest list, podpisany przez dwunastu mistrzów cechu malarskiego, w którym sprzeciwiają się oni jego nominacji<sup>9</sup>. Takie też stanowisko przyjęła Rada Miejska, o czym poinformowała Wiedeń listem datowanym 3 IV (lub 3 VIII) 1716 r.<sup>10</sup> Jednak Kamara cesarska przyznała Sauerlandowi patent zwalniający go od przymusu cechowego, nadała tytuł malarza dworskiego (12 I 1717 r.) i jednocześnie nakazała wniesienie do kasy miejskiej stosownych opłat. Być może powodem tych kłopotów był dający o sobie znać od początku czasów nowożytnych konserwatyzm cechu, zabiegającego o pozbycie się wszelkiej obcej i napływowej konkurencji oraz konsekwentne trwanie przy uświęconych tradycją przepisach cechowych, posiadających wie-

<sup>9</sup> Sygnatariuszami tej petycji byli: Matthias Albrecht (mistrz cechowy od 1699 r., zm. 24 I 1717), Gottfried Baumgarth - (mistrz cechowy od 1689 r., zm. 15 V 1725 r.), Gottfried Bayer (mistrz cechowy od 1700 r., zm. 18 V 1731 r.), Gottfried Blech (mistrz cechowy od 1711 r., zm. 17/23 IV 1723 r.), Georg Drescher (mistrz cechowy od 1695 r., zm. 31 VII 171 r.), Johann Jacob Eybebeiser (mistrz cechowy od 1698 r., zm. przed 4 I 1744 r.), Johann Friedrich Fechner (mistrz cechowy od 1710 r., zm. przed 17 II 1768 r.), Christian Freijstzel (mistrz cechowy od 1706 r., zm. 3 IX 1721 r.), Georg Galler [vel Galler] (mistrz cechowy od 1712 r., zm. 16 VI 1726 r.), Hans Heinrich Heintze (mistrz cechowy od 1699 r., zm. 14 I 1738 r.), Christian Gottlieb Hölle [vel Hölle] mistrz cechowy od 1709 r., zm. w 1744 r.) i Gottfried Kemper [vel Kamper] (mistrz cechowy od 1700 r., zm. w roku 1727). Na ten temat zob. - Schultz (1870), s. 341.

<sup>10</sup> Te pierwszą datę podaje - Schultz (1870), s. 141; tę drugą - Schultz (1869), s. 359.

Phil. Sauerland fecit Anno 1714. den 9 Febru.

Sygnatura Philippa Sauerlanda na obrazie z przedstawieniem martwej natury z zajęciem ze zbiorów Kunsthalle w Hamburgu. Wg *Katalog der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle...*

lokrotnie jeszcze średniowieczną metrykę<sup>11</sup>. Był to jednak jeden z ostatnich tego rodzaju protestów wrocławskiego cechu, od tego momentu artyści pragnący osiąść we Wrocławiu i tutaj pracować nie spotykali się na ogół z tego typu szykanami<sup>12</sup>.

Także pozostałe informacje archiwalne o Sauerlandzie, artyście, który spędził we Wrocławiu prawie pół wieku, są niezwykle ubogie. Wiemy, że 14 IV 1752 roku został wyznaczony spadkobiercą Rosiny Suckerin, on sam zaś pozostawił swój majątek – „z wdzięczności dla rodziny von Mudrach” – wdowie, baronowej Maximilianie von Mudrach z domu grabinie von Hoberg<sup>13</sup>. Testament jego z 14 XI 1758 r. został otworzony i zrealizowany 28 V 1762 r.<sup>14</sup>. Dаты te wyznaczają czas, w którym artysta zmarł. Być może najbardziej precyzyjną datę zgonu – rok 1760 – podaje, mający prawo znać jeszcze osobiście malarza, Friedrich A. Zimmermann<sup>15</sup>.

Równie enigmatyczna pozostaje w dużej mierze sama twórczość Sauerlanda. Już pierwsi badacze, którzy wykazali w XVIII i XIX w. zainteresowanie dla jego osoby, ustalili określony do dziś pogląd na temat jego działalności. Znamienne jest to, że opinie wydawane o nim były wynikiem znajomości zaledwie pojedynczych dzieł. Dla wszystkich pozostawał on twórcą pochodzącym z Gdańska i specjalizującym się w malowaniu zwierząt, owoców, kwiatów oraz martwej natury i portretów uczonych lub duchownych<sup>16</sup>. Stylem swoich dzieł miał nawiązywać do twórczości flamandzkich i holenderskich mistrzów martwych natur

<sup>11</sup> Na ten temat ostatnio – P. Oszczanowski *Kritika historia "potwierdzonych w Śląsku i w Ciesznie" – rzadki artyści wrocławscy XVII wieku od Walthera do Willwama*, [w:] *Materiały II Ogólnopolskiej Studenckiej Sesji Naukowej pt. "Pracota i Twórczość"*, 17-18. listopada 1997, kół naukowe Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998 [w druku]

<sup>12</sup> Jak głosił, znajdujący się w Archiwum Faństwowym we Wrocławiu (Stadt Breslau II, 15 m.), dokument przedstawiający perypetie Sauerlanda, od jego czasów „würden auch andere tüchtige Maler sich in Breslau niederlassen”. W przyszłości tylko nieliczni malarze, starający się o tytuł artysty dworskiego zobowiązani zostali do wzięcia sprawy z działalnością we Wrocławiu. Jednym z ostatnich był portrecista Friedrich Jacimann (1698-30 IX 1772), który w roku 1753 toczył spór z cechem i Radą Miejską o prawo do swobodnego wykonywania zawodu. Artysta w zamian za cesarską protekcję oraz tytuł malarza dworskiego zobowiązany został do wzięcia opłaty na rzecz cechu oraz do wywieszenia nad wejściem do swojego domu cesarskiego orła, jako symbolu swojego uwolnienia spod jurysdykcji cechowej. Ostatecznie 19 XII 1756 roku ukonstytuował się we Wrocławiu samodzielny cech malarzy. Do tej pory współistnieli oni z cechem wraz ze stolarzami, pozłotnikami i witrażownikami. Od tego też momentu przestały obowiązywać dawne przepisy cechowe. Na ten temat – Schultz (1869), s. 359-360 i Schultz (1882), s. 10.

<sup>13</sup> Schultz (1882), s. 132.

<sup>14</sup> Błędna data jest z pewnością rok 1750 podany przez – Fußli, op. cit., s. 600 i Nagler, op. cit., s. 541.

<sup>15</sup> Zimmermann, op. cit., s. 436. Wcześniej podają ją – Nicolai, op. cit., s. 103. Za nimi zaś przyjmuje to – Luchs (1863), s. 44.

<sup>16</sup> Np. Zimmermann, op. cit., s. 436 określił go jako „ein sehr guter Thier-, Frucht- und Blumenmaler, seine Portraits haben ein ausnehmend schönes Colorit”.



4. Apteka rodu von Schlaffgotsch, 1721 r.

- Jana Fyta (1611-1661), Melchiora de Hondecoetera (1636-1695) i Johanna Geoga de Hamiltona (1672-1737). Ta charakterystyka powtarzana jest, bez powoływania się na konkretne przykłady, także obecnie<sup>17</sup>.

Nowo odnalezione prace artysty potwierdzają w dużej mierze wcześniejsze opinie o nim. Biorąc pod uwagę śląskie realia, a w szczególności oddalenie Wrocławia od ośrodków artystycznych i miejscowy prowincjonalizm, należy przyznać, że Sauerland był bez wątpienia interesującą osobowością artystyczną.

Artysta dał się poznać we Wrocławiu m.in. jako uzdolniony portrecista. O ile podobizna profesora i prorektora gimnazjum elżbietańskiego oraz bibliotekarza *Rehdigeriany* Johanna Gottlieba Deichsela (1694-1750) (kat. nr I.4, il. 5) ze względu na stan techniczny nie pozwala wystawić wysokiej oceny malarzowi, to znacznie lepiej prezentuje się osiem malarskich i rysunkowych projektów portretów wrocławskich patrycjuszy, naukowców i duchownych (kat. nr II.1-II.8, il. 6-12). Według nich sztychy wykonywali zarówno graficy wrocławscy: Johann Oertel (1659-1726) (kat. nr II.3, il. 8), Johann Tscherning (1652-1732) (kat. nr II.1, il. 6; II. 2, il. 7; II.4, il. 9) i Bartholomaeus Strachowski (zm. 1759) (kat. nr II. 8, il. 12), jak i czynni w Berlinie – Georg Paul Busch (zm. 1756) (kat. nr II.6) i Johann Georg Wolfgang (1662-1744) (kat. nr II. 7, il. 11) oraz w Augsburgu – Gabriel Spitzel (Spizel) (1697-1760) (kat. nr II. 5, il. 10). I czy to są popiersiowe wizerunki w medalionie, czy też podobizny postaci w postawie *en trois quarts* na tle regału z książkami – to artysta nie przekracza przyjętej w tej epoce konwencjonalności. Bohaterami jego

<sup>17</sup> Jej wyraziścielem jest m.in. H. Dziurka (*Sztuka baroku 1650-1750. W kręgu kontrreformacji i osnawskich ugrupowań*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, pod red. T. Broniewskiego i M. Złota, Ossolineum 1967, s. 377).



5. Portret Johannu Gottliebu Deichsels  
(1694-1750), 1737 r. Biblioteka  
Uniwersytecka we Wrocławiu

obrazów są barokowe indywidualności uwiecznione w pozach skupienia lub też intelektualnej demonstracji. Nie mniej ważne, obok twarzy bohaterów, pozostają dla artysty szczegóły stroju i sztafażu. Peruki w stylu *all lion* lub *all longue*, kryzy lub apaszki, obfita tekstura aksamitnych płaszczy i żabotów, monstrualnych rozmiarów kotara lub draperia, nieraz też kolumna pojawiająca się w tle lub stół na pierwszym planie, stają się również tematami portretów. Artysta zwraca szczególną uwagę na dekoracyjną stronę swoich dzieł. Wspomniana już barokowa konwencjonalność dochodzi również do głosu w pozbawieniu modeli głębszych cech psychologicznych; są to konterfekty, którym za zadanie postawiono uwiecznienie w reprezentacyjnej pozie wrocławskiego notabla oraz wskazanie na jego profesję. Stąd regały w tle i książka trzymana w ręce. Mankamentem tych podobizn jest wyraźna ubogość środków, jakimi operuje malarz – schematyzm prezentacji modelu (frontalnie lub z twarzą na wprost i tułowiem w nieznacznym odchyleniu), płaszczyznowe malowanie dużych powierzchni, operowanie pokaźnych rozmiarów materiają szat i draperii wypełniającą w znacznym stopniu obraz, i wreszcie błędy w zachowaniu proporcji i niezbyt poprawna lekcja perspektywy. Te ostatnie uchybienia dają o sobie znać np. w nieprawidłowej prezentacji dłoni modelu. Z kolei komplement F.A. Zimmermanna o wyjątkowej kolorystyce portretów pędzla Sauerlanda trudno obecnie potwierdzić. Okazuje się więc, że zarzuty



6. Portret Maximiliana Preussa (1652-1721). Wg obrazu P. Sauerlanda szytychował Johann Tscherning, 1715 r. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu.



7. Portret Johanna Kaspara Nimscha (1660-1717). Wg rysunku P. Sauerlanda szytychował Johann Tscherning, 1717 r. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu.

Philip Sauerland - zapomniany malarz gdańskiego i wrocławskiego baroku.

kierowane pod adresem pierwszego znanego portretu malarza (podobnie pastora Baystrupa z roku 1714, kat nr 1.1, il. 1) oraz tłumaczenie ich brakiem doświadczenia i młodością – o ile można o czymś takim mówić w przypadku 37-letniego artysty<sup>18</sup> – wydają się być cechą całej jego twórczości portretowej. W tym rodzaju malarstwa, o ile na taką ocenę pozwala znajomość dwóch obrazów olejnych i ośmiu grafik, prezentujących nieistniejące dziś dzieła malarskie i rysunkowe, Sauerlanda cechuje konserwatyzm i trwanie przy wypracowanych w przeszłości schematach. Nie zmienia to faktu, że w warunkach wrocławskich, w szczególności w kręgach miejscowej elity protestanckiej, były to cechy przemawiające raczej na korzyść artysty. Jego prace nie odbiegają poziomem od licznych portretów powstałych w osiemnastowiecznym Wrocławiu. Podobny charakter, zbliżone walory i mankamenty posiadają dzieła większości artystów śląskich tego czasu<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Tym, dość wątpliwym argumentem, tłumaczy „pewne niedoskonalości techniczne” tego portretu – K. Górecka-Petrajtis, hasło – *Philip Sauerland, portret Pietera Baystrupa*, [w:] *Anna. Półki Rzeczypospolitej. Szkoła Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 2 s. 138, nr kat. IV.38.

<sup>19</sup> Można tu wymienić całą plejadę XVIII-wiecznych śląskich malarzy cechowych (M. Albrecht, E. W. Bernhard, J. Eyselwiser, J. C. Hubner, F. Jochmann, J. Jungo, J. Klumant, J. Knechtel, J. C. Kühnelt, J. H. Linsdemann, Ch. Neuhertz, P. Porrahl, J. M. Prasmayer, J. G. Reinitius, J. J. Robert, Ch. W. Seidel, J. G. Tschomszansky, D. Treschnack, A. Tscherning, J. G. Walther, J. Wentzel), lub też nawet wybitnych artystów, czasowo pracujących na Śląsku (F. de Backer, Ch. P. Bontam lub M. F. Kleinert), którzy tworzyli projekty do grafik z portretami. Najobszerniejszymi opracowaniami historii śląskiego portretu są – A. Więcek *Portret w grafice śląskiej XVII i XVIII wieku*, „Opolski Rocznik Muzealny”, t. 1: 1963, s. 171-199; – *Portret na Śląsku XVI-XVIII wieku*. Katalog i scenariusz wystawy Ewa Houszka, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1984; – *Portret awanturników iluzjonistów*. Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Katalog wystawy, Wrocław 1997.



8. Portret Gottfrieda Benjamina Preussa (1684-1719). Wg obrazu P. Sauerlanda sztyczował Johann Oertel, 1720 r. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu



9. Portret Samuela Grassi St. (1653-1730). Wg obrazu P. Sauerlanda sztyczował Johann Tscherning, 1730 r. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu

Tym co wyróżnia Sauerlanda spośród kilkudziesięciu malarzy czynnych za jego życia w stolicy Śląska to uznanie, jakie zdobył dzięki swoim martwym naturom. Trudno sobie wyrobić zdanie na ten temat w momencie, gdy znamy zaledwie dwa ich przykłady (kat. nr I. 2, il. 2 i 3 oraz kat. nr IV. 9, il. 13). Jednak wymowny jest fakt, że artysta wykonuje w wieku XVIII dzieła, których tematyka powszechnie fascynowała malarzy i ich potencjalnych klientów przeszło 50 lat temu, a w Holandii była popularna już po roku 1650.<sup>20</sup> I w tym wypadku dochodzi do głosu wrocławski prowincjonalizm. Obrazy z Hamburga i niegdyś w kolekcji Korna we Wrocławiu oraz opisy innych dzieł o tej tematyce potwierdzają zależność prac artysty od obcych wzorów. Nieprzypadkowo zatem kojarzono je z dziełami J. Fyta lub M. de Hondcoetera. Zwłaszcza martwe natury tego ostatniego malarza wielokrotnie przypominają obraz Sauerlanda w hamburskiej Kunsthalle (kat. nr IV.9, il. 13)<sup>21</sup>. Także podkreślane podobieństwo wizerunku konia jabłowego pędzla Sauerlanda (kat. nr

<sup>20</sup> Na ten temat zob. np. – *Stilleben in Europa. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte Münster*, 25.11. 1979 - 24.02. 1980 – *Städtische Kunsthalle Baden-Baden*, 15.03 - 15.06. 1980. Katalog. Baden-Baden 1979; – *Das Stilleben und seine Gegenstände. Eine Gemeinschaftsausstellung von Museen aus der UdSSR, der CSSR und der DDR*, 23. September bis 30. November 1983, Dresden - Albertinum 1983; – C. Grimm *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*, Beyer Verlag, Stuttgart - Zürich 1983; – E. Gensar-Koedtzsch *Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, Luca Bild-Lexikon, 2. Bde, Luca Bde, Verlag Lurgan 1995

<sup>21</sup> Szczególnie dobrze to widać, gdy za porównanie posłużą np. *Mysłowska martwa natura z zającami ze zbiorów amsterdamskiego Rijksmuseum (nr inv. A 694)*. Na temat tego obrazu zob. – Gensar-Koedtzsch, op. cit., Bd. 2, s. 501, nr 176/8.





10. Portret Michała Sigismunda Liebenhantza (1673-1730). Wg obrazu P. Sauerlanda sztychował Gabriel Spitzel (Spizel) z Augsburga, 1730 r.



11. Portret Godofrieda Poßla (1669-1738). Wg obrazu P. Sauerlanda sztychował Johann Georg Wolfgang z Augsburga, 1738-1739. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu

Philip  
Sauerland  
- zapomniany  
malarz  
gdańskiego  
i wrocławskiego  
baroku

IV.8) do dzieł J.G. de Hamiltona, nie wymaga przy tej okazji podnoszenia ewentualnej obecności wrocławskiego artysty w czasach nauki w Niderlandach. Warto przypomnieć, że w osiemnastowiecznej stolicy Śląska, w zbiorach Albrechta von Saebisch (1685-1748), znajdowały się liczne obrazy Hamiltona, które mogły być inspiracją dla gdańszczanina. I w ten sposób wspomniane przedstawienie konia jabłowitego mogło być wzorowane na jednym z czterech wrocławskich malowideł z wizerunkami osiodłanych wierzchowców (m.in. konia czarnosiwego i siwosza) przypisywanych w wieku XIX i XX Hamiltonowi<sup>22</sup>.

Pełna zagadek jest twórczość religijna i mitologiczna artysty (kat. rury I.3, il. 4; IV. 15 i IV. 17). Mimo że mało przekonująco brzmią opisy obrazów znajdujących się w kolekcji Kauscha w Legnicy, to nie można jej jednoznacznie odrzucić (kat. rury IV.12, IV.13, IV.14, IV.16). Zapewne obraz o takiej tematyce umieścił w kaplicy Nawiedzenia Najświętszej Panny Marii na Osobowicach koło Wrocławia Johann Gottlieb Korn (kat. nr IV. 10).

<sup>22</sup> J.C.F. Manso *Ueber die Gemälde-Sammlung zur Maria Magdalena*, Breslau 1819, s. 11, nry 121-124; - *Katalog der Bilder-Galerie im Ständehause zu Breslau. Dritte verbesserte Ausgabe*, Breslau 1863, s. 22, nry 225, 226, 227 i 228. Do roku 1945 w zbiorach wrocławskiego Muzeum Zamkowego, w pomieszczeniu nr XVII (w tzw. pierwszym korytarzu) znajdowały się - pochodzące z kolekcji Albrechta von Saebisch - obrazy J.G. de Hamiltona z przedstawieniem koni z bawarskiej szkoły jeździeckiej (m.in. podobizna nakrapianego siewka z około 1730 r.) - zob. E. Hintze *Führer durch das Schlosswesen in Breslau*, Breslau 1930, s. 48, 51, tabl. 39.



12. Portret Gottfrieda Milde (1678-1746). Wg obrazu P. Sauerlanda sztychował Bartholomaeus Strachowski, 1747 r. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu

Z kolei o niewątpliwiej wszechstronności malarza świadczą dzieła, jakie znamy w przeważającej mierze dzięki przekazom archiwalnym. O tym, że parzył się miniaturstwem świadczy *Apoteoza rodu von Schaffgotsch* (kat. nr I.3, il. 4), że podejmował się nawet prac konserwatorskich – potwierdza przypadek pracy nad obrazem Pencza – *Chrystus w cierniowej koronie* (kat. nr III.1), i wreszcie dowodem na to, że dokumentował wypadki historyczne oraz ważne i ciekawe wydarzenia w mieście są, подарowana 24 II 1724 r. wrocławskiej bibliotece przy kościele Św. Elżbiety podobizna afrykańskiego pawiana pokazywanego za pieniądze we Wrocławiu w roku 1721 (kat. nr IV.1), czy też prawdopodobnie wykonany obraz z przedstawieniem skutków wybuchu wrocławskiej wieży prochowej 21 VI 1749 r. (kat. nr IV.19)<sup>23</sup>.

Współcześni Sauerlandowi wrocławianie darzyli go poważaniem i cenili jego artystyczny talent. Wyrazicielem tych, wszystko wskazuje, że

<sup>23</sup> Z prośbą o namalowanie skutków eksplozji zwrócił się do malarza Gottfried Ephraim Schebel. Niestety obraz ten, jeżeli powstał, nie przetrwał do naszych czasów. Ikonoografia katastrofy znana jest nam za sprawą miłośnicybne – sony z przedstawieniem widoku kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu po wybuchu wieży prochowej (sygnowana - C.G. Albrecht Vr. Sl. del. // J.D. Schläuen sculps. Berlin) znaną w: C.E. Schebel, *Das durch den von einem Blitz entzündeten und zerstorigten Pulver-Thurm ...*, Breslau 1750 [zbiory: Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Zbiorów Śląsko-Lużyckich, sygn. Yb 277/1 i Yb 278]; widoku zniszczeń (sygnowany: Carl Alb. Goukon ad viv. deln. // J.D. Schläuen sculps. Berolini) zawartego w: J.E. Stieff *Historische und Physische Betrachtungen ueber die Wirkungen des in eine Pulverthurm zu Breslau ...*, Breslau 1749 [zbiory: Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Zbiorów Śląsko-Lużyckich, sygn. Yb 274/3] oraz przedstawienie dwóch medali wybitych w 1749 roku dla upamiętnienia wybuchu [sygnatury brak, ale zapewne praca B. Strachowskiego] zamieszczone w: D. Gmoltke *Das durch einen entzündeten Donnersölkig ...*, Breslau 1749 [zbiory: Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków, sygn. 301606]. Na temat tej ikonoografii zob.: F. Friedensburg *Die Auffliegen des Pulverthurmes zu Breslau am 21. Juni 1749*, „Zenschrift des Vereins für Geschichte und Altertum Schlesiens” Bd. XXIII: 1889, s. 54 i Ch. Gündel, *Der Breslauer Pulverturm fliegt in der Luft*, „Schlesische Heimatschriftenfolge für Heimat und Naturschutz”, Jhg. 1937, s. 43.



13. *Mortuar natura z kartami, globusem i trupią czaszką*, 1745 r. Do 1945 r. prywatna kolekcja rodziny Korn we Wrocławiu. Wg E. Scheyer *Eine widerstandene Breslauer Privatsammlung*, „Schlesische Monatshefte” Jhrg. VII: 1930

powszechnych w drugiej tercji XVIII w. opinii, byli m.in. Gottfried Ephraim Scheibel i Johann Christian Kundmann. Ten pierwszy chwalił jego malarską wszechstronność<sup>24</sup>, drugi podkreślał szacunek, z jakim się odnosiło do niego we Wrocławiu<sup>25</sup>. Świadectwem jego wysokiej pozycji w mieście jest również grono osób, które zamawiały u niego swoje podobizny. Rekrutowały się one spośród elity naukowej i urzędniczej ówczesnej stolicy Śląska. Tę zasadę potwierdza poniekąd także wpis dokonany przez artystę w niezachowanym sztambuchu młodego prawnika i absolwenta uniwersytetu w Lipsku Antona Balthasara Walthera (kat. nr IV. 2)<sup>26</sup>.

Twórczość Sauerlanda, mimo że pełna jeszcze zagadek, jest z pewnością reprezentatywna dla poziomu sztuki wrocławskiej. Mimo odnalez-

<sup>24</sup> Licząc na to, że Sauerland namaluje obraz z katastrofy wybuchy wsiwy prochowej w 1749 r. głosił to następującymi słowami – „[...] man hoffet aber, daß unser in allen Stuecken der Malerkunst ungemein gruendlich geuehte Herr Sauerland seinen Pinsel noch einsetzen, und ein Meisterstuecke von dieser natuerlichen Begebenheit darstellen muschte [...]”. Na ten temat zob. – G.E. Shubel, *Das // Durch den von einem Blitz entzuehenden // und zerprengten // Pulver-Thurn // Anno 1749. den 21. Junius verwegluckte // Breslau // in einem Gedichte // beklagt // ... //*, Breslau, 1750, Verlegts Johann Jacob Korn, s. 40, przyp. 2.

<sup>25</sup> Dał temu wyraz w swoich opublikowanych rozważaniach na temat „wartości i potęrzebie sztuki graficznej”, gdzie powołuje się słowami – „darzu ein berühmter allhier lebender Mahler Mons. Philipp Sauerland uns die Auskunft gegeben” na autorzytet malarza. Na ten temat zob. – J.Ch. Kundmann, *Rariora Naturae // et // Artis item in Re Medica ... // ... // Zweiter Abschnitt*, Breslau und Leipzig 1737, sep. 69.

<sup>26</sup> Na temat tego sztambucha zob. – E. Volger *Leber die Sammlung von Stammbüchern (77 Stück) zu der Stadtbibliothek zu Breslau*, „Schlesens Vorzeit in Bild und Schrift”, Jhrg. III (44 Bericht), Breslau 1881, s. 473 i E. Hintze *Ausstellung von Miniaturmalerei aus schlesischem Besitze oder schlesischer Herkunft. Veranstaltung zum Schlesischen Museum für Kunstgeschichte und Altertümer zu Breslau 8. Oktober - 8. November 1903*, Breslau 1903, s. 70, nr 527. Na temat tego konkretnego rysunku z 1725 r. zob. – K. Masner *Die schlesische Stammbücher auf der künstlerische Anschauung*, „Schlesens Vorzeit in Bild und Schrift”, N.F., Bd. IV / 1907, s. 157, przyp. 1. Anton Balthasar Walther, jako radca książąt wirtembersko-oleśnickich, był autorem – wartościowej dla lokalnej archiwistyki i historii – książki ze spisem śląskich dyplomów, przywilejów, praw miejskich, papieskich bulli, etc. Zob. – A.W. Walther, *Silesia Diplomatica*, Breslau 1741.

zienia i przypomnienia kilku nowych obrazów, nadal brak podstaw do ostatecznej oceny jego działalności. Nie wiemy, dlaczego artysta podjął decyzję o przeniesieniu się z Gdańska do Wrocławia. Czy kierowała nim tylko nadzieja, że w stolicy Śląska, jego dzieła znajdą zbyt? Czy była to decyzja świadoma, czy też gdańska konkurencja „wypchnęła” malarza daleko poza obszar Pomorza?<sup>27</sup>. Ile dzieł tego dworskiego artysty opuściwszy pracownię znalazło swoje miejsce na ścianach śląskich dworów i pałaców; czy zaszczytny tytuł, jaki uzyskał od cesarza, nie zobowiązywał go do pracy dla władcy? Czy zagadką nie pozostaje również fakt, że pierwsze znane obrazy malarza pochodzą z czasu, gdy jest on już w pełni dojrzałym, 37-letnim artystą.

Dopełniający ten artykuł katalog dzieł Sauerlanda jest zatem raczej pretekstem do stawiania nowych pytań, niż dawaniami na nie odpowiedzi. Być może także stanie się dla kogoś zachętą do dalszych badań nad tą ciekawą indywidualnością gdańskiego i wrocławskiego baroku.

Zdjęcia wykonali: J. Katarzyński – 4,5; E. Walford – 2; Prac. Repr. BUW Wrocław – 6-12.

## Katalog prac

### Prace zachowane:

I. 1. *Portret pastora kościoła Bożego Ciała w Gdańsku Petera Baystrupa (1671-1713).* (il.1) 1714. Olej, płótno. 244 x 151 cm.

**Sygn.:** (po lewej stronie, w narożnikach przedniej ścianki zegara) „*Philip Sauerland, pinxit. Anno 1714*”.

**Zbiory:** Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/518/M. Pierwotnie w kościele Bożego Ciała w Gdańsku, przekazany w 1972 r. przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Gdańsku do Muzeum Narodowego w Gdańsku.

**Lit.:** W. Drost *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*. Bd. III: *Sankt Nikolai – St. Joseph – Königl. Kapelle – Hl. Leichnam – St. Salvator*, Stuttgart 1959, 248; – K. Górecka-Petrajtis hasło – *Philip Sauerland, Portret Petera Baystrupa*, [w:] *Aurora Porta ...*, Tu: *Katalog maj – sierpień 1997*, s. 117-118, nr kat. IV.38.

I. 2. *Martwa natura z zającem, ptactwem wodnym, kamiennym dzbanem i czwartą kapustą* (il.2). 9 II 1714. Olej, płótno. 108 x 88 cm.

**Sygn.:** (z lewej strony, na krawędzi dzbana) „*Phil. Saurland fecit Ano 1714 den 9 Febru*” (il.3). **Zbiory:** Kunsthalle, Hamburg. Pozyskany do zbiorów w 1941 roku. Być może tożsamy z obrazem, datowanym na rok 1714 i określanym jako „*Stilleben mit Hasen*”, który w 1864 r. znajdował się w kolekcji Danneneberg w Berlinie (zob. kat. nr IV.18).

**Lit.:** *Katalog der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle*. Fünfte Auflage, Hamburg 1966, s. 138, nr kat. 696, il., s. 209 (faksymile sygnatury); – C. Grimm *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*, Belser Verlag, Stuttgart – Zürich 1993, s. 247.

<sup>27</sup> Ta artystyczna migracja odbywała się również w drugim kierunku. Oprócz – Bartholomaeusa Strobla Ml., Hermanna Hahna, Valentina von Saebisch, Johanna Baptisty Paraviciniego, Georga Schneibera – artystów, którzy podążyli w wieku XVII z Wrocławia do Gdańska, – także w wieku następnym uczynili to kolejni malarze. Wśród nich wymienić należy Daniela Kuhna (wrocławski mistrz cechowy Johann Friedrich Fechner w 1729 r. wysłał mu do Gdańska cechowe dokumenty) i Hansa Georga Schmiejdta pochodzącego z austriackiego Rötendorf. Ten ostatni musiał być zdolnym artystą, skoro tu we Wrocławiu przebywał przez 5 lat (1667-1671) potostawał nadwornym malarzem biskupa Sebastiana Rostocka. Następnie artysta uzyskał w 1673 roku tytuł mistrza cechowego, w 1682 r. przeszedł na protestantyzm, a w lutym 1686 r. opuścił Wrocław i skierował się do Gdńska. Niestety nie zachowały się jego żadne prace z okresu wrocławskiego.

I. 3. Miniatura z przedstawieniem *Apoteozy rodu von Schaffgotsch* (z Dianą, Marsem i Viadrusem) (il.4).

1721. Farby kryjące, pergamin. 22,0 x 17,0 cm (rozmiary karty 35,4 x 22,6 cm).

**Sygn.:** [dwukrotnie, po lewej stronie, a) na szacie Viadrusa, b) na dzbanie trzymanym przez personifikację rzeki Odry) a) „Anno 1721. // Phil. Saurland fecit.”, b) „P. Saurland”.

[w:] F.[riedrich] W. [ilhelm] S. [Sommer] *Die // Hoheit // des // Schaff-Gotschischen - Geschlechts // auß dessen // Mutterlichen und Vaterlichen // Stamm - Taffeln // in gebundener Rede erwiesen // ... //*, Breslau 1721.

**Zbiory:** Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. Akc. 1950 KN 1066; do 1945 roku w bibliotece Schaffgotschów w Cieplicach, sygn. G. 666.

**Lit.:** nie publikowana.

I. 4. *Portret profesora i protektora gimnazjum przy kościele św. Elżbiety we Wrocławiu oraz bibliotekarza Rehdigeriana Johanna Gottlieba Dreisela* (1694 - 1750) (il.5).

12 VIII 1737. Olej, płótno, 105 x 69 cm.

**Sygn.:** [na rewersie obrazu, u dołu] „Phil. Saurland Pinxit // 12. August Anno ' 1734”.

**Zbiory:** Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków

[magazyn nr 213].

**Lit.:** M. Hippe & H. Wendt *Verzeichnis der in den Räumen der Stadtbibliothek und des Stadlarchivs befindlichen Bilder, Büsten usw.*, Breslau 15.05. 1928, s. 6, nr 89 (mps, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. Akc. 1968/120).

I. 5. *Martwa natura z globusem*.

15 X 1744. Olej, płótno.

**Sygn.:** „Philipp Sauerland Pinxit // Breslau 15. Octobr. Anno 1744”

**Zbiory:** Schlesisches Museum zu Górlitz.

#### Prace znane za pośrednictwem grafik.

II. 1. *Portret wrocławskiego doktora filozofii i medycyny oraz fizyka miejskiego Maximiliana Preussa* (10 III 1652 - 6 IX 1721) (il.6). 1715. Miedzioryt. 22,2 x 16,9 cm.

**Sygn.:** „P. Sauerland pinxit. // A. 1715 sculp. J. Tscherning.”

[W:] załączony do druku - C. Hoernig *Die herrlichen Leiber // derer Auserwählten im Himmel // Als // Der Wohl-Edle, Großachtbabe und Hochgelahrte // Herr // Maximilian Preuss, // Der Medicin Vornehmer Doctor und Weitberühmter Practicus // Der Stadt Breslau Hochverordneter Ober - // Physicus, // Wie auch der Kayserlichen Reichs-Academie Naturae-Curiosorum // Wuerdiges Mitglied, // Die indische Hueltle seines Leibes // den 6. Septembris des 1721. Jahres // in dem 70sten seines Ehren-Vollen Alters, // selig abgelegt // und Selbige // Am folgenden 14. dieses Monats, // Bey der Haupt-Kirchen zu St. Elisabeth, // durch eine Volck-reiche Versammlung // zu ihrer Ruhe-Staetten begleitet worden, // Aus denen von Ihm beliebten Worten // Phil. III 20.21 // ... // In der gehaltenen Trauer - Rede // betrachtet ... // ... //* Breslau, druckts Johannes Theophilus Straubel, Baumannischer Erben Buchdruckerey Factor (1721).

**Zbiory:** Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków - sygn. 554880.

**Lit.:** D.J.C.W. Moehsen *Verzeichnis einer Sammlung von Büdnissen græstentheils berühmter Arzte ...*, Berlin 1771, s. 109; - F.A. Zimmermann *Beschreibung der Stadt Breslau im Herzogthum Schlesien*, [w:] F.A. Zimmermann *Beiträge zur Beschreibung von Schlesien*, Bd. XI, Brieg 1792, s. 440; - A. Schultz (1882) *Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler* (1500-1800), Breslau 1882, s. 132; - K. Schlawa *Heraldisch verzierte Bildnisse in der Breslauer Stadtbibliothek*, „Der Deutsche Herold. Zeitschrift für Heraldik, Sphragistik und Genealogie. Organ des Vereins Herold in Berlin”, Jhrg. XXXVI: 1905, s. 158; - N.N. *Die älteren Bildnissammlbände der Breslauer Stadtbibliothek*, ok. 1930, s. 55; - H.W. Singer *Allgemeiner Bildrskatalog*, Bd. X, Leipzig 1933, s. 97, nry 73927-73930; - C.F.F., hasło - *Sauerland Philipp*, [w:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von U. Thieme und F. Becker*, Bd. XXIX, Leipzig 1935, s. 491; - A. *Młodecki Portret w grafice śląskiej XVIII wieku*. Praca magisterska napisana w Katedrze Historii Sztuki pod kierunkiem doc. dr hab. Mieczysława Złata, Wrocław 1977 (mpis w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, sygn. prace magisterskie nr 131), s. 79-80, nr kat. 66.

**II. 2.** Portret diakona kościoła Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu Johanna Kaspara Nimptscha (2 VII 1660 – 30 I 1717) (il.7).

1717. Miedzioryt. 33,5 x 22,3 cm.

**Sygn.:** „Philip Sauerland delin: // J. Tscherning sculp. Brigae“.

[W:] załączony do druku – G. Teubner *Das // Paulinische Testament // In der Nachfolge // Des // Wohl- Ehrwürdigen / Groß-Achtbahren // und Wohlgelehrten // Herrn // M. Joh. Caspar Nimptsches / Wohlverdienent Diaconi bey der Haupt // Kirchen zu St. Maria Magdalena; // Wie derselbe solches mit dem Heil. Paulo aus der 2. an Timotheum I., v. 12. // wohlbedachtig verfasst. // Nach einer kurzten Kranckheit am Brust- und Seiten-Stecken auf achttzaitige // Niederlage den 30. Jan. dieses 1717. Heil-jahres mit einem seligen Tode // beszaetiget, // Und seiner auvertraut-gewesenen Kirche // zu gutem Andencken // Denen schmerzlich-betruehtesten aber // Frau Wittib, Frau Tochter // Herren Eydam und Sohne // Wie auch der saemtlich Leydtragenden // Vornehmen Familie // zu besonderem Troste hinterlassen: // Welches dann d. 7. Febr. am Tage der solennen Feneration // In einer Hoch-Vornehmen Trauer-Versammlung // parentirende eroeffnet // ... //, Leipzig gedruckt bey Christof Fleischers sel. Wittwe (1717)*

**Zbiory:** Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków – sygn. 419179.

**Lit.:** Schultz (1882), op. cit., s. 132; – N.N. *Die älteren Bildnissammlbände der Breslauer Stadtbibliothek*, ok. 1930, s. 55; – C.P.F., hasło – *Sauerland Philipp*, op. cit., s. 491; – H.W. Singer, *Allgemeiner Bildniskatalog*, Bd. IX, Leipzig 1933, s. 149, nry 67744-67745; – R. Mende *Katalog der Leichenpredigten – Sammlungen der Peter-Paul Kirchenbibliothek und anderen Bibliotheken in Liegnitz, Marktschellenberg* 1938, s. 348; – A. Wiecek (1972), *David i Jan Tscherningowie, Śląska grafika ilustracyjna XVII i początku XVIII wieku*, „Opolski Rocznik Muzealny” V: 1972, s. 274.

**II.3.** Portret wrocławskiego doktora medycyny Gottfrieda Benjaminu Preussa (18 VIII 1684 – 12 VI 1719) (il.8).

1720. Mezzotinta i miedzioryt. 34,7 x 20,8 cm.

**Sygn.:** „H.[sic!] Saurland pinx: // Joh. Oertl sculp. Wr.“.

[W:] załączony do druku – C. Hoening *Das Blut Christi, // Als // Das einzige Mittel zum ewigen Friesen // mit Gott // Der Wohl-Edle Grafschbare und Hochgelehrte // Herr // Gotfried Benjamin // Preuß // Vornehmer Medicinæ Doctor und Practicus, // Der Hochlobli. Kayserlichen Leopoldinisch-Carolinischen // Reichs-Academæ Naturæ-Curiosorum // uuerdiges Mitglied // Bey seinem in Breslau // Den 12. Junii des 1719ten Jahres // geschehenen sanfften Hintritt aus dieser Zeitlichkeit // selbst erlanget // Den 18 selbigen Monats // Als dem Tage Seiner // Bey der Haupt – Kirchen zu St. Elisabeth // gehaltenen nochanschulichen Leich-Begaengnuß // // Aus denen von Ihm erkieseten Worten // I Johann. c. 1, v. 7. // Das Blut Jesu Christi, des Sohnes Gottes, // machet uns rein von aller Sünde. // In der abgelegten Trauer – Rede betrachtet // ... //, Breßlau, in der Baumannischen Erben Buchdruckerey, druckts Joh. Theoph. Straubel, Factor [1719].*

**Zbiory:** Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków – sygn. 554866

**Lit.:** Moehsen, op. cit., s. 108; – Schultz (1882), op. cit., s. 114, 132; – Schlawe, op. cit., s. 159; – Singer *Allgemeiner Bildniskatalog*, Bd. X, Leipzig 1933, s. 96, nry 73922-73924; – C.F.F., hasło – *Sauerland Philipp*, op. cit., s. 491; – A. Wiecek (1961), *Grafika śląska XVI i XVIII wieku*. Muzeum Śląska Opolskiego. Katalog wystawy, Opole 1961, s. 37, nr 40; – Młodecka, op. cit., s. 80-81, nr kat. 69.

**II. 4.** Portret wrocławskiego doktora medycyny i protofizyka Samuela Grassa Sl. (11VII 1653 - 29 I 1730) (il. 9).

1730. Miedzioryt. 22,0 x 17,0 cm.

**Sygn.:** „Phil. Sauerland pinxit. // J. Tscherning sculp“.

**Zbiory:** Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Zbiorów Graficznych – inw. graf. 2091.

**Lit.:** Moehsen, op. cit., s. 51; – Schultz (1882), op. cit., s. 132; – Schlawe, op. cit., s. 157; – H.W. Singer *Allgemeiner Bildniskatalog*, Bd. V, Leipzig 1931, s. 81, nry 34189-34192; – Wiecek (1972), op. cit., s. 274; – Młodecka, op. cit., s. 17-18, 84, nr kat. 76, il. 43; – C.F.F., hasło – *Sauerland Philipp*, s. 491; – K. Görecka-Petrajtis, *biogram – Philip Sauerland, [w:] Aurea Porta...*, Katalog, s. 458.

II. 5. *Portret archidjaka i seniora kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu Michela Sigismunda Liebenantza* (3 V 1673 – 5 V 1730) (il. 10). 1730. Mezzotinta. 43,6 x 29,2 cm.

**Sygn.:** „Phil. Sauerland pinxit. // Gabriel Spizel sculpsit A. V.”

[W:] załączony do druku – Johann Friedrich Burgh *Der // Erfuellte–Haupt– Wunsch eines Dieners // Christi // Wer er eingehet zu seines Herrn Freude, // Wurde // Bey Volck– reicher und Ehren– voller Beerdtigung // Des Wol– Ehrwürdigen, Großachtbaren // und Wolgelehrten Herr // M. Michael Sigismund // Liebenantz // Wolverdienstesten Archidiaconi // und Senioris // Bey der Pfarr– Kirche zu S. Maria Magdalena, // Welcher am 5ten Maji im Jahre 1730, // Seine bis 29. Jahre geleistete treue Ambs–Verrichtungen, // und ruhmlich gefuertes Leben // Mit 57 Jahren und zwey Tagen selbig beschlossen, // Folgenden 14. Maji desselben Jahres // Aus dem von Ihm selbst erwählten Wahl–Spruche Ps. LXXIII. 28 // In der ordentlichen Abdanckungs–Rede // Der Hochansehnlichen Trauer – Versammlung // Vorgestellet // ... // Breßlau in der Baumannischen Erben Buchdruckerey druckts Joh. Theoph. Straubel, Factor [1730].*

**Zbiory:** Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków – sygn. 554864.

**Lit.:** Schultz (1882), op. cit., s. 132; – H.W. Singer *Allgemeiner Bildniskatalog*, Bd. VII, Leipzig 1932, s. 240, nry 54110-54111; – Górecka-Petrajtis, op. cit., s. 458; – *Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Bearb. von Peter Morzfeld, Reihe A*, Bd. XIV, Abbildungen: Leg-Luth, K.G. Saur (München-London-New York-Paris) 1990, s. 144, nr A 12492, il.

II. 6. *Portret wrocławskiego kupca Friedricha Seydela* (5 XII 1669 – 21 IV 1735) z widokiem w tle jego wrocławskiego domu i ogrodu.

1736. Miedzioryt. 27,7 x 40,8 cm.

**Sygn.:** „Peint par P. Sauerland. // Gravé par G.P. Busch à Berlin 1736.”

**Zbiory:** do 1945 r. w Portrait-Sammlung Stadtbibliothek we Wrocławiu, nr inw. V. S. 15 i A. 173.

**Lit.:** Schultz (1882), op. cit., s. 132; – H.W. Singer *Allgemeiner Bildniskatalog*, Bd. XI, Leipzig 1934, s. 213, nry 84682-84683; – Górecka-Petrajtis, op. cit., s. 458.

II. 7. *Portret profesora i profesora gimnazjum elżbietańskiego we Wrocławiu Godofrieda Pohla* (21 III 1669 – 16 V 1738) (il. 11).

1738-1739. Miedzioryt. 41,7 x 29,3 cm.

**Sygn.:** „Phil. Sauerland Pinxit. 1738. // I.G. Wolfgang, Sculptor, Reg. sculpsit, Bernini 1739.”

[W:] załączony do druku – Johann Friedrlich Burgh, *Die // Biß in ein ruhiges Alter bewahrt-erfundene // Goettliche Staerckung // Bey stiller Gott-gelaffener Arbeit, // Wurde // An dem Exempel // Des Edlen Großachtbaren und Wolgelehrten // Herrn Gottfried // Pohles, // Biß ueber 50. Jahre wohlverdientest-gehasenen Pro-Rectoris und Professoris // Des Breslauerischen Gymnasii zu St. Elizabeth, // Nach Desselben // Im 80. Jahre seines Ehren-vollen Alters, // Den 16. Maji 1738. erfolgtem sanft und seligem Abschied, // den folgenden 26. Maji // Bey der öffentlichen Volck-reichen Beerdtigung // In der gewoehnlichen Abdanckungs–Rede, // Aus den Worten Jesuae XXX. v. 15. // Der Vornehmen Trauer-Versammlung // gezeigt // ... // Breslau in der Baumannischen Erben Buchdruckerey druckts Joh. Theoph. Straubel, Factor [1739].*

**Zbiory:** Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków – sygn. 554872 (zachowała się także płyta miedziorytnicza tej grafiki: Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Zbiorów Graficznych - nr inw. 8.654).

**Lit.:** Schultz (1882), op. cit., s. 132; C.F.F., hasło – *Sauerland Philipp...*, s. 491; – Górecka-Petrajtis, op. cit., s. 458; – *Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Bd. XIX, Abbildungen: Po-Rh (1991), s. 30, nr A 16705.

II. 8. *Portret wrocławskiego doktora medycyny i filozofii, protofizyka miejskiego Gottfrieda Milde* (23 V 1678 – 7 XII 1746) (il. 12). 1747.

Miedzioryt. 41,0 x 28,8 cm.

**Sygn.:** „P.[hilipp] S.[auerland] pinx. // Barthol. Strahowsky sculp. Vratislaviae 1747.”

[W:] załączony do druku – Johann David Raschke, *Das allerletzte und allerbeste Receipt, // Welches // Der Hoch– Edle Großachtbare // Herr Gottfried Milde // Philosophiae und Medicinæ Doctor, wie auch weitberuhmter Practicus // Und der Koenigl. HauptStadt Breßlau Hochverdiener // Proto-physicus // Seinen Werthgeschætzten Patienten zur Gesund– // heit zuruecke gelassen; //*

Philip  
Sauerland  
- zapomniany  
malarz  
gdańskiego  
i wrocławskiego  
baroku

Wolte, // Nachdem derselbige // durch einen zwar ploetzlich wiederholten doch von ihm vorhergesehenen Schlagfuß, // nach dem Abend-Gebethe des Nachtes umb 12. Uhr den 7. December des 1746. Jahres, mit hinterlegten 68. Jahren, 28. Wochen und 3. Tagen, // Seines Ehrenvollen Alters // in wahren Glauben an Jesum seeligst abgefordert worden, // Und darauf die solenne Funeration // den IV. Advent-Sonntag, welches war 18. Tag Decembris abgelauchten Jahres, // bey der Haupt-Kirche zu St. Maria Magdalena, // unter Volkreicher Begleitung celebrirt ward; // Aus dem // Von dem Wohlseeligen Herrn // Proto-Physico // Sich selbst erroehleten, und stets beliebten Leichen-Sprache Ps. XXXVII. v. 37. // Zu einiger Consolation der saemtlich liebttragenden // Vornehmen Müldischen Familie, // in der gehaltenen Abdanckungs-Rede vorstellen // und auf Begehren dem Druck ueberlassen; // Des in Gott ruhenden Herrn Proto-Physici // biß an Sein seelig Ende alter vertrauter Schul- und Gemuehts-Freund // -- // Breslau in der Baumannischen Buchdruckerey druckts Johann Theoph. Straubel, Factor // 1747, [w:] Johann David Raschke, Fünf // öffentliche // Leichen- Reden // gehaltenen zu unterschiedener Zeit, und auf Begehren // Der Leidtragenden Familien // dem Druck ueberlassen // -- // [Breslau] Im Jahr Christi 1753.

**Zbiory:** Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków - sygn. 371340d.  
**Lit.:** Schultz (1882), op. cit., s. 132; - Górecka-Petrajtis, op. cit., s. 458.

#### Prace konserwatorskie:

III. 1. „Renowacja” podobizny Chrystusa w cierniowej koronie namalowanej w 1544 r. przez norymberskiego malarza Georga Pencza (1500-1550). Olej, drewno, 47 x 37 cm.

Renowacja w 1737 (?) r., obraz przekazany po konserwacji (?) do biblioteki przy kościele Św. Elżbiety dnia 12 X 1737 r.

**Zbiory:** Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 193036; w latach 1898-1945 w Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu; w latach 1854-1898 w Galerii Obrazów we wrocławskim gmachu parlamentu (Ständehaus); 1661-1854 w bibliotece przy kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu; do 1576 r. w posiadaniu Thomasa Rehdigera.

**Lit.:** Katalog eksponatów muzealnych dawnej Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu. Dziewiętnastowieczny odpis stanu posiadania biblioteki przy kościele Św. Elżbiety (Rehdigeriany) we Wrocławiu w latach 1659-1744. Wrocław, fol. 7v, nr kat. 87. (rkps, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów - sygn. Akc. 1949/688).

Prace nie zachowane [znane z literatury i z przekazów archiwalnych]:

IV. 1. Przedstawienie afrykańskiego pawiana (*Chonias ingemini*), pokazywanego we Wrocławiu za pieniądze w 1721 r.  
1722.

**Sygn.:** brak informacji.

**Zbiory:** dar Philippa Sauerlanda „von Danzig, Kayserl.- Hof-Mahler in Breslau” dnia 24 II 1722 r. dla biblioteki (Rehdigeriany) przy kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu. W latach 1722-1744 zbiory biblioteki przy kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu.

**Lit.:** Katalog eksponatów muzealnych dawnej Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu. Dziewiętnastowieczny odpis stanu posiadania biblioteki (Rehdigeriany) przy kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu w latach 1659-1744. Wrocław, fol. 6r, nr kat. 72. (rkps, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów - sygn. Akc. 1949/688).

IV. 2. Rysunek wykonany tuszem z przedstawieniem „alegorycznej figury w medalionie”.  
26 II 1725.

**Sygn.:** „Philipp Saurland”.

[W:] sztambuchu z lat 1721-1726 Antona Balthasara Walthera (1705-1785) z Wrocławia, s. 309.

**Zbiory:** do 1945 r. Biblioteka Miejska we Wrocławiu, sygn. nr 113.

**Lit.:** E. Volger Verzeichniss der nachstehend citirten Stammbücher der Stadtbibliothek zu Breslau, Bd. II, s. 129 (rkps, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów - sygn.



Akc 1967/13, t. 2); - K. Masner *Die schlesische Stammbücher und ihre künstlerische Ausschmückung*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift”, N.F., Bd. IV (1907), s. 157, przyp. 1.

**IV. 3. Herb książąt von Hatzfeld ze Żrnogrodu.**

29 VII 1744.

**Sygn.:** brak informacji.

**Zbiory:** w 1744 r. zbiory biblioteki (*Rehdigeriany*) przy kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu.  
**Lit.:** Katalog eksponatów muzealnych dawniej Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu. XIX-wieczny odpis stanu posiadania biblioteki przy kościele Św. Elżbiety (*Rehdigeriany*) we Wrocławiu w latach 1659–1744. Wrocław, fol. 7v, nr kat. 90, (rkps, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów –sygn. Akc. 1949/688).

**IV. 4. *Portrait barona Rudolpha Hildebrandt von Hundt und Altengrotkau* (zm. 1746). Olej. Przed 1746.**

**Sygn.:** brak informacji.

**Zbiory:** w 1746 r. w zbiorach rodziny (informacja podana wg. testamentu znajdującego się w 1894 r. w Archiwum Państwowym we Wrocławiu).

**Lit.:** E. Wernicke *Neue Ermittlung zur Geschichte der Schlesienschen, insbesondere Breslauer Maler*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift”, Bd. V: 1894, s. 14.

**IV. 5. Obraz z przedstawieniem martwej natury (leżąca na kamiennej ławie martwa kura oraz dwie główki kapusty, na ścianie powyżej wiszący pęk cebuli). Olej, deska świerkowa. 70 x 56 cm.**

**Sygn.:** brak.

**Zbiory:** do 1945 r. Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu, od 1854 r. w galerii obrazów w gmachu parlamentu (*Ständehaus*) we Wrocławiu, od 1810 roku w zbiorach Uniwersytetu Wrocławskiego.

**Lit.:** *Katalog der Bilder-Galerie im Ständehause zu Breslau*. Dritte vermehrte Ausgabe, Breslau 1863, s. 18, nr 113; - G. Parthey *Deutscher Bildersaal. Verzeichniß der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbenen Maler aller Schulen*. Zweiter Band (L-Z) Berlin 1864, s. 489, nr 3; - Schlesiensches Museum der Bildende Künste zu Breslau. Illustrierte Katalog, Breslau [b.r.], s. 122, nr kat. 65; - C.F.F., hasło - *Sauerland Philipp...*, s. 491.

**IV. 6 i IV. 7. Dwa małe obrazy z przedstawieniem bukietów kwiatów.**

**Sygn.:** brak.

**Zbiory:** do 1945 r. Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu, w 1854 roku Galeria Obrazów w gmachu parlamentu (*Ständehaus*) we Wrocławiu; wcześniej w kolekcji Albrechta von Saebisch (zm. 1748); 29 IX 1767 r. przekazane na własność miastu (do biblioteki przy kościele Św. Marii Magdaleny) przez Ernsta Wilhelma von Hubrig.

**Lit.:** J.C.F. Manso *Ueber die Gemählde-Sammlung zu Maria Magdalena*, Breslau 1819, s. 12, nry 109-110 - *Zwey treffliche Blumenstücke von unbekannter Hand*; - *Katalog der Bilder-Galerie ...*, s. 22, nr 234 i 235; - Parthey, op. cit., s. 489, nry 4 i 5; - *Schlesiensches Museum ...*, s. 122 - odrzuca tą atrybucję; - C.F.F., hasło - *Sauerland Philipp...*, s. 491.

**IV. 8. Obraz z przedstawieniem konia jabłowitego według J.G. Hamiltona.**

**Sygn.:** brak.

**Zbiory:** do 1945 r. Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu, w 1854 r. Galeria Obrazów w gmachu parlamentu (*Ständehaus*) we Wrocławiu; wcześniej w kolekcji Albrechta von Saebisch (zm. 1748); 29 IX 1767 r. przekazane na własność miastu przez Ernsta Wilhelma von Hubrig.

**Lit.:** *Katalog kolekcji Albrechta von Saebisch spisany 20 XI 1717 roku rzez Jofanna Gottfrieda Meuzla i sprawozdany 18.06. 1818 roku przez Daniela Vogla*, fol. 6v, nr 278 (rkps, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. Akc. 1949/746); - *Katalog der Bilder-Galerie ...*, s. 25, nr 330; - Parthey, op. cit., s. 489, nr 1; *Schlesiensches Museum ...*, s. 122 - odrzuca tą atrybucję; C.F.F., hasło - *Sauerland Philipp...*, s. 491.

**IV. 9. *Martwa natura z kwiatami, globisem i trusią czaszka*. 1745. Olej, płótno. 74 x 59 cm (il.13).**

**Zbiory:** do 1945 r. prywatna kolekcja rodziny Korn we Wrocławiu. Obraz pozyskany do kolekcji przez Johanna Gottlieba Korra (1765-1837), następnie w zbiorach Wilhelma Gottlieba Korra.

**Sygn.:** „P. Sauerland Pinxit”.

**Lit.:** E. Scheyer *Eine widerstandene Breslauer Privatsammlung*; „Schlesische Monatshefte” Jhrg. VII: 1930, s. 450, il.; – E. Scheyer *Eine alte Gemäldesammlung im Hause Wilh. Gottl. Korn zu Breslau und ihre Geschichte*, „Die Bergstadt” Jhrg. XIX: 1930/1931, Bd. I, H. 2, s. 121 il.; – E. Scheyer, *Gemäldesammlung Wilh. Gottl. Korn in Breslau*, Breslau 1930/1931, s. 14 nr kat. 9 il.; – H. Jessen *200 Jahre Wilhelm Gottl. Korn. Breslau 1732-1932*, Breslau 1932, s. 251, 252; – M. Zwierz *Ulica Świdnicka w dziewiętnastym wieku: dane firmy i przejawy życia kulturalnego*, [w:] *Ulica Świdnicka we Wrocławiu. Wprowadzenie*: Z. Ostrowska-Kęłbłowska, Muzeum Historyczne. Wrocław, Ratusz wrocławski, marzec 1995, s. 32.

**IV.10.** Obraz o tematyce religijnej (?).

**Zbiory:** Johanna Gottlieba Korra (1765–1837). W roku 1824 był jednym z 18 (lub 22) obrazów umieszczonych w kaplicy Nawiedzenia Najświętszej Panny Marii na Osobowicach.

**Sygn.:** brak informacji.

**Lit.:** J.G. Büsching *Der heilige Berg und dessen Umgehungen in Oswitz*, Breslau 1824, s. 16; – A. Knoblich *Oswitz bei Breslau. Ein Andenken für seine Besucher*, Breslau 1867, s. 33; – Jessen, op. cit., s. 252; – G. Grundmann *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Bd. I, Teil III, Breslau 1934, s. 167.

**IV. 11.** *Martwa natura z trąpią czaszką i mieszalnią leżącymi na dywanie*. Obraz „średniej wielkości”.

**Zbiory:** W 1726 r. kolekcja Ernesta Benjamina von Löwenstadt und Ronnenburg we Wrocławiu.

**Sygn.:** brak informacji.

**Lit.:** J.Ch. Kundmann *Promtuarium rerum naturalium et artificialium Vratislaviense praeicipue quas collegit D. Jo. Christianus Knudmann medicus Vratislaviensis, Vratislaviae 1726*, s. 55, nr kat. 16; – E. Scheyer *Eine alte Gemäldesammlung im Hause Wilh. Gottl. Korn zu Breslau und ihre Geschichte*, „Die Bergstadt” Jhrg. XIX: 1930/1931, Bd. I, H. 2, s. 121.

**IV. 12 i IV. 13.** Dwa obrazy ze scenami z Nowego i Starego Testamentu – *Chrystus na krzyżu i Wąz Miedziany* (prawdopodobnie zredukowana wersja *Tablic Prmoa i Laski*). Olej (?), płótno.

**Zbiory:** Do 30 X 1818 r. w kolekcji doktora Johanna Josepha Kauscha w Legnicy.

**Sygn.:** brak informacji.

**Lit.:** *Verzeichniß der besseren Originale von Oelgemälden in der Sammlung des K. Pr. Regierungs- und Medicinal-Raths, D. Kausch, zu Liegnitz. A. Italiener, Niederländer, Deutsche (mit Ausnahme der Schlesier) und unbekante Autoren. B. Schlesier oder solche Autoren, die in Schlesien gelebt haben*, Breslau 1818, s. 19, nr 120 i 121 – „Am ersten [Christus am Kreuz] hat der Künstler con amore gearbeitet, und die Arbeit ist ihm sehr gelungen, auch gut erhalten”.

**IV. 14 i IV 15.** Dwa duże przedstawienia ruin świątyń, będących tłem dla scen - *Chrystus wskrzeszający Lazara i Czarownica z Endor wyczyniająca swoje bezceństwo*. Olej (?), płótno.

**Zbiory:** Do 30 X 1818 r. w kolekcji doktora Johanna Josepha Kauscha w Legnicy.

**Sygn.:** brak informacji.

**Lit.:** *Verzeichniß der besseren Originale ...*, s. 19, nry 122 i 123 – „[obrazy] sehr gut ausgeführt”.

**IV. 16.** *Święta Elżbieta rodząca chleb*.

**Zbiory:** Do 30 X 1818 r. w kolekcji doktora Johanna Josepha Kauscha w Legnicy.

**Sygn.:** brak informacji.

**Lit.:** *Verzeichniß der besseren Originale ...*, s. 19, nr 124 –na obrazie „6 ganze Figuren”.

**IV. 17.** *Sąd Paryż*. Olej (?), płótno.

**Zbiory:** Do 30 X 1818 r. w kolekcji doktora Johanna Josepha Kauscha w Legnicy.

**Sygn.:** „unten auf einem Steine steht”: „Sauerland 1811 [sic]!”.

Lit.: *Verzeichniß der besseren Organe* ..., s. 19, nr 125 – obraz „vollkommen erhalten. Eine vortreflich unter schönem Baumschlag beben Felsen mit viel Feinheit ausgeführte Gruppe von fünf vollständigen Figuren. Gewiß eine der trefflichsten Arbeiten des Künstlers”.

Philip  
Sauerland  
- zapomniany  
malarz  
gdańskiego  
i wrocławskiego  
baroku

IV. 18. *Martua natura z zającem*, 1714.

Sygn.: brak informacji.

Zbiory: w 1864 r. w kolekcji Dannenberg w Berlinie. Tożsamy być może z martwą naturą z zającem, płactwem wodnym, kamiennym dzbanem i czerwoną kapustą z 1714 roku ze zbiorów hamburskiej Kuresthall [zob. kat. nr I.2].

Lit.: Parthey, op. cit., s. 489; nr 2; – C.F.F. hasło – *Sauerland Philipp...*, s. 491.

IV. 19. Obraz z widokiem zniszczeń dokonanych we Wrocławiu wskutek wybuchu wieży prochowej 21 czerwca 1749 roku. 1749-1750. Olej (?).

Sygn.: brak informacji.

Zbiory: po 21 VI 1749 r. zamówiony przez Gottfrieda Ephraima Scheibla. Być może tożsamy z obrazem znajdującym się w 1869 roku w karczmie w Biedzanach koło Wrocławia.

Lit.: G.E. Scheibel *Das // Durch den von einem Blitz entzündeten // und zersprengten // Pulver-Thurm // Anno 1749. den 21. Junius verungluechte // Breslau // in einem Gedichte // beklaget // ... //*, Breslau, 1750., Verlegt Johann Jacob Korn, s. 40; [b.i.] Kr., *Chronik – Juni: Alterthümer, „Rübezahl. Der Schlesische Provinzialblätter*”, Hrg. von Th. Oelsner, Neue Folge, Jhg. LXXIII: VIII, 1869, s. 327; – F. Friedensburg *Das Aufflugen des Pulverthurms zu Breslau am 21. Juni 1749*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Altertum Schlesiens” Bd. XXIII: 1889, s. 54.

IV. 20. Obraz, który „den Tod vorstellend” (przedstawienie vanitatywne - martwa natura (?)).

Sygn.: brak informacji.

Zbiory: w 1835 r. w kolekcji Hofbauera w Wiedniu

Lit.: T. von Frimmel *Lexikon der Wiener Gemälde-Sammlungen*, Vol. II, Wien 1914, s. 196; – C.F.F. hasło – *Sauerland Philipp...*, s. 491.

IV. 21. *Wielka płaszcznia*.

Sygn.: „*Philipp Sauerland*”.

Zbiory: w 1892 roku w Galerii Narodowej w Budapeszcie, nr inw. 424, być może do 1871 roku w kolekcji Esterházy.

Lit.: T. von Frimmel *Kleine Galleriestudien*. II. Lieferung, Bamberg 1892, s. 199 – „Ein grosser Geflügelpark von Philipp Saurland ist eine gute dekorative Leistung, die sich aber von den Abfällen der Tafeln eines Jan Fyt und M. d. Hondcooter genährt hat”; C.F.F. hasło – *Sauerland Philipp...*, s. 491.

IV. 22. Portret nieznanego mężczyzny (bibliotekarza Bernhardiny). Olej.

13 V 1743.

Sygn.: „*Phil. Sauerland*” (?).

Zbiory: w 2 połowie XVIII w. w bibliotece przy kościele protestanckim Św. Bernarda we Wrocławiu.

Lit.: *Inventarium St. Bernhardin Bibliothek, Vratislaviae* [ok. 1760], fol. 14 (8)v, nr 11 (rkps., Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów - sygn. Akc. 1949/697).



## Obraz *Alegoria cnoty małżeńskiej*. Klucz do drugiego oblicza sztuki Hermana Hana

Artykuł dr. Jacka Tylickiego pt. *Obraz „Alegoria cnoty małżeńskiej”. Klucz do drugiego oblicza sztuki Hermana Hana* został wcześniej zreferowany w Gdańskim Oddziale Stowarzyszenia Historyków Sztuki<sup>1</sup>. Tematem był obraz, który wystawiła na sprzedaż Galeria Lingenauber z Düsseldorfu, namalowany w manierze möllerowskiej (il.1).

Autor miał tę przewagę nad uczestnikami spotkania, że znał mallowidło z autopsji, a więc mógł dokonać dokładnej analizy artystycznej i warsztatowej. Autorce niniejszej polemiki obraz był znany jedynie ze zdjęcia, jakie przysłała galeria do Muzeum Narodowego w Gdańsku, wraz z ofertą zakupu obrazu.

W ustnej polemice skupiłam się przede wszystkim na powiązaniu rysunku Antona Möllera z roku 1596 pt. *Święto Wenus* (z Kupferstichkabinet z Berlina) z jego prawie dosłowną realizacją malarską, którą dostrzegałam w obrazie zatytułowanym przez J. Tylickiego *Alegoria cnoty małżeńskiej*. Wiedząc, że kluczem do rozwiązania jest wspomniany już rysunek, odmiennie niż prelegent, zidentyfikowałam statyczną grupę głównych bohaterów aktu zaślubin. J. Tylicki w swoim referacie, jak również opublikowanym artykule, utrzymuje, że na obrazie malarz przedstawił zawarte w sierpniu 1600 r. zaślubiny córki wieloletniego burmistrza gdańskiego Johanna Linde, Agathy von der Linde, z Valentinem von Bodecke, późniejszym burmistrzem. Na potwierdzenie swojej tezy, autor podał przykłady portretów, dzięki którym można ustalić wspomniane osoby. Również za tezą Tylickiego miałaby przemawiać widoczna w perspektywie panorama Gdańska z licznymi budynkami, które za kadencji Lindego przebudowano lub ozdobiono. Przedstawiona w rusztowaniach wieża kościoła Św. Bartłomieja, wznoszona w latach 1591-1600, miałaby potwierdzać datowanie obrazu na 1600 r. Mężczyznę w kapeluszu na głowie i z pucharem w ręku autor

<sup>1</sup> J. Tylicki, *Obraz „Alegoria cnoty małżeńskiej”. Klucz do drugiego oblicza sztuki Hermana Hana*, „Biuletyn Historii Sztuki” LXI: 1997, 1-2, 2.



1. Herman Han *Alegoria cnoty małżeńskiej*, ok. 1600 r., – część lewa

scharakteryzował jako chrzestnego pana młodego. Parę widoczną na pierwszym planie zidentyfikował zaś jako kuzynkę panny młodej ze świeżo poślubionym małżonkiem.

Uczestników zaślubin nie upatruję wśród członków rodziny Linde. Moim zdaniem obraz przedstawia ślub Johanna Speimana (1563-1625) zawarty w roku 1596 z Marią Judytą z Bahrów. Pan młody, jeden z najświetniejszych przedstawicieli patrycjatu Gdańska, wykształcony na włoskich uniwersytetach, ugruntował swoją pozycję wśród elity mieszczaństwa gdańskiego otrzymując od papieża Klemensa VIII w 1593 r. tytuł „Eques aureatus”. Zaszłuził się w ratowaniu zagrożonej głodem Italii, kierując ekspedycjami z polskim zbożem<sup>2</sup>. Panna młoda, starościanka berwaldzka, Maria Judyta Bahr była również świetną partią. Ojciec jej - Szymon Bahr, człowiek niezwykle majątny, faktor królewski, m.in. Zygmunta III Wazy, któremu oddawał nieocenione przysługi, pośrednicząc w transakcjach handlowych dworu lub udzielając pożyczek pieniężnych wiecznie borykającemu się z kłopotami finansowymi królowi polskiemu. Władca doceniając zasługi Szymona Bahra dla dworu polskiego, nobilitował go w 1591 roku, nadając mu herb Rawicz rodziny Dębińskich ze szlachty mazowieckiej. Maria Judyta Bahrówna wychowywała się na dworze pierwszej żony Zygmunta III, Anny Habsburżanki, oddana tam zapewne przez ojca dla nabycia jeszcze większej ogłady towarzyskiej i nawiązania korzystnych kontaktów<sup>3</sup>.

Grupa dostojnych osób z prawej strony obrazu, ze wzrokiem skierowanym na widza, z rozciągniętą nad nimi karmazynową draperią, stanowi najbliższe otoczenie Johanna Speimana, który z nowo poślubioną małżonką siedzi pod baldachimem małżeńskiego łoża.

<sup>2</sup> T. Czyżykowska *Artyści i patrycjusz Gdańska*, Warszawa 1996, s. 29; H. Sikorska, *J. Speimann – szkic z życia i mecenatu gdańskiej szlachty XVI i XVII wieku*, „Rocznik Gdański” 1968: XXVII, tam wcześniejsza literatura.

<sup>3</sup> Sikorska, op. cit.



Obraz  
*Allegoria  
 Cnoty  
 Matrzeńskiej.*  
 Klucz do  
 drugiego  
 oblicza  
 sztuki  
 Hermana  
 Hana

1. Herman Han *Allegoria cnoty matrzeńskiej*, ok. 1600 r., – część prawa

W starszym mężczyźnie, utożsamianym przez J. Tylickiego z burmistrzem J. Linde, skłonna jestem widzieć Szymona Bahra. Podobieństwo fizjonomiczne postaci z obrazu z pełnoplastyczną rzeźbą z nagrobka, z kościoła Mariackiego w Gdańsku (il.2) wystawionego przez Johanna Speimana, swoim teściom Justynie i Szymonowi Bahrom, jest uderzające<sup>4</sup>.

Siedzący po jego lewej stronie mężczyzna ze złotym pucharem w prawej dłoni, stoi wyraźnie wyżej w hierarchii społecznej od pozostałych zgromadzonych patrycjuszy. Aby różnica ta była dla nas czytelna, podkreślił ją malarz przez przedstawienie tylko owego mężczyzny w nakryciu głowy. Jest nim, jak sądzę, król polski Zygmunt III Waza. Ubrany jest w czarny strój wykończony pod szyją szeroką krezą, według mody hiszpańskiej, której wierny był przez całe życie<sup>5</sup>. Do jego lewego boku przypięty jest rapier. Taki właśnie wizerunek monarchy znamy z licznych źródeł ikonograficznych. Puchar trzymany przez króla, może być nawet samodzielnie wykonanym przez monarchę prezentem dla nowożeńców. Wiemy, że Zygmunt III obdarowany przez naturę pewnymi zdolnościami artystycznymi, zajmował się amatorsko rzemiosłem artystycznym, zwłaszcza złotnictwem, obdarowując swoimi wyrobami kościoły<sup>6</sup> i zaprzyjaźnione osoby<sup>7</sup>.

Rozrzutny Władysław IV, następny król z dynastii Wazów, uważał również, że złoty puchar wzmocniony pokaźnym przekazem pieniężnym,

<sup>4</sup> St. Bugdanowicz *Dzieła sztuki sakralnej Bazyliki Mariackiej w Gdańsku*, Gdańsk 1990, s. 332-333, tam wcaśnienie poza literaturą.

<sup>5</sup> B. Fabiani *Nadzwierz Wazów*, Warszawa 1988, s. 80.

<sup>6</sup> H. Sygietyńska *Dzieła złotnicze Zygmunta III na Mazowszu*, „Biuletyn Historii Sztuki” LX, 1996, nr 3-4.

<sup>7</sup> Fabiani, op.cit. s. 64.



2. Abraham van den Blocke, głowa  
Szymona Bahra z nagrobka Bahrów.  
Kościół Mariacki w Gdańsku

to najlepszy prezent ślubny; obdarował w ten sposób swojego ulubieńca Adama Kazanowskiego<sup>8</sup>.

Mimo, że Zygmunt III Waza nie był obecny na zaślubinach Speimana z Bahrówną, malarz uwieczniając go na obrazie, podkreślił tym samym związki łączące bohaterów z dworem królewskim. Obraz nie odbiega więc od stosowanej czasami w malarstwie konwencji, kiedy to osoby przedstawione na obrazie niekoniecznie musiały się spotkać w tym samym miejscu i czasie<sup>9</sup>.

Na pierwszym planie omawianej grupy widoczna jest młoda para; według J. Tylickiego może to być kuzynka panny młodej i jej mąż. W szczupłej twarzy ze spiczastą bródką, widziałabym raczej oddanego przyjaciela Speimana, Bartłomieja Schachmanna (1559-1614) czułym gestem obejmującego swoją pierwszą małżonkę Katarzynę z domu Schwartzwaldt. Ich siedmioletnie małżeństwo zawarte w 1592 roku przerwała śmierć żony<sup>10</sup>.

Postać stojącej młodej kobiety na prawo od panny młodej, z uwagą wpatrującą się w widza, przypomina namalowany w roku 1598 przez Möllera portret gdańskiej patrycjuszki (il. 3).

<sup>8</sup> Wł. Czaplński *Władysław IV i jego czasy*, Warszawa 1972, s. 302.

<sup>9</sup> Wystarczy tu przypomnieć jeden z najpiękniejszych obrazów tego typu, *Konstantyna Cernelisa mu der Gestir*, autorstwa Willema van der Haechta z 1628 r.

<sup>10</sup> Z. Nowak [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, Warszawa 1994, t. XXX/3, tam wcześniejsza literatura.





3. Anton Müller, *Portret młodej  
gdańskiej patrycjuszki*, 1598 r.

Myślę, że podstawowa analiza preikonograficzna i ikonograficzna omawianego obrazu wymaga raz jeszcze dokładnego przemyślenia. Trudno też zgodzić się z identyfikacją postaci przeprowadzoną przez J. Tylickiego. W parach na pierwszym planie w centrum obrazu widzi on „pejsatych Żydów” oraz towarzyszące im „rozpoznawalne po goździkach we włosach kurtyzany”. Czy kobiety ze skromnie spuszczonego wzrokiem, bez widocznych oznak tej profesji w ubiorze, to rzeczywiście kurtyzany? Czy może raczej młode, bogate damy, których prezentacji dokonują nawzajem dwaj młodzi ludzie. Córom Wenery nie wolno było nosić zbyt kowej odzieży, jedwabi, złota, srebra, pereł, kamieni szlachetnych i drogocennych futer - regulowały to odpowiednie przepisy wydane przez władze miejskie<sup>11</sup>. Czerwone goździki we włosach należy raczej rozumieć jako pompony, którymi młode panny ozdabiały skronie.

Czy rzeczywiście są to kurtyzany, przeciw którym wódczarze miasta w roku 1598, właśnie za kadencji burmistrza Johanna von der Linde, zastrzyli przepisy nakazujące im noszenia specjalnego nakrycia głowy, w celu odróżnienia ich od uczciwych kobiet<sup>12</sup>. Na obrazie datowanym przez J. Tylickiego na 1600 rok nie mamy jednak potwierdzenia tego przepisu - z czego możemy wnioskować, iż kobiety te niewiele mają wspólnego z tym najstarszym zawodem świata.

<sup>11</sup> M. Bogucka *Życie codzienne w Gdańsku. Wieki XV - XVII*, Warszawa 1967, s. 116.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 117.

W młodych mężczyznach towarzyszącym „kurtyzanom” dostrzegłabym raczej czapkujących, wąsatych szlachciców polskich z narzuconymi na ramionach deliami, niż Żydów, którzy według tradycyjnego ich stroju powinni być ubrani w czarne bekiety i chałaty<sup>13</sup>.

Obecność wielu przedstawicieli szlachty polskiej, biorącej udział w pełnej zabawie weselnej, nie dziwi z racji licznych powiązań finansowych głównych postaci obrazu z dworem polskim. Polemizowałabym też z interpretacją Tylickiego sceny przy stole. W pochyleniu szlachcica ku siedzącej młodej gdańszczance, która z ufnością podaje mu dłoń, nie ma nic niestosownego. Wręcz przeciwnie, sytuacja ta ilustruje oddanie czci młodej osobie, służenie jej, zabawianie rozmową, odnoszenie się z wielką atencją do kobiety, zgodnie ze zwyczajem staropolskim.

Bardzo ważnym problemem pozostaje kwestia autorstwa obrazu; mimo widniejącej „dumnej”, jak określił Tylicki, sygnatury Hana, sprawa nie jest tak jednoznaczna. Można przypuszczać, że napis umieszczony pod rysunkiem Święto Wenus, będący pierwszą artystyczną wizją malarza, nie znalazł akceptacji zleceniodawcy. Nie znaczy to jednak, że całej kompozycji, skoro została w swym podstawowym układzie powtórzona w realizacji malarskiej. Dwuczłonowy podpis „invenit et fecit” - „wymyślił i namalował”, umieszczony w lewym narożu obrazu, może się odnosić tylko do epigramu, którego rozbudowany i wzbogacony o nowe treści tekst, zyskał akceptację zamawiającego. Autorem epigramu był Herman Han, stąd jego pełna sygnatura. J. Tylicki z autora i realizatora uczynił twórcę całego dzieła, które jednak nie wykazuje pokrewieństw z dziełami Hana, natomiast posiada wszelkie znamienne cechy malarstwa Möllera. Autor próbując przekonać nas do swojej koncepcji, posłużył się licznymi przykładami dzieł Möllera, osłabiając tym samym siłę swoich argumentów. Nasuwa się pytanie czy Herman Han był tak mało oryginalnym artystą, że całe partie omawianego obrazu z trawestowanym rysunkiem musiał wzorować na swoim artystycznym konkurencie Möllerze? - jak określił go J. Tylicki.

Sprawą nadal otwartą pozostaje kwestia, czyje zaślubiny przedstawił malarz na obrazie Alegoria cnoty małżeńskiej? Przedstawiona wyżej wersja wydaje mi się najbliższa prawdy. Alegoria namalowana została na wieku instrumentu muzycznego, prawdopodobnie wirginału, adresowana do patrycjatu, jest zatem potwierdzeniem jej wysokiej kultury muzycznej, której poziom tak zachwycał wielu odwiedzających Gdańsk.

Artykuł Jacka Tylickiego zburzył dotychczasowe wydawałoby się niepodważalne ustalenia, doczekał się już głosów polemicznych<sup>14</sup> i rozpoczyna na nowo dyskusję nad twórczością dwóch tak różnych malarzy jak Möller i Han.

Należy ubolewać, że tak wspaniale oddany wizerunek miasta i jego elity patrycjatu, niewyczerpane źródło ikonograficzne dla badaczy wielu dyscyplin naukowych, nie znalazł się jednak w Gdańsku. Szkoda, że zaprzepaszczono szansę, aby ten na nowo odkryty przekaz malarski Hana, może jednak Möllera, nie stał się darem miłenijnych dzisiejszych mieszkańców Gdańska dla swojego miasta.

<sup>13</sup> *Życie polskie. Dzieje i kultura*, Warszawa 1982, s. 29.

<sup>14</sup> M. Morla [w:] *Arena Porta Rzeźgarskiej. Sztuka Gdańska od polowy XV do końca XVIII wieku*, t.1: *Essay*, t.2: *Katalog*. Pod red. prof. dr hab. Teresy Grzybkowskiej. Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj - sierpień 1997, Gdańsk 1997, Tu: *Katalog*, s. 185, V.64.

## Uwagi na marginesie eseju o kolekcjonerstwie gdańskim

W pierwszej części katalogu *Aurea Porta... A. Chodyński*, autor eseju o kolekcjonerstwie gdańskim, skupił swoją uwagę, zgodnie z podtytułem wystawy, głównie na XVII i XVIII wieku<sup>1</sup>. Myślę, że interesujące będzie przyjrzenie się katalogom zbiorów dwóch dziewiętnastowiecznych kolekcjonerów: sędziego wojskowego (*Divisions-auditeur*) Wuertemberga i Heinricha A. Kupferschmidta, którzy kontynuowali dawne chlubne tradycje kolekcjonerstwa gdańskiego. W ich zbiorach znajdowały się dzieła sztuki z dwóch poprzednich stuleci. Niektóre dzieła sztuki eksponowane na wystawie milenijnej mają swoją proveniencję właśnie z ich kolekcji.

Katalogi zbiorów, w tym również i katalogi aukcyjne, są często podstawowym źródłem informacji o zabytkach zaginionych lub rozproszonych po innych kolekcjach. Pozwalają śledzić przepływ dzieł do kolejnych właścicieli, uzupełniają naszą wiedzę o twórcach dzieł, poszerzając ich *oeuvre*. Wiele również mogą nam powiedzieć o samym kolekcjonerze, o jego upodobaniach estetycznych, zdradzić jego preferencje zbieracze.

W liście do A. Hagena dr Duisburg (lekarz a także kolekcjoner)<sup>2</sup> określił sędziego Wuertemberga jako gruntownego znawcę sztuki i zarliwego kolekcjonera. Zwraca również przy tym uwagę, że Wuertemberg był w posiadaniu słynnego zbioru rysunków na temat siedemnastowiecznej mody, którą w satyrycznej formie przedstawił Adam Wolski (Wolscius) z Iglowa<sup>3</sup>. W ciągu dwudziestu lat swego pobytu w Gdańsku od roku 1819 do 1841, Wuertemberg zgromadził bogaty zbiór obrazów olejnych akwarel, miniatur, miedziorytów, rzeźby oraz przedmiotów rzemiosła artystycznego. Poszły one pod młotek w październiku 1841 r., już po

<sup>1</sup> R. A. Chodyński, [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Strzaka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 1: Eseje, t. 2: Katalog. Pod red. prof. dr hab. Teresy Grzybkowskiej, Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj - sierpień 1997, Gdańsk 1997. Tu: Katalog, s. 349-362.

<sup>2</sup> Ch. Krollmann *Altpreussische Biographie*, Königsberg 1936, s. 153.

<sup>3</sup> A. Hagen, *Die Zeichnungen Adam Wolscius...*, Neue Preussische Provinzial-Blaetter, Bd XI (XLVI), H16, Königsberg 1851, s. 402.

śmierci kolekcjonera<sup>4</sup>. Aukcję przeprowadzono w Zielonej Bramie w salach wystawowych „Towarzystwa Przyjaciół Sztuki”. W dwa lata po gdańskiej licytacji (1843 r.) odbyła się, ale już w Dreźnie, aukcja jego zbiorów graficznych.

Prekursorem malarstwa wedutowego na terenie Gdańska, był niewątpliwie Anton Möller, jednak najbardziej znaną i przez badaczy omawianą wedutą jest namalowany przez Hansa Kriega *Widok Gdańska z Gradowej Góry* (Hagelsberg)<sup>5</sup>. Zanim obraz ten trafił do zbiorów „Towarzystwa Przyjaciół Sztuki”, a następnie jako wieloletni depozyt do Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum), zdobył zbiory prywatne sędziego Wuertemberga. Prawidłowe datowanie, około 1630 r., oraz dokładny opis obrazu – na pierwszym planie z lewej strony pawilon, bogato ubrana dama, jeździec na koniu zdążający w stronę miasta, określony w katalogu jako polski starosta, bogato rozbudowany sztafaż, oraz technika wykonania i wymiary pozwoliły właśnie na związanie opisu z panoramą Gdańska Hansa Kriega<sup>6</sup>.

Z portretów przedstawicieli patrycjatu gdańskiego, miał w swoich zbiorach Wuertemberg kilka płócien Andrzeja Stecha: portret burmistrza Friedricha Engelke z 1686 r.<sup>7</sup> (zatartą sygnaturę odczytała ponownie w 1972 r. T. Grzybkowska)<sup>8</sup>, portret Gabriela Schumanna z 1685 r., jak określono błędnie w katalogu aukcyjnym portret jego małżonki Konstancji z domu Holten<sup>9</sup>, oraz męski owalny portret w czarnych ramach (czyżby autoportret?)<sup>10</sup>. Oprócz stechowskich wizerunków katalog wymienia portret burmistrza Johanna Lindego, namalowany w roku 1608<sup>11</sup>, przez późniejszych badaczy przypisany Antonowi Möllerowi; jak również nieznane dotąd z żadnych przekazów źródłowych, prawdopodobnie nie zachowane do dziś portrety innych przedstawicieli rodu Linde: rajcy Johanna Linde namalowany w jego czterdziestym roku życia (1556 r.)<sup>12</sup>, a także Jo-

<sup>4</sup> Verzeichniss der von dem verstorbenen Divisions-Auditeur Herrn Wuertemberg hinterlassenen Gemälde in Oel, Wasserfarben, Miniatur und auf Glas, Kupferstiche unter Glas und Rahmen, Basreliefs, Statuen, chinesische und allerhand andere Kunstsachen in Porzellan, Marmor, Gips und Holz, oberbaemliche Waffen und dergleichen welche vom 2. bis einschliesslich 10 October d. J. im Saale des gruenen Thores um Besen der Familie Wuertemberg ausgestellt, und den 12. October 1841 sodann verauctionirt worden soll, Danzig [1841].

<sup>5</sup> D. Milewska *Wzrost skrzyni z Panoramą Gdańską Hansa Kriega*, [w:] *Gdańskie Studia Muzyczne*, t. 3 – tam wczesniejsza literatura.

<sup>6</sup> Verzeichniss... Wuertemberg, nr 34: „Eine Ansicht von Danzig, genommen von der Gegend des Hagelsberges, ungefähr aus dem Jahre 1630. Im Vordergrunde links ein Pavillon, aus dem eine reichgekleidete Dame tritt; rechts ein polnischer Starost, in die Stadt retend; ausserdem noch viele Staffage. Auf Holz ohne Rahm h. 19 Z., b. 65 Z.”

<sup>7</sup> *Ibidem*, nr 36: „Der Buergemeister v. Engelke im Brustbilde in Lebensgrösse gemalt von Andreas Stech 1686. Auf Leinw. In gold. Rahm. H. 48 Z., br. 39 Z.”

<sup>8</sup> T. Grzybkowska *Andrzej Stech malarz gdański*, Warszawa 1979, s. 135.

<sup>9</sup> Verzeichniss... Wuertemberg, nr 37 i 38: „Gabriel Schumann, Buergemeister zu Danzig, und seine Gemahlin Constantine geb. V. Holten, gemalt von Andreas Stech 1685. Auf Leinw. In gold. Rahm“ h. 32 Z. br. 27 Z.”

<sup>10</sup> *Ibidem*, nr 48: „maennliches Portrait von Andr. Stech. Auf Holz in schw. Rahm mit gold. Rand. Oval“ h. 25 Z. br. 19 Z.”

<sup>11</sup> *Ibidem*, nr 41: „Johann von der Linde, Buergemeister in Danzig, geboren 1542, gemalt 1608, gestorben 1619. Auf Holz in schw. Rahm“ h. 23 z., br. 17 Z.”

<sup>12</sup> *Ibidem*, nr 40: „Hans von der Linde, Ratfsherr in Danzig, gemalt 1556, 40 Jahre alt. Auf Holz in schw. Rahm“ H. 17 Z., br. 13 Z.”

hanna M. Linde urodzonego w roku 1584 a zmarłego w 1623 r.<sup>13</sup>, i nieznaną również z żadnych wcześniejszych przekazów portret z 1658 r., Valentina Bodecke, zmarłego w 1677 r. rajcy gdańskiego. O tym portrecie wiemy, że był w przedwojennych zbiorach Muzeum Miejskiego<sup>14</sup>. Katalog wymienia także małżeński „podwójny” portret Johanna Konrada Fichtela i jego małżonki. Podana błędnie sygnatura P.A. 1694 widocznie już w chwili sporządzania katalogu była mało czytelna, gdyż wykonawcą tych portretów był Andrzej Stech. Wizerunki małżonków, nie zachowane do dziś, były również w przedwojennych zbiorach muzeum<sup>15</sup>.

Na aukcji w 1841 r. ze zbiorów Wuertemberga licytowane były dwa małe, malowane na miedzi portrety kaznodziei. Pierwszy: Ephraim Praetoriusa, pastora kościoła Św. Jakuba, mógł posłużyć jako pierwowzór do wykonania przez Antona Wetzla grafiki portretowej pastora, drugi przedstawiał nieznanego kaznodzieję<sup>16</sup>.

Tylko jeden obraz Jacoba Wessla, najwybitniejszego gdańskiego malarza XVIII w., odnotowany jest w katalogu. Było to płótno o tematyce mitologicznej *Tryumf Anfitryty*, nietypowe wymiary (35cm x 150cm)<sup>17</sup> sugerują, że była to supraporta, bo i ten rodzaj malarstwa jak wiemy uprawiał Wessel<sup>18</sup>.

Sędzia Wuertemberg nie ograniczał swoich zainteresowań sztuką jedynie do kolekcjonerstwa, wyrażał je również w artykułach na łamach gazety „Danziger Intelligenzblatt”<sup>19</sup>.

W roku 1886 odbyła się ogromna, trwająca cztery dni aukcja dzieł sztuki, zmarłego bezpotomnie Heinricha A. Kupferschmidta, właściciela słynnej wytwórni wódek i likierów, mieszczącej się przy ulicy Szerokiej 52/54 „Pod Iososiem”. W sieni oficyny wytwórni, przy ulicy Św. Ducha 85 uczestnicy aukcji mogli podziwiać o ogromnej ekspresji owalne, plafonowe malowidło *Walkę Dawida z Goliatem* (wymiar 6m x 8m.) ujęte w bogato rzeźbione obramienie. Według pewnych przekazów, autorem malowidła miał być Andrzej Stech, natomiast w przedwojennych, ręko-

<sup>13</sup> Ibidem, nr 42: „Johann Nicolás von der Linde, geboren 1584, gestorben 1623. Auf Holz in gold. Rahm”. H. 17 Z., br. 13 Z.

<sup>14</sup> Ibidem, nr 43: „Valentin von Bodeck, Rathsherr zu Danzig, gemalt 1658, gestorben 1677. Auf Holz in schw. Rahm”. H. 17 Z., br. 13 Z. Portret rajcy był w przedwojennych zbiorach muzeum, ale nie wiadomo kiedy zostałabyty.

<sup>15</sup> Ibidem, nr 39 a, b: „Johann Conrad Fichtel, Buergermeister zu Danzig, geb. 1649, u. Seine Gemahlin, geb. 1662, gemalt von P.A. 1694. Auf Leinw. In reichgeschmuettem vergoldetem Rahmen, oben mit dem Wappen. Oval”. h. 30 Z., br. 23 Z. - H. Kowalska *Nieznanne materiały do losów dzieł Andrzeja Stecha*, [w:] *Gdańskie Studia Muzealne*, t. 6.

<sup>16</sup> Verzeichniß... Wuertemberg nr 44 i 45: „Ephraim Praetorius, Prediger zu St. Jacob 1713. Auf Kupfer in schw. Rahm”. H. 7 Z., br. 6 Z.; „Bildniß eines Predigers. Auf Kupfer gemalt, in gold. Rahm”. H. 10 Z., br. 8 Z.

<sup>17</sup> Ibidem nr 35: *Der Triumpf der Anfitryte*, gemalt von G. Wessel 1778. Auf Leinw. In reich verziertem gold. Rahm. h. 18 Z., br. 60 Z.

<sup>18</sup> I. Koska, [w:] *Thieme-Becker*, t. XXXV, Leipzig 1942, 46; - *Malarstwo polskie. Materiały, Biblii*. (Kat. opr. A. Ryszkowicza), Warszawa 1971, s. 403.

<sup>19</sup> W literackim dodatku do gazety „Danziger Intelligenzblatt” z 8 X 1823 r. Wuertemberg wyrażał podziw dla pierwszych, udanych prac malarskich J.C. Schultza, widząc jego talent zwłaszcza w odzwierciedleniu pejzażu i architektury.



1. Wnętrze lokalu „Pod łososiem”. Z prawej portret Stanisława Leszczyńskiego

piśmiennych inwentaryzacjach ulic Gdańska jest informacja, że było to malowidło osiemnastowieczne<sup>20</sup>.

Wydany katalog aukcyjny kolekcji Kupferschmidta liczył 718 pozycji, obszerne opisy licytowanych zabytków, będą zapewne niejednokrotnie podstawą do ich identyfikacji<sup>21</sup>.

Reprodukowane zdjęcie przedstawia historyczne wnętrze lokalu „Pod łososiem” (il.1) z wiszącym po prawej stronie portretem Stanisława Leszczyńskiego w szerokich ramach, z widocznym kartuszem herbowym. Przedstawiony na nim król ujęty jest do pasa, zwrócony w lewą stronę. Na brązowym, aksamitnym ubraniu leży, szeroka, niebieska wstęga z orderem Św. Ducha. Bardzo piękny portret, jak podkreślono w katalogu<sup>22</sup>, rodzi pytanie, czy autorem jego jest również Daniel Klein, jak w przypadku portretu z Zamku Królewskiego na Wawelu.

Dzięki katalogowi aukcyjnemu zbiorów H. A. Kupferschmidta wiemy, że posiadał on duże, niesygnowane, reprezentacyjne portrety Martina

<sup>20</sup> G. Cury Karsthändler. Gemäldesammlungen und ihr Schicksal am 1750 - 1850 in Danzig (patrz przypis) s. 19, „Mitteilungen” des Westpreussische Geschichtsvereins”, 1939, Jahrg. 38. H.1, MNG/A/VI/6 - rkps (ulica) Breitgasse 52/54.

<sup>21</sup> Katalog ausgearbeitet Karsthändler & Antiquitäten aus dem Nachlasse des Herrn H. A. Kupferschmidt in Danzig deren Versteigerung den 24,25,26 und 27 Mai 1866 im Hause Heiligegeistgasse No 85 in Danzig stattfindet.

<sup>22</sup> Ibidem, nr 517, „Brustbild des Königs Stanislaus Leszczyński von Polen, Lebensgrösse, fast in Vorderansicht nach links gewendet; ueber dem Kleide von braunem Sammet liegt das breite blaue Band des Heil. Geistordens. In breitem Goldbarockrahmen. Sehr schoenes Portrait. Leinwand. Hoehc 70, Breite 55 cm.



2. Portret Gottfrieda Schlaubitza.  
Wg. „Weltkunst” 11:1988

Opitz<sup>23</sup> i Jana Heweliusza<sup>24</sup> – był to trzeci, duży portret astronoma uważany dotychczas za zaginiony.

W pierwszym tomie publikacji *Aurea Porta...* zawierającej eseje na temat sztuki gdańskiej, zamieszczona jest za „Weltkunstem” (1988 r.) reprodukcja portretu jubilara gdańskiego Jacoba Wessla (il. 2). Jako portret Johanna Gottfrieda Schlaubitza zidentyfikowała go Anna Mosingiewicz<sup>25</sup>. Zamieszczona reprodukcja pozwoliła mi na odnalezienie jego wcześniejszej proveniencji. Katalog zbiorów H. A. Kupferschmidta zawiera szczegółowy opis portretu jubilara: portret mężczyzny naturalnej wielkości ujęty frontalnie lekko zwrócony na prawo z krótkimi przypruszonymi siwizną włosami. Mężczyzna ubrany jest w jasnoniebieską kamizelkę i aksamitny surdut obszyty futrem. W lewej ręce trzyma etui z biżuterią<sup>26</sup>. W katalogu zaznaczono, że jest to *pendant* do popiersia damy

<sup>23</sup> Ibidem, nr 543: „Bildnis des Dichters Martin Opitz in Danzig. Kniestueck in Lebensgrosse, in Vorderansicht, etwas nach rechts gewendet, in schwarzem Kleide mit daneber liegendem weissem mit Spitzen besetzten Halskragen und Haedmaescherten. In Goldleistenrahm. Leinwand. Hoehe 120, Breite 89 cm.

<sup>24</sup> Ibidem, nr 544: Bildnis des Astronomen Joh. Hevelius in Danzig. – Kowalska, op. cit.

<sup>25</sup> A. Mosingiewicz przygotowuje monografię tego malarza.

<sup>26</sup> Katalog. Kupferschmidt nr 529: „Brustbild eines Mannes. Lebens grosse, mit kurzem ergrauten Haupthaar, in Vorderansicht, etwas nach rechts gewendet. Er ist in eine Weste von hellblauem Atlas, und einen pelzverbrämten Sammetrock gekleidet, und haelt in seiner linken Hand ein Etui, worin sich ein Juwelenschmuck befindet. Pendant zu 528. Goldleistenrahm. Leinwand. Hoehe 80. Breite 65 cm.

naturalnej wielkości, w ubiorze z wieku XVIII<sup>27</sup>. Portret damy wskazywałby więc na żonę Johanna Gottfrieda Schlaubitzza Christinę Blandynę, młodszą córkę Jacoba Güntz, z którą złotnik zawarł związek małżeński 24 IV 1735 r. Schlaubitz zmarł bezpotomnie w roku 1771, przekazując testamentem wszystkie swoje dobra siostrzenicy Konstancji Dorocie Harweck<sup>28</sup>. Można więc przypuszczać, że otrzymała w spadku również i oba portrety.

Na wystawę „Aurea Porta” z Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie wypożyczono dwa obrazy autorstwa Antona Möllera, przedstawiające świętych Jakuba Starszego i Mateusza. Wyraźnie obcięte postacie są ukazane z atrybutami w dłoniach na tle owalnie sklepionych nisz. Oprócz dwóch świętych prezentowanych na wystawie, Muzeum Pelplińskie posiada jeszcze w swoich zbiorach portrety apostołów Jana i Andrzeja.

Obrazy dwunastu apostołów pierwotnie przeznaczone były do konsekrowanego w 1593 r., kościoła w Pieniążkowie k/Brodnicy, zostały potem przeniesione do Nieżywieca. Droga spadku a następnie zakupu od rodziny kanonika Hundsdorfa, ostatecznie cztery trafiły do Pelplina<sup>29</sup>. Z fundamentalnej pracy inwentaryzacyjnej Heisego wiemy, że pięć dalszych całopostaciowych wizerunków apostołów, przechowywano w dawnych zbiorach Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum) w Gdańsku, autor nie podaje natomiast kogo przedstawiają płótna<sup>30</sup>. Dzięki zachowanemu w rękopisie, pierwszemu inwentarzowi muzeum wiemy, że Anton Möller namalował Filipa, Szymona, Jakuba mniejszego, Tomasza i Bartłomieja – płótna były sygnowane i datowane (1590). Podane wymiary 91x192 cm<sup>31</sup> wskazują na manierystycznie wydłużone sylwetki świętych.

W gdańskim muzeum möllerowskie płótna wisiały na drugiej klatce schodowej<sup>32</sup>. Główne wejście znajdowało się dawniej od ulicy Rzeźnickiej (Fleischergasse), na pewno więc chodzi o klatkę schodową prowadzącą z pierwszego kruzganka do galerii obrazów mieszczącej się na pierwszym piętrze. Istotną informację podaje Secker, pisząc o nieumiejętnie przeprowadzonej konserwacji zmieniającej nie do poznania figury apostołów<sup>33</sup>. Tłumaczy to, późniejsze interpretacje badaczy podających w wątpliwość autorstwo samego Möllera i określających te płótna jako warsztatowe i nierówne pod względem artystycznym<sup>34</sup>.

<sup>27</sup> Ibidem, nr 528: „Brustbild einer jungen Dame, Lebensgrösse, im Costume des 18. Jahrhunderts Goldsteinrahm. Leinwand. Höhe 75, Breite 60 cm.

<sup>28</sup> R. Nielubszyc *Jan Gottfried Schlaubitz – gdański złotnik XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXXVIII, 1976, nr 3.

<sup>29</sup> J. St. Pasierb J. Ciemoński, Pelplin, 1978, s. 165; – *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, (bearb.) Joh. Heise, Danzig 1891, Bd. VIII, s. 389.

<sup>30</sup> Heise, op. cit. s. 389 – (patrz przyp. 177).

<sup>31</sup> MNG/A/1/1, rkps – *Inventarium des Stadtmuseums zu Danzig*, Werthtaxe vom 31. März 1887. Aeltere Tafelgemälde, Stm 46/52. Anton Moeller, Apostel Philippus, auf Lwd Lebensgröss 1590 parxit Stm 47/53 Derselbe, Apostel Simon d' – d' 192/91, Stm 48/54 Derselbe, Apostel Jacobus minor, d' – d' 192/91, Stm 49/55 Derselbe, Apostel Thomas d' – d' 192/91, Stm 50/56 Derselbe, Apostel Bartholomeus d' – d' 192/91.

<sup>32</sup> *Neuerwerbungen des Stadtmuseums*, Danzig 1915/16, opr. H. Secker, s. 3.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ks. Ciechowski *Skarby Pelplina*, 1997, s. 159 i 160.





3. Anton Möller Święty Szymon, 1590 r. (lub 1595).  
Dawniej Stadtmuseum w Gdańsku

Bardzo ważnym źródłem ikonograficznym, potwierdzającym bezsporne autorstwo Möllera postaci apostołów, jest archiwalne zdjęcie przechowywane w Muzeum Narodowym. Przedstawiony jest na nim św. Szymon (il. 3) na tle niszy ze swoimi atrybutami: księgą i piłą na której widoczna jest ciemna spleciona sygnatura malarza, nad nią data 1590 lub 1595. Poniżej sygnatury Möllera, białą farbą pisano: „renovat. [słabo czytelne] nazwisko Jan S... lub Joh. S... 1776”. W środkowej części obrazu widoczne są wyraźne zmycia szat apostoła. W końcowej konkluzji można powiedzieć, że obrazy Möllera przeszły dwie niefortunne konserwacje, pierwszą w roku 1776, być może związaną z przeniesieniem obrazów z Pieniążkowa do Nieżywieca, i drugą w ostatnim dwudziestolecu XIX w., kiedy to płótna pelplińskie zostały obcięte do 1/3 swojej wielkości. Zachwiane tym proporcje spowodowały, że postacie apostołów „rozsadzają” ramy obrazów, sprawiają wrażenie niemieszczenia się w przeznaczonych dla nich ramach. Z całą pewnością przyjąć możemy dane z muzealnego inwentarza, również dla płócien pelplińskich.

Jeden z działów wystawy poświęcony został Dworowi Artusa. Pokazano tam intrygujący obraz Domenica Quaglia z 1833 r. ukazujący z niezwy-

klą pieczołowitością wewnątrz Artusowego Dworu. W lewym rogu malowidła widoczny jest posąg Augusta III Sasa, który od chwili jego wystawienia w roku 1755 zajmował centralne miejsce hali gdańskiego Dworu. Autorka hasła do katalogu *Aurea Porta...*, omawiająca ten obraz, napisała: „z niewiadomych nam przyczyn posąg Augusta III – usytuowany zawsze w centralnym punkcie hali – artysta przeniósł w obrazie do pn.- zach. naroża...[i dalej:]...Być może w czasie wizyty Quaglia w Gdańsku rzeźba ta została usunięta w kąt na czas remontu...”<sup>35</sup>.

Wyjaśnienie tego faktu znajdujemy w przewodniku po Gdańsku z 1843 roku, w którym autor pisze, że marmurowy posąg króla przeszkadzał tańczącym i uczującym uczestnikom licznych uroczystości odbywających się w tym czasie w Dworze Artusa i dlatego został przesunięty w „ruhe-Ecke” – spokojny kąt. Wyraża również ubolewanie nad niewdzięcznością gdańszczan, którzy nie pamiętają zasług króla dla miasta – potwierdzenia jego wszystkich przywilejów<sup>36</sup>. Podobnego zdania był również Johann Carl Schulz, który także wyraża ubolewanie, że marmurowy posąg Augusta III został usunięty z jego wcześniejszego miejsca, w którym tak efektownie się prezentował<sup>37</sup>.

W przesunięciu pomnika odegrać mogły pewną rolę również wzajemne animozje między saskimi Wettinami a pruskimi Hohenzollernami. Może nie chciano drażnić odwiedzającego często Gdańsk w latach dwudziestych i trzydziestych następcę tronu (późniejszego Fryderyka Wilhelma IV) widokiem posągu króla z dynastii Wettinów?

<sup>35</sup> *Aurea Porta...*, s. 177, III, 9. i. 2: Katalog.

<sup>36</sup> H. Bartholdi *Humoristischer Fremdenführer durch Danzig und seine romantischen Umgebungen*, Danzig 1843, s. 20: „Auf der linken Seite des Balkons steht die Marmorstatue König August III. in bescheidener Zurückgezogenheit hinter einem eisernen Gitterchen. Er hatte den Kaufherren von Danzig viel Gut's gethan und ihrer Rechte gewahrt, weshalb sie ihm dies Bildruß errichteten und unter vielen Feierlichkeiten in der Mitte der Halle aufstellen liessen. Später wars den Enkeln im Wege bei Tanz und Speise wurde in seine Ruhe-Ecke verwiesen”.

<sup>37</sup> J.C. Schulz *Lieber alterthümliche Gegenstände der bildeten Kunst in Danzig...*, Danzig 1841, s. 15: „sehr bedauere ich aber dass die Marmorstatue August III. ihren früheren Platz in der Mitte Saales hat raumen und mit einem unzuweckmassigern in einem Winkel desselben vor wenigen Jahren vertauschen muessen. An ihrem früheren Platz war diese weisse Marmorstatue sehr wohl berechnet, denn nachdem die früheren zierlichen Sitze und Bänke des Trinkgelages weggeräumt waren ...”.

## Gdański pas kontuszowy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku

W pierwszej części katalogu wystawy „Aurea Porta Rzeczypospolitej”, do eseju o gdańskich tkaninach i haftach, zakradła się pewna nieścisłość wymagająca sprostowania. Korekta błędu okazała się nie do przeprowadzenia w trakcie drukowania katalogu. Teraz jednak warto wrócić do tego problemu, gdyż pozwoli on dopowiedzieć parę słów na temat persjarstwa gdańskiego.

Rzecz dotyczy bowiem kontuszowych pasów produkowanych w Gdańsku w 2 połowie XVIII w. W tekście eseju padło sformułowanie, że nie spotyka się pasów litych z gdańskich manufaktur<sup>1</sup>. Otóż oczywiście spotyka się, choć gwoździ ścisłości, trzeba stwierdzić, że zachowany materiał zabytkowy zawiera przewagę pasów jedynie półlitych. Srebrno, bądź złotolitych nie było zbyt wiele, a w każdym razie nie zachowała się proporcjonalnie do innych, ich znaczna liczba. Z obu wytwórni gdańskich, tj. manufaktury Bescha i P.C. Salzhubnera, wychodziły częściej pasy kontuszowe jedwabne i półlitye.

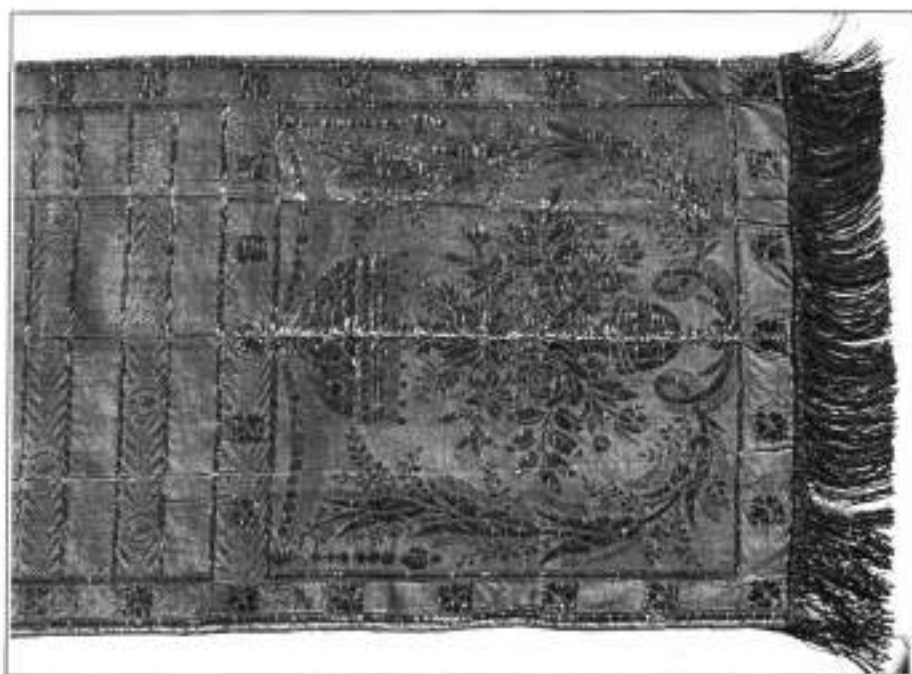
W porównaniu do tego, co produkowały inne persjarnie na terenie Polski, od dawna zauważano różnice techniczne charakterystyczne dla wytworów gdańskich. Zwracał na to uwagę szczególnie Tadeusz Mańkowski, dobry znawca persjarstwa polskiego, autor wielu cennych publikacji na ten temat. Różnica ta jest dość subtelnej natury. Otóż złote bądź srebrne nici w pasach gdańskich, nie są tak lśniące, nie mają, jak to T. Mańkowski określa, „lustrowności”<sup>2</sup>. Jest to efekt nie stosowania „magła”, powszechnie znanego w persjarniach polskich, mocniej związanych korzeniami ze Wschodem<sup>3</sup>.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku kolekcja pasów kontuszowych nie pretenduje do miana licznej. Inaczej było przed II wojną światową, gdy ówczesne Stadtmuseum otrzymało popołu z Muzeum

<sup>1</sup> B. Szytber *Tkaniny i hafty w Gdańsku od X do XVIII wieku*, [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od poliny XV do końca XVIII wieku*, t. 1. Eseje, t. 2. Katalog. Pod red. prof. dr hab. Tensy Czyżbkowskiej. Muzeum Narodowe w Gdańsku, listopad 1997, Gdańsk 1997. Tu: Eseje, s. 330.

<sup>2</sup> T. Mańkowski, *Z. Wdowiszewski Pasy Polskie*, Kraków MCMXXXVIII,

<sup>3</sup> Tamże, s. 101.



1. Pas kontuszowy oliwkowo-srebrny, 2 poł. XVIII w., Lyon. Muzeum Narodowe w Gdańsku

w Krefeld, zbiór pasów gdańskich z kolekcji starogdańskiej rodziny von Frantias<sup>4</sup>. W tym darze dominowały pasy z manufaktury Salzhübnera. W czasie wojny cały zbiór przepadł. Obecna kolekcja obejmuje 21 pasów, reprezentujących różne persjarnie polskie. Zaledwie jeden pas, i to ze znakiem zapytania, kojarzony był z manufakturą gdańską. Jak więc widać ani ilość, ani rozmiary zbioru nie zachęcały dotąd do szczegółowych badań. W razie potrzeby wystarczyło sięgnąć do opracowań specjalistów w tej dziedzinie: pani dr Marii Taszyckiej z Krakowa, pani Jadwigi Chruszczyńskiej z Warszawy, pani Małgorzaty Wróblewskiej-Markiewicz z Łodzi, albo do publikacji starszych, pióra Alfreda Romera, Tadeusza Mańkowskiego, ks. Tadeusza Kruszyńskiego i innych.

Przy okazji wystawy „Aurea Porta Rzeczypospolitej” pojawił się powód, aby na gdański zbiór spojrzeć uważniej. Tym bardziej, że od dłuższego czasu, a szczególnie po opublikowaniu katalogu zbioru pasów z krakowskiego Muzeum Narodowego pt. *Pasy francuskie*, zawierającego efekty badań dr Marii Taszyckiej w archiwach lyońskich, bodaj wszystkie zbiory muzealne pasów kontuszowych domagają się baczniejszego rzutu oka. W świetle tej publikacji, faktycznie musiały nastąpić pewne zmiany w atrybucji niektórych pasów z gdańskiej kolekcji. Tu zajmę się jedynie tym, któremu przypisywano gdańskie pochodzenie<sup>5</sup>(il.1).

<sup>4</sup> A. Römer *Pasy polskie, ich fabryki i znaki*, [w:] KFS, Kraków 1893, t.V. z.3, s. 166.

<sup>5</sup> Pas kontuszowy nr inv. MNG/SD/227/TH, w kolorze oliwkowo-srebrnym z jedwabiu, broszowany nicią srebrną, o wymiarach 320 cm x 28 cm.



Gdański pas kontuszowy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku

2. Fragment pasa z manufaktury Bescha, narożnik z sygnaturą, 2 poł. XVIII w., Gdańsk. Muzeum Narodowe w Krakowie

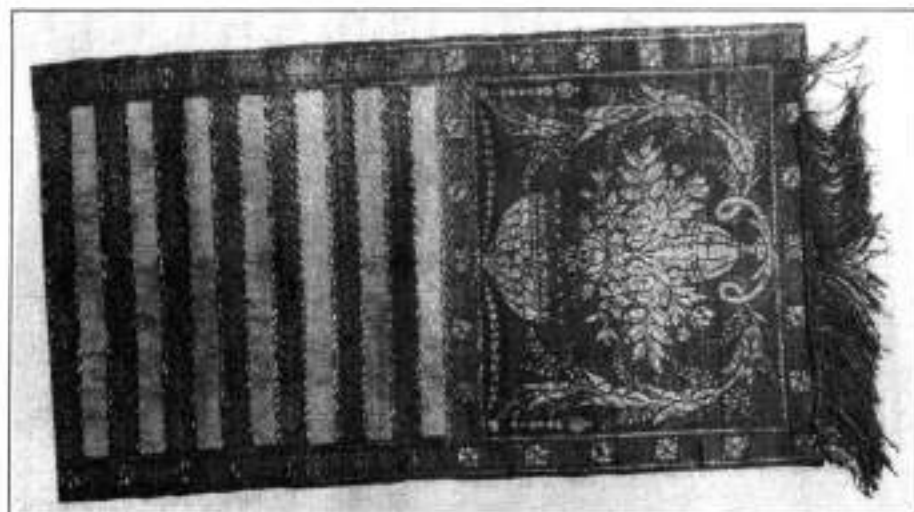
O wytwórniach gdańskich wiemy niewiele, a istnienie dwóch z nich znamy dzięki sygnaturom, jakimi bywały oznaczane pasy. Prace archiwalne mogące wyjaśnić wiele z dziejów i działalności fabryk Bescha i Salzhübnera, ciągle są jeszcze przed nami.

Zanim jednak w 2 połowie XVIII w. rozpoczęły pracę obie manufaktury, w Gdańsku wyrabiano już pasy, o czym dowiadujemy się z lektury drukowanego inwentarza piwowara poznańskiego z 1731 r., przytoczonego w artykule profesor Ireny Turnau. Interesujący nas fragment brzmi: „Pas siatkowy gdańskiej roboty, niebieski, tyńfów 25 1/2<sup>o</sup>”. Tradycje w tej dziedzinie rzemiosła w Gdańsku były więc trochę wcześniejsze niż się powszechnie sądzi.

Pasy kontuszowe wytwarzane przez Bescha zachowywały tradycyjny schemat układu ornamentów, jednak motywy kwiatowe traktowano swobodnie i nawiązywały one do ornamentyki francuskiej. Technicznie wykonane były bardzo dobrze, zarówno te czysto jedwabne, jak i lite srebrem bądź złotem. Jedwabne miały intensywne kolory, pasy lite zaś bazowały na subtelnym zestawieniu srebrnej nici z jasnym, np. seledynowym jedwabiem<sup>7</sup>. Sygnaturę tkano w narożu pasa (il.2).

<sup>6</sup> M. Turnau *Pasy wyciane na ziemiach Korony ze świetle inwentarza rękodzielnicy z XVI-XVIII wieku*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, Warszawa 3: 1987, s.425.

<sup>7</sup> *Pas kontuszowy, lity, czterostronny, manufaktura Bescha, Gdańsk 2 połowa XVIII w.*, nr inv. MNK XIX-2411 - M. Tasszycka, [w:] *Aureo Pevra ... Ty: Katalog*, s. 389, il. IX.10.1.



3. Pas kontuszowy lososiowo-srebrny, 2 poł. XVIII w., Lyon. Muzeum Narodowe w Krakowie

Pasy z manufaktury Salzhübnera nie miały sygnatury trwałej, tkanej, a jedynie doszywane kartoniki z fabrycznym znakiem, stąd dużo trudniej zidentyfikować dzisiaj okazy z tej fabryki. Wiadomo jednak, że były znacznie węższe od pozostałych. Ornament był skromniejszy, wyraźnie w stylu francuskich ozdobników graficznych. Skala barw w pasach z niemi metalicznymi ograniczała się do barwy jedwabnego tła oraz srebra, bądź złota, a w pasach jedwabnych czarna nić konturowała ornament<sup>8</sup>.

Właśnie z tą wytwórnią kojarzony był, z pewną rezerwą, pas z kolekcji MNG. W kontekście danych z katalogu M. Taszyckiej zaczął jednak wyglądać coraz bardziej podejrzanie. Zestawienie go z pasami gdańskimi, pokazywanymi na wystawie „Aurea Porta Rzeczypospolitej”, zarówno z warsztatu Bescha jak i Salzhübnera, jeszcze pogorszyło jego sytuację, gdyż ani technicznie, ani jakościowo nie wytrzymywał porównania. Sprawę rozstrzygnęło odnalezienie w katalogu *Pasów francuskich* pasa o identycznym ornamentem, technice, a nawet zbieżnych wymiarach<sup>9</sup> (il. 3).

Nie było już wątpliwości, że oliwkowy pas broszowany srebrną, bardzo poczerniałą nicią<sup>10</sup>, o nr inw. MNG/SD/227/Th, okazał się w świetle starszych i najnowszych publikacji, pasem wykonanym w Lyonie, na podstawie wzorów stosowanych przez gdańską manufakturę Salzhübnera.

W tym kontekście interesująca wydaje się informacja, jaką uzyskałam od Pani Małgorzaty Wróblewskiej-Markiewicz z Łodzi, która w trakcie

<sup>8</sup> M. Taszycka *Perjurium: Zarys historii ubióremictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1966, s. 498-501.

<sup>9</sup> Pas kontuszowy nr inw. MNK XIX-2580, lososiowo-różowy broszowany srebrem, o wymiarach 326 cm x 27,3 cm; - M. Taszycka *Pasy francuskie - katalog zbioru Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1994, t. IV, s. 139, il. 35.

<sup>10</sup> „Pechalis stwierdził, a załża się na to także publiczność, że w pasach lyońskiego pochodzenia nie metalowa środkowej części pasa, z lichazego zazwyczaj materiału, łatwo czernieje”; - Markowski, Wdowiszewski, op. cit.

swych badań w archiwach Lyonu natrafiła na próbki pasów o charakterze gdańskim z sygnaturą Saltzhübnera, tyle że o odmiennych od dotąd spotykanych inicjalach. Być może dalsze badania przyniosą w przyszłości nowe dane o tej gdańskiej fabryce tekstylnej.

Zebranie wszystkich opublikowanych dotąd informacji o persjarstwie gdańskim pozwala stwierdzić, że gdańska wytwórnia Saltzhübnera część swej produkcji zamawiała w lyońskich fabrykach, podobnie jak robiły to manufaktury polskie. Takie praktyki przy produkcji pasów kontuszowych stosowane były już na początku XVIII w., kiedy persjarnie polskie wyręczały się fabrykami weneckimi<sup>11</sup>.

Tak więc w efekcie dociekań spowodowanych zbieraniem materiału do eseju, a potem próbą skorygowania własnego tekstu, wiemy dzisiaj na pewno, że Muzeum Narodowe w Gdańku nie posiada niestety w swoim zbiorze ani jednego pasa pochodzącego z gdańskich manufaktur. W tym względzie tekst eseju także wymaga korekty.

Przy okazji prac nad wystawą poświęconą sztuce gdańskiej, stało się jasne, że w naszym zbiorze znajduje się pas lyoński, jednostronny, bliźniaczo podobny, poza kolorem, do pasa numer XIX-2580 z Muzeum Narodowego w Krakowie, o typie ornamentu głowy wyraźnie zbieżnym z modą i stylistyką Zachodu.

Wystawa „Aurea Porta Rzeczypospolitej” spełniła w przypadku tkanin gdańskich swoje zadanie. Stała się skutecznym bodźcem do podjęcia poszukiwań związanych ze sztuką gdańską, bądź domniemanymi zabytkami gdańskiej produkcji. Pozostaje teraz mieć nadzieję, że dalsze badania persjarstwa gdańskiego przyniosą interesujące wyniki. Może też znajdzie się sposób na wzbogacenie zbiorów Gdańskiego Muzeum Narodowego o pas, bądź pasy niewątpliwie gdańskiej proveniencji. Otwiera się więc pole do popisu nie tylko dla badaczy gdańskich zabytków, ale także dla światłych mecenasów sztuki.

Gdański pas  
kontuszowy  
ze zbiorów  
Muzeum  
Narodowego  
w Gdańsku

Zdjęcia i reprodukcje wykonała B. Szyber

<sup>11</sup> M. Tazaycka *Mab: etnie szminka a weneckiej produkcji pasów kontuszowych w pierwszej poł. XVIII wieku*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 3: 1987, s. 439-447.





## „Orientalizujące” portrety Willema Hondiusa

Twórczość gdańskich rytowników XVII w. znana była nie tylko w kręgach dworskich czy szlacheckich w dawnej Rzeczypospolitej, ale również oddziaływała na ryciny powstające na kresach państwa Obojga Narodów. Wśród najpopularniejszych był Willem Hondius, do którego zamówienia słano aż z dalekiej Mołdawii i Kijowa. Gdańsk stał się miejscem eksportu, zarówno surowców, jak i konkretnych dzieł. Świadcza o tym liczne zabytki sztuki złotniczej, wykonywane również na zlecenie Cerkwi prawosławnej. Na wystawie „Aurea Porta Rzeczypospolitej” mieliśmy okazję obejrzeć tego typu przykłady, pochodzące z kolekcji Muzeum Historycznego w Czernihowie oraz z Orużennoj Pałaty w Moskwie. Wiadomo na podstawie przekazów archiwalnych, że sprowadzano z Gdańska papier na zamówienie drukarni bractwa stauropigialnego we Lwowie. Tędy również eksportowano papier aż na Synaj, do monasteru Św. Katarzyny, skąd przybył do Lwowa ekonom Hatzikiriakis Vourliotis<sup>1</sup>. Zapewne w Gdańsku funkcjonowały również pracownie wykonujące wiele elementów wyposażenia cerkwi. Takim przykładem, zresztą o całkowicie odmiennej formie architektonicznej od współczesnych przegród ołtarzowych, jest nie istniejący już ikonostas w Supraślu<sup>2</sup>. Na podstawie zachowanej fotografii można domniemywać, że oryginalna była jedynie konstrukcja architektoniczna wybudowana w roku 1664 przez gdańskiego snycerza Andrzeja Modzelewskiego. Sądzić należy, że dalsze badania związków artystycznych Gdańska z kresami dawnej Rzeczypospolitej przyniosą wiele nowych rezultatów, a niniejszy artykuł jest jedynie zasygnalizowaniem problemu.

Willem Hondius, uczeń swojego ojca, również rytownika, Hendricka Hondiusa, jako uprzywilejowany Stanów Holenderskich, przybył w roku 1635 do Gdańska<sup>3</sup>. Był nadwornym rytownikiem Władysława IV, a później Jana Kazimierza. Znany jest przede wszystkim jako wykonawca rycin na zamówienie króla oraz autor wielu portretów rytowanych na zlecenie

<sup>1</sup> N. Papanastasi (I. Sotiis-Hatzikyriaki & Claire Vourli Givonastis) *catalogues 1660-1700*, Athens 1981, s. 16.

<sup>2</sup> M. Lebidzińska Supraśl, Białystok 1971, il. 12.

<sup>3</sup> N. M. Orenstein *Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-century Holland*, [w:] *Studies in Print and Printmaking* 1, I Rotterdam 1996, s. 124.



1. Willem Hondius *Portret Bohdana Chmielnickiego*, stan I, miedzioryt, Muzeum Narodowe w Warszawie

magnatów i duchownych, a także patrycjuszy gdańskich<sup>4</sup>. Hondius opracował też kilka wyraźnie orientalizujących portretów, wśród których na uwagę zasługuje wizerunek Bohdana Chmielnickiego. Na wystawie zaprezentowano pochodzące ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku dwa stany portretu hetmana kozackiego<sup>5</sup>. Pierwszy, wykonany przez Hondiusa w roku 1551, opatrzony został herbem Abdank z krzyżem wraz inskrypcją łacińską informującą o Hetmanie jako inicjatorze powstania na Ukrainie<sup>6</sup>. Kompozycja wykonana była prawdopodobnie na zlecenie odbiorcy ukraińskiego, świadczy o tym opis herbu sporządzony w formie skrótów zapisanych cyrylicą: B. H. G. W. W. K. MZA. Wizerunek ten (il. 1) jest najstarszym znanym portretem hetmana i był on wielokrotnie później kopiowany<sup>7</sup>. W kolekcji Biblioteki Narodowej w Warszawie przechowy-

<sup>4</sup> Cf. J. Fabiani-Madejska *Willem Hondius en zijn werk oeuvre 1626-1652*, [w:] *Jaarverslag van de Koninklijke Academie van Wetenschappen* t. XV, Hague 1965, s. 5-38.

<sup>5</sup> *Annai Powta Rzeczypospolitej. Szkoła Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 1: *Essaj*, t. 2: *Katalog*. Pod red. prof. dr hab. Teresy Grzybkowskiej. Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 1997. Tu: *Katalog* s. 337-338, nr VIII 79, VIII 80. Por. J. C. Block *Das Kupferstich-Werk des Willelms Hondius*, Danzig 1891, s. 38-39, nr 27.

<sup>6</sup> Inne egzemplarze ryciny znajdują się w kolekcjach: Biblioteki Królewskiej w Brukseli (S II 85980), Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku (Nr 145), Muzeum Narodowego w Warszawie (Gr-Pol 5084). W roku 1998 egzemplarz z kolekcji Potockich został wystawiony na aukcji w antykwariacie Lamus w Warszawie.



2. Willem Hondius *Portret Bohdana Chmielnickiego*, odbitka próbna, miedzioryt. Biblioteka Narodowa w Warszawie

wana jest odbitka próbna (il.2), brakuje na niej pełnego opracowania twarzy i herbu<sup>8</sup>. Drugi stan ryciny jest karykaturą hetmana. W tym celu została poddana retuszom płyta miedziorytnicza, na której zamieniono trzęsidło na czapce w kozie rogi, portretowanemu dodano ośle uszy oraz zmieniono sens inskrypcji łacińskiej, zamieniając ostatnie słowo na DUKTOR. Autorka hasła do katalogu przypuszcza, że poprawki te zostały naniesione już po śmierci rytownika (1652). Być może miedzioryt wykonano z okazji zdobycia Kijowa przez Janusza Radziwiłła w roku 1651. Należy pamiętać, że w kolekcji Radziwiłłów w Nieświeżu, znajdowały się niegdyś niektóre z płyt miedziorytniczych Hondiusa, między innymi te do *Bitwy pod Smoleńskiem*. W Bibliotece Narodowej w Warszawie znajdujemy niezmiernie interesującą dla naszych rozważań odbitkę (il.3), na której zauważamy kolejne zmiany<sup>9</sup>. Na dolnym marginesie

<sup>8</sup> W roku 1663 w *Thlantijsk Europejsko ukazana się pierwsza kopia miedziorytu Hondiusa*. Por. *Katalog portretów polskich i obcych w Polsce działających*, pod red. H. Władackiej, t. I, Warszawa 1990, s. 168, nr 109. W zbiorach Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku przechowywana jest kopia anonimowego rytownika z końca XVII w. (Nr 168). Kolejną wersję obejmujemy w kolekcji Biblioteki Ukrainiejskiej Akademii Nauk w Kijowie (Fond 229, nr 19).

<sup>9</sup> Nr inw. G. 72. Cf. *Katalog portretów polskich...*, s. 167, nr 654.

<sup>10</sup> Nr inw. G. 73. Cf. *Katalog portretów polskich...*, s. 167, nr 653.



3. Willem Hondius *Portret Bohdana Chmielnickiego*, stan 4, miedzioryt. Biblioteka Narodowa w Warszawie

miedziorytu widzimy inną inskrypcję: BOHDAN CHMIELNICKY EXERCITUS/ S.R.M.<sup>us</sup> ZAPOROHSCENSIS PRAEFECTUS. Zaś przy prawym uchu portretowanego i na jego kołnierzu widoczne są zarysowania, co sugeruje o zmianach na płycie miedziorytniczej. Efekt retuszowania widoczny jest również przy trzęsidle, a także po prawej stronie twarzy. Odbitka ta należy do stanu trzeciego, nie jest już pracą autorską, powstała w okresie późniejszym, po zlikwidowaniu elementów ośmieszających Chmielnickiego.

Kolejny wykonany przez Hondiusa interesujący dla naszych rozważań portret, to wizerunek hospodara Mołdawii Bazylego Lupu. Oglądamy portret szlachcica ubranego według mody panującej w Rzeczypospolitej i Mołdawii. Miedzioryt opracowany został około 1651 r. według rysunku przygotowawczego Abrahama van Westervelda, o czym informuje zamieszczona na miedziorycie inskrypcja<sup>10</sup>. Możliwe, iż, pracujący na dworze Radziwiłłów malarz holenderski był w Mołdawii i jeśli tak, to mógł tam przybyć w roku 1644, kiedy Janusz Radziwiłł wysłał swe poselstwo w celu uzyskania zgody hospodara na małżeństwo z jego córką Marią

<sup>10</sup> Blok, op. cit., nr 17.



4. Willem Hondius *Portret*  
Bazyliego Lupa, płyta miedzio-  
rytnicza. Biblioteka Narodowa  
w Warszawie

Lupu zwaną Mohylanką<sup>11</sup>, Hospodar zabiegał w Konstantynopolu o zgodę Wielkiego Wezyra na ślub starszej córki z Radziwiłłem. Jeszcze pod koniec tego roku wysłał on posła do Warszawy, zapraszając króla polskiego na wesele do Jass, które odbyło się hucznie w roku 1645. Ślub Janusza Radziwiłła z Marią Mohylanką, dał okazję do wydania ulotki okolicznościowej napisanej przez metropolitę kijowskiego Piotra Mohyle<sup>12</sup>. Dowodem na rozległe plany dynastyczne Radziwiłła jest współczesne epitalamium *Chorae Bini solis et lunae* napisane przez Filipa Bajewskiego, studenta Kolegium Mohylańskiego w Kijowie<sup>13</sup>. Ilustracje zawarte w druku oraz towarzyszące im utwory

<sup>11</sup> Z. Batowski *Abraham van Wierzbicki, malarz holenderski XVII wieku i jego prace*, „Przegląd Historii Sztuki”, t. II, Warszawa 1931, nr 1-2, s. 116.

<sup>12</sup> *Metur duchowniu przy ślubie Janusza Radziwiłła z... Marią córką... Wasilija hospodara i hospodara ukraińskiego wystawiona, przez Józefa Przewidkowskiego... [Kijów] 1645. Egzemplarz w Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu (XVII-3504 II). Por. J. Zapasko, Isajewycz *Pamiętnik księgarski i tajemnicze. Katalog starodruku wydawnictwa Główny t. I*, Lwów 1981, s. 67, nr 344.*

<sup>13</sup> *Chorae bini solis et lunae... de nuptiis Janusii Radziwiłł... et Mariae hospodari Michalossae, filiae, apudhospodari Collegii Mofalania Kijowensis... [Kijów] 1645. Egzemplarz w kolekcji Biblioteki Narodowej w Warszawie (XVII 4206) i Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (429.1.1). Por. Zapasko, Isajewycz, op. cit., s. 66, nr 336; - P. Buchwald-Pelcowa *Epitalamy w druckach polskich i Polski dotyczący: XVI-XVII wiek. Bibliografia*, Wrocław 1981, nr 14; - T. Chrzanowski *Epitalam jako sztuka nawiązująca czy linkująca? [w:] Sztuka Baroku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Krynki 1990*, s. 43; - W. Deluga *Les publications en langues polonaise et latine à Kiev au XVIIe s.*, „Solanus. International Journal for Russian & East European Bibliography, Library & Publishing Studies” t. IX, London 1995, s. 41.*



5. Matthias Merian Młodszy  
Portret Marii Łupu, miedzioryt. Muzeum Narodowe  
w Warszawie

poetyckie opracowane na kanwie zaślubin Marii z Januszem, nawiązują do związków rodziny z dynastią Jagiellonów i pretendowania na tron Rzeczypospolitej. Panegiryk ten należał do typowych druków emblematycznych dla wieku XVII, wykorzystujących symbolikę heraldyczną.

W zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie znajduje się płyta miedziorytnicza (il.4) Hondiusa z której tłoczono portrety Bazylego Łupu<sup>14</sup>. Na jej odwrocie widnieje wizerunek Matki Boskiej Począjowskiej. Prawdopodobnie po śmierci Hondiusa trafiła ona wraz innymi do kolekcji Radziwiłłów w Nieświeżu, skąd przekazana została jako surowiec do monasteru w Począjowie, gdzie funkcjonował od początku XVIII wieku zakład graficzny. Portret hospodara Mołdawii został skopiowany przez Matthiasa Meriana Młodszego (1621-1687) do *Theatrum Europeum*, wydane we Frankfurcie nad Menem w 1663 roku<sup>15</sup>. W tej samej edycji znaj-

<sup>14</sup> Sygn.: V. 133b. Prawdopodobnie z tego samego źródła pochodziła płyta przedstawiająca portret konny Władysława IV. W muzeum im. Puszkina w Moskwie znajduje się dziewiętnastowieczna odbitka, zaś w Bibliotece Ukrainkiej Akademii Nauk w Kijowie oryginalna matryca. W zbiorach Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku przechowywane są inne płyty Hondiusa, przygotowane do tłoczenia odbitek związanych z wspaniałym Ludwiki Gonzagi do Gdańska w roku 1646. Por. *Aurum Porta Rzeczypospolitei...*, t. 2 s. 307, nr VIII.13.1; s. 302, nr VIII.14.1.

<sup>15</sup> W. Deluga *Portraits de la famille Merian de XVIIe siècle*, „Revue roumaine d'histoire de l'Art. Série Beaux-Arts” t. XXXI, Bucaresti 1994, s. 80, il. 8.



6. Steven de Praet  
Portret Melesios, me-  
tropolity Efezu i egzarchy  
całej Azji, miedzioryt.  
Muzeum Narodowe  
w Warszawie

dujemy wizerunek Marii Lupu (il.5), co może sugerować o istnieniu wcześniejszego wzoru graficznego. Kotlubaj, biograf Janusza Radziwiłła, powołując się na łaciński traktat przechowywany w Nieświeżu, podaje że w roku 1644 powracający z Mołdawii posłowie oprócz bogatych podarków wręczyli Radziwiłłowi portret narzeczonej<sup>10</sup>. Kim był wykonawca nieistniejącego portretu? Czy mógł być nim Abraham van Westerveld, który wykonał szkic do miedziorytu z portretem Bazylego Lupu Hondiusa. Hipoteza ta jest prawdopodobna, bowiem holenderski artysta pracował na zlecenie Janusza Radziwiłła. Czy Hondius wykonał portret miedziorytniczy Marii Lupu, trudno o pewność przy obecnym stanie badań; może poszukiwania w zbiorach na Ukrainie i Mołdawii przyniosą potwierdzenie tej hipotezy. Znamy natomiast wspomnianą już rycinę Meriana, na której córka hospodara została przedstawiona w sukni ślubnej i późniejsze jej wersje, m.in. Hirsza Leibowicza, nadwornego rytownika Radziwiłłów.

<sup>10</sup> E. Kotlubaj *Życie Janusza Radziwiłła*, Wilno-Wiśniewsk 1859, s. 27.

W roku 1645 Steven de Praet, holenderski rytownik czynny w Gdańsku, opracował portret Melesiosa (il. 6), metropolity Efezu i egzarchy całej Azji według rysunku przygotowawczego Hondiusa. Wcześniej był on identyfikowany przez Rastawieckiego z Melecjuszem Smotryckim, ale jak słusznie zauważono w katalogu wystawy *Gdzie Wschód spotyka Zachód* identyfikacja ta jest nieprawdziwa<sup>17</sup>. Czasami nazywano Melesiosa Taipenosem, odczytując błędnie inskrypcję grecką, która w tłumaczeniu polskim brzmi: „Melesios pokorny metropolita Efezu czcigodny/ egzarcha całej Azji w wieku 68”. Portretowanym był prawdopodobnie Meletios Sirigos, wybitny teolog grecki, który tłumaczył dzieła Piotra Mohyły. Przełożył on na język grecki *Confesio fidei orthodoxae*, zaprezentowane w roku 1642 przez kijowskiego metropolitę na synodzie w Jassach<sup>18</sup>. Portret Melesiosa został wykonany przez Hondiusa *at vivum* podczas pobytu metropolity w Gdańsku.

Prace Willema Hondiusa oddziaływały również na rytowników czynnych na kresach Rzeczypospolitej. Wymieńmy tu Aleksandra Tarasewicza, którego portret Andrzeja Zawiszy, zawiera podobne rozwiązanie tła oraz ornamentu<sup>19</sup>. Gdańsk, jako największy ośrodek graficzny w Rzeczypospolitej, oddziaływał na inne centra produkcji rycin, które znajdowały się właśnie na kresach, w Wilnie, Lwowie i Kijowie, gdzie pracowali artyści, którzy mogli kształcić się, nie wyjeżdżając poza granice państwa.

Zdjęcia wykonali: Prac Repr. BN, Warszawa – 2-4, Prac Repr. Muz. Nar., Warszawa – 1, 5, 6.

<sup>17</sup> E. Rastawiecki *Słownik rytowników polskich tułaczy ubiegich w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących* t. I, Warszawa 1896, s. 137. Egzemplarze znajdują się w kolekcji Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku (Nr 1626), Biblioteki Narodowej Francji w Paryżu (E.c. 39 I, 20), Muzeum Narodowego w Warszawie (Gc Pol 5086), Por. *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576-1763. Katalog wystawy. Muzeum Narodowe w Warszawie*, pod red. J. Malinowskiego, Warszawa 1993, s. 423, nr 464.

<sup>18</sup> A. Malvy, M. Villier *La confession orthodoxe de Pierre Mohyla Metropolitte de Kiev (1635-1646)*, „*Orientalia Christiana*” t. X, s. 74.

<sup>19</sup> Dla przykładu wymieńmy portret Kazimierza Leona Sapiechy i Gerharda Denhoffa. Por. W.F.H. Hollstein *Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts 1450-1700*, t. IX, nr 32 i 58.



## Dawne druki gdańskie w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Tartu (dawnego Dorpatu)

W historii Estonii lata 1582-1625 nazywane są okresem polskim. W roku 1583 jezuita założyli w Dorpacie (obecnie Tartu) pierwsze gimnazjum, którego uczniami byli w większości Polacy<sup>1</sup>. Po przekształceniu gimnazjum w Kolegium wykładali w nim profesorowie, którzy przybyli z Gdańska lub później do Gdańska wyjechali (m.in. Paul Dulcius, Philipp Friis, Petrus Graben)<sup>2</sup>. Collegium Dorpadense Societatis Jesu stało się zaczątkiem uniwersytetu, otwartego przez Szwedów w roku 1632. W XVIII stuleciu, z powodu długotrwałych wojen, uniwersytet musiał przerwać swą działalność. Po reaktywowaniu w roku 1802 stał się on Alma Mater wielu polskich studentów<sup>3</sup>.

„Gdański ślad” znajdujemy również w dziejach biblioteki odrodzonego uniwersytetu. Karl Simon Morgenstern (1770-1852) – jej pierwszy dyrektor, sprawujący tę funkcję przez 37 lat – przybył z Gdańska, gdzie w latach 1798-1802 był profesorem wymowy i filologii klasycznej w Athenaeum Gedanensis<sup>4</sup>. W Gdańsku opublikował kilka prac naukowych, swój pierwszy wiersz *Elegie* (Danzig, im April 1802), nakreślił plan pięcioaktowej sztuki *Cecilia*.

Jako zamilowany bibliofil Morgenstern zebrał i podarował bibliotece uniwersytetu w Dorpacie ponad 11 tysięcy woluminów oraz znaczną ilość rękopisów. Pobyt w Gdańsku wyraźnie zaważył na jego zainteresowaniach bibliofilskich. W obszernej korespondencji znajdujemy listy od gdańskich kolegów i przyjaciół, z którymi utrzymywał przyjacielskie kontakty, m.in. z pastorem dr. Duisburgiem, inspektorem i superintendentem

<sup>1</sup> J. Kivimäe *Jesuitide koolõpetus Tartus*. [w:] *Tu aastat küsimusi*, Tartu 1975, lk. 9.

<sup>2</sup> V. Heik *Die Jesuiten in Dorpat (1583-1625)*, Odense 1977, s. 216-217, 224-225, 227.

<sup>3</sup> S. Isakow, P. Sigalov *Polakije studiumi: zrobenija i v Tü i XIX w.*, [w:] *Tu aastat küsimusi I*, Tartu 1975, s. 123-131.

<sup>4</sup> Daniel Gralath (1739-1809), prorektor Gimnazjum Akademickiego, przedstawił Morgensterna na uroczystym posiedzeniu rady naukowej 29 XI 1798 r. Morgenstern wygłosił wówczas mowę *De literis humanioribus... (Lipsiae-Gedani 1800)*. Swoją pobyt w Gdańsku Morgenstern opisał w dzienniku prowadzonym od 1787 r. do końca życia. Odnótowywał w nim nosze znajomości, spotkania, a przede wszystkim zajęcia, lektury i opinie o nich (KfHO TUR, f. 3, Mgđ, DLXXXV-DCLII, o pobycie Morgensterna w Gdańsku zob. Mgđ, DXCI, l. 173-183, DXXII, l. 5-112).

szkół gdańskich Johannem Wilhelmem Linde, profesorem Gimnazjum Akademickiego Friedrichem Theodorem Rinke. W zbiorze podarowanym bibliotece przez petersburskiego archiwariusza L. F. Schardiusa zachował się autograf jeszcze jednego sławnego gdańszczanina. Jest to polski przekład fragmentu *Oberona* Ch. M. Wielanda, autorstwa nauczyciela języka polskiego, leksykografa i tłumacza – Krzysztofa Celestyna Mrongowiusza (1764-1855) – datowany w Gdańsku 6 XI 1850 r. i dedykowany nieznanemu osobie.

W zbiorze ryskiego pastora Immanuela Justusa von Essen, który do zbiorów biblioteki uniwersyteckiej wszedł za pośrednictwem Morgensterna, znajduje się wiele listów profesorów Gimnazjum Akademickiego. Są to listy M. Ch. Hanowa do J. J. Mascowa, listy H. Kühna do znanego petersburskiego akademika Leonharda Eulera i J. D. Tietza. Ponadto w czasie pobytu w Gdańsku Morgenstern zakupił wiele dzieł autorów polskich oraz książek należących do Polaków.

Katalog liczącego prawie 4 mln woluminów podstawowego księgozbioru uniwersytetu w Tartu wymienia 4 książki wydane w Gdańsku w wieku XVI oraz około 70 pochodzących z wieku XVII.

Wśród wydawnictw dotyczących Gdańska – jego historii, walki o *status* niezależnego miasta, życia naukowego i kulturalnego – ważne miejsce zajmuje dzieło Kaspara Schütza (ok. 1540-1594) *Historia rerum Prussicarum...* (Zerbst 1592), obejmujące lata 997-1525. Schütz – prawnik i historyk – wykorzystał kroniki Petera Duisburga i Wiganda, dzieła Macieja Miechowity oraz Marcina Kromera, a także materiały archiwalne, do których miał swobodny dostęp jako wieloletni sekretarz Miejskiej Rady Gdańska. Dzieje Gdańska zajmują wiele miejsca na stronicach jego pracy. Do drugiego, rozszerzonego jej wydania, które ukazało się w roku 1599, zostały dodane *Historica continuatio rerum Prussicarum...* Davida Chytraeusa oraz opis wojny Gdańska ze Stefanem Batorem sporządzony przez Georga Knoffa.

Spod pióra Schütza wyszedł także jeden z najstarszych druków gdańskich, znajdujących się w bibliotece w Tartu. Na polecenie Rady Gdańskiej spisał on po łacinie i niemiecku przyczyny konfliktu z Batorem. Broszurę tę, składającą się z dwóch części (*Gründliche Erklerung aus was ursachen die Ordnungen der Statt Danzigk* oraz *Anhang der Declaration der Ordnungen der Statt Danzigk...*), wydrukował w roku 1577 Jakub Rhode, ozdabiając charakterystycznymi ramkami i ozdobnymi inicjałami.

W egzemplarzu z naszych zbiorów uwagę zwraca napis na odwrocie strony tytułowej: *Ex bibliotheca J. C. Rubinkowski Consulis et Postmagistri SRMTis Thorunensis. Wojna krola Stefana Batorego z gdanszczanij*. Znajdujemy w nim także podkreślenia i uwagi naniesione ręką pierwotnego właściciela – Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego (1668-1749), burgrabiego i pocztmistrza toruńskiego, pisarza-panegirysty, znanego kolekcjonera książ i rękopisów. Bardzo kusząco brzmi hipoteza, że książka ta trafiła do nas wraz z 1400 innymi dziełami, podarowanych bibliotece w roku 1804 przez toruńskiego lekarza J.G. Schultza. Nie mamy jednak argumentów,

które mogłyby ją potwierdzić. Schultz nie utrzymywał bowiem kontaktów z uniwersytetem w Dorpacie, a jego szczodry dar, zawierający wiele rzadkich ksiąg naukowych (m.in. z medycyny i nauk przyrodniczych), można wytłumaczyć jedynie pragnieniem wsparcia młodego uniwersytetu<sup>5</sup>.

Kaspar Schütz został sekretarzem Rady dzięki rekomendacji swego przyszłego teścia Johanna Brettschneidera, bardziej znanego pod pseudonimem Placotomus (1514–1576). Brettschneider Placotomus – przyjaciel Melanchtona, profesor medycyny w Królewcu – od roku 1554 mieszkał w Gdańsku, prowadził aptekę w ratuszu, zajmował się działalnością oświatową, pisał popularyzatorskie prace z higieny i dietetyki oraz podręczniki. Jego autorstwa jest najstarszy druk gdański w zbiorach biblioteki uniwersyteckiej w Tartu – skromna broszura, wydrukowana przez Jacoba Rhode – *Ein kurtzer und einfeltiger Bericht wie man sich in diesem für fullenden Sterbens lauff der wütenden Pestilenz vorhalten mag, dem gemeinen Manne dieser löblichen Stadt Dantzick zu gute geschrieben* (Dantzick 1564). Jest to wydanie drugie, nie odnotowane w dostępnych nam bibliografiach<sup>6</sup>.

Inne dzieło z drukarni Rhode – *Jura municipalia terrarum Prussiae* (Dantisci 1578) – trafiło do naszych zbiorów w roku 1806, gdy biblioteka nabyła cenną kolekcję ksiąg i rękopisów (511 woluminów), zgromadzoną przez znanego badacza dziejów Kurlandii i Liflandii – Johanna Friedricha Recke (1764–1846). Na okładce zachowała się etykieta: *Bibliotheca Reckiana*.

Recke interesował się także historią Prus, Szwecji i Polski<sup>7</sup>, dlatego też w jego księgozbiornie znalazło się kilka druków gdańskich dotyczących Polski, takich jak *Historiae Poloniae...* Joachima Pastoriusa (Gedani 1680), *Pacta conventa Augusti III...* Godfryda Lengnicha (Dantisci - Leipzig 1763) czy *Regni Poloniae terrarum...* Joharnesa Nixdorffa (Gedani 1654).

Wśród druków gdańskich uwagę zwraca dzieło wieloletniego sekretarza miejskiego Reinholda Curicke (Kuerike, 1610–1667) – *Historische Beschreibung der Stadt Danzig*. (Amsterdam und Dantzick 1645). Dzieło to, ozdobione wspaniałą kartą tytułową (il. 1), zawiera liczne ryciny, przedstawiające widoki miasta, m.in. plan Gdańska wedle rysunku architekta miejskiego Petera Willera<sup>8</sup>. Dokładne rysunki i plany uzupełniają także zbiór dokumentów o oblężeniu Gdańska przez wojska rosyjskie i saskie w latach 1733–1734 – *Accurate Nachricht von der Russisch und Sächsischen Belager – und Bombardirung der Stadt Dantzick...*, Cöln 1735 (il. 2)

W księgozbiornie uniwersytetu w Tartu znajduje się wiele ksiąg poświęconych historii Gdańska (m.in. prace F. C. Duisburga, D. Gralatha,

<sup>5</sup> E. Viget *Tartu Riikliku ülikooli Teadusliku Raamatukogus asutatav ja areng aastail 1802–1839*, Tartu 1962, k. 58.

<sup>6</sup> K. Estreicher *Bibliografia polska* Kraków, 1872–1936; – H.M. Adams *Catalogue of Books Printed on the Continent of Europe 1501–1600 in Cambridge Libraries*, Cambridge 1907; – *Bulet Aardchijs: Catalogus librorum selectimo sacculo impressorum*, Aareliæ: Apud: 1991.

<sup>7</sup> E. Jansson *F. J. Recke Librorum et Carvituræ*, [w:] *TRJ Teadusliku Raamatukogu II. Teaduskonnateis ettekannete teesid*, Tartu 1987, lk. 9–11.

<sup>8</sup> Dzieło to zostało dokładnie przeanalizowane w pracy M. Boguckiej *Zwycie w dawnym Gdańsku*. Wiek XVI–XVII, Warszawa 1997.



1. Karta tytułowa manuskryptu R. Curicke Historische Beschreibung der Stadt Dantzig, Amsterdam und Dantzig 1645



2. Oblężenie Gdańska przez wojska rosyjskie i saskie w latach 1733-1734, Cöln 1735 r. (fragment)



Dawne druki gdańskie w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Tartu (dawnego Dorpatu)

3. Karta tytułowa pracy Abrama Friedricha Blecha *Geschichte der sieben-jähriger Leiden Danzigs von 1807 bis 1814*, Danzig 1815

Th. Hitscha, G. Hufelanda, a także dzieło Tomasza Świeckiego *Historyczna wiadomość o ziemi Pomorskiej, mieście Gdańsku...* (Warszawa 1811).

Na szczególną uwagę zasługuje praca Abrama Friedricha Blecha – *Geschichte der sieben-jähriger Leiden Danzigs von 1807 bis 1814* (Danzig 1815). Na okładce tej książki znajdujemy autograf ryskiego historyka i agronoma Horborda von Bierenstamma (1778-1840), a na stronie tytułowej pieczęć biblioteki uniwersyteckiej, przedstawiająca sfinksa przed zwierciadłem (il. 3), która oznaczała, że dzieło to należy do kategorii zakazanych. Pieczęć taką stawiano w początkach XIX w. na książkach, w których władze znajdowały treści podejrzane lub niebezpieczne (np. informacje o początkach panowania Katarzyny II, zabójstwie Pawła I, jak również o dziejach stosunków polsko-rosyjskich). Zauważmy na marginesie, że niektóre z owych książek zakazanych drukowano w Gdańsku, np. *Denkwürdigkeiten der Lebens-und Stads-Geschichte des ohmlängst verstorbenen unglücklichen Czaars Peter der Dritten...* (Danzig 1762). Bibliotekarz zwykle wypisywał na wyklejce zakazane strony i wersy, co mimowolnie przyciągało uwagę czytelników, gdyż inkryminowane miejsca pozostawały bez jakichkolwiek cenzorskich ingerencji.

*Geschichte Danzigs* (Danzig 1816) autorstwa dyrektora Realschule i wieloletniego bibliotekarza Staatsbibliothek w Gdańsku – Matthiasa Gotthilfa Löschina (1790-1868), przyciąga uwagę nie tylko swą treścią, lecz także zachowaną dedykacją: „Herrn Kanzler Dr. Niemayers Hochachtungsvoll und chrbietigst von Löschin”. Słowa te świadczą, że autor książki, który w latach 1809-1812 studiował w Halle, wciąż utrzymywał kontakty z profesorem teologii, następnie rektorem tamtejszego uniwersytetu – A. H. Niemeyerem.

Najliczniejsza i najbardziej zróżnicowana jest grupa gdańskich druków z XVII w., gdy sztuka typograficzna przeżywała w mieście swój rozkwit, pochodzących m.in. z drukarni A. Hünfelda, A. J. Mollera, S. Reinigera, Rhete, J. Z. Stolle.

*Biblia Świata to jest Księgi Starego y Nowego Przymierza...* (Gdańsk 1632) została wydana przez Andrzeja Hünfelda „dla niedostatku exemplarzy biblii brzeskiej, przed 69 laty drukowanej, bądź ludzi, bądź czasów zazdrością wygubioney”<sup>9</sup>. Biblia gdańska trafiła do naszej biblioteki wraz z księgozbiorem pastora z Ruhji – Gustava Bergmanna, zakupionym od jego syna w roku 1837.

Skromna Biblia lub dzieła prawnicze D. Patersona, wydane przez Hünfelda, niewiele mówią nam o możliwościach gdańskich impresorów. Pełnia ich kunsztu uwidoczniła się natomiast we wspaniałych wydaniach dzieł znakomitego gdańszczanina – Jana Heweliusza. Subtelnie rytowane przez samego astronoma widoki księżyca oraz frontispis i portret Heweliusza autorstwa Jeremiasza Falcka są ozdobą *Selenographia, sive Lunae descriptio...* (Gedani 1647). Równie piękne jest wydane przez S. Reinigera dzieło *Cometographia...* (Gedani 1668), w którym także wykorzystano autorskie tablice, zastosowano różnorodne czcionki, wprowadzono ozdobne przerywniki i ryciny. Adnotacja na naszym egzemplarzu świadczy, że należał on do niemieckiego teologa Gotthilfa Christiana Reccarda (1735-1798).

Obiektem o szczególnej wartości jest *Catalogus stellarum fixarum...* (Gedani, J. Z. Stolle, 1687), będący dodatkiem do *Prodomus astronomiae...* (Gedani 1690). W dawnym Związku Radzieckim były 4 egzemplarze tego atlasu, w Polsce znane są 22<sup>10</sup>. Egzemplarz ze zbiorów biblioteki w Tartu pozostał nie zauważony, mimo że jego wartość podnosi rycina na wstępie *Prodomus astronomiae*, przedstawiająca wybitnych astronomów siedzących przy okrągłym stole, pozbawiona autorskich podpisów (tzw. *avant la lettre*). Ryciny takie odbijano w kilku egzemplarzach, by przedstawić je do zaaprobowania autorowi lub osobie kompetentnej. Na innej rycinie, otwierającej *Catalogus stellarum*, znajdujemy już nazwiska jej twórców – malarza Andrzeja Stecha i rytownika Carolusa de la Haye. Rycina wyobraża Heweliusza oddającego swe prace pod osąd Uranii i zna-

<sup>9</sup> M. Wiszniewski *Historia literatury polskiej*, Kraków 1844, t. X, s. 611

<sup>10</sup> J. Gwielij *Atlas zwiastnego nieba*. Ried. i wstępnielna statja Akad. AN UzSSR W. P. Szczegłowa, Taszkient 1978, s. XXVI

# GEBRI, REGIS ARABUM

PHILOSOPHI PERSPICACISSIMI,

Summa perfectionis Magisterii in  
sua natura;

Ex Bibliothecae Vaticanae Exemplari  
undecunq; emendatissimo edita,

Cum vera genuinaq; delineatione Vaso-  
rum & Furnacum.

Deniq; libri Investigationis Magiste-  
rii & Testamenti ejusdem Gebri,

AUREI TRIUM VERBO-  
RUM LIBELLI.

Avicennae, Summi Medici & acutis-  
simi Philosophi, Mineralium additio-  
ne Castigatissima.

GEDANI,

Apud BRUNONEM LAURENTIUM TACKERUM.  
ANNO M DC LXXXII.



Dawne  
druki  
gdańskie  
w zbiorach  
Biblioteki  
Uniwersy-  
teckiej  
w Tartu  
(dawnego  
Dorpatu)

4. Karta tytułowa dzieła Gebera (Jabir ibn Hayan) *Summa perfectionis magisterii in sua natura*, Gedani 1682

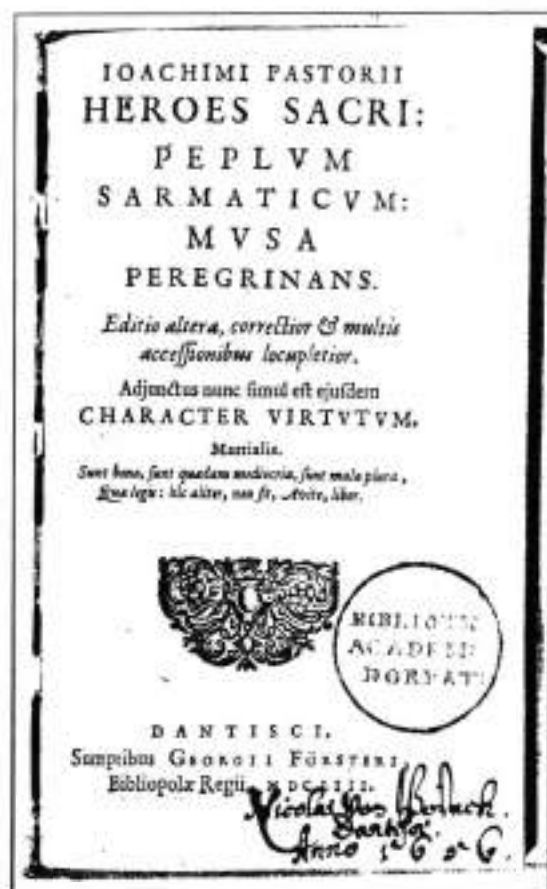
5. Ilustracja z dzieła Gebera *Summa perfectionis magisterii*...

komitych astronomów – Hipparchosa, Ptolemeusza, Regiomontanusa, Kopernika, Tycho de Brache i in. Egzemplarz z Tartu składa się z trzech tomów. Pierwszy zawiera *Prodomus astronomiae* i *Catalogus stellarum*, dwa kolejne – mapy nieba.

Dzieła naukowe drukował także Bruno Laurentius Tacker, który w 1682 r. wydał opatrzone ilustracjami zbiór trzech dzieł Gebera (Jabira ibn Hayana), arabskiego alchemika, matematyka i astronoma z VIII-IX w. – *Summa perfectionis magisterii in sua natura*... (il. 4-5). W swoim czasie była to edycja najpełniejsza, wiernie skopiowana z watykańskiego oryginału<sup>11</sup>.

W porównaniu ze wspaniałymi *Helvetianami*, książki z drukarni Jerzego Förstera (ok. 1615-1660) są skromne i niczym nie wyróżniające się. Nie bez powodu jednak Förstera nazywano „polskim Elsevierem”. Naśladując swego znakomitego niderlandzkiego kolegę, wydawał on niewielkie, „kieszonkowe” książeczki z historii, prawa i teologii, w których wykorzystywał różnorodne czcionki, ułatwiające lekturę. Wydawane przezeń książki częstokroć ozdabiały alegoryczne ryciny na frontispisach. Förster preferował autorów miejscowych, a ponieważ ich dzieła wyda-

<sup>11</sup> Langlet du Fresnoy: *Histoire de la philosophie hermetique*, La Haye 1742, t. I, s. 75



6. Joachim Pastorius *Peplum sarmaticum musae peregrinae*, Dantisci 1653

wały się aktualne jeszcze na początku XIX stulecia, wiele z nich znalazło się w bibliotece uniwersyteckiej. Mamy więc i miniaturowe wydanie *Polonia...* (Dantisci 1652) Szymona Starowolskiego (1588-1656), i *Annales...* (Dantisci 1646) Stanisława Orzechowskiego (1513-1566) i *Peplum sarmaticum...* (Dantisci 1653) Joachima Pastoriusa (1611-1681). Notatka na okładce ostatniego z wymienionych dzieł mówi, że ten tomik, wykwinnie oprawiony w biały pergamin ze złotymi tłoczeniami i pozłoconym brzegiem, autor podarował 1 XII 1656 r. nieznanemu nam Nicolasowi z Gdańska (il. 6).

Dzieła historyczne, wydawane przez Förstera *in quarto* także nawiązywały do holenderskich wzorców. Nie grzeszący historyczną dokładnością i obiektywizmem *Commentarius brevis rerum polonicarum...* (Dantisci 1647) lwowskiego arcybiskupa Jana Dymitra Sulikowskiego (1528-1602) stał się popularny dzięki wspaniałemu drukowi Förstera. Egzemplarz tartuski wyróżnia się autografem na stronie tytułowej: „Stephanus Baluzius Tutelensis”. Wiadomo, że francuski erudyta Etienne Baluze (1630-1718) polecił sprzedać swą bibliotekę, aby jak największa liczba uczonych i miłośników rzadkich ksiąg mogła z nich korzystać.





7. Karta tytułowa *Operry Sallustiusa, Ludgumi Batavorum* 1649



8. Ekslibris „Bibloteca Senatus Gedanensis” na *Operry Sallustiusa*

Dawne druki gdańskie w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Tartu (dawnego Dorpatu)

Poważne dzieło biskupa krakowskiego Andrzeja Lipskiego (1572-1631) *Practicae observationes ex jure civili...* (Dantisci 1648), a także kilka prac „polskiego Tacyta” - Andrzeja Maksymiliana Fredry (ok. 1620-1679), połączonych w oprawie z dziełami innych autorów, trafiło do naszej biblioteki wraz z księgozbiorem general-adiutanta Pawła Konstantinowicza Aleksandrowa (1808-1857), nieprawego i jedynego syna wielkiego księcia Konstantego Pawłowicza. Po śmierci ojca Aleksandrow odziedziczył wspólną bibliotekę, w której znajdował się m.in. księgozbiór dyplomaty i prezesa Petersburskiej Akademii Nauk L. A. Korfa (1697-1766), znanego ze swych zamiłowań bibliofilskich, który zgromadził ponad 30 tysięcy książek z różnych dziedzin wiedzy. Korf bardzo dbał o swoją bibliotekę: książki oprawiał w szlachetną skórę, ozdabiał złoceniami. Niekiedy jego zamiłowanie do książek przybierało formy kuriozalne. By woluminy ładniej prezentowały się w bibliotecznych szafach, kazał oprawiać książki według formatów, zupełnie nie licząc się z treścią. Być może właśnie tak postąpił z dwiema pracami Fredry, które zostały oprawione wraz z *Civiles doctrinae lineae...* (Dantisci 1646) Ericusa Puteanusza i *Annales...* Orzechowskiego. Tak się jednak złożyło, że wszystkie wymienione dzieła wyszły z drukarni Förstera.

General-adiutant Aleksandrow, nie będący bibliofilem, pozostawił sobie kilka książek z dziedziny wojskowości i literatury pięknej, resztę księgozbioru Korfa rozdzielił między uniwersytet w Helsinkach, który ucierpiał w czasie pożaru miasta, a uniwersytet w Dorpacie, dokąd

9. Steph. Blancardi *Lexicon novum medicum graeco-latinum*, Ludguni Batavorum 1702

trafiły książki z zakresu prawa i polityki, wśród nich wiele wydanych w Gdańsku<sup>12</sup>. Tak oto zawikłane losy książek łączą ze sobą oddalone kraje i miasta.

Związki te wyraźniej uwidoczniają się, gdy przyglądamy się zachowanemu na książkach ekslibrisom, zapiskom i adnotacjom dawnych właścicieli. Dzieje książek, należących niegdyś do znanych gdańszczan, nie są zbyt skomplikowane. Wydaje się jednak, że ich wyjaśnienie może być pomocne w naukowej rekonstrukcji dziejów Gdańska i jego kultury<sup>13</sup>. Najstarsza gdańska biblioteka - Biblioteka Rady Miejskiej przy Gimnazjum Akademickim poniosła wiele strat. Jedna z książek - *Opera* (Lugd. Bat., 1649) Sallustiusa, z ekslibrisem „*Bibliotheca Senatus Gedanensis*” (il. 7), trafiła do naszej biblioteki z innej, której los był nie mniej tragiczny niż biblioteki gdańskiej. Na karcie tytułowej zachowała się pieczęć: „*Bibliotheca Academiae Vilenensis*” (il. 8). W roku 1832, gdy po powstaniu listopadowym zlikwidowany został uniwersytet w Wilnie, jego majątek, w tym również księgozbiór, rozdzielono między inne instytucje naukowe. W roku 1843 uniwersytet w Dorpacie otrzymał spis 240 tytułów z propozycją wybrania z niego potrzebnych dzieł<sup>14</sup>. W ten sposób,

<sup>12</sup> N. Worobjowa *Kisirikojat Tartu matatumannuse, Von Zurechnen in die Tartuer Bücherschatz*, Tartu 1995.

<sup>13</sup> Z. Nowak *Miejsce języcznictwa polskiego w kulturze Gdańska do 1793*, [w:] *Książka polska w dawnym Gdańsku*, Gdańsk 1974, s. 10.

<sup>14</sup> *Verzeichnis der Dörpischen Universitäts-Bibliothek aus der Wilnischen medico-chirurgischen Akademie übermachtes Bücher 1843*. KHO Tur, I 4 nrm. 1, s. 256.



10. Exlibris Jacoba Theodora Kleina



11. Exlibris Daniela Gralatha

Dawne druki gdańskie w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Tartu (dawnego Dorpatu)

poprzez Wilno, trafiła do nas książka, będąca dawniej własnością gdańskiej biblioteki.

Jak wspomniano na wstępie, znaczna część książek o polskiej proweniencji znalazła się w bibliotece uniwersyteckiej za sprawą profesora Morgensterna, którego z ich autorami lub właścicielami łączyły kontakty osobiste. Krąg ludzi wykształconych był w wiekach XVIII-XIX dość wąski. W Gdańsku skupiali się oni wokół Gimnazjum Akademickiego, a księga zbiory wędrowały między profesorami, którzy niejednokrotnie byli ze sobą skoligaceni. Na przykład *Lexicon novum medicum graeco-latinum...* (Lugd. Bat., 1702) St. Blancarda należał do przyrodnika, założyciela ogrodu botanicznego w Gdańsku – Jakuba Teodora Kleina (1685-1759; il. 10). Następnie przeszedł w posiadanie jego zięcia – Daniela Gralatha (1708-1768), którego syn – Daniel młodszy (1739-1809) uroczyście witał Morgensterna obejmującego posadę w Athenaeum Gdańskim. Syn odziedziczył i pomnożył ojcowską bibliotekę (il.11). Liczący 5 tysięcy księgozbiór Daniela Gralatha został rozdzielony i, jak stwierdzał Wiktor Wittg w 1903 r., „prawie każda większa biblioteka polska posiada książki ozdobione tym exlibrisem”<sup>15</sup>.

Jeszcze bliższe więzi łączyły znanego historyka Gotfryda Lengnicha (1689-1774) i archidiakona Karola Beniamina Lengnicha (1743-1795), będącego krewnym i jednocześnie zięciem Gotfryda. Karol Beniamin zgromadził znaczną kolekcję rzadkich ksiąg, poświęconych dziejom Prus i Polski. Do zbioru tego należało prawdopodobnie także dziewięciotomo-

<sup>15</sup> W. Wittg *Exlibrisy bibliotek polskich XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1903, s. 30.

we wydanie *Geschichte der Preussischen Lande, Königlich-polnischen Antheils seit dem Jahr 1526 biss auf den Todt Königes Sigismundi L.* (Danzig 1722–1755) Gotfryda Lengnicha. Nie zachował się na nim ekslibris, który przynależność tę mógłby potwierdzić, ale w pierwszym tomie znajdujemy wykaligrafowany ręką Karola Beniamina napis: „Exemplar manu. Auctoris propria passim. Notatum emendatum et auctum testatur...”

Najcenniejsza księga z biblioteki Lengnicha trafiła do biblioteki uniwersyteckiej wraz z kolekcją biblii H. Bergmanna. Jest to *Biblia* (Wittenberg 1541) w ostatecznej redakcji Marcina Lutera, z ilustracjami Lukasa Cranacha. Na rytowanym ekslibrisie K. B. Lengnicha ręcznie dopisano „in Danzig”, chcąc zapewne dokładniej określić właściciela książki. Wśród ksiąg zakupionych przez Morgensterna ekslibris Lengnicha sąsiaduje często ze znakiem Beniamina Stabenau – dawnego diakona w kościele Panny Marii, w którym Karol Beniamin był archidiaconem.

W tysiącletniej historii Gdańska związki z estońskim Tartu, dawnym Dorpatem, wyznaczone przez losy książek przypominają wątlą nici. Prócz druków gdańskich biblioteka w Tartu przechowuje także księgi z XVI–XVII w., wydane w Warszawie, Krakowie, Toruniu, Poznaniu i innych miastach, księgi należące niegdyś do słynnych bibliotek Radziwiłłów, H. A. Gereta, T. Winklera, Ch. C. Fischera. Badanie historii i kulturowej wartości naszego księgozbioru pozwala zamienić owe wątle nici w mocne i trwałe kontakty.

*Thomaczył z jęz. rosyjskiego  
Dariusz Konstantynów*

# Kronika



Wykład wygłoszony na inauguracji  
pierwszego roku historii sztuki  
na Uniwersytecie Gdańskim,  
12 listopada 1998 roku,  
w czwartek, o godzinie pierwszej po południu.  
Uroczystość odbyła się w Dworze Artusa

Dwór Artusa od XIV wieku pełnił ważną funkcję w społecznym życiu miasta. Dlatego pragnę wyrazić swoją radość, że dzięki zawsze nam życzliwej dyrekcji Muzeum Historii Miasta Gdańska: pani Małgorzacie Marczak i panu Adamowi Koperkiewiczowi nasza inauguracja może się odbyć w tak ważnym dla historii miasta miejscu. Witam studentów pierwszego roku historii sztuki, którzy są bohaterami dzisiejszego dnia. Witam władze uczelni: rektora profesora Mariana Plińskiego, dziekana Wydziału Filologiczno-Historycznego profesora Jana Iluka, dyrektora Instytutu Historii profesora Bogusława Cyglera, których starania doprowadziły do otwarcia kierunku historii sztuki na naszym uniwersytecie. Witam kolegów z Instytutu Historii. Witam władze miasta Gdańska: pana prezydenta Pawła Adamowicza, panią naczelnik Wydziału Kultury Anitę Małachowską, prezesa Gdańskiego Towarzystwa Naukowego profesora Jana Drwala, dyrektorów i kolegów zaprzyjaźnionych instytucji: Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk: panią dyrektor tej placówki doktor Marię Pełczar, magister Ewę Ogonowską, magister Lidzię Pszczółkowską, dyrektorów Muzeum Narodowego: magistrą Tadeusza Piaskowskiego i Muzeum Morskiego doktora Jerzego Litwina. Witam przedstawicielkę Nadbałtyckiego Centrum Kultury panią Bronisławę Dejnę oraz wszystkich przyjaciół Zakładu Historii Sztuki, państwa Barbarę i Wojciecha Biegów, Barbarę Kruszewską, graficzkę, twórczynię wspaniałej restauracji w Ratuszu Starego Miasta, która uświetniła naszą uroczystość prawdziwie artystycznym bufetem. Witam wreszcie profesora Edmunda Kotarskiego, którego czyn legł u podstaw gdańskiej historii sztuki. Profesor Kotarski pełniąc w 1989 roku funkcję dziekana zaproponował mi utworzenie w Gdańsku na Uniwersytecie historii sztuki. Tak więc dzisiejsze studia historii sztuki były poprzedzone

dziesięcioletnią pracą, dzięki której obecnie gdańskiej historii sztuki towarzyszy aprobatą społeczności uczonych skupionej w Instytutach w Krakowie, Warszawie, Poznaniu, Wrocławiu, a także pięć lat istniejącej historii sztuki w Łodzi.

Historycy sztuki z naszego Zakładu przez ten czas pracowali na to uznanie. Zorganizowaliśmy siedem ogólnopolskich konferencji naukowych, zajmując się nie tylko sztuką gdańską, a jeśli nią – to w kontekście szerszych zagadnień problemowych. Taka była nasza ostatnia, zakończona przed dwoma tygodniami konferencja „Mit Odysa w Gdańsku” poświęcona recepcji antyku w sztuce krajów Europy Północnej. Od roku 1992 wydajemy rocznik naszego Zakładu Historii Sztuki „Porta Aurea”. Pismo zyskało uznanie kolegów w całej Polsce. Współpracując z Muzeum Narodowym w Gdańsku, z okazji milenium miasta zorganizowaliśmy wielką wystawę sztuki gdańskiej od połowy XV do końca XVIII wieku o nazwie „Aurea Porta Rzeczypospolitej” nagrodzoną przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Wystawie towarzyszył potężny dwutomowy katalog. O przychylności najstarszego ośrodka krakowskiego świadczy fakt, iż mogłam w 1996 roku zorganizować w prestiżowym Muzeum Czartoryskich w Krakowie wystawę „Mitologia Malczewskiego”.

Historia sztuki w Gdańsku powstała 116 lat po pierwszej uniwersyteckiej historii sztuki w Polsce. W 1882 roku profesor Marian Sokołowski wygłosił pierwszy wykład na Uniwersytecie Jagiellońskim, otwierając gabinet historii sztuki. Mam nadzieję, że rok 1998 będzie równie pamiętny. Studenci pierwszego roku gdańskiej historii sztuki mogą odczuć swoją przynależność do tej tradycji, której stają się pośrednio kontynuatorami i spadkobiercami, dzięki wykładającym u nas profesorom i doktorom.

Historia sztuki, która przez długi czas uważana była za zbędną lub elitarną, od niedawna powróciła do szkolnych programów nauczania. Jednak dla wielu jest ona bardziej rodzajem snobizmu niż rzeczywistą potrzebą. Obok swej siostry, archeologii, zajmuje na uniwersytetach dość skromne miejsce. Nadal bowiem większość „zwykłych ludzi” jest obojętna na otaczające dziedzictwo architektury i przedmioty sztuki. Historia sztuki – podzielona w szkołach między literaturę, historię i wychowanie plastyczne – nie może spełniać ważnej funkcji edukacyjnej. Coraz liczniejsze filmy video i CD-roomy proponują przechadzki po światowych muzeach. Komentują w sposób łatwy i przyjemny dzieła wielkich artystów. Te filmowo-komputerowe przekazy zastępują osobisty kontakt z dziełem sztuki. Uchodzi w tych komentarzach to, co w dziele sztuki jest najważniejsze, jego warstwa duchowa. Turystyka zajęła miejsce podróży studyjnej. Nie należy jednak mylić kultury artystycznej z potrzebą rozrywki. Im częściej media reprodukuja sławne obrazy, budowle, rzeźby, tym bardziej odczuwa się potrzebę wykształcenia opartego na bezpośrednim kontakcie z dziełami sztuki. Historia sztuki, choć posiłkuje się różnymi dyscyplinami, nie jest historią ani filozofią. Historycy i filozofowie sami tworzą rzeczywistość. Nie badają przeszłości jako czegoś będącego na zewnątrz nich, lecz



badając przeszłość, od początku tworzą jej narracyjny obraz. Dla historyka sztuki, natomiast, istotnym punktem odniesienia jest konkretny obraz, rzeźba, budowla, przedmioty rzemiosła artystycznego. Choć są i tacy, którzy uciekają od konkretności dzieła ku literaturze o tym dziele. Historia sztuki jest dyscypliną dla wtajemniczonych. Nie uczy się jej jak matematyki czy filozofii lub historii. Podwójny język znaczenia obrazu i piękna formy nie pozwala sprowadzić historii sztuki do pięciu fundamentalnych kategorii Heinricha Wölfflina, ani hermeneutyki Erwina Panofsky'ego i jego uczniów. Historia sztuki jest dyscypliną zarezerwowaną dla umysłów obeznanych z różnorodnością dzieł sztuki, sposobów jej wytwarzania i możliwości odbioru. Inicjacja jest trudna, wymaga wysiłku i wiedzy. Ma coś z uważnej lektury tekstu literackiego lub interpretacji utworu muzycznego. Wyjaśnienie dzieła sztuki ożywia je i pozwala choć częściowo odsłonić jego znaczenie i strukturę formalną. Dobrze skomentowany obraz zaprasza widza do wejścia w przestrzeń, którą zawiera, jak i tę, którą wytwarza. Wszelka inicjacja wymaga też odniesienia do czasu, w jakim owo dzieło powstało. Choć niepowtarzalne, jednak każde dzieło sztuki wpisuje się w ogólną ewolucję. Ustalić ten długi ciąg akcji i reakcji, asymilacji i odrzuceń, to właśnie znaczy uprawiać historię sztuki.

Bardzo zależało mi, by nasza inauguracja odbyła się właśnie w Dworze Artusa. Gdański Dwór Artusa jest jedynym tego typu budynkiem na świecie. Inne Dwory wznoszone w kręgu rycerskiej kultury krzyżackiej zniknęły z powierzchni ziemi. Gdańskie wnętrza wypełnione dziełami sztuki – emanowało zawsze szczególną aurą. Nawet w XIX wieku, gdy urządzono tu giełdę, zdarzały się historie niezwykle. Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann opowiadał o młodym kupcu gdańskim, który pewnego dnia, gdy podniósł wzrok znad weksli, dostrzegł ożywiony wyobraźnią triumfalny pochód rycerzy. Dzieło sztuki sprawiło, że młodzieniec przeistoczył się z kupca w artystę. Został malarzem. Zdarzenie to dowodzi, iż mieli rację Kornwalijszczyki, wierząc, że król Artur nigdy nie umarł i panuje w wiecznie żywym świecie poezji i ducha. Praca uczonego historyka sztuki jest też formą życia duchowego, nie zaginionego mimo tak znamienego dla naszych czasów odhumanizowania nauk humanistycznych.

Studiujecie Państwo historię sztuki w mieście pięknym i niezwykłym. W wieku XIX historia sztuki powstawała zawsze w miastach wypełnionych zabytkami. Takim też miastem-zabytkiem, choć doświadczonym zniszczeniami II wojny światowej, jest Gdańsk. O charakterze sztuki w mieście decydowali gdańscy wykształceni patrycjusze o aspiracjach arystokratycznych. Oni wzniesli Dwór Artusa i zdecydowali o charakterze jego wnętrza. W dekoracji Dworu Artusa ogniskowały się najistotniejsze problemy sztuki Gdańska, tworzonej na potrzeby elitarnych bractw i Rady Miasta. Starożytni bogowie wyrażali propagandowe cele polityczne i moralne rządzących miastem.

W pobliżu Dworu Artusa skupiają się najważniejsze dzieła sztuki, które stały się symbolami miasta. Przed Dworem Artusa umieszczono fontannę z posągiem Neptuna-boga morza, od którego przychylności zależało powodzenie kupieckiej morskiej wyprawy. Fryz w nadprożu Sieni Gdańskiej ilustruje alegorię dobrobytu Gdańska za sprawą połączenia bóstw ziemi i morza: Cerery i Neptuna. W Sali Czerwonej Ratusza Głównego Miasta, znajdującego się tuż obok, obradom Senatu patronował Merkury łączący ślubem Neptuna z Cererą. Symboliczny związek bóstw pieczętował, mający swe odniesienia do rzeczywistości społecznej i politycznej, uścisk dłoni polskiego szlachcica i gdańskiego kupca właśnie przed Dworem Artusa. Handel płodami polskiej ziemi zapewniał miastu bogactwo. Nad pomyślnością tych transakcji czuwali polscy królowie obdarzając miasto coraz to nowymi przywilejami. Gdy stojąc koło Neptuna podniesiemy oczy ku wieży ratuszowej, zobaczymy błyszczącą w słońcu figurę króla Zygmunta Augusta.

Zdumiewająca jest potęga sztuki, która w swoich najlepszych osiągnięciach nie ulega procesowi starzenia, tak jak nie starzeją się symbole, które wyrażają wielkość miasta. Moc tej mitologicznej formuły jest tak silna, że pozostaje czytelna i aktualna również w naszych czasach. Sprzeczności, które zadecydowały o sukcesie artystycznego rozkwitu miasta, nieustannie dawały znać o sobie. Pomyślmy tylko, że przypadł on w czasach rządów kalwińskich burmistrzów, których z katolicką Polską i reszta Europy łączyło ponadwyznaniowe humanistyczne wykształcenie, jednoczące w kulcie starożytności grecko-rzymskiej wszystkich wykształconych Europejczyków. Język symboli, który niesie ta wiedza, jest uniwersalnym wehikulem, niezastąpionym w przenoszeniu poza czas i historię. Symbole wyrażają stałą ludzką potrzebę niezniszczalnych wartości, które ofiarowuje człowiekowi świat sztuki. Bowiem celem sztuki nie jest rejestracja potocznej rzeczywistości. Jej domenę stanowi świat wartości idealnych, świat ludzkich marzeń i tęsknot, nieznaną z doświadczeń codziennych, a niosący niezbędne do życia bogactwo emocji.

Teresa Jadwiga Sulerzyska  
(1925-1998)

Kiedy tuż po ukończeniu studiów rozpoczynałam pracę w Gabinetcie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, kierownikiem była jeszcze Teresa Sulerzyska. Wysoka, szczupła, elegancka i energiczna, onieśmielała przy pierwszym spotkaniu pozorną nieprzystępnością. Wkrótce okazało się, że była bardzo życzliwa, niesłychanie uczciwa i wyjątkowo skromna, mimo głębokiej wiedzy, jaką posiadała.

Dorastała i zdobywała wykształcenie w czasach szczególnie trudnych. Urodziła się 15 października 1925 r. w Warszawie. Była córką wysokiej rangi urzędnika państwowego, Włodzimierza Leona Sulerzyskiego, który w latach międzywojennych pełnił funkcję wicedyrektora Banku Gospodarstwa Krajowego. Matka, Zofia Stanisława z Sicińskich, po wojnie pracowała w Głównej Bibliotece Lekarskiej w Warszawie jako bibliotekarka. Starsza siostra, Wanda Sulerzyska, sanitariuszka Batalionu „Zośka,” zginęła w Powstaniu Warszawskim. Świadczenie dojrzałości Teresa Sulerzyska uzyskiwała w warunkach konspiracyjnych (1943), uczęszczając do gimnazjum i liceum humanistycznego J. Roszkowskiej i J. Popielewskiej. Po maturze zajęła się intensywną nauką języków (francuski, angielski, niemiecki), dorabiając jednocześnie korepetycjami i pracując w warszawskim biurze Instalacyjno-Budowlanym L. Kistera. W okresie 1945-1951 studiowała historię sztuki na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Tytuł magistra filozofii w zakresie historii sztuki uzyskała w 1952 r., na podstawie pracy dyplomowej *Zbiory artystyczne w Polsce w I połowie XVII w.* Mimo, iż nie została ona opublikowana w całości, efektem były dwa cenne artykuły: *Galerie obrazów i gabinety sztuki Radziwiłłów w XVII w.* (BHS XXIII:1961, nr 2) oraz *Inwentarz galerii obrazów Radziwiłłów w XVII w.* (BHS XXIII: 1961, nr 3). Podczas studiów, w latach 1946-1948, na zlecenie Państwowego Instytutu Sztuki, była zatrudniona przy *Słowniku Artystów Polskich*, a w okresie 1948-1950 działała w terenie, jako inwentaryzator zabytków. Stała się również współautorką katalogów, do których zbierała materiały. Były to: *Katalog sztuki w Polsce. Woj. łódzkie, pow. piotrkowski* (1950), *Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 2: Woj. łódzkie,*

*Jolanta  
Talbierska*



Teresa Jadwiga Sulerzyska (1925-1998) w Gabinetcie Rycin Biblioteki Uniwersytetu  
Warszawskiego, w którym pracowała 50 lat.

pow. skierniewicki (1953), *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8: Woj. lubelskie, pow. krasnostawski (1964).

Najważniejszy rozdział w Jej karierze zawodowej rozpoczął się w 1948 r., kiedy to w ramach prac zleconych związała się z Gabinetem Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, gdzie przepracowała łącznie 44 lata. Stały etat uzyskała 1 marca 1951 r., stanowisko bibliotekarza dyplomowanego w 1964 r., a starszego kustosa dyplomowanego w 1971 r. Od 1954 r. była zastępcą, najbliższym współpracownikiem i współautorką niektórych publikacji prof. Stanisławy Sawickiej, wybitnej i zasłużonej kustoszki Gabinetu Rycin. W okresie 1966-1986 pełniła funkcję kierowniczką Gabinetu Rycin BUW, 29 marca 1991 r. przeszła na emeryturę, przez rok pracowała jeszcze na pół etatu.

Była osobą o wybitnej i głębokiej wiedzy w zakresie rysunków artystycznych i architektonicznych, grafiki europejskiej i muzealnictwa. Odbiła kilkumiesięczne stypendia, m. in. w paryskiej Biliothèque Nationale, Cabinet des Dessins w Luwrze, British Museum i Victoria & Albert Museum w Londynie. Położyła ogromne zasługi przy porządkowaniu ocalałych w czasie wojny i powracających po rewindykacji zbiorach Gabinetu Rycin BUW. Dbała o merytoryczne opracowywanie tych zasobów i gromadzenie specjalistycznej literatury. Zajmowała się również dydaktyką, prowadząc wykłady dla studentów, głównie warszawskich uczelni, z zakresu historii rysunku i grafiki, technik rysunkowych, w których była wybitnym ekspertem oraz ilustratorstwa. Była członkiem warszawskiego oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz współzałożonego przez prof. St. Sawicką International Advisory Committee of Keepers of Public Collections of Graphic Art, reprezentując w tej ważnej organizacji jedyny polski zbiór graficzny – Gabinet Rycin BUW. Odznaczona została nagrodami rektora Uniwersytetu Warszawskiego, Towarzystwa Miłośników Historii, Towarzystwa Przyjaciół Warszawy oraz Złotym Krzyżem Zasługi.

Działalność naukowa Teresy Sulerzyskiej skupiona była wokół rysunków artystycznych polskich i obcych, polskich rysunków architektonicznych, grafiki ilustracyjnej XVII w. oraz kolekcjonerstwa. Temperament naukowy predysponował Ją do form krótkich i zwięzłych, w których czuła się najpewniej. Były to erudycyjne komentarze w zagranicznych i polskich katalogach wystaw oraz artykuły, w których próżno by szukać jednego zbędnego słowa, publikowane na łamach czasopism lub w księgach pamiątkowych, polskich i zagranicznych. Była znana i ceniona przez międzynarodową społeczność uczonych, zajmujących się rysunkami szkół europejskich. Proponowała nowe atrybucje i datowania, rozszyfrowywała trafnie sceny, wcześniej błędnie lub wcale nie odczytane. Cechowała Ją wyjątkowa wnikliwość, pracowitość, precyzja i oszczędność słowa. Przeprowadzała drobiazgowo studia najmniejszego detalu przedstawienia. Szlifowała do ostatecznych granic swoje teksty, przypominające po ukończeniu drogocenny klejnot bez skazy.

Teresa  
Jadwiga  
Sulerzyska  
(1925-1998)

Jej drukowany dorobek naukowy liczy prawie 60 pozycji bibliograficznych. Na szczególną uwagę zasługuje w nim *Katalog rysunków architektonicznych z Gabinetu Rycin BUW*, t. 1: *Varsaviana* (1967), t. 2: *Miejscowości różne* (1969) i t. 3: *Varia* (1972), obejmujący łącznie ponad 2500 rysunków architektonicznych z XVIII-XIX w. Teresa Sulerzyska była redaktorką całości, współautorką tomu 1 oraz autorką części 2 i 3. Inna, nie ukończona praca zbiorowa, której była również redaktorką i współautorką, poświęcona rysunkom artystycznym – *Katalog artystów polskich i obcych w Polsce działających ze zbiorów Gabinetu Rycin BUW*, t. 1: A-Q, zawiera napisane przez nią biogramy (36) i 275 perfekcyjnych i drobiazgowych opracowań rysunków. O samym Gabinetcie Rycin BUW przygotowała artykuł, omawiający w sposób wyczerpujący dzieje zbioru i jego historyczne kolekcje, zamieszczony w *Polskim kolekcjonerstwie grafiki i rysunku* (1980).

Sztuce gdańskiej, zwłaszcza siedemnastowiecznemu ilustratorstwu i oficynie Georga Förstera, poświęciła wieloletnie, żmudne poszukiwania archiwalne i materiałowe, penetrując zasoby starych druków Biblioteki Gdańskiej, Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie oraz innych zbiorów i archiwów. Głównym celem tych studiów było wszechstronne opracowanie działalności Georga Förstera z lat 1643–1668, wybitnego drukarza, właściciela oficyny wydawniczej, specjalizującej się również w grafice artystycznej. Śmierć przerwała dzieło prawie ukończone, które miejmy nadzieję doczeka się wydania pod nazwiskiem jego Autorki, która była – jak nikt inny – zorientowana w ogromnej liczbie ilustracji i frontispisów włączanych do gdańskich druków XVII w. Podczas przygotowywania wystawy i katalogu *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII w.*, przypadł mi w udziale wybór i częściowe opracowanie grafiki. Teresa Sulerzyska, najbardziej kompetentna w tej materii, nie czuła się już na siłach, aby podjąć tak ogromne zadanie. Jej udział ograniczył się do trzech znakomitych, opublikowanych not katalogowych i nie dokończonego eseju. Ale pragnę podkreślić, iż przy tej właśnie okazji, konsultowałam się z panią Sulerzyską w różnych kwestiach. Zawsze służyła bezinteresowną pomocą i swoją wielką wiedzą. Zgromadziła imponujący materiał o zatrudnianych przez wydawców gdańskich rytownikach. Na podstawie analizy formalnej i stylistycznej zestawiała ich dorobek, często anonimowy. Ustaliła nowe fakty i wprowadziła uściślenia dotyczące działalności Försterów. Jako wyniki Jej badań w tym zakresie, ukazało się kilka pedantycznie dopracowanych artykułów i not katalogowych. Są to: *Ryciny Cornelisa van Dalen w siedemnastowiecznych drukach gdańskich* (BHS XXXIX: 1977, nr 4), *Corrigenda i addenda do biografii Anny Konstancji Försterowej* („Rocznik Gdański” XLV: 1985, z. 1), *Prawda i Historia. Z gdańskiej grafiki ilustracyjnej XVII w.* (RHS XVII: 1988), *Rycina tytułowa do dzieła K. Druźbickiego z 1652 r.* [w:] *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytnej ofiarowane Prof. J. Kowalczykowi*, Warszawa 1993, *Alegoria Wolności w gdańskiej grafice ilustracyjnej XVII w.* („Porta Aurea” 2: 1993 [1996]), frontispis F. Allena do dzieła J. C. de la Courvé *O odżywianiu płodu*, frontispis J. Falcka do dzieła J. D. Solikowskie-

go *Krótki pamiętnik rzeczy polskich oraz Plan oblężenia Torunia* J. Bensheimera – wszystkie w: *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku.*, t. 1: *Eseje*, t. 2: *Katalog*. Pod red. prof. dr hab. Teresy Grzybkowskiej. Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj-sierpień 1997, Gdańsk 1997. Tu: *Katalog*, VII. 51-52, VIII. 33). Na podstawie Jej informacji powstało hasło w *Słowniku Artystów Polskich*, poświęcone W. Hondiusowi, jednemu z najlepszych rytowników działających w Polsce w XVII w.

Wspominając Teresę Sulerzyską widzieć będę zawsze kruchą, elegancką Panią, nieco nieporadną wobec prozy codzienności. Mimo imponującej wiedzy była osobą o niesłychanej, przesadnej wręcz skromności. Jej pedantyczność w publikacjach, wielokrotne sprawdzanie każdego drobiazgu wydawały mi się stratą czasu. Choć pewnie nigdy nie dorównam Jej perfekcjonizmowi, to właśnie tej ostrej szkole zawdzięcza wiele mój warsztat naukowy, przydatny nie tylko w opracowywaniu rycin i rysunków, lecz wszędzie tam, gdzie cenią się fakty, sprawdzone informacje i właściwą terminologię. Teresa Sulerzyska do ostatnich dni starała się, mimo nie najlepszej formy i samopoczucia, być czynną zawodowo. Cyzelowała artykuły, publikowała, chodziła na wszystkie ważne wystawy, dowiadywała się o bieżącą działalność Gabinetu Rycin, zawsze też służyła pomocą i swoimi wiadomościami, jeśli tylko ją o to poproszono. Myślała o Koleżankach i Kolegach z Gabinetu Rycin, tych starszych i tych najmłodszych, nie zapominając o tak serdecznym geście, jak telefon z życzeniami w dniu imienin. Zmarła po ciężkiej chorobie 10 września 1998 r. Pochowana została w grobie rodzinnym na warszawskich Powązkach.

Teresa  
Jadwiga  
Sulerzyska  
(1925-1998)





Wspomnienie  
o dr Zofii Alberowej

Dnia 27 maja 1999 roku odeszła od nas na zawsze nasza droga Koleżanka, dr Zofia Alber.

Zofia Maria Alber urodziła się 28 września 1924 roku w Stanisławowie, jako córka Władysława Nowaka i Zofii z Miczyńskich. Ojciec Jej był inżynierem wodno-budowlanym, matka farmaceutką. Ze Stanisławowa rodzice przenieśli się do Katowic, a później do Wieliczki, gdzie ukończyła szkołę zwaną wówczas powszechną. Do szkoły średniej uczęszczała w trudnych czasach okupacji. W roku 1944 otrzymała świadectwo dojrzałości zweryfikowane w rok później. W tym samym roku rozpoczęła studia historii sztuki na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Ukończyła je w roku 1951 pracą magisterską zatytułowaną „Witold Wojtkiewicz – Życie i twórczość”, która ukazała się drukiem w czasopiśmie „Sztuka i Krytyka”, wydawanym przez Państwowy Instytut Sztuki, kilka lat później, w roku 1956.

Jak się wydaje teraz, z perspektywy czasu, wybór tego tematu przez kończącą studia magistrantkę Zofię Nowakównę, nie był przypadkowy. Twórczość Witolda Wojtkiewicza i jego życie było wówczas niezbyt dobrze przebadane.

Wybór ten dowodził więc zarysowującej się cechy charakteru – odwagi w podejmowaniu tematów i zadań trudnych, mało rozeznaczonych. Wieloznaczność, nastrojowy symbolizm, specyficzna linia rysunku i sposób przedstawiania przedmiotu, charakterystyczne dla twórczości Wojtkiewicza, fascynowały młodą adeptkę historii sztuki i też były, jak się wydaje, nie bez znaczenia. Nie dziwi więc teraz fakt, że swe zainteresowania zwróciła potem ku egzotycznym kulturom Dalekiego Wschodu. Nieznanym, niemal hermetycznie zamkniętym dla Europejczyków, przesyconych jak żadne inne kultury, głębokim symbolizmem.

Od 1 marca 1950 roku Zofia Nowakówna rozpoczęła pracę w Muzeum Narodowym w Krakowie, przechodząc praktykę w różnych działach naukowych, by w końcu pozostać na stałe w nowo wówczas utworzonym Dziale Sztuki Dalekiego Wschodu. W roku 1958 otrzymała stanowisko kierownika tego Działu, a w roku 1967 – stopień kustosa.

*Małgorzata Martini* W roku 1958 wyszła za mąż za Zdzisława Albera i od tego czasu używała jedynie nazwiska męża.

W roku 1970 Zofia Alberowa otrzymała tytuł doktora nauk humanistycznych, przyznany Jej w Uniwersytecie Jagiellońskim na podstawie rozprawy „Symbolika dekoracji japońskich inrō z okresu Edo (na przykładzie kolekcji w Muzeum Narodowym w Krakowie)”. W roku 1973 ukazała się drukiem w tomie jedenastym „Folia Historiae Artium”.

W ramach swojej pracy w Muzeum Zofia Alberowa rozpoczęła naukowe opracowywanie olbrzymiej – liczącej wówczas około 10000 obiektów – kolekcji sztuki azjatyckiej Działu Sztuki Dalekiego Wschodu, a więc zbioru, w którym zgromadzono sztukę Japonii i Chin oraz kilku krajów Azji Centralnej i Azji Południowo-Wschodniej. Kolekcja była bardzo zróżnicowana terytorialnie, a także reprezentowała dużą różnorodność dziedzin sztuki tych krajów. Muzeum w tych latach ustalało swój stan posiadania i szacowało straty, wynikiłe z grabieży i perturbacji wojennych.

Zadanie, przed którym stanęła Zofia Alberowa, było ogromne. Sztuka Azji, krajów odmiennego kręgu kulturowego, pozostawała wtedy zupełnie obca i niedostępna. Studia historii sztuki nie dawały wystarczającego przygotowania w tej dziedzinie, choć już jako studentka, na praktykach otrzymywała jak najlepsze opinie o zakresie swojej wiedzy. Przystąpienie do opracowywania naukowego tak olbrzymiej i specyficznej kolekcji było pracą pionierską. Karty inwentarzowe sprzed wojny zawierały enigmatyczne informacje. Cała żmudna praca identyfikacji ikonograficznej i atrybucji zabytków spoczęła na pracownikach Działu Sztuki Dalekiego Wschodu: pani Alberowej, a później też Jej wieloletniej współpracownicy – pani Marii Dzieduszyckiej, które pokonując obrzymie przeszkody przedzierały się przez problemy pojawiające się w tej pracy. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych została nawiązana współpraca z profesorem Wiesławem Kotańskim, japonistą z Uniwersytetu Warszawskiego, który służył pomocą i udzielał konsultacji przy odczytywaniu sygnatur i inskrypcji japońskich.

W tych latach sytuacja polityczna Polski trzymała kraj nasz w izolacji, ograniczała możliwości kontaktów zagranicznych z ośrodkami naukowymi z dużym dorobkiem i doświadczeniem na Zachodzie Europy, nie wspominając już o bezpośrednich kontaktach z odległą Azją. Skutkiem tego dostęp do literatury i materiału porównawczego był niezmiernie ograniczony. Nie było też tak rozwiniętej techniki jak obecnie, która ułatwiałaby dostęp do informacji oraz dzięki której powielanie czy kopiowanie niezbędnego materiału dokonuje się łatwo i szybko. Często więc, gdy konieczne było odwzorowanie sygnatury czy inskrypcji zapisanych w ideogramach z trudem uzyskanej książki – jedynym wyjściem dla pracowników muzealnych był odręczny, żmudny rysunek, czym często się posługiwano.

Zofia Alberowa wszelkimi sposobami starała się poszerzać swoją wiedzę. Niezbędna była przy tym znajomość języków obcych, a dr Alberowa biegle władała angielskim, francuskim i niemieckim. Zdobywane w ko-

lejszych latach doświadczenie i dokonania umożliwiły Jej starania o uzyskanie stypendium zagranicznego. Już w roku 1958 spędziła miesiąc w Chińskiej Republice Ludowej, gdzie studiowała sztukę chińską w muzeach Pekinu Tsi-nan i Szanghaju. Ceramika chińska, a także drzeworyty japońskie były materiałem studiów w ciągu dziesięciodniowego pobytu w Staatliche Museen zu Berlin w roku 1963. W roku 1965 trzymiesięczne stypendium rządu francuskiego umożliwiło Z. Alberowej gruntowne poznanie zbiorów sztuki dalekowschodniej z Musée Guimet w Paryżu, a także w muzeach Tuluzy i Angers.

W roku 1973 dwa miesiące spędziła w Japonii na zasadzie wymiany kulturalnej przyznanej Jej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Czas ten wykorzystwała na poznanie najważniejszych zabytków sztuki w muzeach, świątyniach i zamkach, przebywając w Tokio, Kioto i Nara. Zgłębiała też problemy ekspozycji, magazynowania i konserwacji zabytków sztuki japońskiej, zwłaszcza grafiki, jako przygotowań do stałej ekspozycji Działu Sztuki Dalekiego Wschodu w Muzeum Narodowym w Krakowie. Z kolei w roku 1976 doktor Alberowa za pośrednictwem Ministerstwa Kultury i Sztuki uzyskała trzymiesięczne stypendium British Council. Umożliwiło Jej to studia nad ceramiką azjatycką, a szczególnie chińską, gdyż planowała opracowanie katalogu zbiorów z tego zakresu w krakowskiej kolekcji. Prowadziła badania w British Museum, Victoria and Albert Museum oraz Sir Percival David Foundation w Londynie, pracowała w Instytucie Warburga przy Uniwersytecie Londyńskim, a także w oksfordzkim Ashmolean Museum, Fitzwilliam Museum w Cambridge, w Bristolu, Brighton oraz Edynburgu. Gruntowne przygotowanie Zofii Alberowej spowodowało, że w Wielkiej Brytani została Ona przyjęta z ogromną otwartością przez najwybitniejszych specjalistów, którzy w wyjątkowy sposób dzielili się z nią swą wiedzą i ułatwili bezpośredni kontakt z dziełami sztuki zgromadzonymi w brytyjskich zbiorach.

Na przełomie lat 1980 i 1981 Zofia Alberowa otrzymała półroczne stypendium Fundacji Japońskiej, przyznawane osobom, które wykazały się już pewną ilością osiągnięć w zakresie historii i kultury Japonii. Tym razem głównym tematem studiów była historia drzeworytu *ukiyo-e*. Wyniki badań miały posłużyć do opracowania naukowego katalogu drzeworytów japońskich pochodzących z daru Feliksa Jasieńskiego uczynionego dla Muzeum Narodowego. Terenem badań były japońskie muzea narodowe oraz kolekcje prywatne. W czasie trwania tego stypendium doktor Z. Alberowa ukończyła też kurs języka japońskiego.

W roku 1987 jeszcze jeden pobyt w Chinach umożliwił pogłębienie badań nad ceramiką chińską, a także zebranie materiału porównawczego do niektórych zabytków malarstwa, rzeźby i brązów z Muzeum Narodowego w Krakowie.

Jako jedno ze swoich ważnych zadań związanych z pracą w Muzeum Narodowym Zofia Alberowa uważała konieczność uprzystępnienia szerokiej publiczności zgromadzonej przez lata kolekcji egzotycznej sztuki azjatyckiej. Czyniła tym samym zadość życzeniu wszystkich kolekcjo-

nerów, dzięki którym zabytki te znalazły się w Muzeum, miały służyć przecież polskiemu społeczeństwu. Z. Alberowa starała się organizować liczne wystawy prezentujące rozmaite dziedziny sztuki krajów Azji. Dział Sztuki Dalekiego Wschodu w krakowskim Muzeum, gdy rozpoczynała Ona pracę, nie miał swej własnej stałej wystawy. Wystawy czasowe organizowano więc w rozmaitych miejscach – czasem były to oddziały Muzeum Narodowego, a czasem inne lokale – na przykład krakowskiego czy warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Początkowo, w latach pięćdziesiątych, wystawy miały nieco skromniejszy charakter, jakkolwiek cechowała je duża różnorodność tematyczna. Czasami wystawy te ukazywały drobny wycinek zbiorów, a czasem dawały szeroki przegląd rozmaitych zabytków, aż do pokuszenia się do prezentacji dzieł z jednej wybranej dziedziny. W ten sposób eksponowano drzewoty ukazujące zarys historii drzeworytu japońskiego, sztukę koreańską, ceramiką chińską (1959 r.), sztukę tybetańską, a w roku 1960 drzeworyty japońskiego artysty Katsushika Hokusai w dwusetną rocznicę jego urodzin. Wystawom tym towarzyszyły skromne wydawnictwa – katalogi lub niewielkie broszurki wprowadzające, napisane przez Autorkę wystawy. Z czasem wystawy, których scenariusze pisała i potem realizowała Z. Alberowa przybrały formę przedsięwzięć na większą skalę. Do takich na pewno należały wystawy: „Laka orientalna w zbiorach polskich” (1968 r.), „Sztuka Dalekiego wschodu – dary i zakupy z lat 1960-71” (1971 r.), „Baśnie i legendy dawnej Japonii” (1978 r.), a zwłaszcza „Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów” (1981 r., we współpracy z Lukaszem Kossowskim), „*Ukiyo-e*, dawny drzeworyt japoński ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Kolekcja Feliksa Jasińskiego” (1988 r.), „Manggha – wystawa kolekcji Feliksa Mangghi Jasińskiego” (1989 r., autorstwo części wystawy dotyczącej kolekcji orientalnej), „Samurowie” (1991-92r.) i „Hiroshige. Wystawa drzeworytów w dwusetną rocznicę urodzin artysty” (1997 r.). Prawie wszystkim tym wystawom (wyliczono tu zresztą tylko te najważniejsze) towarzyszyły napisane przez Autorkę lub we współpracy z innymi osobami – katalogi, często bogato ilustrowane, obszernie interpretujące prezentowane dzieła sztuki wraz z artykułami przedstawiającymi szerzej daną tematykę.

Dzięki popularyzatorskim talentom Z. Alberowej i Jej zaangażowaniu zawodowemu, kolekcja japońska krakowskiego Muzeum stawała się coraz bardziej znana, nie tylko w Polsce. Po raz pierwszy za granicą drzeworyty z tej kolekcji zostały zaprezentowane w Berlinie na przełomie 1996 i 1967 roku w Staatliche Museen zu Berlin. W roku 1980 Z. Alberowa przygotowała wystawę drzeworytów „Polish Collection of *Ukiyo-e* Masterpieces”, która została zaprezentowana w 10 miejscowościach w Japonii, w tym w Tokio, Kioto i Osace. Była też współautorką obszernego katalogu do tej wystawy, publikującego wszystkie obiekty.

W roku 1990 zorganizowane zostały dwie wystawy zagraniczne, do których Z. Alberowa opracowała scenariusze i teksty katalogowe. Od

sierpnia do grudnia wystawa „Japan in the Fin-de Siècle Poland. Feliks Jasiński's Collection of Japanese Art and Polish Modernism” prezentowała przegląd krakowskiej kolekcji japońskiej w kilku miastach japońskich oprócz Tokio, a od września do listopada wystawa „Japanische Holzschnitte aus Nationalmuseum in Krakau”, gdzie ekspozycję ponad 120 drzeworytów, uczestniczyła w dniach japońskich we Frankfurcie nad Menem.

Wspomnienie  
o dr  
Zofii  
Alberowej

Wspomniano tu już przy różnych okazjach niektóre formy działalności pisarskiej Z. Alberowej. Była autorką znacznej ilości rozmaitych artykułów oraz prac naukowych i popularnonaukowych, które ukazywały się w różnych czasopiśmie bądź jako oddzielne wydawnictwa. Wszystkie znajdowały szybko wielu czytelników w różnych kręgach odbiorców. Dr Alberowa pisała stylem jasnym, logicznie dbając o poprawność i piękno języka polskiego. Teksty te nie tylko były interesujące ze względu na swą tematykę, wiadomości i przytaczane fakty oraz ciekawą interpretację danego zagadnienia. Mają ogromne znaczenie głównie z tego powodu, że z reguły po raz pierwszy przedstawiały polskiemu czytelnikowi dany materiał informacyjny. Publikacje Z. Alberowej dotyczące sztuki azjatyckiej były pionierskie w piśmiennictwie polskim. Podejmowały szeroki wachlarz tematów. Dużo miejsca w Jej pracach zajęła historia kolekcji, łącznie z ukazywaniem życia, osobowości i dokonań największego darczyńcy Muzeum Narodowego w Krakowie, Feliksa Jasińskiego. Czasami teksty bezpośrednio były związane z krakowską kolekcją, podejmowały szczegółową interpretację konkretnych zabytków lub ich zespołów. W innych przypadkach poświęcone były problemom ogólnym rozmaitych dziedzin sztuki poszczególnych krajów Azji.

Nie sposób oczywiście w tym miejscu przytoczyć wszystkie prace, które napisała Z. Alberowa. Wspomnimy więc tylko te najważniejsze.

W roku 1958 ukazał się ważny artykuł naukowy *Malowidła japońskie Jōdo-nandara z wyobrażeniem Zachodniego Raju Amidy* przedstawiający głębszą interpretację jednego z buddyjskich malowideł z krakowskiej kolekcji.

W roku 1968 w serii katalogów zabytków krakowskiego Muzeum ukazała się praca Z. Alberowej *Luka japońska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*.

W roku 1983 ukazała się książka *O sztuce Japonii*, wydana przez Wiedzę Powszechną. W bardzo przystępny sposób przybliżała ona polskiemu czytelnikowi sztukę japońską, jej charakterystyczne cechy, odmienności i zarys jej dziejów.

W latach 1983-85 Z. Alberowa podjęła tłumaczenie z języka angielskiego 2 części (dotyczących Korei i Tybetu) książki w interesujący sposób przybliżającej nieznaną szerzej sztukę Burmy, Korei, Tybetu, napisaną przez trzech autorów: Alexandra, B. Griswolda, Chewon Kima i Petera H. Potta.

W roku 1985 Z. Alberowa opracowała hasła katalogowe i obszerny tekst o chińskiej i japońskiej rzeźbie w kości słoniowej.

Niestety żadna z obu wspomnianych wyżej prac nie ukazała się drukiem. Ukończone, pozostały tylko w maszynopisie

W roku 1987 w serii «Skarby Sztuki Polskiej» Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe wydały ilustrowany album *Sztuka japońska w zbiorach polskich*, w którym zostały przedstawione najważniejsze dziedziny sztuki japońskiej w formie not katalogowych wraz z interpretacją tekstową.

W roku 1993 japońskie wydawnictwo Kodansha wydało serię ilustrowanych albumów *Japanese Art. The Great European Collections*. W tomie dziesiątym tego wydawnictwa, poświęconego krakowskiej kolekcji, znalazł się też artykuł Z. Alberowej.

Należałoby jeszcze wspomnieć o innych formach aktywności zawodowej Zofii Alberowej. Prowadziła pracę dydaktyczną dla studentów uniwersytetów krakowskiego i warszawskiego, w formie wykładów połączonych z pokazami zabytków. Będąc cenionym specjalistą w tak specyficznej dziedzinie jak sztuka krajów Azji Dalekowschodniej wykonywała ekspertyzy dzieł sztuki dla „Desy” i prywatnych właścicieli.

Z. Alberowa była osobą bardzo otwartą i mocno przekonaną, iż zawodowe kontakty międzyludzkie służą poszerzeniu wiedzy. Angażowała się w pracę różnych stowarzyszeń.

Od marca 1951 roku była członkiem Krakowskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, a w latach pięćdziesiątych pełniła w nim kilkakrotnie rozmaite funkcje. Wielokrotnie też wygłaszała w tym Stowarzyszeniu odczyty, tematycznie związane nie tylko ze sztuką krajów Azji, ale także poświęcone zagadnieniom sztuki europejskiej.

Od roku 1959 Zofia Alberowa przez szereg lat była sekretarzem Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Chińskiej.

Szczególnie miejsce w życiu pani Alberowej zajęło Towarzystwo Polsko-Japońskie. Dokładała długi czas rozmaitych starań, aby pomysł powstania takiego stowarzyszenia w Krakowie został zrealizowany. Dnia 26 kwietnia 1979 r. powołano do życia Towarzystwo Polsko-Japońskie w Krakowie, w którym Z. Alberowa pełniła przez blisko 20 lat funkcję wiceprezesa, będąc w rzeczywistości animatorem wszelkich poczynań tego stowarzyszenia. Towarzystwo organizowało odczyty, prelekcje, wystawy, pokazy filmów, koncerty i wiele różnych innych form prezentacji kultury i sztuki Japonii, urządzało pokazy tradycyjnych obyczajów japońskich, jak ceremonia parzenia herbaty, sposobu ubierania kimono oraz sportów japońskich. Propagowało też kulturę techniczną i osiągnięcia ekonomiczne współczesnej Japonii poprzez spotkania ze specjalistami z tej dziedziny. Towarzystwo Polsko-Japońskie dysponowało niewielkimi funduszami, pochodzącymi tylko ze składek swych członków, nie miało też własnej siedziby. Było to często dużym utrudnieniem dla podejmowanych akcji popularyzatorskich. Niemniej jednak zrzeszona tu grupa osób szczególnie ceniła sobie właśnie te kameralne spotkania, w czasie których – w nawiązaniu do tradycji japońskiej, przy zielonej herbacie – mogła dowiedzieć się wielu interesujących wiadomości o Japonii, odświeżyć swoje wspomnienia z pobytu

w tym kraju, czy też posłuchać wrażeń innych osób lub gości japońskich. Towarzystwo Polsko-Japońskie skupiało ludzi różnych zawodów i w różnym wieku. W tamtych czasach było dla nich często jedyną możliwością zetknięcia się z interesującą ich z różnych punktów widzenia kulturą japońską.

Fakt przejścia Zofii Alberowej na emeryturę 31 grudnia 1986 r. i rozpoczęcie pracy w wymiarze pół etatu należy właściwie odnotować jedynie jako datę formalnego ustalenia w biografii. Bowiem dr Alberowa w niczym nie zmieniła stopnia swego zaangażowania w sprawy zawodowe. Nadal żywo interesowała się wszelkimi dotąd prowadzonymi działaniami: wystawami, ekspertyzami, nowymi publikacjami, tym bardziej, że wkrótce zarysowała się nowa perspektywa dla zbiorów Działu Sztuki Dalekiego Wschodu, w związku z czym – z charakterystyczną dla siebie otwartością podejmowania nowych zadań – przystąpiła do pracy.

W roku 1988 została członkiem Fundacji Kioto-Kraków A. Wajdy i K. Zachwatowicz. Rok wcześniej Andrzej Wajda za wartości moralne swojej twórczości filmowej otrzymał w Japonii nagrodę Junamori. Przeznaczył ją na założenie owej fundacji, której celem było wybudowanie w Krakowie Centrum Japońskiego, aby wyeksponować japońską kolekcję Muzeum Narodowego w Krakowie oraz stworzyć pomieszczenia dla prezentacji współczesnych osiągnięć japońskiej kultury, sztuki i techniki. 30 listopada 1994 roku Centrum Sztuki i Techniki „Manggha” zostało w Krakowie otwarte. Z. Alberowa stale uczestniczyła w poczynaniach Fundacji. Jako wieloletni kustosz krakowskiej kolekcji japońskiej opracowała scenariusz dla stałej ekspozycji dawnej sztuki japońskiej ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie w Centrum „Manggha”, a także była autorką kilku rozdziałów obszernego wydawnictwa *Sztuka japońska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, które ukazało się w momencie otwarcia Centrum i jego stałej galerii.

Całość pracy, działalności, osiągnięć naukowych i popularyzatorskich Zofii Alberowej znajdowała wielokrotnie uznanie w oczach bezpośrednich zwierzchników, a także instancji państwowych. Uchwałą Rady Państwa z dnia 11 lipca 1984 została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Rezultaty i waga wszystkich Jej dokonań, gdy całe swoje życie zawodowe, a także w gruncie rzeczy i prywatne poświęcała upowszechnianiu wiedzy o sztuce Japonii, znalazły uznanie również w oczach Japończyków. Dnia 9 lutego 1995 roku Ambasador Nagao Hyodo w imieniu rządu japońskiego przekazał Jej Order Świętej Korony, wysokie odznaczenie, które przyznawane jest kobietom za szczególne zasługi.

Pani dr Zofia Alberowa była człowiekiem niepospolitych zalet umysłu i charakteru. Głębokie zaangażowanie w sprawy zawodowe i ogromna kultura osobista zjednywały Jej szacunek i podziw nie tylko ludzi, którzy z Nią współpracowali na co dzień, ale zetknęli się z Nią tylko w szczególnych okolicznościach, czy wręcz znali tylko Jej dokonania: wystawy, publikacje. Gotowa była zawsze służyć swym doświadczeniem.

*Małgorzata* Przekazywała rozległą i rzetelną wiedzę, a ujmowała swą ogromną  
*Martini* fascynacją, głęboko emocjonalnym stosunkiem do sztuki, przede wszystkim japońskiej. Łączyła w sobie cechy doświadczonego naukowca z subtelnym urokiem damy. Emanowała ciepłem i niespotykaną serdecznością, życzliwie nastawiona do ludzi, ich spraw. Nie żywiła uraz i szczerze cieszyła się sukcesami innych, nie skąpiąc nikomu życzliwych słów. Wszyscy będziemy Ją zawsze pamiętać nie tylko z racji olbrzymich dokonań, ale jako bliskiego człowieka naprawdę wielkiego serca.





Nakład 500 egz. Arkuszy druk. 13  
Odziano do składania w kwietniu 1999 r.  
druk ukończono w styczniu 2000 r.  
Drukarnia W&P Malbork, ul. Akacjowa 29





