

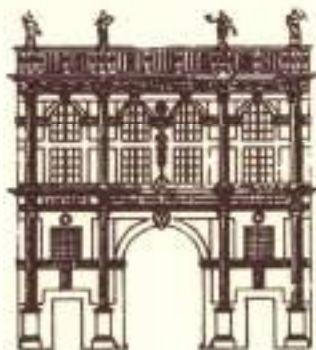
P. 205.309 II/eq2

PORTA AUREA

ROCZNIK

ZAKŁADU HISTORII SZTUKI
UNIwersYTETU GDAŃSKIEGO

3



GDAŃSK

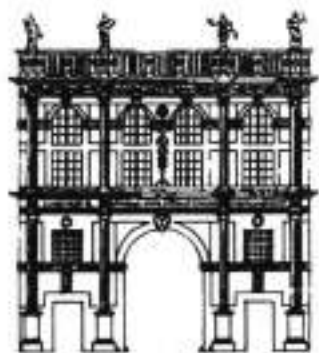
1 9 9 4

PORTA AUREA

ROCZNIK

ZAKŁADU HISTORII SZTUKI
UNIwersYTETU GDAŃSKIEGO

3



GDAŃSK
1 9 9 4

REDAKTOR NAUKOWY
TERESA GRZYBKOWSKA

Sekretarz redakcji
Małgorzata Piszylka

Projekt okładki i strony tytułowej
Przemysław Krajewski

Redaktor
Teresa Hrankowska

Redaktor techniczny
Stanisław Rzepkowski

Tom finansowany przez Uniwersytet Gdański

© Copyright by
Zakład Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego

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

ISSN 1234-1533

1997 eo 35.12/2



P. 205.309 II eq. 1.

Kolekcjonerstwo i muzealnictwo
Gdańska

Spis treści

TERESA GRZYBKOWSKA, Wstęp	5
ZDZISŁAW ŻYCUŁSKI jun., Stary Gdańsk jako forma muzealna	7
TERESA GRZYBKOWSKA, Muzea Gdańska	15
ANTONI ROMUALD CHODYŃSKI, Gdańskie kolekcje numizmatów i medali od XVII do końca XIX wieku	21
ANTONI ROMUALD CHODYŃSKI, Gdańskie kolekcje bursztynu od XVIII do XIX wieku	51
KALINA ZABUSKA, Kolekcja kupca Jakuba Kabruna w zbiorach Muzeum Na- rodowego w Gdańsku	75
ELŻBIETA I MACIEJ KILARSCY, Gdańskie piece kaflowe w XVII wieku	91
CZESŁAWA BETLEJEWSKA, Gdańskie szafy sieniowe 2 połowy XVII wieku	121
KRYSTYNA CIEŚLAK, Emblematyka „serdeczna” Daniela Cramera w dekoracji kościółów gdańskich w XVII wieku	139
ANNA BŁĄŻEJWSKA, Wczesnośredniowieczne kamienne rzeźby z obszaru dawnych Prus w starożytnictwie i muzealnictwie gdańskim	153
IZABELLA REJDUCH-SAMKOWA, Lesser Geldziński – kolekcjoner judaików i prekursor żydowskich muzeów w Polsce	161
TOMASZ DE ROSSET, Kilka uwag na temat dzieł rytowników gdańskich w zbiorach emigrantów polskich w XIX wieku	189
WALDEMAR DELUGA, Kolońskie metaloryty z XV wieku w kolekcjach po- morskich	197
HUBERT BILEWICZ, Zagadnienie polityki artystycznej II Rzeczypospo- litej wobec Gdańska	209

Wstęp

W tomie trzecim "Porta Aurea" publikujemy materiały konferencji poświęconej „Kolekcjonerstwu i muzealnictwu Gdańska”, jaka odbyła się 8 grudnia 1994 roku w pięknym refektarzu gościnnego Muzeum Narodowego w Gdańsku. Obok referatów uczestników konferencji, w tomie znalazły się dwa teksty, które już nie zmieściły się w obszernym tomie poprzednim: są to artykuły Państwa Elżbiety i Macieja Kilarских oraz Pani Katarzyny Cieślak. W tomie można znaleźć także autorów i teksty, których próżno by szukać w programie. Natomiast z żalem przyszło zrezygnować z prac znanych badaczy, którzy, jak to często bywa, nie zdecydowali się nadesłać swych tekstów. Na szczęście, tych nowych artykułów jest więcej niż nie nadesłanych. Pozyskaliśmy więc cenne artykuły Czesławy Betlejewskiej i Izabelli Rejduch-Samkowej. W ostatniej chwili nadesłała swój tekst Pani Kalina Zabuska, ratując honor Muzeum Narodowego w Gdańsku, bo dotyczy on wspaniałej kolekcji jednego z największych dobroczyńców miasta – Jakuba Kabruna (1759-1814). Ta bogata i wszechstronna kolekcja, składająca się z obrazów mistrzów holenderskich, flamandzkich, włoskich, grafiki i rysunku europejskiego, a także artystów gdańskich, będzie przedmiotem szczegółowych badań. Na rok 1997 Muzeum Narodowe w Gdańsku planuje wielką wystawę kolekcji z obszernym katalogiem, który stanowić będzie wspaniałe dopełnienie niniejszego tematu.

Teresa Grzybkowska

Kierownik Zakładu Historii Sztuki
Uniwersytetu Gdańskiego

Stary Gdańsk jako forma muzealna

Przemiany muzealnictwa

W naszych czasach pojęcie muzealnictwa uległo znacznym przeobrażeniom, a zakres jego znacznie się rozszerzył. Tradycyjne pojęcie muzeum jako określonego zbioru obiektów w budynku specjalnie na ten cel skonstruowanym albo adaptowanym nie odpowiada już rzeczywistości kulturowej¹.

Z końcem XIX w. powstała idea skansenu, muzeum pod gołym niebem, którego obiektami miały być przeniesione z różnych miejsc wszelkiego rodzaju budynki, nie tylko mieszkalne, kultowe lub ludyczne, ale też takie, które służą celom produkcyjnym na wsi lub w mieście. Pomysł takiego sposobu ratowania dawnej architektury był stary. Już w roku 1790 Szwajcar Charles de Bonstetten rzucił myśl "stworzenia anielskiego ogrodu na brzegu morza, gdzie stałyby chaty Lapończyków, chaty z Wysp Owczych i chaty Islandczyków, ze sprzętami domowymi i rolnymi"². W roku 1873 na wystawie w Wiedniu pokazano szereg chałup wiejskich z różnych stron monarchii austriackiej, w dziesięć lat później w Holandii na Międzynarodowej Wystawie Kolonialnej ustawiono domy indonezyjskie. Niemniej właściwym inicjatorem i twórcą pierwszego skansenu był Szwed, Artur Hazelius (1833-1901), z wykształcenia filolog, z zawodu nauczyciel. Zwrócił on uwagę na ginące bogactwo szwedzkiego i norweskiego folkloru, postanawiając poświęcić swe życie dla ocalenia tych wartości. Przelamując niesłychane trudności uzyskał w końcu wzgórze Skansen na wyspie Djurgården w Sztokholmie, gdzie założył wielkie muzeum wiejskiej i małomiasteczkowej architektury pod gołym niebem, które stało się wzorem dla setek innych kreacji tego typu na całym świecie³. Rychło się jednak okazało, że skansenowana forma muzealna odznacza się szczególnie przykrą martwością i wieje od niej nudą, gdyż architekturze konieczny jest przebywający

¹ Z. Żygulski jun. *Przyszłość muzeów*, "Muzealnictwo", nr 35, Warszawa 1993.

² Z. Żygulski jun. *Muzeum na świecie*, Warszawa 1982, s. 72.

³ *Ibidem*.

w niej człowiek. Spróbowano więc zmienić skanseny, wprowadzając w nie życie, rekonstruowane z przeszłości, jak w amerykańskiej miejscowości Colonial Williamsburg, w stanie Wirginia, w mieście-muzeum, którego pracownicy w strojach historycznych wcielają się w swych przodków sprzed 250 lat, starając się żyć na ich sposób⁴. Choć w każde południe rozlega się tam wystrzał armatni, pomysł ten jest raczej niewypałem. Colonial Williamsburg nie jest niczym jak rodzajem Disneylandu. Z nową ideą muzealną wystąpili przed dwudziestu laty Francuzi lansując tzw. ekomuzeum, to jest otaczanie statusem muzealnej niezmienności pewnych wybranych fragmentów obecnego życia na wsi, w miasteczkach i miastach, np. gospodarstw rolnych, młynów, kuźni, warsztatów różnego rodzaju, w sumie tradycyjnych zachowań, technik i produktów. Ale, jak dotąd, ekomuzeum nie zrobiło światowej kariery.

Od dawna statusem muzealnym objęto tzw. zespoły zabytkowe, „the historical sites”, między innymi uporządkowane i udostępnione stanowiska archeologiczne, całe miasta zamarte, jak Pompeje, Herculanium i Stabiae, Aquincum, koło Budapesztu, Mikulczyce na Morawach, a u nas Biskupin. Mnóstwo jest takich starych opuszczonych miast na terenach świata śródziemnomorskiego, zwłaszcza w Azji Mniejszej, jak Efez i Milet, we Włoszech Paestum i Agrigentum, w Ameryce Południowej miasto Inków Macchu Picchu koło Cusco. Zespoły te są ogrodzone, wykupuje się bilet wstępu, trasy są wytyczone, przewodnicy do usług, widokówki, foldery i szersze opracowania do nabycia.

UNESCO od lat wpisuje na listę światowego dziedzictwa kulturowego niektóre zabytkowe miasta lub ich części, zamki, pałace, świątynie, warownie, arsenały i ratusze, nawet kamienice patrycjatu i hale targowe. Na tej liście znalazły się niektóre polskie zespoły zabytkowe.

W końcu statusem muzealnym obejmuje się wybrane przestrzenie przyrody, parki narodowe, rezerваты zwierzyny, ogrody zoologiczne, terraria i akwaria. Usilnie dąży się do ocalenia w stanie nieskażonym różnych akwenów, w słusznym przekonaniu, że woda jest rodzicielką życia i bez niej życie w znanej nam postaci nie jest możliwe.

Wszystkie te starania, przekraczające znacznie ramy muzealnictwa tradycyjnego i przyjmujące niekiedy formę dramatycznej walki, wynikają z wciąż postępującej dewastacji środowisk naturalnych w wyniku raptownie rozwijanej cywilizacji technicznej niekontrolowanej, przy nadmiernym przyroście ludności. Przerażające są zatrucia atmosfery objawiające się w tzw. dziurach ozonowych, skażenie mórz odpadkami nuklearnymi i bombami chemicznymi, przerażające są skutki wojen, groźniejsze od kataklizmów natury, trzęsień ziemi, pożarów i powodzi.

W tym zatrważającym i zmieszonym świecie końca wieku XX szczególna jest pozycja starych miast historycznych, będących siedzibą, siedliskiem i formą muzealną ludzkiej cywilizacji. Stary Gdańsk, o którym chcę tu mówić, jest przykładem takiego właśnie miasta, którego kulturę należy za wszelką cenę ocalić.

Miasta jako zespoły muzealne w starożytności

Stary
Gdańsk
jako forma
muzealna

Traktowanie miast jako swoistych muzeów ma swą odwieczną historię. Cywilizacja ludzka rodziła się w trzech kręgach: wokół ośrodków władzy – w grodach, zamkach i pałacach, wokół ośrodków sakralnych: klasztornych, a przede wszystkim świątynnych, przy których, jak np. w Grecji, powstały siedziby wyroczni, teatry i stadiony przeznaczone na igrzyska sportowe, wreszcie w ośrodkach miejskich, skupiskach rzemiosł, handlu, wynalazczości, badań i eksperymentów naukowych oraz wszelakich technologii.

W starożytności zrodził się zwyczaj podróżowania, którego wyłącznym celem było odwiedzanie interesujących miejscowości własnego kraju lub obcych ziem. Przybywano więc do świątyń nie tylko dla złożenia ofiar i wotów oraz odprawienia modłów, ale także dla samego obejrzenia świetnej architektury i rzeźb, obrazów oraz wytworów rzemiosła artystycznego z drogocennych materiałów, dzieł najwybitniejszych artystów. Już wtedy, podobnie jak dziś, ciekawym służyli odpowiednio przeszkoleni przewodnicy, władający obcymi językami, obznajomieni z literaturą spisywaną na zwojach, przechowywaną w bibliotekach. Ojcem autorów historycznych, a także ojcem piśmiennictwa, nazwijmy je turystycznym, był Herodot żyjący w V w. p.n.e., podróżnik po krajach Azji Mniejszej, Babilonii, Egipcie i samej Wielkiej Grecji, przyjaciel Peryklesa i Sofoklesa, gorący wielbiciel ateńskiej demokracji. Owocem jego licznych podróży były obszernie materiały historyczne, etnograficzne i geograficzne, pochodzące z własnych obserwacji lub informacji uzyskanych od tubylców, uzupełnione zresztą lekturą wcześniejszych logografów, między innymi Hekatajosa z Miletu⁵. Herodot cieszył się ogromnym powodzeniem przez cały okres starożytności. Rękopis jego *Dziejów* przewieziony w 1427 r. z Konstantynopola do Florencji, przetłumaczony przez Lorenza Vallę i wydany w 1474 r., rozpowszechnił się wśród włoskich humanistów, a w Polsce, więc i w Gdańsku, znany był w XVI w. Z późnej starożytności, z lat 160 do 180, pochodzi niezrównane dzieło Pauzanasza *Wędrowki po Helladzie*, zawierające w trzech tomach opisy tysięcy zabytków sztuki oraz pamiątek historycznych. Autor zwiedził poza Grecją również Palestynę, Egipt i Italię, komponując w istocie najbardziej dokładny przewodnik turystyczny, obfitujący w wiadomości z zakresu historii, mitologii i samej sztuki, dla dzisiejszych archeologów będący podstawowym źródłem wiedzy⁶.

W okresie starożytności wędrowali nie tylko ludzie w poszukiwaniu wiedzy i piękna, z miejsca na miejsce przemieszczano także dzieła sztuki i to na ogromną skalę, w wyniku transakcji handlowych, ale też poprzez

⁵ Herodot *Dzieje* (przeł. i oprac. S. Hammer), wyd. 2, Warszawa 1959 oraz T. Sienko *Zarys historii literatury greckiej*, t. 1-2, Warszawa 1959.

⁶ W *szczytowi i w miocie*. Z Pauzanasza "Wędrowki po Helladzie", księgi I, III i VII. Przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, komentarz B. Filarska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973; – *Na olimpijskiej dietni i w boju*. Z Pauzanasza "Wędrowki po Helladzie", księgi V, VI i IV, *pw.* 1968; – *U stóp bogu Apollona*. Z Pauzanasza "Wędrowki po Helladzie", księgi VIII, IX i X. Przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska i H. Podbielski, oprac. H. Podbielski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1989.

grabież, jaka nieodłącznie towarzyszyła wojnie. Zawłaszczali dzieła sztuki sami Grecy, ale rychło prześcignęli ich w tym procederze Rzymianie, twórcy światowego imperium. Ozdabianie Rzymu zagrabionymi dziełami sztuki, wystawianymi na widok publiczny na placach, w cyrkach, w termach i pałacach cesarskich, także w domach bogaczy, uczyniło stolicę prawdziwym miastem-muzeum, co też przyczyniało się do niezmiernej ciekawości podróżników. Rzym pozostawał miastem-muzeum mimo upadku cesarstwa zachodniego w V w. Miasto stopniowo przekształcało się w stolicę chrześcijan, którzy zrazu przeciwni pomnikom pogańskim, w końcu szczyt się zaczęli imperialną tradycją. W średniowieczu modne były podręczniki zatytułowane *Mirabilia Urbis Romae* – osobliwości miasta Rzymu, czego przykładem jest zachowany z XII w. egzemplarz autorstwa Gregorego, zapewne Anglika, z dokładnym opisem antycznych rzeźb i budynków⁷.

Konstantyn Wielki zakładając Nowy Rzym, Konstantynopol, uroczystie inaugurowany w dniu 11 V 330 r., podjął decyzję zamienienia nowej stolicy w miasto-muzeum poprzez ściągnięcie ogromnej liczby dzieł sztuki i pamiątek historycznych z różnych stron państwa. Nie zawahano się zabrać z Delfów kolumny węzowej z brązu, wotum dla Apollina za zwycięstwo pod Platejami, a z Olimpii chryselefantowego posągu dłuta Fidiasza, przedstawiającego Zeusa siedzącego na tronie. Był to jeden z cudów świata. Niestety, zniszczony został potem w nieznanych okolicznościach.

Lista siedmiu cudów świata była jednym z kapitalnych pomysłów greckich. Ułożył ją w I w. p.n.e. Antypater z Sydonu. Był to okres Grecji hellenistycznej, wzbogaconej, kosmopolitycznej, sprzyjający podróżom dla przyjemności, dla poznawania świata i sycenia się jego urodą. Cele reklamowe i propagandowe tej listy są przejrzyste. Do cudów zaliczono: wielkie piramidy egipskie koło Gizy, wiszące ogrody Semiramidy w Babilonie, wspomniany Fidiaszowy posąg Zeusa w Olimpii, świątynię Artemidy w Efezie, Kolosa Rodyjskiego, Mauzoleum w Helikarnasie oraz latarnię morską w Aleksandrii⁸. Oczywiście liczba siedem miała tu znaczenie symboliczne. Ponieważ część wymienionych monumentów w ciągu wieków uległa zniszczeniu, w różnych czasach układano nowe listy cudów wartych obejrzenia.

Analizując miasta, które można określać mianem miast-muzeów dochodzimy do wniosku, że mają one pewne wspólne cechy strukturalne. Miasto-muzeum musi posiadać powszechnie uznaną i podziwianą tradycję kulturową. Zwykle jest to miasto nadmorskie, portowe, lub miasto położone nad spławną rzeką. Pożądana jest lokalizacja u ujścia rzeki do morza, co jest warunkiem dostępności oraz ważności handlowej i strategicznej. Miasto takie posiada mury i bramy, w tym bramę najbardziej reprezentacyjną, przez którą wiedzie główna droga do wnętrza, gdzie znajduje się wielki plac, a przy nim najznakomitsze budowle, ratusz, pałac, świątynia. Centrum

⁷ Magister Gregorius De Mirabilis Urbis Romae. A New Description of Rome in the Twelfth Century. "The Journal of Roman Studies" t. IX, London 1915, s. 14-58.

⁸ G. Caselli *Siedem cudów świata*, Warszawa 1991.

ozdobione jest pomnikami i mieści różne gmachy publiczne, muzea i biblioteki. Niektóre obiekty powinny mieć charakter "cudów", wprawiać w podziw, a nawet osłupienie. W takim mieście rozwija się tendencja do restytucji obiektów architektonicznych po zniszczeniach akcydentalnych, po kataklizmach naturalnych lub wojennych, a nawet po kruszeniu się substancji architektonicznej z powodu starości. Zabiegi restytucyjne stosowano już w starożytności. Na kolosalną skalę prowadzono roboty konserwatorskie w XIX w. we Francji, zrujnowanej w czasie Wielkiej Rewolucji, jak również we Włoszech grabionych i niszczonych podczas wojen doby napoleońskiej i wojen późniejszych. W dziele restytucji najbardziej zapisał się Eugeniusz Viollet-le-Duc. Zwiedzając francuskie katedry lub stare miasto Carcassonne, tylko specjalista dostrzeże i ocenia rozmiar rekonstrukcji. Podobnie rzecz się ma z zamkiem królewskim na Wawelu, nie mówiąc już o zamku warszawskim. Nie mamy się zresztą czego wstydzić. Kiedy na początku XX w. w wyniku trzęsienia ziemi na placu Św. Marka w Wenecji runęła dzwonnica, odbudowano ją natychmiast kamień po kamieniu, w dokładnym jak poprzednio kształcie. Jeśliby z jakiegokolwiek przyczyny upadła krzywa wieża w Pizie, też od razu podjęto by jej odbudowę, zastanawiając się jedynie nad wielkością kąta jej nachylenia. Tak to się dzieje, bo zarówno w Wenecji, jak i w Pizie wieże te współtworzą niezmienną strukturę o charakterze muzealnym i mają przywilej odradzania się.

Gdańsk jako miasto-muzeum

Bez większego trudu można udowodnić, że stary Gdańsk spełnia wszystkie warunki miasta-muzeum, co więcej, że należy do czołowych miast tej kategorii.

Na pierwszym miejscu postawić trzeba niebywałe położenie geograficzne miasta, u ujścia Wisły do Bałtyku, ze szczególnie korzystną konfiguracją Półwyspu Helskiego i zatoki, będącej rodzajem naturalnego portu dla wielkiej żeglugi. Pod tym względem Gdańsk można porównać z Konstantynopolem-Stambułem, z Wenecją lub z Londynem. Przez całe wieki Gdańsk był kluczowym portem Bałtyku, panem imperium bałtyckiego, a w północnoeuropejskich akwenach górował nad Brugią i Antwerpią. Był nade wszystko monopolistycznym portem płodów rolnych ogromnej Rzeczypospolitej, głównego dostawcy żywności na rynki zachodnie. Z drugiej strony przez Gdańsk wlewały się do Polski produkty świata zachodniego i mórz południowych. Gdańsk stanowił potężną, trudną do zdobycia twierdzę i swe obwarowania nieustannie umacniał i modernizował. Odbudowanie miasta po zniszczeniach spowodowanych II wojną światową jest czymś zupełnie naturalnym i koniecznym.

W gdańskim zespole na pierwszym miejscu postawiłbym port na Motławie, Żuraw, będący jedynym tego rodzaju obiektem na świecie, oraz spichlerze i związane z nimi fenomenalne Muzeum Morskie. Mury i bas-

tiony Gdańska z różnych czasów zachowały się we fragmentach, ale istotną rolę odgrywają bramy. Od czasów starożytnych brama miała charakter funkcjonalny i zarazem symboliczny.

Trasa muzealna powinna prowadzić od Bramy Zielonej, od portu, i prowadzić poprzez główną oś starego miasta, jaką jest Długi Targ. Spełnia on rolę drogi królewskiej, a zarazem rolę rynku, jest jednocześnie drogą wjazdową i triumfalną, jak *via Mese* w Konstantynopolu. Gdańsk miał ponad 30 bram. Główne wejście od strony ładu prowadziło przez Bramę Wyzynną i Bramę Złotą. Nazwa tej ostatniej również kojarzy się z Konstantynopolem, a zarazem z Kijowem, stanowiąc stary topos symboliczny. Na Długim Targu lub też obok niego znalazły się trzy "cuda gdańskie" – "mirabilia urbis Gedaniae": kościół NPMarii, ratusz Głównego Miasta i Dwór Artusa.

Kościół NPMarii, w pierwszej fazie powstały w XIV w., rozbudowany w XV w., zniszczony w II wojnie światowej i odrestaurowany polskimi rękami, zdumiewa przede wszystkim monumentalną skalą i wyniosłością, jaka była tajemnicą gotyku. Oszałamiająca wielkość tego kościoła stanowiła przywilej wyjątkowych i najbardziej dostojnych świątyń ludzkości, egipskich sanktuariów w Luksorze i Karnaku, świątyni Salomona, Partenonu ateńskiego i Artemizjonu w Efezie oraz najsławniejszych świątyń chrześcijańskich, konstantynopolitańskiej Hagii Sofii i bazyliki Św. Piotra w Rzymie. Otóż z całym przekonaniem twierdzimy, że bazylika Maryjna w Gdańsku należy do tego wielkiego szeregu. Jest największym kościołem na ziemiach polskich, jest także kościołem-muzeum, wypełnionym wspaniałymi dziełami sztuki. W ciągu długich lat powojennych, ogromnym wysiłkiem społeczeństwa, przywracana jest świetność wnętrza tego kościoła. Należy doń *Sąd Ostateczny* Memlinga, arcydzieło o wyjątkowym mistycznym, jednocześnie symbol historii miasta, rodzaj trofeum, obok *Damy z gronostajem* Leonarda najcenniejsze dzieło malarstwa europejskiego w polskim posiadaniu. Tryptyk powinien powrócić do Maryjnego kościoła i wzbogacić jego oddziaływanie, nie tyle dewocyjne, co właśnie muzealne. Warunkiem tego powrotu jest zapewnienie wysokiego standardu muzealnego, osiągnięcie pełnej gwarancji bezpieczeństwa i koniecznych parametrów temperatury oraz wilgotności. Tryptyk brugejskiego mistrza powinien być tym dla Gdańska, czym jest ołtarz Wita Stwosza dla Krakowa. Obecnie w określonych godzinach ołtarz w krakowskim kościele Mariackim jest udostępniany do zwiedzania za opłatą. Ten sam system może być zastosowany w Gdańsku, pozyskane zaś pieniądze (wcale nie małe) zapewnią ochronę pokazanego w kościele arcydzieła. Ani *Sąd Ostateczny* ani *Dama z gronostajem* nie powinny być wysyłane za granicę.

Ratusz Głównego Miasta również odznacza się skalą wzbudzającą podziw. Budowany i ozdabiany stopniowo, w kilku fazach, należy do serii najpiękniejszych ratuszy europejskich. Choć inny w stylu, strzelisty, a nie horyzontalny, z uwagi na przepychy wnętrza bywa porównywany z weneckim Pałacem Dożów. Dotyczy to przede wszystkim Wielkiej Sali Rady, Sali

Czerwonej, malowanej przez wybitnych mistrzów, Vredemana de Vries i Isaaka van den Blocke, nasyconej alegorycznymi treściami najwyższej rangi. W roku 1970 ten Ratusz stał się siedzibą Muzeum Historii Miasta Gdańska, którego głównym celem jest podtrzymanie i rozwój tych idei, o których tu mówimy.

I wreszcie trzeci "cud", najbardziej niezwykły, wprost wyjątkowy: Dwór Artusa. Wiele się o nim dziś słyszy, a niedawno poświęcono mu osobną sesję naukową. W pięknie odnowionym budynku przywraca się urządzenie wnętrza, odbudowano ogromny 12-metrowy piec. Wróć doń wszystkie lub prawie wszystkie ocalałe obiekty. Pod egidą Muzeum Historii Miasta Dwór Artusa objęty został ścisłym statusem muzealnym, ale chcemy czegoś więcej, chcemy, aby stał się muzeum ożywionym, w najlepszym tego pojęcia rozumieniu. Przed kilkoma dniami otrzymałem zaproszenie nadesłane z gdańskiego Stowarzyszenia Okrągłego Stołu, będącego filią towarzystwa łączącego wiele krajów zachodnich, którym miła jest tradycja arturiańska.

Warto pomyśleć o tym, aby przywrócić sławne gdańskie "święto majowe", połączone z wyborem "króla majowego", turniejem na Długim Targu i zabawą taneczną w Dworze Artusa¹. Był Dwór Artusa nade wszystko realizacją marzeń królewskich i rycerskich nieustannie w Gdańsku kulturowanych.

Gdański pejzaż muzealny wspaniale dopełnia gdańskie Muzeum Narodowe, wielki zbiór dzieł sztuki i pamiątek miasta, które tak mocno wpisało się w historię Polski i Europy, dopełniają go również liczne kościoły, gmachy publiczne i kamienice patrycjatu o jedynych na świecie przedprozach.

¹ M. Pełczar *Nauka i kultura w Gdańsku*, [w:] *Gdańsk jego dzieje i kultura*, Warszawa 1969, s. 507-508; - T. Grzybkowska *Złoty wiek malarstwa gdańskiego*, Warszawa 1990, s. 31 n.



Muzea Gdańska

Gdy w roku 1625 burmistrz gdański, znakomity kolekcjoner i znawca sztuki, Johann Speiman spisywał testament, przeznaczył w nim pewną sumę na wykształcenie za granicą kustosza swoich zbiorów zgromadzonych w kamienicy zwanej Złotą przy Długim Targu. W czasie licznych handlowych podróży do Włoch Speiman poznał Rzym, Wenecję, Genuę, szczególnie polubił Florencję, kupował też wówczas dzieła sztuki: cenne tkaniny, obrazy włoskie, rzeźby, monety, zbroje. Ten pochodzący z Niderlandów gdańszczanin należał do zbieraczy świadomych wartości własnej kolekcji, dlatego życzył sobie, by opiekował się nią wykształcony kustosz, który raz w miesiącu oprowadzałby chętną publiczność. Tak miało powstać pierwsze muzeum w Gdańsku, włączające się w ogólnoeuropejski nurt kształtowania świadomości o powszechnej przynależności sztuki do danego społeczeństwa.

Muzeum, które Speiman pragnął ofiarować miastu nie odbiegało w założeniach od przyjętej w naszych czasach definicji muzeum, ustalonej przez Międzynarodową Radę Muzeów. Muzeum Speimana, jak tego typu placówki dzisiejsze, miało być instytucją trwałą, nie obliczoną na zysk, pozostającą w służbie społecznej, otwarte dla publiczności, miało uczyć i sprawiać przyjemność.

Speiman należał do tego rodzaju miłośników sztuki, których w XVI w. zwano *virtuosi*, a w stuleciu następnym – *dilletanti*. Przeciwnieństwem kolekcjonerstwa "arystokratycznego", znanego Speimanowi z Włoch, stało się w XVII stuleciu kolekcjonerstwo "mieszczańskie", przede wszystkim w Holandii.

Gromadzenie dzieł sztuki było dowodem wykształcenia i wysokiej pozycji społecznej. Świadczyło o zamożności i gustach zbieracza. Kolekcjonerstwo nie stanowi fenomenu marginalnego i cząstkowego. Omawiając kolekcje spotykamy się z problemami organizacji społecznej, gospodarki, nauki i sztuki. Doniosłość badań kolekcjonerskich polega na zajmowaniu się

kulturą jako całością. Znajomość świata i sztuki wchodziła w zakres edukacji młodego gdańszczanina, jak każdego Europejczyka. W Gdańsku cenne przedmioty gromadziły także bractwa cechowe w należących do nich kaplicach w kościele NPMarii oraz w Ławach w Dworze Artusa. Najstarsze gdańskie bractwo kupieckie, św. Jerzego, przeznaczone do swej kaplicy obrazy i rzeźby zamawiało u najwybitniejszych mistrzów.

W latach dwudziestych XV w. znalazła się tam *Trójca Święta Bractwa św. Jerzego* w oryginalnej wersji *Pietas Domini* – obraz przez jednych uważany za dzieło kolońskiego Mistrza Francke, przez innych za import niderlandzki. Najpóźniej w roku 1473 w kaplicy Św. Jerzego znalazł się *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga. Natomiast dla Dworu Artusa, którego byli gospodarzami, członkowie Bractwa św. Jerzego zamówili u wybitnego artysty Hansa Brandta figurę swego patrona. Zrzeszeni w Bractwie św. Reinholda kupcy pragnęli dowieść równie świetnej orientacji artystycznej zamawiając ołtarz patrona u młodego wówczas Joosa van Cleve. Dzieło to uznano za najcenniejszy import dokonany w XVI stuleciu w Polsce.

Funkcje paramuzealne pełniły w Gdańsku bogato wyposażone kościoły, zwłaszcza największy w mieście kościół Mariacki. Obok obrazów i rzeźb wypełniających świątynię, w jej skarbcu znajdowało się wiele przedmiotów złotniczych: krzyży, relikwiarzy, kielichów, ampułek.

Dzieła sztuki służące propagandzie gdańskiej państwowości dekorowały gmachy użyteczności publicznej: Dwór Artusa, Ratusz Głównego Miasta, Ratusz Staromiejski. Zwłaszcza Dwór Artusa zdobiony zamówionymi przez zasiadające tam bractwa obrazami, rzeźbami, zbrojami turniejowymi i porożami jeleni stanowił jedyne w swoim rodzaju wnętrze.

Podróżujący w interesach gdańscy kupcy chętnie odpoczywali w domach wypełnionych obrazami, rzeźbami, wschodnimi tkaninami, przedmiotami złotniczymi, starożytnościami – plonem swej działalności. Zbiory gdańszczan opisywali w dziennikach podróży w wiekach XVII i XVIII Węgier Marton Csombor, nuncjusz papieski Giacomo Fantuzzi, uczonec Johann Bernoulli, malarz Daniel Chodowiecki, w wieku XIX w *Gdańskich wspomnieniach młodości* Joanna Schopenhauer.

Burmistrz Bartholomeus Schachmann (1551-1612) zbierał obrazy, monety, starożytności. Przyjemnie byłoby sądzić, że piękna głowa Apollina, rzymska rzeźba z II w., dziś w posiadaniu Muzeum Narodowego w Gdańsku, pochodziła z jego kolekcji. Patrycjusz ten pragnął posiadać na wyłączną własność *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga i bezskutecznie pertraktował w tej sprawie z radą kościoła Mariackiego.

Nie tylko Schachmann zbierał dzieła sztuki dla przyjemności obcowania z nimi. W połowie XVII wieku Grzegorz II Schroder zachwycał się gotyckimi proporcjami Sainte Chapelle w Paryżu, oglądał obrazy w galerii Luwru. Nieco później Nataniell Schroder zwiedzał w Hadze kolekcje ambasadora duńskiego Martina Carisiusa i w listach scharakteryzował ją ze znawstwem.

Obrazy malarzy różnych szkół włoskich oraz niemieckich zgromadził w początkach wieku XVII Arnold von Holten. Była to postać wybitna –

wiele podróżował, znał Wenecję, Genuę, Madryt. Na dworze Filipa III szczególnie spodobały mu się brukselskie tapiserie. W podróży oglądał zbiory sztuki u miejscowych kolekcjonerów. W Norymberdze obejrzał sławną kolekcję Paula von Praun (1548-1616), który zgromadził gemmy, monety, ryciny. Zbiory te służyły zwłaszcza z obrazów włoskich mistrzów XV wieku. Rozmach i jakość tej kolekcji liczącej 500 pozycji wzbudziła zainteresowanie cesarza Rudolfa II.

Przez wiele pokoleń potężna rodzina Schwarzwaldów gromadziła obrazy, w tym wiele włoskich. Henryka II Schwarzwalda portretował Hans Holbein Młodszy w Londynie. Podobnie potomek starej rodziny patrycjuszowskiej Giese-Georg stacjonując w Londynie kazał się tam sportretować temu malarzowi w 1532 r. Henryk III Schwarzwald (1582-1652) miał kolekcję obrazów przywiezioną prosto z Włoch. Wyróżniały się w niej *Maria Magdalena* i *Judyta z głową Holofernesa* oraz rzeźby Giovanniego da Bologna. Henryk IV Schwarzwald (1619-1672) zbierał medale. Wszystko to przypadło w 1 poł. XVIII w. Karolowi Wilhelmowi Schwarzwald, a po jego śmierci w roku 1747 zbiory wraz z biblioteką stały się własnością kupca Edwarda Fryderyka Conrاديةgo.

Zachowane inwentarze informują o zainteresowaniach gdańszczan gromadzących głównie obrazy mistrzów holenderskich oraz niemieckich. Kolekcjonerzy gdańscy, jak w całej Europie, cenili pejzaże i malarstwo rodzajowe. Portrety spełniały w dużym stopniu funkcję użytkową, zamawiano je u miejscowych malarzy, bądź u twórców o północnej orientacji. Z wyraźną satysfakcją odnotowano posiadanie obrazów włoskich bądź "starożytności" cenionych najbardziej w europejskim świecie znawców sztuki.

Spisany w 1693 r. inwentarz Elżbiety von Puduels wymieniał wizerunki Lutra, króla Anglii Karola I, króla Polski Michała Korybuta Wiśniowieckiego i jego żony Eleonory. Wśród scen rodzajowych znalazł się obraz "chłopca z kotem", "wizerunki Kupidyna", pejzaże morskie.

Złotnik i medalier Samuel Ammon (zm. w 1622 r.) zajmował się też rytowaniem herbów i pieczęci. Pozostawił po sobie liczne stemple do medali i pieczęci, wykonane na zamówienie dworu królewskiego. Zbierał złote medale z wizerunkami cesarza Maksymiliana, księcia Jana Radziwiłła. Miał duży zbiór biżuterii, wielkie pierścienie z rubinami, turkusami, szmaragdami, miniaturowe portrety Zygmunta III i jego żony Konstancji. Zbiór złotych monet znajdował się też w rękach Hansa Roehena. Inny gdański złotnik, Jeremiasz Erich, w 1627 r. posiadał 158 obrazów, rycin, popiersi.

Różne piękne przedmioty można było kupić w Gdańsku podczas targów dominikańskich, których początki sięgają wieku XIII. W stuleciu XV, organizowane przy kościele Św. Mikołaja targi trwały od 5 do 19 sierpnia i gromadziły i kupców z Francji, Niemiec, Brabancji, Holandii, Anglii. Gdańsk słynął z handlu dziełami sztuki. Przyjeżdżali tu artyści z całej Europy i chętnie wystawiali swe obrazy na targu dominikańskim. Gdańszczanie zaś w Dworze Artusa. Aukcje nasilały się w poł. XVIII w.

i trwały do roku 1882. Licytowano obrazy i rzeźby z bursztynu, kości słoniowej, szlachetnych gatunków drewna i porcelany.

Caryca Katarzyna II sporo kupowała w Gdańsku, między innymi obrazy Lucasa Cranacha, Hansa Holbeina Młodszego, Daniela Schultza, ale i większe zespoły, jak zbiór numizmatów przyrodnika Jakuba Filipa Breyna i kolekcję minerałów Krzysztofa Gottwalda. W wieku XVIII chętnie zbierano małe rzeźbione figurki o tematyce mitologicznej. Takie tworzył najwybitniejszy rzeźbiarz gdański tego czasu Johann Heinrich Meissner. Duży wybór malarstwa niderlandzkiego posiadał gdański malarz Jakub Wessel, jego kolekcję odkupił biskup Ignacy Krasicki. Część tych zbiorów miała trafić do rąk króla Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Jan Uphagen, zanim zbudował swój gdański dom, wiele podróżował. Ukończony w roku 1791 dom przy ulicy Długiej 12 spełniał wszystkie estetyczno-intelektualne postulaty epoki. W kształtowaniu bogatego programu ikonograficznego dekoracji wewnątrz wielką rolę spełniło encyklopedyczne wykształcenie właściciela i jego licząca 15 000 tomów biblioteka. Program treściowy dekoracji łączył harmonijnie rokokowe zamiłowanie do idylli z typowym dla Oświecenia, ale i lokalnie gdańskim umiłowaniem historii starożytnej. Pokoje zdobiły boazerie wyobrażające instrumenty muzyczne, ptaki, owady, owoce, sceny z mitologii i historii rzymskiej. Dom ten był enklawą prywatności, małym uniwersum, przykładem *Gesamtkunstwerk* – zbioru różnych sztuk tworzącego całościowe dzieło. Uphagen cenił stworzone przez siebie wnętrza i był świadomy ich artystycznej wartości. W testamencie zalecił też, by w pokojach nic nie zmieniać. Jak niegdyś Speimann, tak teraz Uphagen postanowił uczynić ze swego domu muzeum. Funkcję muzeum wewnątrz mieszkalnych pełnił Dom Uphagena do roku 1945, kiedy został zburzony. Obecnie trwają prace konserwatorskie, które mają przywrócić mu dawną świetność.

Dla stworzenia w Gdańsku muzeum publicznego duże znaczenie miała kolekcja Jakuba Kabruna. Urodzony w Gdańsku 9 I 1759 r., zmarł 24 X 1814 r. w swej posiadłości podgdańskiej. Pochodził ze szkockiej rodziny zamożnych kupców osiadłych w mieście jeszcze w wieku XVII. Kabrun zbierał głównie obrazy mistrzów holenderskich i flamandzkich, między innymi dzieła Adriana van Ostade, Fransa Halsy, Gerarda Dau, Jana Mierisa. W testamencie Kabrun przekazał wszystkie obrazy, rysunki oraz bibliotekę miastu z myślą o przyszłym muzeum. Światły kolekcjoner ofiarował również 100 000 guldenów w miejskich obligacjach na założenie placówki naukowej, która zatrudniałaby fachowych badaczy sztuki.

Zamysł Kabruna urzeczywistnił dopiero w roku 1872 Rudolf Freitag (1805-1890), profesor Królewskiej Szkoły Plastycznej rzeźbiarz i miłośnik sztuki dawnej, wielbiciel starego Gdańska. Jak prawdziwy romantyk, postanowił urządzić muzeum w dawnym klasztorze franciszkańskim. Władze pruskie wyraziły zgodę w zamian za konserwację już zniszczonych budynków. Freitag zamieszkał w klasztorze i dzięki zapisowi testamentowemu kupca Johanna Gottfrieda Closa uzyskał potrzebne finanse.

W roku 1872 otwarto Stadtmuseum (Muzeum Miejskie), do którego włączono w 1884 r. głównie złotnicze zbiory Westpreussischen Provinzial und Kunstgewerbemuseum (Muzeum Rzemiosła Artystycznego). W początkach XX w. i w latach międzywojennych zasoby tej instytucji powiększyły się o własne zakupy, darowizny osób prywatnych i kościołów. W czasie II wojny światowej budynek muzeum został poważnie zniszczony, jednak pierwszą ekspozycję udało się otworzyć już w roku 1948. Wówczas Muzeum Pomorskie obejmowało niebawem usamodzielnione Muzea: Archeologiczne, Historii Miasta Gdańska, Centralne Muzeum Morskie. Gromadzą one ocalałe od zniszczenia pamiątki i przedmioty związane z artystyczną, polityczną i handlową przeszłością Gdańska. W muzeach tych widz odnajduje radość obcowania z przeszłością i tradycją.

Muzea
Gdańska

Gdańskie kolekcje numizmatów i medali od XVII do końca XIX wieku

1. Zainteresowanie numizmatyką w Gdańsku w XVI-XVIII wieku

Szymon Grunau w swojej Kronice pisząc o numizmatycznej pasji Stefana z Heidelbergu, biskupa chełmińskiego w latach 1480-1495, stwierdzał z pewną nutą zazdrości, że biskup spędzał całe dnie nad obcymi i rzadkimi monetami w swoim lubawskim zamku: "Czynił to raczej z głupoty niż z innego powodu, bo był to człowiek bardzo stary" – pisał kronikarz z sarkazmem¹. Marian Gumowski, niekwestionowany autorytet w sprawach numizmatycznych, uważał, iż biskup chełmiński należy do pierwszych świeadomych kolekcjonerów monet i medali na ziemiach polskich².

W XV stuleciu numizmatyka gdańska zajmowała w Polsce czołowe miejsce. Nie trzeba o tym nikogo przekonywać, wiedząc o wybitnej roli ekonomicznej, kulturalnej i artystycznej w dobie humanizmu. Z jednej strony silny pieniądz, z drugiej zaangażowanie członków Rady Miejskiej w podnoszeniu artystycznej jakości bitych donatyw i medali, tworzyły odpowiedni klimat do pracy medalierów tworzących arcydzieła tej sztuki, wręczane przy specjalnych okazjach i poszukiwane przez europejskich zbieraczy. Rozkwit tej sztuki przypada na ostatnią ćwierć XVI i na XVII w.³

Zainteresowanie gdańszczan numizmatyką musiało być wczesne i znaczne, skoro natrafiamy w źródłach XVI-wiecznych na kilkakrotnie przepisywane katalogi monet, z odrysowanymi w tuszu awersami i rewersami, egzemplarzy pochodzących nie tylko z mennic krajowych, ale niemieckich,

¹ T. Fañfil Początki kolekcjonerstwa numizmatycznego w Polsce, "Kolekcjoner Polski" 1988, nr 6 (184), s. 13.

² M. Gumowski *Handbuch der polnischen Numismatik*, Gdansk 1960, s. 4.

³ Zob. m.in. A. R. Chodyński *Artystyczna spójność po medalierze gdańskim Samuelu Anusowie (Anusowie) 1591-1622*, "Biuletyn Historii Sztuki" XL1: 1979, nr 2, s. 187-193.

a nawet hiszpańskich⁴. Jeden z takich egzemplarzy zaopatrzonej jest w obszerny komentarz przez sekretarza Rady, historyka, prawnika i poetę neolacinińskiego, Kaspra Schütza, mieszkającego od końca 1564 r. w Gdańsku⁵.

Medale jako wyraz sztuki kameralnej o treściach osobistych związane były z historią rodzin patrycjuszowskich, zamawiane i bite w związku z uroczystościami zaślubin, jubileuszy członków rodzin najbogatszych kupców i armatorów. Wykonywane dla uczczenia wybitnych osobistości: profesorów "Ateneum" (Gimnazjum Akademickiego), uczonych, poetów, kaznodziei. Bito oficjalne medale gloryfikujące władze miasta, donatywy, które obok rzadkich medali i monet były prawdziwymi arcydziełami drobnej sztuki. Stanowiły dla posiadaczy wielką satysfakcję podnosząc ich prestiż w wąskim gronie kolekcjonerów. Oni też w wyraźny sposób wywierali nacisk na jakość bitych egzemplarzy w mennicy gdańskiej, zwłaszcza, iż sami zasiadali we władzach miasta. Może nie tyle na produkcję i wygląd monet – jak słusznie zauważył Siegfried Rühle w krótkiej rozprawie *Die Danziger Personenmedaillen* – co głównie na wygląd estetyczny donatyw⁶. Zawierały one wyraźną funkcję politycznego daru, wręczane królom polskim wykonywane były z kruszcu jak najlepsze monety, charakteryzowały się artyzmem wykonania najwyższej sztuki mistrzowskiej⁷.

Naukowe zainteresowanie zbieractwem monet i medali datuje się w Gdańsku od początku XVIII stulecia. Pisze się wówczas często i poważnie o numizmatyce, zakładane są gabinety, drukuje się katalogi. W 1720 r. Georg Daniel Seyler (od 1735 r. rektor Gimnazjum Elbląskiego) opublikował "szkic" o polskich i pruskich gabinetach numizmatycznych⁸, w 1728 r. o talarze gdańskim stanowiącym rarytas kolekcjonerski⁹. W rękopisie pozostawił dzieło o polskich i pruskich medalach z czasów króla Zygmunta I Starego¹⁰. Problemami numizmatycznymi zajmowali się głównie sami zbieracze, jak rajca Johann Jacob Salomon, który w latach 1762-1763 w sześciu wydanych zeszytach spisał historię gdańskich medali¹¹.

⁴ Wymieniam dla przykładu: "Bericht der Newen Groschen so im Land zu Mitawen gemetzl was zwischen denselben und altem Polnischen sampt Preussischem Groschem für different" z podtytułem: "Nun Volgt ein bericht, wegen der guten altem Groschem..."; "Bericht unnd Erklerung Etlicher Newen Schläge vom Thaleren, aus was Ursachen es hoch schodlich und nachtheilig dieselbern gleichs dem guttern deutschen Reichthalern..." – Archiwum Państwowe w Gdańsku [cyt. dalej: APGd.], 300 R/D, 6.

⁵ Biogram Kaspra Schütza (ur. ok. 1540 - zm. 16 IX 1594 r. w Gdańsku) zob. T. Oracki *Słownik Biograficzny Wernik, Prus Książęcych i Ziemi Malborskiej od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 2: L-Z, Olsztyn 1988, s. 141 n.

⁶ S. Rühle *Die Danziger Personenmedaillen*, "Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins", H. 70, Danzig 1930, s. 142 (dalej cyt. Rühle 1930).

⁷ Rühle 1930: *Beschreibung der Medaillen auf Danziger Personen*, s. 143-161 – Rühle podał katalog wybranych medali gdańskich z lat 1529-1879.

⁸ G. D. Seylers *Entwurf eines zu altemden Polnisch- und Preussischen Münz- und Medaillen-Cabinets*, Danzig 1720. Seylers był również autorem opisu kolekcji numizmatycznej króla pruskiego Fryderyka Wilhelma I.

⁹ G. D. Seylers *Historische Nachrichten von einigen raren Thaler der Stadt Danzig*, "Erfauertes Preussen", t. IV, Königsberg 1728, s. 730-740.

¹⁰ G. D. Seylers *Pölnis Metallice oder vollstündiges Verzeichnis aller Polnischen und Polnisch-Preussischen Medaillen von Sigismund I* – o tej publikacji wiadomość podaje S. Rühle *Die Entstehung des Münzkabinetts am Städtischen Gymnasium zu Danzig. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Danzigs im 17. und 18. Jahrhundert*, "Münzungen des Westpreussischen Geschichtsvereins", Jahrg. 24, Danzig 1925, nr 3, s. 47 n – (dalej cyt. Rühle 1925).

¹¹ J. J. Salomon *Die Münz-Geschichte der Stadt Danzig*, T. I-V, 1762; T. VI, 1763; – Rühle 1925, s. 48 n.

Archidiakon kościoła Mariackiego, Karl Benjamin Lengnich, otrzymany po swoim ojcu Benjaminie niewielki zbiór pomnożył i po latach stał się znawcą spraw monetarnych. Pisał wiele o numizmatyce w latach 1776-1796¹¹. Przez współczesnych uważany był za wybitnego i zdolnego, mającego rzeczywistą wiedzę, odznaczającego się tak cenioną w tej dziedzinie przenikliwością i intuicją – pisał o Lengnichu Friederich W. von Arnim w 1788 r.¹² Sam Lengnich życzył sobie między innymi: „Chciałbym opisać wszystkie medale i monety gdańskie, od tych wielkich do tych najmniejszych, od talarów podwójnych do monet zdawkowych, stare i nowe, w całości i te, które gromadzone i przechowywane są z szacunkiem w moim rodzinnym mieście...”. Ale z tak ambitnego planu zdołał jedynie opracować gdańskie dukaty i inne złote monety¹³. W wartościowaniu Lengnicha pobrzmiwają praktyczne wskazówki z *Die Geöffnete Raritäten-und Naturalien Kammer*, o czym wspominam niżej.

Poza dostępnymi, choć dziś rzadkimi publikacjami, wiele cennych uwag kolekcjonerów gdańskich zachowało się w notach rękopiśmiennych, jak „Colectanea de re monetaria Regni Poloniae...” dotycząca monet XVI-XVIII wieków¹⁴, „Liber variarum Rerum Monetarium” z lat 1519-1692¹⁵. Numizmatyczny charakter mają również zapiski o tytule „Tabula Proportionis Cavatorum et Lotonum...”¹⁶, dalej, obliczenia wartości monet¹⁷ czy wartości kruszcu w monetach złotych¹⁸. Prócz rozważań historycznych, filozoficznych na temat symboliki numizmatów z podaniem 44 znaków graficznych i znaków sześciu elementów (ogień, powietrze, woda, ziemia oraz dzień i noc [sic!]), wszelkie dywagacje pozanumizmatyczne mają silny wydźwięk alchemiczny¹⁹. Zajmowano się wartością kruszcu w monetach krzyżackich począwszy od 1233 r. aż po połowę XVII w., z którego to czasu pochodzi omawiany rękopis²⁰. W 2 połowie tegoż stulecia należał do Johanna Ernesta Schmiedena, bibliofila gdańskiego, na co wskazuje charakter pisma gloss²¹.

¹¹ C. B. Lengnich *Beiträge zur Kenntniss seltener und merkwürdiger Bücher mit besonderer Rücksicht auf die Numismatik etc.*, T. 1-2, Leipzig 1776; – tenże *Nachrichten zur Bücher und Münzkunde*, Danzig, t. 1, 1780; t. 2, 1782; – tenże *Merkwürdigkeiten einer Münz- und Medaillen-Sammlung in Danzig...*, „Journal von und für Deutschland”, roczniki 1791 i 1792. Informacje o gabinecie numizmatycznym Lengnicha znajdują się w dwóch źródłach: w katalogu aukcyjnym z 1796 r. *Vorzehmiss der Münzsammlung des Wechsel Hrn. Archidiakon...*, Danzig 1796 oraz w rękopiśmiennych notach Lengnicha prowadzonych od 1780 r. do śmierci w 1797 r. – zob. Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk (odtąd cyt. BGdPAN), Ms 1118/iv. Również: K. Podlaszewska *Księgarnia mieszczan gdańskich do końca XVIII w.*, „Zapiski Historyczne” t. XXXV, 1970, z. 1, s. 42, poz. 226.

¹² F. W. von Arnim *Von Thalern der Churfürstlich-Brandenburgischen und Königlich Preussischen regirenden Häuser*, Berlin 1788, s. 15.

¹³ Rühle 1925, s. 48. W katalogu zbiorów Lengnicha na 188 stronach wymienionych zostało 1564 różnych medali i monet. W katalogu wydanym w 1801 r. na 112 stronach – 1225 monet. Natomiast wiele egzemplarzy gdańskich – zob. Rühle 1925, s. 47.

¹⁴ APGd, 300 R/D, 1 – pochodzi z Biblioteki Schlieffa-Schumanns.

¹⁵ 300 R/D, 3 – pochodzi z Biblioteki Remmersers.

¹⁶ 300 R/D, 4q – „Tabula Proportionis Cavatorum et Lotonum, una marca, puri auri habet cavator”, s. 20 n.

¹⁷ *Ibidem*, s. 40-46.

¹⁸ *Ibidem*, s. 64-67.

¹⁹ *Ibidem*, s. 109 – „Charakters der Nahmen der Metallen und Saltze”.

²⁰ *Ibidem*, s. 111-115 – „Preissen alte Müntze”.

²¹ Johann Ernest Schmieden (1626-1707), rajca 1677 r., burmistrz 1692 r., burgrabia królewski 1707 r. Katalog księgozbioru prywatnego sporządzony po jego śmierci, wraz z biblioteką ojca Natanaela (Indygenat Jana

2. Uwagi do teorii i praktyki kolekcjonerskiej przy zakładaniu gabinetów numizmatycznych w XVIII wieku

Wykształcony numizmatyk gdański przełomu XVII i XVIII stulecia starał się powoli odrzucać starzejącą się barokową w formie i treści koncepcję gromadzenia *silva rerum*. Nowoczesne *studio rei nummariae*, niemiecki *Müntz-Cabinet* – urządzone powinien być wzorcowo. Podręcznikiem zbliżonym do doskonałego był wydawany w latach 1705-1707 w Hamburgu przez Benjamina Schillerna *Des Geöffneten Ritter-Platzes...* (il. 1), a zwłaszcza zamieszczone w tomie pierwszym i trzecim opracowania²³. Już ze *Wstępu* miłośnicy numizmatyki dowiadywali się, że “ze wszystkich dostępnych starożytności we wszystkich czasach monetom dawano pierwszeństwo [...]. Książęta pragnąc wyróżnić się, niemałe części dochodów przeznaczali na zdobywanie rzadkich medali, potem błyszczących w ich skarbcach jak klejnoty. Zbierali uczeni i zbierały niewiasty, te zaś głównie dla wizerunków bohaterów, także dla samej przyjemności posiadania”. Poza rolę kształtującą umysł, “wprowadzały kontemplującego w melancholijne usposobienie (“melancholische Gemüther”) towarzyszące zadumie nad wartością dawnej monety”. Rozmyślaniom przypisywano “orzeźwienie uczuć bez szczególnego trudu, poprzez zabawę ale i z całą powagą, jeśli zważyć na korzyści i sposób pogłębiania wiedzy”²⁴. Widzimy więc jak krzywdzący wniosek wysunął kronikarz Grunau, stwierdzając jakoby biskup chełmiński z głupoty zrodzonej ze starczego wieku, poświęcał kanoniczne godziny na obcowanie z numizmatami.

W *Das Geöffnete Müntz-Cabinet* z naciskiem podkreślano czego oczekiwać powinien zbieracz przy studiowaniu medali przedstawiających bramy, łuki triumfalne, amfiteatry, pałace, piramidy, kolosy, obeliski, historie prowincji i miast, wizerunki cesarzy, książąt, wodzów, poświęcone czasom pokoju i czasom wojny, rozpoznawając wstęgi, wieńce i korony: *coronae civilis, triumphales, murales, navales, obsidionales* o kształtach *rostratae* i *radiatae*²⁵. Działalność kolekcjonera musi opierać się na znajomości dzieł Herodota, Diona, Dionizego z Helikarnasu, Polibiusza, Tytusa Liviniusza z Padwy, Tacyty i innych historyków.

W połączeniu ze znajomością zabytków, czyli greckich i łacińskich starożytności, przekazanych przez Pauzanasza, Rosinusa, Filostrata, Rodinginusa, pełniejszą stawała się wiedza numizmatyczna, tym bardziej jeśli

²³ Kazimierza w 1658 r.), zob: 300 43/106, k. 208v-209 r; BGD PAN - Index librorum, s. 48; Cat. Bibl. 44 (XVIII w.); – *Voluntaria Legum*, t. IV, Petersburg 1859, s. 263; + Podlaszewska, op. cit. s. 56, poz. 21; – K. Reichman *Evangelij gdańskie*, Warszawa 1929, s. 71 rc – *Altgermanische Bibliographie*, Bd 2, Lfg 4-5. Hrsg. K. Forestreuter, F. Gause, Marburg/Lahn 1961-1967, s. 623.

²⁴ *Das Geöffnete Müntz-Cabinet. Oder Einleitung, wie solche Wissenschaft leicht zu erlernen, was in Erkenntnis Antiquen und Modernen Münzen erfordert werde und wie selbige nützlich zu gebrauchen sampt Beschreibung der berühmten Müntz-Cabinetten und Scribenten in Europa*, [w:] *Des Geöffneten Ritter-Platzes*, Bd 1, Hamburg 1705 oraz *Die Geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer*, [w:] *ibidem*, Bd 3, Hamburg 1707.

²⁵ *Das Geöffnete Müntz-Cabinet...*, s. 5 n.

²⁶ *Ibidem*, s. 8.

1. Ilustracja karty tytułowej
Des Geöffneten Ritter-Platzes.
 Dritter Theil, Hamburg 1707,
 sygnowana



Gdańskie
 kolekcje
 numizmatów
 i medali
 od XVIII
 do XIX
 wieku

zechciał dodatkowo przestudiować *Tractat de praesentia et usum Numismatum* Spanhenniego. Nie należy jednak poprzestawać na znajomości monet i metali "starożytnych". Równie ważne są egzemplarze nowożytne, a o nich dowiedzieć się mógł z *Historia numismatum novorum*²⁶. Do początku XVIII w. literatura przedmiotu być może dawała satysfakcję licznym europejskim, w tym gdańskim zbieraczom²⁷.

²⁶ J.G. [inicjały] *Historia numismatum novorum. Das ist die New-Eröffnete Historie der Modernen - Metallten. Einer Liste der besterhaltenen Schrifften, wie auch der vornehmsten Cabinetten und Kunst-Kammern, [w:] Des Geöffneten Ritter-Platzes*, Bd 1., s. 96-137.

²⁷ Z licznej ówczesnej literatury numizmatycznej wymienię kilka najważniejszych publikacji dla kolekcjonerów wspomnianych w X rozdziale *Das Geöffnete Münz-Cabinet...* s. 104 n.: Jacobi Stradus (Mantuańczyk) *Thesaurus sigillatum sive Romanorum Imperatorum Orientalium et Occidentalium Icones ex antiquis Numismatibus descriptae*, Lugdunum 1605; Thomas Treter (Polonus) *Romae Caesars Imperatorum Romanorum effigis a C. Julio Caesare ad Imperatorem Rudolphum addit*, Romae 1590; – Levinus Hulsius *Series Imperatorum Romanorum a Cajo Julio Caesare ad Rudolphum II. ex praecipuis numismatibusque Numismatibus*, Francofurti – wydawane w latach 1603-1605; dzieło dwutomowe Philippiego Bonanniego (Bolończyka) posiadał w swojej bibliotece Uphagen: *Numismata Pontificum Romanorum quae tempore Martini V. usque ad anno 1699, Romae 1699*.

Najprostszym źródłem nabycia pojedynczych egzemplarzy, powiększenia zbiorów był oczywiście zakup bądź wymiana. Lecz tu trzeba być niezwykle ostrożnym. W handlu krąży bowiem wiele fałszywych obiektów wykonywanych między innymi we Włoszech przez niejakiego Padewczyka i Parmeńczyka, a w Holandii Carterona, którzy dzięki zdobytym umiejętnościom warsztatowym wyprowadzili w pole wielu wytrawnych zbieraczy. Przestrzegając przed przykrymi konsekwencjami, podano kilka wskazówek, dzięki którym rozpoznać można fałszyfikaty i odróżnić je od autentyków²⁸.

Pod pojęciem "piękności monety" lub medalu – przymiotów nieobojętnych dla rasowych kolekcjonerów – na początku XVIII w. rozumiano odpowiedni rysunek odtwarzający wizerunek (*delineatio*), oryginalną i pozabawioną uszkodzeń formę (*Unbeschädigung*), odwzorowanie rzeczy, postaci z natury, zawarcie w kompozycji kolistej, zachowanie zgodności między formą a proporcją w inskrypcjach²⁹; te zaś należy właściwie odczytać³⁰. Służyć do tego miał słownik skrótów inskrypcji greckich (obszerniejszy) i łacińskich.

Zalecano budowanie zbioru przez gromadzenie serii np. medali papieskich, cesarskich, królewskich etc., żetonów (*jettons*), serii tematycznych upamiętniających oblężenia twierdz i miast, uroczyste wjazdy, sejmy, fety państwowe i prywatne (narodziny, śluby, jubileusze, pogrzeby etc.). Każdemu z wymienionych problemów w cytowanym dziele poświęcony jest krótki podrozdział; można zbierać te medale, na których wyobrażone są symbole, znaki heraldyczne, militaria, napisy o charakterze religijnym i politycznym, moralitety i kommemoraty, wyjątki z poezji, składane w podzięce dla przeszłości, teraźniejszości, dla retoryki, literatury, nauk przyrodniczych, architektury, rzeźby i malarstwa. Szlachcic mediolański Manfred Settala w swoim *Musei* z 1666 r. tak podsumował rolę i znaczenie gabinetu numizmatycznego, który powinien zawierać: "...in somma tutte, l'arti literali, tutte le Mecaniche, tutte le scienze, lauto Celesti, quanto terrestri, tanto naturali, quanto elementari, tanto Civili e Murali, quanto Militari, tanto artificiose, quanto industriose, tutti ricavarono grandi utilità da c o t e s t e Medaglie delli Antichi e Moderni" (podkr. – A.R. Ch.)³¹.

Do takiej postaci o treściach pełnych wartości zbliżyły się gdańskie kolekcje numizmatyczne, o czym za chwilę. Przedtem konieczne wydaje mi się uściślenie funkcjonujących wówczas podstawowych dla naszego zagadnienia pojęć: *Raritäten - Kammer, Müntz - oder Medaillen Cabinet*, czy *Müntz - Kammer*. Niemieckojęzyczne określenie *das Kammer* – komora, pokój,

²⁸ *Das Geöffnete Müntz-Cabinet...* s. 17 n.

²⁹ *Ibidem*, s. 73 n.

³⁰ "Nachdem wir nun also die Münzen untersucht, wollen wir dem geneigten Leser auch einige Anleitung geben, wir er die Münzen verstehen und deren Legendes oder Inscriptiones erklären soll" – *Ibidem*, s. 89 n.

³¹ Cyt. za: *Philosophia Numismatum Novorum. Oder Neu-Eröffnete Philosophie der Modern-Medaillen. Betreffend davon Würde und Nutzen zu denser berühmtesten Wissenschaften*, [w:] *Das Geöffnete Ritter-Platzen*, Bd. s. 138 n; cyt. z *Museo-Galleria del Manfredo Settala in Tortona*, 1666.

pomieszczenie, należy tutaj rozumieć jako miejsce w budynku muzealnym na przechowywanie, eksponowanie obiektów np. rzadkich rarytasów, przyrodniczych, numizmatycznych, a w szerszym pojęciu w tym kontekście – jako muzeum. Stosuję więc dla niem. *Kammer*, ogólnie – muzeum, w pojęciu zawężonym: pomieszczenie, pokój, komnatę. Dla niem. *Rarität* – obiekt rzadki, osobliwy. Natomiast niem. *die Kabinett* – słowo dziś oznaczające gabinet, pracownię, ale także "gabinet rady ministrów" oznacza tutaj mebel do numizmatów.

W kontekście poruszanego przeze mnie problemu zawsze chodzić tu będzie o *k a b i n e t* jako mebel ze skrytkami, szufladkami, półkami. Tak więc rozgraniczam pojęcie *g a b i n e t u* np. grafiki, numizmatów, jako wydzielonej części zbiorów z całości muzeum od wielofunkcyjnego mebla – kabinetu. Bywał on dziełem sztuki w samym sobie, wykonywany przez artystów wielu specjalności. XVIII - i XIX-wieczny kabinet numizmatyczny – szafka do przechowywania monet, medali, niekiedy *gemm* i *kamei* służyć miał funkcji dla jakiej został przeznaczony, dekorowany skromnie, powinien być pozbawiony zbędnych detali ornamentacyjnych. Szatą zewnętrzną, również zawartością, zdecydowanie odróżniał się od przeładowanych zbędnymi elementami barokowych kabinetów.

W rozdziale piątym *Die Geöffnete Raritäten-und Naturalien Kammer* (il. 2) traktującym "o porządku, sytuacji i wszelkich innych potrzebnych rzeczach w muzeum obiektów rzadkich", w praktycznych wskazówkach dla zbieraczy pisze autor wiele o usytuowaniu całego muzealnego gmachu²¹, o wyglądzie, oświetleniu, warunkach konserwatorskich, rozkładzie pomieszczeń na konkretne zbiory (il. 3). Przestrzega architektów i zakładających przed dekorowaniem wnętrza sztukateriami gipsowymi zakłócającymi percepcję ekspozycji²². Znający się na swojej pracy dozorca i przewodnik w jednej osobie – jak się z naciskiem podkreśla²³ – powinien grzecznie zwracać się do odwiedzających. Zanim rozpocznie oprowadzanie w grupach, kieruje ich do antykamery mieszczącej się na parterze, po prawej stronie głównego hallu. Na tej samej kondygnacji w narożnym pokoju od frontu, oznaczonym nr 5, autor umieścił "starożytne medale"²⁴, natomiast

²¹ "Von der Ordnung, Lage und andern allgemeinen Requisites einer Raritäten-Kammer" - w części I: *Von Raritäten-Kammern* insgesamt dzieła *Die Geöffnete Raritäten-und Naturalien Kammer*... s. 19 n.

²² *Ibidem*, s. 27.

²³ Kwestia autostwa tak specyficznego tekstu wymaga w przyszłości wyjaśnienia. Przypomnę, że dzieło opublikowane zostało w Hamburgu w 1707 r., jednak podręcznik przesiąknięty jest ubiegłowieczną spuścizną traktatów muzeologicznych. Najczęściej autor powołuje się na XVIII-wieczne "Rozważania o pomieszczeniach sztuki i natury" Daniela Majora – *Belesken von Kunst-und Naturalien Kammer* (wydane w Kilonii w 1674 r.), tak jakby znał go osobiście, pisząc o nim m.in.: "Herr D. Major in obengelöbten Tractat vortreflich diese Materie ausgeführt, un nicht nur die insgemein gewöhnliche Nahmen, sondern auch die jenigen alle gelehrt ausgeleget, welche in den Schrifften der berühmten Leute gefunden werden". – *Die Geöffnete Raritäten-und Naturalien Kammer*... W innym miejscu pisze: "Herr D. Major will zwar die Kunst-Sachen von den Raritäten unterschieden haben, ich sehe aber nicht warum, indem ja nur solche Sache pflegen aufgehoben zu werden, die wegen der darum bewiesenen Kunst rar und seltsam sind" – tamże, s. 18. O empatycznym stosunku do D. Majora i wysokiej ocenie dzieła świadczy fakt umieszczenia tej publikacji na pierwszym miejscu w wykazie literatury muzeologicznej – tamże, s. 169 – chociaż jedną z bardziej współczesnych dzieł wydał wówczas Georg Euerhard Rumphé *D'Amrosiauteiche Raritäten-Kammer*, Amsterdam 1715.

²⁴ "Medallien aus der Antiquität" — *ibidem*, s. 28.

Vorbericht.

Zeitvertreib in Compagnie dienet / und wiep
kündlich nie in einem Buche mit so nützlichem
mei Fleisch zusammen getragen worden.

Hiermit schliessen wir diesen dritten Theil
der raresten und nutzbarsten Sachen / in der
angenehmen Hoffnung / daß / weil ein ver-
nünftiger Leser / welcher der klugen Welt die
Liebe und ersprießlich seyn will / seinen Appetit
hierinnen völlig contentiret findet / man werde
die dieses Buch / wie die Verige / eines ge-
rechten Aufschmehns würdigen / und da-
durch den Verleger obligiren / galanten
Genußern bald mit den letzten und lieb-
ten Theil worinnen ebenfals recht
curieuse Sachen enthal-
ten zu dienen.



Die

Die Geöffnete Raritäten.

Und Naturalien-Kammer /

Wozu
Der Galanten Jugend / andern Cu-
rieusen und Reisenden gewiesen wird /
wie sie Galerien, Kunst- und Raritäten-
Kammern mit Nutzen besehen und
davon raisonniren sollen /

Wozu eine
Anleitung / wie ein vollständiges Ra-
ritäten-Haus anzuordnen und einzu-
richten sey /

Sont angefügten
Sehr nütlichen Observationibus vor
die Anfänger dieses Stadij.

Verfertigt von einem
Liebhaber Curieuse Sachen.

HAMBURG,
bey BENJAMIN SCHILLERN, Buchhändler
im Jahr / Anno 1707.

[1]

2. Karta tytułowa rozprawy *Die Geöffnete Raritäten- und Naturalien Kammer* z 1707 r.

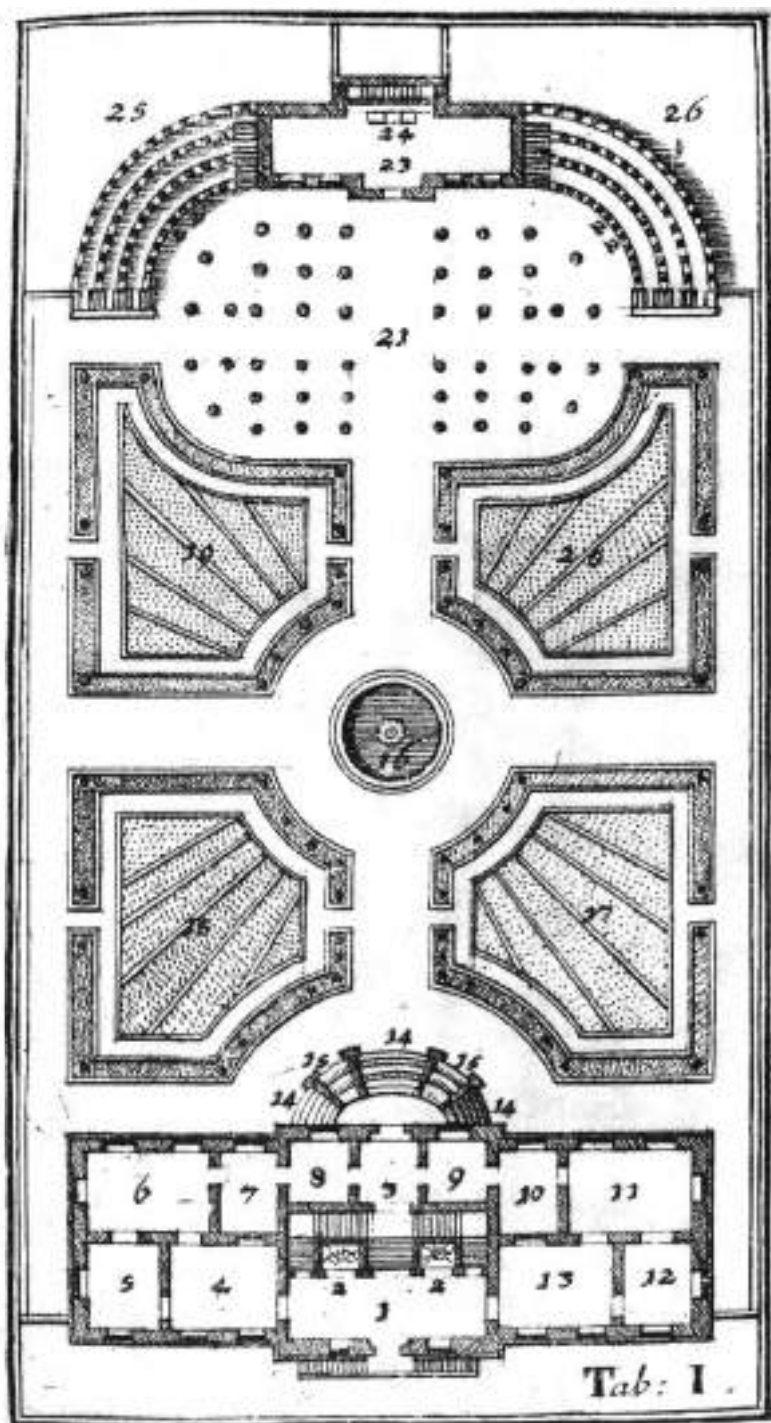
“medale nowożytnie” w pomieszczeniu od ogrodu, w ryzalicie osiowym (nr 9) wraz ze skarbem antycznych kamieni szlachetnych²⁶. Gabinet numizmatyczny z kolekcją monet i medali uważany tu jest za jedną z cenniejszych części muzeum. Wyraźnie pisze się o przechowywaniu ich w szafach. Pierwsza może mieścić monety szczególne, czyli klasy głównej, bite z publicznego złota i srebra, ułożone geograficznie według krajów, panujących lub narodów²⁷. W szafie następnej – egzemplarze ze srebra prywatnego, dalej, ułożone według porządku genealogicznego, czyli życia panujących, zwłaszcza gdy specjalne okazje towarzyszyły wypuszczaniu na rynek nowej monety. W czwartej – monety obiegowe wszystkich narodów europejskich²⁸. Pożądany jest także inny podział: od monet największych do najmniejszych, o czym myślał Lengnich, jak pamiętamy z jego planów opracowania numizmatów gdańskich. Są i tacy zbieracze, którzy zwracają

²⁶ Das Erste Gemach (nr 9) könnte zwischen den ersten und andern zu besserer Connexion ins Mittel fallen, wenn darinnen antique geschrittene Edelsteine und die Modernen Medaillen aufbehalten würde – *ibidem*, s. 28.

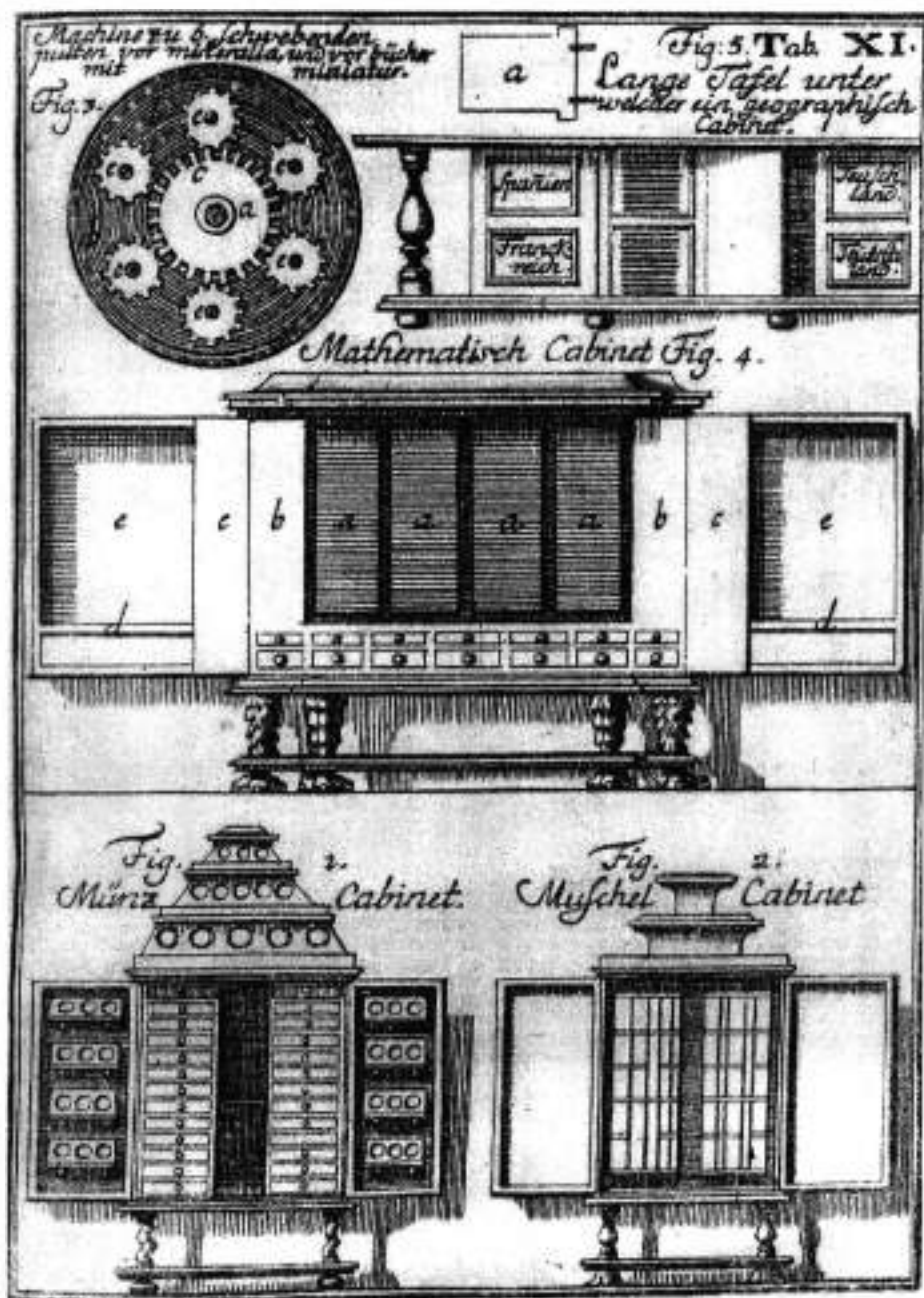
²⁷ Der erste könnte begreifen die Schaupfennige oder Gedächtniss-Münzen, welche aus Gold und Silber Publica Auctoritate verfertigt worden... – *ibidem*, s. 37 n.

²⁸ *Ibidem*, s. 38.

Gdańskie
kolekcje
numizmatów
i medali
od XVIII
do XIX
wieku



3. Plan budynku muzealnego zamieszczonego w rozprawie *Die Geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer* z 1707 r.



4. Widok na kabinety do przechowywania numizmatów, muszli i instrumentów matematycznych zamieszczony w rozprawie *Die Geöffnete Raritäten- und Naturalien Kammer* z 1707 r.

uwagę tylko na najcenniejsze okazy, szczególnie monety klasy głównej³⁹, albo na rzadkie i cenne z inskrypcjami w rodzaju "Bey Gott ist Raht und That" ("Z Bogiem rada i uczynek"), "Besser Land und Leut verlohren als ein falsch Eyd geschworen" ("Lepiej kraj i ludzi zgubić niż złą przysługą ludzi")⁴⁰.

W sali nr 5 miał stanąć specjalnie zaprojektowany k a b i n e t dla przechowania kolekcji medali antycznych. Opis kabinetu jest na tyle interesujący, iż warto przytoczyć najważniejsze fragmenty. Konstrukcja mebla stawianego na posadzce składała się z trzech części: podstawy na toczonych nóżkach, szafy dwudrzwiowej i nadstawki piramidalnej (il. 4). Przestrzeń wewnętrzna szafy dzielona była pionowo na trzy części: środkowa z wnęką na półki, boczne z rzędami płytkich szuflad. Na półkach ustawić było można grube książki lub katalogi; zamiast półek tekturowe wkładki z wykrojami na medale. W szufladach – jak w innych kabinetach numizmatycznych – przechowywać można różne monety. Wewnętrzne płaszczyzny drzwiczek mogą mieć cztery rzędy ukośnych pulpitów z wydrążonymi kolistymi miejscami na cenne złote, srebrne pamiątkowe medale. Piramidalna nastawka kabinetu, skonstruowana z trzech zwężających się ku górze elementów oddzielonych od siebie gzymsowaniem, może mieć od czoła wycięte otwory w celu eksponowania w nich medali z brązu, zaś nachylonych pulpitowo ściankach bocznych – szufladki na przechowywanie rysunków bądź odcisków na papierze awersów i rewersów⁴¹. Podobnie zaprojektowano kabinet na medale nowożytnie oraz gemmy i kamee⁴².

Kolekcjonowanie monet i medali pozytywnie wpłynęło na rozwój badań numizmatycznych. Nie można mówić o ich postępie bez kolekcji. Także w Polsce. Niekwestionowane zasługi należą do Mariana Gumowskiego. Jako student Uniwersytetu Mikołaja Kopernika miałem okazję być w toruńskim domu profesora. W latach sześćdziesiątych znajdowała się tam mocno przetrzebiona przez wojnę kolekcja wykorzystywana jako materiał pomocniczy w jego licznych badaniach.

Zaszczytny obowiązek tworzenia kolekcji monet i medali już od zarania renesansu, od Francesco Petrarci i humanistów przejęli monarchowie, książęta, przedstawiciele patrycjatu, uczeni. Jednak systematyczne prace nad opisywaniem i katalogowaniem zbiorów datują się od XVIII stulecia. Podstawy naukowe stworzył Joseph Hilarius Eckhel (1737-1798), kustosz cesarskiego Gabinetu Numizmatycznego w Wiedniu, publikując dwa dzieła: *Doctrina nummorum veterum* w latach 1792-1798 i *Addenda*, wydana po jego śmierci w 1826 r. W Polsce, aczkolwiek pierwszą pracę zawdzięczamy krakowianinowi Stanisławowi Grzępskiemu na temat monet hebrajskich i miar (1568 r.), to jednak za twórców początku badań numizmatycznych

Gdańskie
kolekcje
numizmatów
i medali
od XVIII
do XIX
wieku

³⁹ „...von den kostbarsten Haupt. Münzen alle solcher Nationen zusammen zubringen” – ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem, s. 58 n i tabl. XI, fig. 2.

⁴² IV. Antiche geschlittene Edelsteine und moderne Medaillen n. 9. Diese erfundene eben solche Schräncke wie bey den Antiquen Medaillen beschrieben worden” – ibidem, s. 60.

NOTIZ ÜBER DIE MÜNZSAMMLUNG
des Danziger Gynnasiums.

von
Dr. MARQUARDT
Professor.



Danzig, 1846.

uważamy Tadeusza Czackiego i Joachima Lelewela⁴⁵. Podręczne księgozbiory pomocnicze zawierały również teoretyczne dzieła lokalnych uczonych jak Davida Brauna⁴⁶, Davida Samuela Madaiego⁴⁷, Daniela Hufflanda⁴⁸ – XVIII-wiecznych pisarzy. W wieku XIX w Berlinie, Poznaniu, Bydgoszczy, wydawano periodyk fachowy "Zeitschrift für Münz-Siegel und Wappenkunde"⁴⁹, natomiast w Gdańsku wybijały się na czoło numizmatyczne opracowania wnuka Gottfrieda Lengnicha – Karla Joachima Marquardta (il. 5), kustosa Gabinetu Numizmatycznego gdańskiego Gimnazjum Akademickiego⁵⁰ oraz Siegfrieda Rühlego⁵¹.

Gdańskie kolekcje numizmatów i medali od XVIII do XIX wieku

3. Wielcy kolekcjonerzy gdańscy i ich zbiory w XVII i XVIII wieku

W wieku XVI i 1 poł. XVII osoby zainteresowane w zbieraniu monet i medali, wzorując się na podobnych zbiorach europejskich, przechowywali je w kabinetach lub pośród innych tzw. starożytności tworząc *Antiquitätenkabinet*. Wśród osób tych przeważali burmistrzowie, rajcowie, ławnicy gdańscy, a więc przedstawiciele władz miasta, ludzie, których umysłowość kształtowana była na włoskich, niemieckich, francuskich, polskich, angielskich i holenderskich uniwersytetach, a gust i zamiłowanie do sztuki i zabytków wyrabiali sobie podczas studyjnych w młodości, a następnie służbowych podróży. Jednymi z najświetniejszych przykładów koneserów sztuki byli: rajca Arnold von Holten (1561-1629), burmistrz Bartholomeus Schachmann (1559-1614), ławnik Karl Schwartzwald (1591-1643) i Heinrich IV Schwartzwald zwany Starszym (1619-1672), o których pisałem w 1981 r.⁵² Arnold von Holten jako przedstawiciel Hanzy na polecenie Rady miejskiej odbył podróż dyplomatyczną na dwór hiszpański i do północnych Włoch w latach 1606-1608, notując swoje spostrzeżenia w dzienniku podróży⁵³. W Segowii, oprócz "antiquitas Romana, quod exacte et studiose observavi..." zainteresowania swoje kierował ku młynom wodnym i położonej tam mennicy, w której zmyślnie skonstruowana maszyna biła monety głów-

⁴⁵ J. Szymański *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 1983, s. 572-632 oraz tamże zawarta bogata współczesna literatura numizmatyczna.

⁴⁶ D. Braun *Anführlich historischer Bericht von polnisch-und preussische Münz-Wesen...*, Elbing 1722; – *tenże, Anfang zu den (...) Historischen Bericht von polnisch-und preussischen Münz-Wesen...*, [b.m.] 1726.

⁴⁷ D. S. Madai *Vollständiges Theater-Cabinet*, T. 1-3, Fortsetzung 1-3, Königsberg 1765-1774.

⁴⁸ D. Huffland *Gründliche Gedanken von Münz-Wesen unter dem Kreuz-Ritter in Preussen*, Danzig 1768.

⁴⁹ "Zeitschrift für Münz-Siegel und Wappenkunde". Hrsg. von Dr. [Eberhard] Koehne, Jhg. 1 (1841), 2 (1842), 3 (1844), 5 (1845).

⁵⁰ [K. J.] Marquardt *Nützlicher Anhang der Münzsammlung des Danziger Gymnasiums*, Danzig 1846 (dalej cyt. Marquardt 1846).

⁵¹ S. Rühle *Die öffentlichen Münzsammlungen zu Danzig*, "Berliner Münzblatt", Neue Folge 49, 1929, s. 488-489; Rühle 1925; Rühle 1930.

⁵² A. R. Chodyński *Najwspanialsze zbiory dzieł sztuki w Gdańsku*, [w:] *Gdańskie Studia Muzyczne*, t. 3, Gdańsk 1981, s. 239-263.

⁵³ P. Simeon *Die Reise des Danziger Ratherrn Arnald von Holten durch Spanien und Oberitalien in den Jahren 1606-1608*, "Archiv für Kulturgeschichte", Bd 6, Berlin 1908, H. 1, s. 39-70.

nie miedziane⁵³. Natomiast w Sewilli przypatrywał się biciu monet złotych i srebrnych. W gabinecie starożytności von Holtena, poza przywiezionymi z Hiszpanii *meredivami*, znajdował się niewielki zbiór monet rzymskich.

Po Niemczech, Francji, a stamtąd przez Włochy do Egiptu odbył podróż Bartholomeus Schachmann. Na przykładzie tej rodziny, z której Johann (zm. 1627 r.) często wyjeżdżał do Europy Zachodniej, nawet podróżował po Azji, dowiadujemy się, że wojaże włączane były do programu nauczania i wychowania młodych gdańskich *nobiles*⁵⁴. Po swojej nagłej śmierci pozostawił Johann gabinet numizmatyczny synowi Bartholomeusowi (ur. 1601 r. z jego drugiej żony Anny z d. Blömken). Z Włoch przywiózł antyczne rzeźby, detal architektoniczny z inskrypcjami oraz numizmaty i medale renesansowe⁵⁴. Według G. Dousy, spośród wielu wykształconych gdańszczan Schachmann znał się najlepiej na sztuce i naukach, a wraz z von Holtenem biegle władał kilkoma wschodnimi językami.

Jednymi z najwybitniejszych kolekcjonerów numizmatów w Gdańsku byli Schwartzwaldowie, zwłaszcza Karl, następnie Heinrich IV i Karl Wilhelm (1689-1747) – właściciele zbiorów sztuki i jednej z największych bibliotek gdańskich XVII w. Założycielem rodowego zbioru starożytności był podróżujący po Włoszech lawnik Karl, zaś gabinetu numizmatycznego – Heinrich IV. W testamentie przekazał go synowi Heinrichowi V Młodszemu (ur. 1655 r.)⁵⁵. Jak pisał rajca i uczoney gdański Georg Schroeder (1635-1703), Schwartzwald zostawił synowi zbiór tysiąca srebrnych medali, 30 złotych, 200 brązowych oraz wiele monet⁵⁶. W rozmowie z Bernoullim, Lengnich miał powiedzieć, że gabinet Schwartzwalda zawierał całe serie rzymskich srebrnych monet konsularnych, wśród nich także złotych, serie numizmatów nowożytnych, wiele rarytnych medali i medalionów i okazy antyczne⁵⁷. Po śmierci Karla Wilhelma w 1747 r., ostatniego męskiego potomka gdańskich Schwartzwaldów⁵⁸, kolekcję odziedziczył jego zięć Edward Friederich Conradi (1713-1799) należący do ścisłej czołówki XVIII-wie-

⁵³ [A. von Holten], "Journal Domini [...] Legati Hanseatici et Reipublici Dantiscanae, Iter Brabantium..." – APGd, li3, s. 882 n.

⁵⁴ Na temat rodu Schachmannów por. Die Geschlechten... – APGd, 300 R/Bb 31b, s. 30.

⁵⁵ Rühle 1925, s. 43 – cytuje R. Curckego, G. Dousę i P. Simsona, skąd czerpał informacje B. Schachmanna.

⁵⁶ Testament Heinricha IV Schwartzwalda zwanego Starszym z 12 VII 1669 r. – zob. Mangardt 1846, s. 2. Na temat dziejów tej kolekcji pisze ostatnio Jarosław Dutkowski bez podania źródeł skąd czerpał informacje: "Testamentem z 1669 roku Henryk Schwartzwald (1619-1672) zwany Starym, przekazał swoja licząca 6 tysięcy monet kolekcję do zbiorów publicznych. Po jego śmierci przekazana miastu kolekcja zarządzana rodzina, a od 1747 roku po wygaśnięciu rodu – Fryderyk Conradi (założyciel słynnego Conradiuum – szkoły budowy okrętów w Gdańsku). Początkowo zbiór wystawiano w lokalu Szkoły Św. Piotra. Jednak niedbałość opiekunów, a także dokonany rabunek w początkach XVIII wieku sprawił, że znaczna część monet uległa rozproszeniu. Niestety nie spoządzono żadnego inwentarza tej kolekcji, toteż nie wiemy nawet co w jej skład wchodziło. Jedynie pozostałość – 600 monet i medali – głównie rzymskie, przekazano dla lepszej ochrony i dbałości do Gimnazjum Gdańskiego" – J. Dutkowski *Dawne gdańskie kolekcje numizmatyczne*, "Przegląd Numizmatyczny" 1994, nr 4(7), s. 33.

⁵⁷ Georg Schroeder "Quodlibet oder Tage Buch von Allerhand Anmerkungen Anno 1672. Cum bono Deo" – Bibl. Gd. PAN, Ms 373, k. 165r.

⁵⁸ J. Bernoulli *Reisen durch Brandenburg, Pommeren, Preussen, Carlsrud, Russland und Polzen in den Jahren 1777 und 1778*, Bd II, Leipzig 1779, s. 245.

⁵⁹ *Der Schwartzwalder Genealogia* – Bibl. Gd. PAN, Ms 602, s. 49.

cznych gdańskich *Gelehrten*. Zbiór ten umieszczony następnie przy Szkole św. Piotra uległ częściowemu zatraceniu podczas zburzenia budynku w czasie bombardowania przez francuski oddział artyleryjski; zachowało się jedynie 600 numizmatów przekazanych w XIX w. gimnazjalnemu Gabinetowi Numizmatycznemu⁷⁰.

Zbiory numizmatyczne, podobnie jak biblioteki i dzieła sztuki wraz z innymi dobrami, należały do mienia spadkowego podlegającego podziałowi i wyprzedazom. Rozkwit kolekcji gdańskich trwał przez dwa i pół stulecia do ok. 1765 r. Od tego roku liczne wyprzedaje zahamowały liczbę ich rozwój. Trudno jest dziś zrekonstruować zasób gabinetów gdańskich, zaginęła bowiem większość katalogów aukcyjnych⁷¹. W latach 1765-1801 Siegfried Rühle odnotował dziesięć aukcji, podczas których wartość tych zbiorów uległa rozproszeniu⁷². Opierał się on jednak na katalogach publikowanych, nie uwzględnił źródeł archiwalnych. Te zaś pomnażają stan licytowanych bądź dzielonych między spadkobierców zbiorów.

I tak w styczniu 1774 r. odbyła się aukcja księgozbioru, manuskryptów, "złotych, srebrnych medali, talarów i innych monet" oraz grafik⁷³. Prócz licznych złotych monet (np. portugalczyków) w kolekcji tej znajdowało się wiele cennych medali: cesarza Rudolfa II, inne, wybite z okazji pokoju oliwskiego z podobizną króla Jana Kazimierza, z datą 3 V 1660 r. i inskrypcją "Pectora quo Regum coeunt quo vulnera seculi eu felix oleum pacis Oliva dedit", dalej srebrny medal z widokiem Gdańska z 1653 r. upamiętniający zaślubiny Jana III Sobieskiego, jeszcze inny z podobizną Heweliusza z 1687 r., medale związane z osobami: papieża Innocentego XII (1691 r.), D. Straucha, kilka medali Radziwiłłowskich z XVII w., z wizerunkami cesarzy, królów, elektorów, biskupów itd. Na uwagę zasługiwał jubileuszowy srebrny medal z 1758 r. upamiętniający powstanie Gimnazjum, rocznicowy oliwski z 1760 r. z panoramą miasta i widokiem klasztoru oraz stosowną inskrypcją „Pacem quam post centum annos colimus celebrate nepotes”.

Do wybitnych XVIII-wiecznych właścicieli gabinetów numizmatycznych należeli: Joachim Gottlieb Barthold (1687-1763), światowej sławy botanik Johann Philipp Breyn (Breyne, Breyen, 1680-1764). Numizmaty swoje przechowywał w sąsiedztwie kolekcji przyrodniczych (zlicytowane w 1765 r., nabyte przez cesarzową Rosji Katarzynę II). Na 173 stronach katalogu z 1766 r. wyszczególniono 1081 monet, w katalogu z roku następnego - 780 egzemplarzy (aukcja 16 III 1767 r., katalog liczył 80 stron), w katalogu z 1773 r. na 124 stronach - 538 egzemplarzy⁷⁴, w tym bardzo dużo gda-

⁷⁰ Marquardt 1846, s. 2.

⁷¹ Pierwsza ze wspomnianych aukcji odbyła się 22 IV 1765 r. w Domu Tragarzy przy Piwniej. Dla przykładu: w katalogu z 1719 r. na 26 stronach wymieniono liczne "alte griechische, römische und andere orientalische Gold-Silber- und Kupfermünzen" a także monety z brązu - *Catalogus nummorum antiquorum Auro-Argento-Aerorum acquisissimo pretio iunctim censefium*, Gedani 1719; - Rühle 1925, s. 46.

⁷² Rühle 1925, s. 46 n, przyp: od 29 do 38.

⁷³ APGd, 300 6/161, s. 39-48.

⁷⁴ *Verzeichniß der (Joh. Phil.) Breynischen Münzcabinefs (Auktionskatalog)*, Danzig 1766, także Rühle 1925, s. 47.



7. Sien kamienicy przy ulicy Długiej 35 w Gdańsku. Wg rysunku Jana Karola Schultza z 1857 r.

nianów. Poważnymi zbieraczami byli również burmistrz i uczonec Daniel Starszy Gralath (1708-1767) oraz jego syn, rektor Gimnazjum Daniel Młodszy (1739-1809). Następnie Karl Beniamin Lengnich⁴⁴, tajny radca króla polskiego Heinrich Wilhelm Rosenberg (1712-1794), będący spadkobiercą syndyka Albrechta Heinricha Rosenberga (1675-1749), burmistrz Gottfried Schwartz (1716-1777; il. 8), rajca Prawego Miasta Johann Anton von Waasbergh (1713-1776) – właściciel kunstkamery ze zbiorami instrumentów optycznych, złotnictwa, przedmiotów zbytku, bogatego księgozbioru⁴⁵. Do liczących się kolekcjonerów XVIII stulecia należał również burgrabia gdański Joachim Wilhelm von Weickhmann.

Kolekcja Bartholda („Die Bartholdsche Sammlung“) dostała się Bibliotece Miejskiej znajdującej się wówczas w gmachu Gimnazjum Akademickiego. Takie było życzenie numizmatyka, tym bardziej, że pozostawił męskiego dziedzica. Wartość zbioru tkwiła nie w liczbie – jak pisał w 1846 r. Marquard – lecz w rzadkości polskich, pruskich i gdańskich okazów. Do

⁴⁴ Bibl. Gd. PAN, Ms 1118/IV – katalog kolekcji obrazów, sztychów złożony przed 1780 r. oraz monet i medali papieskich i szwedzkich uzupełniony po 1783 r., spisany ręką właściciela Carla Beniamina Lengnicha w Gdańsku.

⁴⁵ APGd, 300 1/320, s. 11-130, 78^o/353, s. 309.



8. Rajsca Gottfried Schwartz
(1716-1777). Rysował Daniel
Chodowiecki, 1773 r.

rarytasów zaliczano np. medal Dantyszka, „die jetzt in Danzig nirgends mehr zu finden ist“¹⁰⁶, oraz słynne gdańskie donatywy¹⁰⁷. Podczas okupacji francuskiej, te z kolekcji, które przetrwały XVIII-wieczną „wielką wyprzedaż” uległy niemal całkowitemu splądrowaniu. Bonaparte tworząc swoje Muzeum Napoleona w Paryżu grabił co cenniejsze dzieła, nawet wywoził całe zbiory, udało mu się to nawet z *Sądem Ostatecznym* Memlinga, który powrócił dopiero w latach sześćdziesiątych XIX w. Podobny los spotkał kolekcję Bartholda. Zachowało się z niej tylko dziewięć monet arabskich¹⁰⁸.

Kolekcja Gralathów („Die Gralathsche Sammlung”) pozostała w rodzinie w 1 poł. XIX w., przechowywana w majątku Sulmin pod Gdańskiem, była skatalogowana¹⁰⁹.

Heinrich Wilhelm Rosenberg, właściciel jednej z największych prywatnych bibliotek gdańskich zgromadził według Lengnicha i Bernoulliego dużą

¹⁰⁶ Marquardt 1846, s. 2.

¹⁰⁷ O gdańskich dukatach rozmawiał Lengnich z Bernoullim podczas pobytu uczonego podróżnika w Gdańsku – zob. Bernoulli, op.cit. s. 242.

¹⁰⁸ Marquardt 1846, s. 3; Rühle 1925, s. 50.

¹⁰⁹ Marquardt 1846, s. 1 – wspomina o drukowanym spisie zbiorów z 1773 r.

liczbę interesujących, różnorodnych numizmatów (ok. 6 tys. sztuk)⁷⁴. Nie mając męskiego spadkobiercy martwił się o całość swoich zbiorów. Starał się też znaleźć zainteresowanego nabywcę. Życzenie jego nigdy się nie spełniło. Po śmierci Rosenberga wpieryw sprzedano na aukcji wielką bibliotekę⁷⁵, następnie galerię rzeźb i obrazów, wreszcie gabinet numizmatyczny.

Gdańskie
kolekcje
numizmatów
i medali
od XVIII
do XIX
wieku

Kolekcja burmistrza Gottfrieda Schwartza (il. 8) była jedną z najbogatszych. Będąc amatorem i koneserem sztuki nie zaniedbywał pogłębiania wiedzy z różnych dziedzin nauki. Był przyjacielem i mecenasem artystów i Gimnazjum Akademickiego. Na jego zbiory składała się znakomita biblioteka, galeria malarstwa, gabinety rycin i numizmatów⁷⁶. Schwartz był zasobnym gdańszczaninem, czerpał dochody z własnych manufaktur, między innymi wytwórni złotego i srebrnego drutu. W jego rękopiśmiennym katalogu znalazło się 200 złotych i 500 srebrnych medali, 85 brązowych, 900 talarów (podwójnych – *doppelte*, pełnych – *ganze* i pół-talarów – *halbe*), dalej, 600 „małych” monet, 200 brakteatów oraz 482 monety antyczne. W momencie otwarcia testamentu Schwartza 24 III 1777 r., rajcowie Johann Nicolaus Oehmchen, Johann Bentzmann i Johann Gottfried Reyger, osobistości w Gdańsku znane i szanowane z uwagi na wiedzę i przymioty umysłu, dokonali z katalogiem w rękę sprawdzenia zawartości kabinetu z numizmatami, po czym bibliotekarz Rady Miejskiej Strauss kolekcję opieczetował. Donator już 26 VIII 1776 r. zapisując w testamencie zbiór Gimnazjum Akademickiemu zadbał, by w przyszłości kolekcja była zachowana i pomnażana, przeznaczając na ten cel legat w wysokości 2 tys. guldenów. Do daru dołączył fachowy księgozbiór składający się z kilkuset woluminów. W testamencie podkreślił, że czuje szczególną wdzięczność do uczonych gimnazjalnych, gdyż wiele okazów z jego kolekcji było rozpoznawanych i porządkowanych dzięki ich pomocy. Zalecał, aby sprzedano dublety, dzięki czemu będzie można uzupełnić kolekcję o nowe, brakujące egzemplarze. Sądził, że decyzją tą nie skrzywdził swojego bratanka Christiana Jakoba, pastora u Św. Bartłomieja, hojnie go bowiem obdarował legatem na 10 tys. florenów, przeznaczył dla niego tysiące książek i zbiór miedziorytów⁷⁷. Schwartz znał kiepskie warunki w pofranciszkańskim gmachu, w jakich egzystowała Biblioteka Rady Miejskiej. Przeznaczył na budowę nowego gmachu również 10 tys florenów.

W tym czasie rajcowie Paul Gottfried Aycke i Carl Friedrich von Gralath informowali w licznych pismach Królewsko-Pruskie Kolegium Kościelno-

⁷⁴ Bemoulli, op.cit., t. I, s. 323 n., t. II, s. 213, 241, 255; – C.B. Lengnich *Nachrichten zur Bücher- und Münzkunde*, T I, Danzig 1780, s. 360 i 473; – Röhle 1925, s. 45. H. W. Rosenberg w swoich zbiorach miał kolekcje: kartograficzne, instrumentów astronomicznych, naturalistów oraz galerię rzeźb i obrazów – Marquardt 1846, s. 1, przyp. 2.

⁷⁵ Zob. *Auktionskatalog von Danziger Bibliotheken 1789-1797 – Sammelband. Bibliothek des [H. W.] v. Rosenberg. Auktionskatalog*, Bd I, T. 1-2, Bd II, T. 1-2, Bd. III, T. 1-2, Danzig 1795.

⁷⁶ Na temat galerii malarstwa zob. A. R. Chodyński *Zbiory dzieł sztuki i galerii naturalistów w Gdańsku u schyłku XVII i w XVIII wieku*, „Gdańskie Studia Muzealne” – w druku.

⁷⁷ APGd, 300, R/Vv 230, s. 150-153.



-Szkolne, czyli kuratorium o akcie donacji, zastrzeżeniach ofiarodawcy i – jak byśmy dziś powiedzieli – o warunkach konserwatorskich przechowywania kabinetu. W ciągu 25 lat szafa z numizmatami stała w zawilgoconym i zagrzybionym pomieszczeniu bibliotecznym i to tak bardzo, że w 1802 r. trzeba było zmienić spleśniałą pieczęć odcisniętą jeszcze przez profesora Strausa i na nowo opieczetować zbiór stemplem miejskim. Tymczasem po wspomnianej wyżej inwentaryzacji, przeprowadzonej przez egzekutorów testamentu, upłynęło 68 lat. Zbiór mógł zostać oficjalnie przekazany Bibliotece Rady.

Wyjątkowe dzieje gabinetu numizmatycznego Schwartza doprowadzić możemy do 1939 r. Korzystało z niego wielu numizmatyków; jednym z pierwszych, który wypożyczał eksponaty do opracowania – co skrupulatnie odnotowywano w kartotece mającej numery pokrywające się z tymi widniejącymi w manuskrypcie Schwartza – był Johann Bentzmann (il. 9) „dostojny magnat” („Hochädlich Herrlichkeit”)³⁴.

³⁴ Röhle 1925, s. 51.

10. Petrus Uphagen (1704-1765). Wg Mateusza Deischa, 1775 r.



Gdańskie
kolekcje
numizmatów
i medali
od XVIII
do XIX
wieku

Kolekcja, jako jedna z nielicznych, ocalała nienaruszona podczas szabru towarzyszącego okupacji francuskiej na początku XIX w. Ciśnie się pytanie – jakie były jej losy w końcu II wojny światowej i w latach powojennych?

4. Mniejsze zbiory numizmatyczne w Gdańsku w XVIII i XIX wieku

Uphagenowie, którzy wstawili się w Gdańsku jako właściciele naukowego księgozbioru, zbioru dzieł sztuki, a także kamienicy przy ulicy Długiej 12 (przeznaczonej w XX w. na muzeum wewnątrz mieszczańskich) – posiadali również skromny zbiór numizmatów i medali. Jeden ze srebrnych podwójnych medali gdańskich wybitny był dla Krystyny, córki Korneliusza Uphagena w 1689 r.⁷⁷ Do wybitnych obywateli miasta należał Johann Friederich Uphagen (1731-1802), rajca Starego Miasta, bibliofil (il. 10). Pom-

⁷⁷ F. A. Vossberg *Münzgeschichte der Stadt Danzig*, Berlin 1852, s. 108 n.

nożył księgozbiór nabywając w 1795 r. część zlicytowanej biblioteki H. W. Rosenberga. O wiele jednak wcześniej sprowadzał książki z Francji, głównie przez księgarzy z Bordeaux w latach 1756-1777⁷⁶. W jego bibliotece były liczne polonika, np. leksykon *Polonia literata*, dzieła muzeologiczne jak Neickela *Museographia*, liczne kroniki, np. Jana Długosza, nabyte w 1762 r.⁷⁷. W dwa lata później zakupił książki o Muzeum Brytyjskim oraz rękopisy Andrzeja Stanisława i Józefa Andrzeja, braci Załuskich, prekursorów Oświecenia w Polsce, fundatorów Biblioteki i autorów dzieł o charakterze encyklopedycznym. Na aukcji w 1768 r. nabył 78 woluminów⁷⁸. W roku 1775 zakupił 10 medali, między innymi złoty medal wartości 7 dukatów, dwa „stare dukaty”, cztery „medale srebrne”, jeden „cynowy medal Wernickisa”⁷⁹.

W pozostawionym po śmierci właściciela tzw. Zbiorze Waasbergha w 1776 r., rajcy Prawego Miasta (od 1753 r.), były liczne cenne numizmaty i pamiątkowe złote i srebrne medale, wśród nich: dukaty królów polskich Zygmunta III, Władysława IV z 1648 r., Jana III Sobieskiego, talary Stanisława Augusta Poniatowskiego z 1766 r. (jeden wyceniony na 10, drugi na 12 florenów), złoty „grecki anastasius” (11 fl.), następnie monety francuskie, angielskie, inne bite przez niemieckie miasta z XVII i XVIII w., ponadto cztery monety rzymskie z podobiznami: Faustyny, Antoniusza, Justusa i Hadriana, dwie monety arabskie, także tureckie, portugalskie, angielskie, saskie, polskie (grosz Zygmunta I Starego z 1534 r.). Ogólna wartość numizmatów Waasbergha wyceniona była na 462 florenów w złocie⁸⁰.

Zbieraczem medali był Karl Gottfried Ortmann (1703-1778)⁸¹, o którym niewiele wiemy ponadto, że pozostawił miastu wartościowy zbiór rękopisów, tzw. „Ortmannsche Manuscripten Sammlung”⁸². W testamencie swoim prócz biżuterii, sreber, ruchomości wymienione były medale⁸³. Skromny zbiór numizmatów zebrał także słynny przyrodnik gdański Jacob Theodor Klein (1685-1759; il. 11), o którym szerzej piszę w *Gdańskich kolekcjach bursztynu od XVIII do XIX wieku*, pracy zamieszczonej w niniejszym tomie. Klein interesował się ekonomiką pieniądza; pozostawił w rękopisie niepublikowany artykuł na ten temat⁸⁴. Podobnie na marginesie swojej działalności bibliofilskiej rajca Heinrich Wilhelm Rosenberg (1710-1794) zbierał naturalia, instrumenty naukowe (fizyczne i astronomiczne) oraz numizmaty. Według Bernoulliego były one segregowane pod względem krajów, w któ-

⁷⁶ APGd, 300,R/Vv 167 a,b,c; 300,R/Vv 168, s. 9-133; także K. Podlaszewska *Zainteresowanie czytelników mieszczańskich XVIII wieku społecznymi wydarzeniami politycznymi w Polsce*, Gdańsk [b.r.], s. 50, poz. 236.

⁷⁷ 300,R/Vv 167a, s. 39.

⁷⁸ 300,R/vv 167b, s. 183.

⁷⁹ 300,R/Vv 167c.

⁸⁰ 300,1/320, s. 11-16.

⁸¹ Johann Gottfried Ortmann zm. 8 września 1778 r. w wieku 75 lat – APGd, 78⁷⁹/353, s. 226.

⁸² *Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek*, Bd II bearb. O. Günther, Danzig 1903, s. 346 n.

⁸³ 300 R/Vv 272, s. 96.

⁸⁴ 300, R/H 5, s. 227-282 – [J. T. Klein], „Ursprung und Natur derer zu Plennig-Zinns wie auch zur ersten und anderen Verbesserung versicherten Gelder nebst derselben Rechts-Merkunden antworten”, Anno 1753.

11. Jacob Theodor Klein (1685-1759). Według Sysa-nga, 1743 r.



Gdańskie kolekcje numizmatów i medali od XVIII do XIX wieku

rych były bite. Jedyny syn rajcy zmarł bezdzietnie, obie córki natomiast żyły poza krajem, toteż zbiory wraz z galerią obrazów uległy licytacji w 1794 r.⁶⁵

Żałować należy, iż niewiele wiemy o numizmatach Doroty Agaty Schumann (z domu Schlieff), właścicielki kamienicy w Gdańsku i dworku we Wrzeszczu, tym bardziej, że jest jak dotąd jedyną kobietą dowodnie interesującą się tą dziedziną zbieractwa. Pozostawiony w 1783 r. spadek gdańszczanki wyceniono na przeszło 393 tys. florenów. Pomnażały go niewątpliwie stołowe srebra (9,5 tys. fl.), biblioteka (6 tys. fl.), natomiast zbiór numizmatów oceniono na 12 tys. florenów⁶⁶.

Rajca Prawego Miasta i burmistrz Gabriel Joachim Weickhmann (1734-1792) w spisany w 1789 r. testamencie pozostawił synowi Joachimowi Heinrichowi (1769-1857) wspaniałą księgozbiór, grafiki, rękopisy, monety

⁶⁵ Bernoulli, op. cit. Bd I, s. 329.

⁶⁶ 300,5/880, k. 12r-15r.



12. Odwiedziny w domu von Rottenburgów. Rysował Daniel Chodowiecki w 1773 r.

i medale, przedmioty ze złota i srebra, biżuterię, serwisy porcelanowe i wiele innych dóbr znajdujących się w jego wiejskiej rezydencji na Strzyży, „pół mili za Gdańskiem”³⁰⁰.

Więcej wiemy o kolekcjach uczonego opata oliwskiego, mecenasa kultury i sztuki, Jacka Rybińskiego (1702-1782). Z Gdańskiem związany był od lat szkolnych, pobierał bowiem naukę w kolegium jezuickim w Starych Szkotach, przed 1730 r. wstąpił do zakonu Cystersów w Oliwie by po dziesięciu latach zostać opatem³⁰¹. Spadek po Rybińskim w części traktowany jako dobra prywatne, poddany został licytacji w dwa lata po jego śmierci. Wśród numizmatów nie mogło zbraknąć medalu upamiętniającego zawarcie pokoju w Oliwie. Medal wyceniono wówczas na 10 talarów w złocie³⁰².

³⁰⁰ R/Vv 216b, s. 16. Weickhmana będąc burgrabią i członkiem gdańskiego Towarzystwa Przyrodniczego prowadził tajną korespondencję ze Stanisławem Augustem Poniatowskim, m.in. w sprawie udzielenia „zadawalącej” odpowiedzi na list uczonego francuskiego, geografa François Roberta, współredaktora *Encyclopédie methodique*, bowiem on sam nie potrafił rozwiązać problemu związanego z ówczesną przynależnością państwową Gdańska. Zob.: Ł. Kurdybacha *Stosunki kulturalne Gdańska z Polską w XVIII wieku*, Gdańsk 1934, s. 88 n.

³⁰¹ J. Dygdała *Rybiński Jack, kłof h. Radum (1702-1782)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny* t. XXXII/3: 1992, z. 138, s. 322-324.

³⁰² Wyprzedaż dóbr po opacie Rybińskim odbywała się kilkakrotnie. W 1783 r. na licytacji wystawiono m.in. beczkę z węgryniem, butelki wina burgundzkiego; w 1784 r. skromny zbiór numizmatyczny oraz złoty zegarek za 48 talarów, masywny krucyfiks ze złotą koroną – 26 tal., łańcuszek ze złotymi dokatami – 100 tal., inny krucyfiks i łańcuch wyceniony na 30 i 55 tal., okulary w oprawie srebrnej – 3 tal., srebrna zastawa do herbaty – 257 tal., para świeczników próby królewieckiej – 19 tal. i gdańskiej – 16 tal., srebrny gdański dzbanek do parzenia herbaty – 19 tal. i wiele innych przedmiotów wraz z małym kawałkiem bursztynu. – „Wöchentliche Danziger Anzeigen und dierliche Nachrichten” 1783, nr 18, s. 205; 1784, nr 49, s. 573, nr 50, s. 585.

Do licznych gdańskich licytacji zbiorów – o czym wspominałem wielokrotnie – włączyć należy wyprzedaż medali nie wymienionego z imienia de Cuypera w 1773 r.⁹¹ Następnie, 6 V 1776 r., w kamienicy przy Targu Drzewnym, róg ulicy Kowalskiej, zlicytowano ściślej nieokreślone „stare i nowe talary”⁹², 3 XI 1777 r. przy Ogarnej – monety i medale złote, pośród których wyróżniał się złoty medal upamiętniający zaślubiny króla duńskiego Chrystiana V (wartości 10 dukatów) i drugi medal wybity z okazji pokoju w Oliwie; był tam też liczny zbiór „starych talarów”⁹³. W roku 1794 w kamienicy przy Ławniczej, 26 IX zlicytowano kabinet numizmatyczny z zawartością oraz zbiór minerałów⁹⁴, w 1795 r. wdowa po generale Schack von Wittenau sprzedała 31 VIII złote i srebrne „sztuki numizmatów”⁹⁵, a 21 IX tegoż roku, w poniedziałek, w domu aukcyjnym przy Piwnej – duży zbiór złotych i srebrnych monet i medali. Z zawartością zbioru można było zapoznać się u licytatora C.G. Dinniesa przy Długiej Bramie⁹⁶. Do wyprzedaży numizmatów często dochodziło w Domu Tragarzy, np. 14 VI 1780 r. („zbiór pięknych medali i rarytnych tabakier”) ⁹⁷, 30 VIII 1784 r.⁹⁸, 24 IX 1788 r. – „medali dużych i małych, złotych i srebrnych, rzymskich z czasów Trajana, królów polskich, starych srebrnych monet”⁹⁹, 2 XI 1789 – cały kabinet dębowy z kolekcją srebrnych monet¹⁰⁰, 25 VIII 1788 r. w Wielkim Młynie¹⁰¹. W domu aukcyjnym przy Długiej odbyła się wyprzedaż 19 IV 1790 r. pokaznego zbioru różnych przedmiotów, wśród których była: „dwudrzwiowa szafka na monety i druga podobna z numizmatami i minerałami”, a dalej „cztery gabinety numizmatyczne” z bliżej nie znaną zawartością szafy z minerałami, oszklone meble biblioteczne¹⁰². Na Długim Targu, róg Kościelnej, 16 VIII tegoż roku prócz malarstwa i sztychów sporządzony spis obejmował kolekcję złotych i srebrnych numizmatów¹⁰³. Przykłady podobne można mnożyć. Jednoznacznie świadczą o poważnym uszczupleniu kolekcji gdańskich, a wskutek comiesięcznych licytacji – o ubożeniu kulturalnym miasta. Wiele z tych licytowanych obiektów, niekiedy o bardzo wysokiej wartości historycznej i materialnej, wywieziono na zawsze z Gdańska.

⁹¹ Ibidem, 1773, nr 31, s. 360.

⁹² Ibidem, 1776, nr 18, s. 204.

⁹³ Ibidem, 1777, nr 44, s. 540.

⁹⁴ Ibidem, 1794, nr 38, s. 549.

⁹⁵ Ibidem, 1795, nr 33, s. 744.

⁹⁶ Ibidem, 1795, nr 36, s. 813.

⁹⁷ Ibidem, 1780, nr 23, s. 274.

⁹⁸ Ibidem, 1784, nr 35, s. 407.

⁹⁹ Ibidem, 1788, nr 46, s. 525.

¹⁰⁰ Ibidem, 1789, nr 43, s. 534.

¹⁰¹ Ibidem, 1788, nr 34, s. 391.

¹⁰² Ibidem, 1790, nr 15, s. 138.

¹⁰³ Ibidem, 1790, nr 35, s. 557.

5. Gabinet Numizmatyczny Gimnazjum Akademickiego w Gdańsku

W ubiegłym stuleciu, jak była już o tym wielokrotnie mowa, zbiory gdańszczan zapisywane Gimnazjum tworzyły podstawy pod tamtejszy Gabinet Numizmatyczny. Z kolekcji Schwartzwaldów, po oddzieleniu „całkowicie nieprzydatnych egzemplarzy”, John Simpson przekazał Gabinietowi 513 rzymskich miedziaków i 34 „różnorodnych małych monet srebrnych”¹⁰². Do Gabinietu w całości włączony został zbiór Bartholda. W dziele powiększania kolekcji gimnazjalnej uczestniczyli członkowie Rady Miejskiej i wybitni gdańszczanie. Nadburmistrz Joachim Heinrich von Weichmann (1760-1857) darował trzy dukaty i 27 różnych medali, nieznanymi bliżej J.J. Ernst – sześć krzyżackich solidów i monety szwedzkie. Do Gabinietu przekazany został skarb monet pruskich i polskich znaleziony przez ziemianina Arnolda ze Strzyży, podobnie jak skarb zawierający przeszło tysiąc monet z 1 ćwierci XVII w, odkryty w ścianie Wielkiej Sali Rady Ratusza Głównego Miasta¹⁰³.

Około 1840 r. profesor filologii klasycznej Gimnazjum Karl Joachim Marquardt rozpoczął pracę nad pełnym katalogiem kolekcji tamtejszego Gabinietu Numizmatycznego (por. il. 5). W ukończonej pięć lat później pracy uwzględnił ponad pięć i pół tysiąca egzemplarzy z interesującymi i cennymi zespołami, np. greckimi i rzymskimi (30 złotych, 250 srebrnych, 718 miedzianych) należącymi do największych w Gabiniecie¹⁰⁴, ponadto 350 innymi złotymi numizmatami, tysiącem talarów srebrnych i 600 srebrnymi znakomicie zachowanymi medalami¹⁰⁵. W pracy nad katalogiem, jak zauważa Marquardt, zwłaszcza w części poświęconej gdańskim numizmatom, posługiwał się „pięknymi i wartościowymi” rozprawami Lengnicha o gdańskich dukatach i częściowo zrealizowanym artykułem o monetach złotych¹⁰⁶. Ambitne badania numizmatyczne Lengnicha kontynuował z powodzeniem F. A. Vossberg. „Z wielkich ksiąg i mniejszych rozpraw o dziejach monety w Prusach, które pan Vossberg podjął się opracować – pisał w 1846 r. Marquardt – ukazały się już oczekiwane z żywym zainteresowaniem przez przyjaciół numizmatyki: historia monety w Prusach krzyżackich, w czasach Zygmunta I, w średniowiecznym Gdańsku, Toruniu i Elblągu, dalej rozprawy o monetach nowożytnych Torunia i Elbląga z okresu panowania ostatnich Jagiellonów etc...”¹⁰⁷. Bezsprznaną zasługą Marquardta jako opiekuna

¹⁰² Marquardt 1846, s. 2.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 5.

¹⁰⁴ *Ibidem*. W przypisie 13 Marquardt podaje dokładną liczbę numizmatów ułożonych według krajów i mennic, np: brandenburskie margrabiofskie i elektorskie, dalej elektorskie (niemieckie?), papieskie, arcybiskupie i biskupie, krzyżackie pruskie i inflanckie, hrabiowskie, baronowskie, miejskie itd.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 6.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 7, przyp. 15.

¹⁰⁷ *Ibidem* – z notami bibliograficznymi prac Vossberga; m.in.: F. A. Vossberg *Münzen und Siegel der preussischen Städte Danzig, Eilwig, Thorn sowie der Herzöge von Pommern im Mittelalter*, Berlin 1841; – *tenże Geschichte der preussischen Münzen und Siegel von frühesten Zeit bis zum Ende der Herrschaft des Deutschen Ordens*, Berlin 1843; – *tenże Münzgeschichte der Stadt Danzig*, Berlin 1852.

Gabinetu Numizmatycznego Gimnazjum Miejskiego w Gdańsku, poza opracowaniem katalogu, są jego studia nad medalami gdańskimi, zwłaszcza poświęconymi członkom rodów patrycjuszowskich. Miał więc okazję do sporządzenia dokładnego opisu wielu egzemplarzy, w celu wyprowadzenia linii genealogicznych. Wskazywał na inskrypcje jako źródła pomocnicze do studiów genealogicznych, zwłaszcza gdy ukazywały się na cześć nowożeńców, jubileuszy znanych osobistości itp. Drugim według Marquardta ważnym zadaniem kolekcji medali była pomoc w studiach heraldycznych. Łącznie z trwającymi od renesansu popularnymi jeszcze w XIX stuleciu badaniami inskrypcji, dawały one wymierne rezultaty dokumentacyjne. Dla przykładu: badacz ów przekazał dokładne informacje o gdańszczanach, którzy zastąpili nie tylko na polu nauki, kultury, mecenatu i kolekcjonerstwa, ale... rozrodczości¹⁰⁰.

Gdańskie
kolekcje
numizmatów
i medali
od XVIII
do XIX
wieku

6. Europejska ranga numizmatów gdańskich. Wnioski końcowe

Gdy w maju 1457 r. król Kazimierz Jagiellończyk w podzięce za pomoc uzyskaną w wojnie z Krzyżakami zatwierdzał gdańszczanom liczne przywileje, udostępnił herb miasta złotą koroną a nadto dał nowy przywilej bicia monety (15 V), nie mógł przypuszczać, że aktem tym tworzy ważną i zaszczytną historię mennictwa gdańskiego. Trwała ona kilka wieków, dokładnie do dnia 16 II 1766 r., kiedy to Stanisław August Poniatowski oficjalnie wprowadzając monetę ogólnokrajową, zakazał bicia w Gdańsku pieniądza i nakazał zamknięcie tutejszej mennicy. Przez cały ten czas Gdańsk wypuścił zarówno dla potrzeb lokalnych jak całej Polski przeszło 850 odmian różnych monet. Nie trzeba przekonywać nikogo jak szerokie tworzyło się pole zainteresowań dla uczonych numizmatyków i kolekcjonerów.

Moneta monecie nie równa. Prawda ta była aktualna jak Europa długa i szeroka. Początkowo dobre emisje z biegiem lat podlegały „spodleniu” przez stosowanie coraz gorszych stopów kruszczowych, przez wycofywanie i teauzuryzowanie złotych i srebrnych monet. W wieku XVI wprowadzono w Gdańsku donatywę, która „jako typowy regionalny twór artystyczny” była niewątpliwie nową artystyczną formą twórczości mincersko-grawer-

¹⁰⁰ Marquardt wspomina między wierszami o rekordzistrze Johannie Schachmanie (1475-1543) mającym 21 dzieci, z których wymienia jedynie „liczących się” trzech synów, mianowicie Johansa, Kaspara i Jacoba – tamże, s. 12. Warto jednak dodać, że Johann Schachmann przybył do Gdańska ze Śląska po 1492 r. wraz ze swym ojcem Jacobem. Jacob zmarł w Gdańsku jako starszy ławnik i założyciel rodu gdańskich Schachmannów. Johann ożenił się po raz pierwszy w 1503 r. z siostrzanką Anną Eckemann, miał z nią 7 dzieci. Po jej śmierci w 1516 r. ożenił się powtórnie w 1518 r. z Christiną Beutel (14 dzieci). Przeżyła ona męża o rok i zmarła w Toruniu. Matka Christiny, Barbara z d. von Allen (ur. 1475 r. w tym samym roku co Johann Sch.) była ciotecznią siostrą astronoma Mikołaja Kopernika przez swoją matkę Christinę Watzzenrode, jej siostra Barbara była bowiem matką Mikołaja. Tak więc wszyscy Schachmannowie gdańscy wywodzący się od Johanna i Christiny z d. Beutel byli krewnymi wielkiego astronoma. – Wywód genealogiczny opracowałem na podstawie: APGd, 300/R/LJ 28, s. 39, 47 oraz 41-43. Zob. również: B. Biłski Najstarszy zyciorys Mikołaja Kopernika z roku 1588 piśm. Bernarda Śledziga, Wrocław 1973.

skiej¹⁰⁹. Wypowiadali się w niej wybitni rytownicy-mincerze i medalierzy jak Mathias Schilling w XVI stuleciu, a w XVII w. Samuel Ammon, Sebastian Dadler, obaj Hohenowie imieniem Johann – ojciec i syn. Donatywy bite z miejskiego kruszcu w różnych wielokrotnościach złotych monet (najczęściej o wartości od 5 do 24 dukatów) przekazywane były w formie daru mniej dla symbolicznego złożenia holdu suwerenowi, bardziej w celu uzyskania przez Radę konkretnych korzyści ekonomicznych bądź praktycznych. Pojawiły się w czasach panowania Zygmunta Augusta, najwspanialsze bite były za Stefana Batorego, Zygmunta III Wazy i Władysława IV. W okresie panowania Batorego ustalone zostały kanony inskrypcji donatywowych. Pierwsze z widokami miast pojawiły się za Zygmunta III, gdy działał tu jeden z najwybitniejszych twórców sztuki medalierskiej Samuel Ammon¹¹⁰. Donatywy z okresu Władysława IV odznaczały się rzadko spotykaną precyzją wykonania szczegółów. Wiele można by wymieniać cech charakteryzujących tę twórczość. Jej rozkwit trwał krótko. Już w 2 poł. XVII w. donatywy stały się przeciętnymi dziełami sztuki medalierskiej.

Medale bite w Gdańsku w XVI i XVII w. dorównywały, a niekiedy przewyższały kunsztem medalierstwo wielu ówczesnych ośrodków w Europie. Wyróżnić można serie medali historycznych, jak z 1582 r. upamiętniający zdobycie Połocka przez Batorego, z 1611 r. bity na zdobycie Smoleńska przez Zygmunta III (złoty, o wartości 370 dukatów! czyli o masie 1300 g), z 1634 r. na zwycięstwo Władysława IV pod Smoleńskiem (bity w złocie, wartości 26 dukatów) oraz inne wydarzenia polityczne, jak zawarcie pokojów, podpisanie traktatów. Osobną serię stanowiły medale jubileuszowe, jeszcze inną – zaręczynowe czy ślubne, portretowe, itd. Poza informacjami o faktach historycznych zawierają one treści emblematyczne i symboliczne, w których specjalizował się barok, widokowe miast, twierdz, zamków, budowli, także topograficzne i kartograficzne. Medal Sebastiana Dadlera z widokiem Gdańska i konnym portretem Władysława IV z 1642 r. (bity również w złocie, wartości 100 dukatów) miał upamiętniać czyny wojenne króla i pełnił funkcję donatywy.

Sztuka medalierska była niezwykle ceniona przez gdańszczan, tutejszych kolekcjonerów i zazdrośnie strzeżona przez Radę. „Kiedy Jan Rieger, znany medalier śląski, wykonał medal dla Władysława IV, z widokiem i herbem miasta, i po wybicju go w mennicy wrocławskiej przesłał do Gdańska w celu rozsprzedaży, wywołało to oburzenie mieszczan i protest senatu. Konsekwencją tego, być może, było wydane w 1636 r. zarządzenie, aby nikt bez wiedzy i zgody senatu miejskiego nie ważył się wykonywać i sprzedawać medali pamiątkowych¹¹².

¹⁰⁹ M. Haisig *Gdańsk w monetach, medalach i pieczęciach*, [w:] *Gdańsk, jego dzieje i kultura*, Warszawa 1969, s. 453–468, także literatura numizmatyczna; zob. także s. 460.

¹¹⁰ M. Gumowski *Samuel Ammon, medalier gdański XVII wieku*, [w:] *Studia pomorskie*, t.II, Wrocław 1957, s. 230–279; – A. R. Chodyński *Artystyczna spuścizna...*, s. 187–192.

¹¹² Haisig, *op.cit.*, s. 464.

Niezwykle rzadko występujące w numizmatyce świeckiej wyobrażenie bóstwa zamiast portretu suwerena, mianowicie umieszczenie wizerunku Chrystusa w całej postaci na monetach bitych w Gdańsku w 1577 r., przywodzi na pamięć dramatyczne chwile tak dla miasta, jak dla tutejszej sztuki i szacownych zabytków pomorskiego złotnictwa. W okresie oblężenia przez wojska Stefana Batorego, Rada postanowiła zinwentaryzować i zgromadzić w kamlarii ratuszowej większość wyrobów złotniczych należących do kościołów, klasztorów i cechów¹¹³. Potem, w ciągu kilku miesięcy letnich sukcesywnie wydawano srebra mincerzowi, który przekazywał je do przetopienia. Z uzyskanego w ten sposób kruszcu wybito niespotykaną liczbę 11 odmian groszy i 8 odmian talarów w ciągu niespełna jednego roku. Zarządcą mennicy gdańskiej był wówczas Kasper Gobeliusz, obywatel Gdańska. W udoskonalonej przez siebie walcowni, wprowadził po raz pierwszy nowoczesną prasę menniczą, pozwalającą na bicie większej liczby różnorodnych monet.

Krótki był żywot pieniądza wyprodukowanego z obłączniczego srebra uzyskanego z gotyckich i renesansowych parametrów, rzeźb ołtarzowych, pucharów i kubków cechowych. Po uznaniu przez miasto króla Batorego, władca wydał 5 listopada zarządzenie, na mocy którego wycofano z obiegu emisje monet bitych takim kosztem z nakazem przebicia je na nowe: „Suo quisque metu pericula metitur” (Każdy mierzy niebezpieczeństwo miarą własnego strachu) – skwitowałby pośpiech gdańszczan w tej sprawie rzymianin¹¹⁴.

¹¹³ Więcej na ten temat zob. A. R. Chodyński *Straty w gdańskich zasobach dzieł złotniczych w 1577 roku*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1993, nr 3, s. 391-399.

¹¹⁴ Terencjusz mógłby jednak odpowiedzieć: „Tu, si hic sis, aliter sentias” (Andria, II, I, 10), czyli „Gdybyś tu był, myślałbyś inaczej”.

Gdańskie kolekcje bursztynu od XVIII do XIX wieku

1. Bursztyn – jako *objects de vertu*

Gdybyśmy zechcieli sięgnąć do genezy artystycznych wyrobów z bursztynu, musielibyśmy cofnąć się do starożytności. Pośród przedmiotów ze srebra, złota, minerałów i kości słoniowej, najrzadszymi w skarbcach królewskich i świątynnych były brytki bursztynu i wykonane z niego figurki, amulety, drobne puzderka, flakoniki. W starożytnym świecie bursztyn, podobnie jak jajo, z którego wykluc się miała Helena, skóra i kły dzika kalidońskiego, wszelkie „kości gigantów”, gromadzony jak inne osobliwości w sposób przypadkowy, poszukiwany był ze względu na swoje właściwości. Miarą rzadkości niech będzie wzmianka Pauzanasza o bursztynowej statuetce Augusta czy zaciekawienie Pliniusza Starszego w jego *Historia Naturalis*.

Pozostawiając podróże po starożytnym świecie na inną okazję, wspomnę, że w słynnych zbiorach króla Francji Karola V w 1380 r. znalazła się figurka Jana Chrzciciela, w burgundzkim skarbcu książąt de Berry – bursztynowa Maria z Dzieciątkiem (1416 r.), w pochodzącym z 1418 r. spisie skarbcza w Luwrze – krucyfiks... Ponieważ takie przykłady, dodam – nieliczne – w porównaniu z wyrobami z kości słoniowej, agatu, kryształu górskiego, naczyń z różnych kamieni ozdobnych, a nawet szlachetnych, można by wyliczać, przywołam jeszcze skarby medycejskie będące synonimem wszelkiej obfitości drogocennych arcydzieł, w których bursztynowe dzieła również są rodzajem znanym kolekcjonerom pod nazwą *objets de vertu* – przedmiotów przeznaczonych do podziwiania. W monachijskich, drezdeńskich, kopenhaskich czy sztokholmskich gabinetach przedmiotów rzadkich i osobliwych, w zbiorach królewskich, książęcych, nawet mieszczkańskich, znajdujących się w krajach leżących na północ od Alp, zwłaszcza w centralnej i północnej Europie, ilość wyrobów z bursztynu wzrasta i osiąga liczby imponujące. Warsztaty wypełniające skarbcze rozlokowane są głównie

na południowych pobrzeżach Bałtyku od Rygi i Królewca przez Elbląg, Gdańsk, Słupsk, Kołobrzeg do Szczecina. Surowiec bursztynowy przewozi się niekoniernie starożytnym „złotym szlakiem”. Dzięki rozgałęzionym drogom handlowym wędruje w pilnie strzeżonych sakwach kupców niemal po całej Europie i dalej na Wschód. Jeśli możemy zawierzyć francuskiemu opisowi podróży z 1640 r. lub lat 1665-1666 (co do ścisłego datowania nie możemy dziś mieć całkowitej pewności), dowiadujemy się, że dzięki ormiańskiemu kupcowi, ówczesny król Buthanu, u podnóża Himalajów, wszedł w posiadanie gdańskiej figurki z żółtego nadbałtyckiego bursztynu¹. To, że Ormianie utrzymywali ożywione kontakty z kupcami gdańskimi, przywoząc nad Motławę wschodnie dywany i kobierce, świadczą wpisy do ksiąg bractw Dworu Artusa w I poł. XVI w.² Skoro wyroby gdańskich i słupskich wytwórców przewożone były przez tureckich i ormiańskich kupców do Konstantynopola, Smyrny, Damaszku, mogły trafić i na buthański dwór, tym bardziej, że cechy bursztyńnicze w ośrodkach nadbałtyckich były długowieczne (w Słupsku od 1480 do 1883 r.), a dzieła z nich wychodzące – bardzo poszukiwane przez miłośników i znawców rzeczy pięknych, zadziwiających swą osobliwością.

Zajmując się zbiorami artystycznych wyrobów z bursztynu nie można pomijać kolekcji bursztynu naturalnego. Gdy te pierwsze gromadzone były w skarbcach i tzw. „kustkamerach”, włączone do szeroko pojętej dziedziny gromadzenia dzieł sztuki ze względów prestiżowych i estetycznych, te drugie są świadectwem kolekconerstwa naukowego³. W jednym ze światowych centrów bursztyńniczych, w Gdańsku, zachowało się do dziś więcej informacji o kolekcjach naturalistów, aniżeli zbiorów sztuki. Informacje te pochodzą głównie z XVIII i XIX w.

2. Książęce hobby, dary godne władców

Plastyczność kości słoniowej i kopalnej żywicy – bursztynu, narzucała podobną technikę obróbki i stosowanie identycznych narzędzi w warsztacie. Dzięki tokarce w niewielkich pomieszczeniach, często w pracowniach pałacowych, powstawały zadziwiające, kunsztowne wyroby, które do dziś są niedoścignutymi wzorami rzemiosła artystycznego. Nie bez

¹ E. von Philippovich *Karosiäten Antiquitäten*. Bibliothek für Kunst- und Antiquitäten Freunde, Bd XLVI, Braunschweig 1966, s. 307 n.

² W rejestrze braci Ławy Trzech Króli gdańskiego Dworu Artusa: BRODER IN / DER HEILIGEN / DRY KONING / BANK ANNO / MDXLVI A DIE / XXIII NOVEM — znajduje się jeden z najstarszych wpisów cyrylicą z 1532 r. ormiańskich kupców: Danowicz, Lewonowicz, Mikołaj Nalirowicz i Bilotowicz (?) – Archiwum Państwowe w Gdańsku (cytowane dalej: APCd), sygn. 359,2/1, s. 24.

³ Problemem zbiorów i kolekcji: nazewnictwa, piśmiennictwa, formie i treści poświęciłem m.in. dwa artykuły: *Najważniejsze zbiory dzieł sztuki w Gdańsku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 3: 1981, zwłaszcza s. 239–243 oraz *Piśmiennictwo dla zbieraczy i miłośników sztuki XVI–XVII wieku. Forma i treść zbioru*, „Opuscula Musealia” 6: 1992, s. 31–52. Zob. także: W. Głaziński *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980; – Z. Ważyński *O rozpoznawaniu i wartościowaniu obiektów. Perspektywy siedemnastowiecznych pstrzy i amatorów sztuki*, Toruń 1975; – *benze Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej*, Część I: Wiek XV / XVI, Toruń 1980, Część II: Wiek XVII / XVIII, Toruń 1988.

przyczyny boska Atena wytwarzała na tokarce dzieła z kości słoniowej⁴. Biorąc wzór od bogini przy warsztatach zasiadali księżęta, a hrabiowie Erbach z Odenwaldu, jako starsi cechu tokarzy w kości słoniowej, w XIX stuleciu wykształcili wielu artystów. Ci natomiast, już od dawna chętnie łączyli bursztyn z kością słoniową w jednym dziele, co nie stanowiło technicznych trudności, a było pożądane ze względów estetycznych.

Nie chcąc być gołosłownym wymienię kilka dzieł, w których z bursztynu kształtuje się formę, a kość słoniowa stanowi dekorację. Oto pucharek bez stopki, zwany kulawką, ze Skarbcza Katedralnego na Wawelu, według znanej tradycji dzieło przypisywane królowi Zygmuntowi III Wazie (początek XVII w.), następnie gdański ołtarzyk z 2 poł. XVII w. ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku, tzw. Ołtarzyk Męki Pańskiej z gdańskiego warsztatu Michaela Redlina z 4 ćwierci XVII w., wiązany historycznie z królem Janem III Sobieskim (Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie) oraz wiele innych. Dzieła artystów gdańskich znajdowały się w cesarskich zbiorach w Wiedniu i Petersburgu, w królewskich kamerach kopenhaskich i sztokholmskich, podziwiać je dziś możemy w drezdeńskim Grünes Gewölbe, florenckim Museo degli Argenti, w licznych zbiorach prywatnych.

Kombinacja bursztynu i kości słoniowej nadawała dziełu urok, jak w grupie Eneasa niosącego Anchizesa, z północnoniemieckiego warsztatu XVII stulecia, w której twarze, gołe nogi i ręce wyrzeźbione były z kości. Podobny kontrast faktury surowców i barw uzyskiwał Simon Troger (1683-1768) ze wschodniego Tyrolu, z lubością rzeźbiący grupy żebraków w podartym odzieniu z drewna i widocznym ciele z kości. Obróbką bursztynu i kości słoniowej parali się z powodzeniem tacy artyści jak Christoph Maucher (1642-1706 lub 1707) należący do wielopokoleniowej rodziny snycerzy i sztyfarzy. Przybył do Gdańska ok. 1670 r. i uczył się między innymi w warsztacie Nikolausa Turaua (lub Turowa) w latach 1676 i następnym, pomagając mistrzowi w wykonaniu bursztynowego krzesła jako prezentu od wielkiego kurfurstu brandenburskiego dla cesarza Leopolda I^o. Maucher wykonywał zapewne reliefy na płytkach z kości słoniowej. Nikolaus Turau, jeden z najwybitniejszych europejskich bursztynników przybył do Gdańska na początku 2 poł. XVII w., tu pracował jego syn bądź wnuk, Gottfried (w latach 1707-1720)⁵. Do artystów, którzy kość słoniową uważali za główny surowiec, bursztyn zaś jako dodatkowy, nale-

⁴ Miedzioryt na frontspisie dzieła J. Müllera *Poetische Raub der Drechslerkunst*, Nürnberg 1683.

⁵ W. Boer *Ein Bernsteinstüdt für Kaiser Leopold I. Ein Geschenk des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. XLII, 1982, s. 91 n.

⁶ A. R. Chodyński *Spis bursztynników gdańskich od XVI do początku XIX wieku*, „Rocznik Gdański” XLI, 1981, z. 1, s. 193-214. Autor opracowuje rozszerzony i znacznie uzupełniony o tzw. paternostermacherów wykaz bursztynników gdańskich; uzupełnienia dotyczą głównie XVI i XIX w. W każdym zamieszkiwanym gdańskim domu znajdowały się artystyczne wyroby z bursztynu, także łączące bursztyn i kość słoniową. W inwentarzu gdańskim patrycjuszki Magdaleny Szumanowej z 1706 r., wśród obrazów „wielkich i małych” był jeden przedstawiający Marię Magdalę: „rzniety z bursztynu y ze słoniowy kości”, oprawiony w malowane na białą ramy cyprysowe oraz drugi z przedstawieniem Męki Pańskiej: „rzniety z bursztynu y słoniowy kości”, za szkłem w ramach orzechowych. – A. R. Chodyński, H. Dwiłłowicz *Gdańskie inwentarze miama domowego Magdaleny Szumanowej z 1706 roku*, Wrocław-Lódź 1984, s. 71 n.

żeli gdańszczanie Jacob Dobbermann (1682-1745) realizujący zamówienia dworu w Kassel oraz członkowie rodziny Krügerów – Ephraim Beriamin, Gottlieb Wilhelm i senior rodu Wilhelm (1680-1756), pracujący na zlecenie elektora saskiego i króla polskiego Augusta II Mocnego w Dreźnie. Wspominam o tych mistrzach, ponieważ działalność ich przypada na świetność barokowej rzeźby w burszynie i pełny rozkwit burszynnictwa gdańskiego, którego arcydzieła poszukiwane były w całej Europie; nie mogło więc zabraknąć dzieł tych również w Gdańsku. Charakterystyczną egzemplifikacją zjawiska arystokratycznego kolekcjonerstwa w pełnym tego słowa znaczeniu – skoro przyjmemy, iż artystyczne wyroby z burszyny, podobnie jak z kości słoniowej i kruszców, są arystokracją wśród obiektów przechowywanych w *kunstkamerach* – niech będzie małe dotąd znane arcydzieło Nikolausa Turaua.

Nabyta w 1991 r. do zbiorów berlińskiego Kunstgewerbemuseum wspinała rama bursztynowa do lustra (wys. 150 cm) wykonana była ok. 1680 r. przez Turaua na zamówienie rasowego kolekcjonera dzieł sztuki elektora brandenburskiego Fryderyka Wilhelma I Hohenzollerna (zm. 1688 r.). Na swoim dworze utrzymywał „Hof-Bernstein und Elfenbeindreher” w celu ciągłego pomnażania „*kunstkamery*”. To samo czynili w XVII i XVIII stuleciu Wettelsbachowie w Monachium. Szczególną podniętą do zaopatrywania w arcydzieła bursztynowe „*kunstkamer*” były jednocześnie kolekcjonowane naturalne brytki bursztyny w tzw. „*naturaliengabinetach*” (*Naturalien-kabinett*), z których słynął między innymi Gdańsk. Korzystne było porównywanie różnych form bursztyny naturalnego przypominających monogramy historycznych postaci, krucyfiksy, serca, znaki zodiaku, z bursztynowymi koronami, berłami, ołtarzykami, szkatułami, skrzynkami itp.

Wyjątkowo rozbudowany program ikonograficzny (pominę w tym miejscu symbolikę⁷) dekoracji ramy bursztynowej Turaua (por. il. 8), obłożonej przeszło 1500 płytkami z rzeźbami i reliefowymi medalionami, spowodował że umieszczano ją pośród wyjątkowych rarytasów kolekcjonerskich i cennych prezentów. Obok personifikacji czterech kontynentów w narożnikach są alegorie czterech starożytnych imperiów pod postaciami: Ninosa – Babilonu, Grusa – Asyrii, Aleksandra Macedońskiego – Grecji i Juliusza Cezara – Rzymu, którzy dzierżyli chorągwie z wyobrażeniami kolejno: lwa, barana, koziorożca i orła. Znajdują się też pejzaże odpowiadające ukształtowaniu terenu i przyrodzie tych imperiów. W reliefie płaskim zaprojektowane były medaliony z drobnofiguralnymi epizodycznymi motywami ze Starego Testamentu, wzorowane na ilustracjach z Biblii z początku XVII w. Ponieważ rama jest szeroka, płaskorzeźby części wewnętrznej otrzymały odmienną od zewnętrznej, bardziej ornamentalną dekorację w owocokwiatne girlandy, głowy Meduzy, w figury kłęczących zbrojnych wojowników, putta, tarcze herbowe, postaci proroków bądź sterotestamentowych kapłanów na coko-

⁷ S. Netzer *Ein Dutziger Bernsteinnahmen aus dem 17. Jahrhundert*, [w:] *Staatliche Museen zu Berlin. Kunstgewerbemuseum, Berlin 1992* – informator nr 1499.

lach itp. Do całego dzieła wybrał Turau bursztyn miodowy o rozmaitych odcieniach, od jasnozielonego do brązowożółtego, przezroczystego i przeświecającego, fasetowo cięte bryłki, inkrustacje imitujące szlachetne kamienie z podłożoną srebrzoną miedzianą folią, by uwypuklić rysunek, i fluorescencyjne refleksy bursztynowego surowca.

Gdańskie ramy z bursztynu były prezentami chętnie przyjmowanymi. Dar taki otrzymał w 1675 r. car Alekszej (ojciec Piotra I) od elektora brandenburskiego, który w 1680 r. przesłał podobną ramę królowi Ludwikowi XIV. W roku 1683 zamówił dwie wielkie ramy u bursztynników królewieckich, w 1697 jedną u elbląskich. W bursztynowe ramy oprawione były cztery lustra słynnej komnaty w letniej rezydencji carów w Carskim Siole.

3. Początek systematyki bursztynu naturalnego

Trudno rozstrzygnąć jednoznacznie czy zainteresowania naukowe legły u podstaw gdańskich kolekcji bursztynu naturalnego, czy raczej motorem sprawczym była obfitość nadmotławskich warsztatów bursztyenniczych i moda na powstające w nich dzieła. Jedno jest pewne. Surowiec bursztynowy pozyskiwany był nad Bałtykiem od zawsze, jak tylko w głąb dziejów sięgają kroniki. Naukowe zainteresowanie jego pochodzeniem, aczkolwiek datuje się od 2 poł. XVI w.⁸, to jednak dopiero w poł. XVIII stulecia osiąga dziś akceptowany przez nas poziom⁹.

Rok 1677 może być uznany za datę gdy wśród uczonych skupionych od XVI w. wokół „Ateneum” gdańskiego czyli Gimnazjum Akademickiego, poważnie zaczęto myśleć nie tylko o lokalnej, ale i międzynarodowej współpracy. Problem poruszył doktor medycyny Izrael Conradt, który opublikował w Oliwie swoje doświadczenia nad działaniem zimna na istoty żywe i płynne substancje (*Dissertatio medico-physica de Frigoris natura et effectibus*). Pierwszym towarzystwem naukowym działającym na ziemiach polskich było gdańskie „Collegium Medicum” (powstałe w 1614 r., zatwierdzone przez króla Władysława IV w 1632). Dnia 23 X 1720 r. prawnicy: syndyk gdański Gottfried Lengnich, sekretarze Friedrich Engelke i Karl Ehler, pisarz sądowy Franciscus Morgener i kupiec Gottfried Penski założyli „Societas literaria cuius symbolum virtutis et scientiarum incrementa”

⁸ Głównie Andreas Aurifaber (1530–1577) w dziele uważanym za pierwszą monografię bursztynu: *Succini Historia*, wydana w Królewcu w 1551 r. Aurifaber opisuje m.in. beryl o żółtoczerwonej barwie oraz nazywa „ciężkością” bryłki z inkluzjami. Przed przybyciem do Królewca, uczył się w szkole księżęcej w Miśni (1546–1551) gdzie jego starszy brat Geopj Fabricius był rektorem. *Succini Historię* wydał jako 21-letni młodzieniec. Po studiach w Wittenberdze, w latach 1556–1564 był rektorem szkoły w Nordhausen. W 1568 r. od elektora Augusta otrzymał godność pastora, zmarł w Eisleben. A. Aurifaber *Succini Historia, ein kurz Gründlicher Bericht, wosher der Agtstein oder Barmstein seyvrunglich komme...*

⁹ Określając geologię jako naukę o rozwoju Ziemi, Michail Lomonosow (1711–1765) wskazał, że warstwy ziemi powstające w rezultacie złożonych procesów zachodzących w przyrodzie zawierają różne kopaliny użyteczne dla człowieka. Lomonosow był pierwszym uczonym, który wyjaśnił naturę bursztynu jako żywicznej skamieliny (w 1757 r.) i wskazał na eoceńskie drzewa jako źródło pochodzenia.



1. Daniel Gralath (1708-1767), portret nie sygnowany, nie datowany

o profilu humanistycznym. Członkowie reprezentujący przyrodniczość, głównie Jacob Klein, David Kade i Johann Breyne, starając się ograniczyć tematykę humanistyczną na rzecz naturalnej, doprowadzili po siedmiu latach do rozłamu i zawieszenia działalności „Societas literaria”. Po 16 latach przerwy, w styczniu 1743 r. powołali „Societas physicae experimentalis” (Towarzystwo Przyrodnicze Doświadczalne): twórcą i inicjatorem był Daniel Gralath (il. 1), zięć przyrodnika Jacoba Kleina¹⁰ (il. 2-4). Pierwszy tom publikowanych referatów ukazał się w 1747 r. W roku 1753 Towarzystwo zmieniło łacińską nazwę na niemiecką „Die Naturforschende Gesellschaft”. W roku, w którym uczony gdański I. Conradt wydał swoje *Dissertatio*, we Frankfurcie nad Menem powstała monografia bursztynu Philipa Jacoba Hartmanna¹¹ (il. 5).

¹⁰ L. Kurdybacha *Stosunki kulturalne polsko-gdańskie w XVIII w.*, Gdańsk 1937, s. 12 n.; – M. Pelczar *Nauka i kultura w Gdańsku*, [w:] *Gdańsk, jego dzieje i kultura*, Warszawa 1969, s. 535 n.

¹¹ E. Schumann *Geschichte der Naturforschenden-Gesellschaft zu Danzig*, *Neue Folge Bd VIII, Danzig 1743-1892*. „Schriften der Naturforschenden-Gesellschaft in Danzig”, N.F. Bd. VIII, Danzig 1893, H. 2. Już w 2 poł. XVIII w. rozwijające się Towarzystwo Przyrodnicze w Gdańsku zdobyło uznanie za granicą. Należeli doń m.in. od 1776 r. podróżnik Johann Reinhold Forster, od 1778 r. Johan Bernoulli, następnie August hr. Moszyński (1781 r.), Caspar hr. von Sternberg (1874 r.) - dyrektor naczelny cesarskiego Muzeum w Pradze, dalej odkrywca Troi i grobów królewskich w Mykenach Heinrich Schliemann, który w Gdańsku w sierpniu 1875 r. wygłosił referat. Członkiem honorowym był słynny podróżnik i przyrodnik Alexander von Humboldt. W 1868 r. założono Fundację Humbolda z przeznaczeniem na stypendia naukowe. Uroczystości obchodzone były w Towarzystwie rocznice, np. 400-lecie urodzin Kopernika w 1873 r., 200-lecie śmierci Heweliusza w 1887 r., 200-lecie urodzin Fahrenheita w 1886 r.

¹² M. Ph. J. Hartmann *Saccini Prussici. Physica et Civilis Historia*, Francofurti 1677.

Liczące się w Europie gdańskie zbiory naturalistów i kolekcje bursztynu od 2 poł XVII w. gromadzone przez znane osobistości życia kulturalnego miasta, od swych założycieli zwane były: Museum Kleinianum, Museum Breynianum, Museum Hornianum, Museum Gottwaldianum. W encyklopedii dla kolekcjonerów Michaela Bernharda Valentiniego, czyli *Musei Museorum*, w rozdziale *Unvorgreifliches bedencken von Kunst-und Naturalien Kammern insgemein*, Gdańsk figuruje w wykazie miast, których zbiory przyrodnicze przodowały w Europie na początku XVIII w.¹²

Jednym z najzasobniejszych przedkleinowskich gabinetów przyrodniczych było wspomiane już Museum Gottwaldianum założone przez doktora medycyny Christoph'a Gottwalda, zawierające okazy morskiej flory i fauny oraz kolekcję bursztynu, o której niewiele wiemy¹³. Po śmierci Christoph'a, Museum odziedziczył jego syn Johann Christoph, sprzedając je później carowi Piotrowi I do Petersburga¹⁴. W mniejszych zbiorach wydzielone kolekcje bursztynu gromadzili między innymi Daniel Gralath Starszy¹⁵, Bernhard Alm¹⁶, Heinrich Jacob de la Motte¹⁷, Johann P. E. von Scheffler¹⁸, Johann Christoph Aycke¹⁹, Georg Karl Berendt²⁰, Franz Anton Menge²¹, a z Polaków generał major Paweł Tadeusz Antoni Czapski²². Największe, liczące kilka tysięcy okazów bursztynu naturalnego kolekcje, zgromadzone były przez Berendta i Menga.

Zastanówmy się czym był bursztyn dla przyrodników XVII i I poł. XVIII wieku, w tym uczonych-kolekcjonerów w Gdańsku. Odpowiedzi szukać należy nie tyle w teoretycznych traktatach, a raczej w inwentarzach systematyzujących zbiory. Już w katalogu minerałów drezdeńskiego lekarza Johannes'a Kentmanna (1518-1574), datowanym na 1565 r., bursztyn umieszczony został w dziale III w „mieszaniach tłustych” („Gemenge, fette-succi pingues”) za ziemią bitumiczną. Dział III z bursztynem poprzedzały: dział I – ziemię (*terrae*) i II – mieszaniny naturalne (*succi nativi*) jak sól, woda, alun, witol, ale także lazuryt i chryzokole [*sic!*]. Natomiast w dziale

¹² Dantzig; N[obilis] Breynius; N[obilis] de Noyes – wg M. B. Valentinii *Musei Museorum. Oder Allgemeinen Kunst- und Naturhistorischen. Franckfurt am Meyn 1704*. Informacja zawarta w wykazie: „Kunst Antiquitäten-Schatz- und fürnehmlich Naturalienkammer”, s. 20. Księga formatu 2. Kozystalem z egzemplarza należącego do Biblioteki Schwartzwaldów, Nr VII 10a (prawdopodobnie Heinricha V zwanego Młodszym, ur. w 1655 r.), obecnie w zbiorach Biblioteki Gdańskiej PAN.

¹³ Christoph Gottwald (1636-1700), studiował w Danii, Strassburgu, Lejdcie, doktor medycyny, od 1693 r. niezależny lekarz miejski, od 1698 r. członek Academiæ Leopoldinæ Imperialis Naturæ Curiosorum – zob. W. Chojnacki hasło w *Polkim słowniku biograficznym*, t. 8, Warszawa 1956-1960, s. 388.

¹⁴ Johann Christoph Gottwald (1670-1713), przyrodnik, podróżował po Europie, do Gdańska powrócił w 1697 r. – Zob.: biogram oprac.: Schwarz w *Altpreussische Biographie*, Bd I, Königsberg Pr. 1906, I, 1, s. 129. n.

¹⁵ Daniel Gralath Starszy 1708-1767, burmistrz Gdańska.

¹⁶ Bernhard Alm – inwentarz księgozbioru z 1776 r.: „Zur Nachricht. Nach den Büchern und Naturalien, Musicalien von den berühmten Musicis – Archiwum Państwowe w Gdańsku, 300, 1/321, s. 84 n.

¹⁷ Heinrich Jacob de la Motte (1712-1783) – biogram w *Altpreussische*., s. 380.

¹⁸ Johann P. E. von Scheffler (1739-1808); – Schumann, op. cit., s. 61.

¹⁹ Johann Christian Aycke (1766-1854), sekretarz i radca gdański – ibidem, s. 27, 51, 61, 88, 140.

²⁰ Georg Karl Berendt (1790-1850) – ibidem, s. 92.

²¹ Franz Anton Menge (1808-1880) – ibidem, s. 97.

²² Pelczar, op. cit., s. 340.



2. Jacob Theodor Klein (1685-1759) portret nie sygnowany, z ok. 1740 r.

IV Kentmann umieścił kamienie (*lapides*)²⁴. Przyjął za Agrikolą (*De natura fossilium*)²⁵ i umieścił bursztyn w dziale obejmującym bitumen. Dzielił bursztyn na przezroczysty i topliwy wymieniając 13 rodzajów²⁶, następnie wymienił siedem rodzajów bursztynu z inkluzjami określając go mianem „ciężarnego” i podporządkowując podział kopalnej floryze i faunie przyjął systematykę zoobotaniczną²⁷. Osobną grupę stanowił bursztyn nieprzezroczysty, być może przeświecający w 11 rodzajach (gatunkach?) ze względu

²⁴ Johannes Kentmann, *Dresdensis medici, Nomenclatura rerum fossilium, quae in Montia praecipue et in aliis quoque regionibus inveniuntur*, Tiguri [Zurych] 1565, – por.: H. Prescher, J. Helm, G. Freustadt: *Johannes Kentmanns Mineralienkatalog aus dem Jahre 1565*, [w:] *Abhandlungen des Staatlichen Museums für Mineralogie und Geologie zu Dresden*, Bd 30, Leipzig 1980, s. 31.

²⁵ G. Agricola [właśc. Georg Bauer] *De natura fossilium* 1546. Übersetzt und bearbeitet von G. Freustadt und H. Prescher, *Agricolagedenik-Ausgabe*, Bd IV, Berlin 1955.

²⁶ Gatunki bursztynu wg Johanna Kentmanna z 1546 r.: 1. „Weißklarer ackstein oder bronstein” (bursztyn o barwie wina), 2. „Ackstein einem Waldtglas gleich” (jasnozielony, podobny do zielonego szkła), 3. „Ein grünlicher bornstein” (jasnozielony), 4. „Ein lichtgelber ackstein” (jasnożółty), 5. „Bleichgelber ackstein” (żółtoblady), 6. „Gelb ackstein” (czerwonożółtawy), 7. „Goldgelber ackstein” (topazowy), 8. „Rotthgelber ackstein” (czerwonożółty), 9. „Ein hoch rot gelber bornsteyn” (biały), 10. „Safran roth” (o barwie szafranu), 11. „Feilwfarbener” (chryzolitowy, zielonkawy), 12. „Carrirolth” (o barwie kameola, czerwony), 13. „Granatfarben” (o barwie granatu, ciemnorubinowy), – Johannes Kentmann, *op. cit.*, s. 22, kolumna b.

²⁷ Rodzaje bursztynu z inkluzjami wg Johanna Kentmanna: 1. „Ein lauter rothgelber bornstein/darinn ein weisser Molkendit oder floterling” (bursztyn o barwie czerwonożółtej z białymi motylami), 2. „Darinn eine Wasserflige” (o podobnej barwie ze skoczkami wodnymi), 3. „Darinn fliegen” (podobny z muchówkami), 4. „Darinn schmaucken oder mucken” (podobne z komarami), 5. „Darinn ein omeiss” (podobne z mrówkami), 6. „Darinn ein schwarm mucken” (podobne z rojem komarów), 7. „Darinn ein ossel/ochre oder ohrwurm” (o barwie miodowej ze stonogami), – *ibidem*, s. 23 kolumna a.

3. Jacob Theodor Klein (1685-1759) portret nie sygnowany, niedatowany



Gdańskie kolekcje bursztynu od XVIII do XIX wieku

na barwę. Zastosował rozróżnienia jak: pobielony, szarawy, jasnożółty, o barwie wosku, żółty z białymi żyłkami, miodowy, o barwie gęstego miodu, żółtoczerwonawy, za najbardziej wartościowy uważając „bursztyn z Prus, całkowicie biały, nadzwyczaj cenny, nieprzezroczysty”²⁸. Wreszcie podał dziesięć rodzajów melanżu surowców pochodzenia organicznego i mineralnego z bursztynem. W kilku przypadkach zaliczył do bursztynu inne połączenia związków organicznych jak mastyks i ambre²⁹. Nie dziwny się, skoro jeszcze w XVII stuleciu sądzono, iż bursztyn zmieszany z solą twardniał pod wpływem morskich fal. Przyrównując niektóre gatunki

²⁸ Rodzaje bursztynu nieprzezroczystego wg Johanna Kemptera: 1. „Der allerweisse und beste achstein oder bornstein” (bursztyn z Prus, całkowicie biały i nadzwyczaj cenny, nieprzezroczysty), 2. „Weisser” (pobielony), 3. „Tunckel weisser” (szarawy), 4. „Ceßlichier” (jasnożółty), 5. „Bleichgelber” (żółty nieprzezroczysty), 6. „Gelber” (żółty przeświecający), 7. „Wachgelber” (o barwie wosku, czyli żółtozielonoszary), 8. „Gelber mit weissen stricken” (żółty z białymi żyłkami), 9. „Honigfarber” (miodowy), 10. „Tunckel honigfarber” (o barwie gęstego lub ciemnego miodu), 11. „Rothgelber” (żółtoczerwonawy), – ibidem, s. 23, kolumna a.

²⁹ Rodzaje bursztynu z wtręceniami mineralnymi i organicznymi wg Johanna Kemptera: 1. „Honigfaber mit schwarz strament...” (miodowy z melanitem „wzrastającym jeszcze z drwa na dzień”), 2. „Honigfaber an den sich Holz-und Holzrinden angelegt haben” (miodowy z wrostami drewna), 3. „Weisser honigfaber und grauer gemischt” (biały zmieszany z miodowym i żółtym), 4. „Ein new art von bornstein” (wielobarwny), 5. Tutaj zawily opis dotyczy tzw. nieautentycznego bursztynu, bądź bliżej nieokreślonej żywicy kopalnej (?) z marchii Brandenburskiej, sprzedawanej jako mirra, 6. „Ein Orientischen Wasserklarer ackstein” (bursztyn o barwie wina, opisywany w Prusach jako aromatycznie słodkawa żywica mastyksowa), 7. „Acksteinol” (olej bursztynowy, skuteczny przeciw padaczce), 8. „Bornsteinschlacke” (grudki bursztynowe), 9. „Bernsteinsalz” (sól bursztynowa), 10. „Ambra, naturliche, künstlich hergestellt” (ambra posiadająca naturalnie sporządzona jako preparat), – ibidem, s. 23 kolumna b.



4. Karta tytułowa *Musei Kleiniani Pars I* z rysunkiem Dorothei Juliany Gralath, córki J. T. Kleina, nie datowany

bursztynu ze względu na formę do korzeni, od Danii po Włochy nazywano bursztyn z arabskiego *anbar*, w Hiszpanii – *ambar*, toteż w Anglii przyjęła się nazwa: *amber*, a w wielu innych krajach – *ambra*²⁰. W Gdańsku w XVIII w. stosowano wymiennie nazwę: *Bernstein* – *Agstein*, ta ostatnia pokutowała jeszcze w piśmiennictwie od czasów Andreasa Aurifarba, który pisał: „Zu unseren Zeiten heisst man ihn Agstein das aus dem griechischen Gagate herfleust und corrupieret ist worden”²¹. Greckie *elektron* ma obecnie dwojakie znaczenie. Podobnie *Agstein* lub *Agtstein* w czasach Kleina i XVIII-wiecznych członków gdańskiego Towarzystwa Przyrodniczego oznaczało

²⁰ W arcyksiążęcym zamku habsburskim Ambras pod Innsbruckiem na przełomie XVII i XVIII w. wśród obiektów wykonanych ze szlachetnych materiałów, złotych i srebrnych medali, znajdował się: „Item Agath und Ambra Stücke”. – Zob.: *Des Geffneten Ritter-Platzes, Dritter Theil, Hamburg 1707*, s. 166.

²¹ Na podstawie: Philippovich, op. cit., s. 93.

5. Karta tytułowa dzieła o bursztynie w Prusach F. J. Hartmanna, z ilustracją przedstawiającą poszukiwaczy bursztynu



Gdańskie kolekcje bursztynu od XVIII do XIX wieku

nie tylko brylkę bursztynu, lecz także przedmiot wykonany z gagatu; dziś są to dla nas obiekty z dwóch różnych tworzyw.

Nazwa *Agstein* wprowadzona w XVI w., pozostała od Johanna Kentmanna niemal do XIX w. w naukowym słownictwie mineralogicznym, także muzealnym. Na początku XVIII stulecia zalecano, aby znajdowane w Prusach kurioza z *Agsteinu*, czyli bursztynu, przekazywać do zbiorów muzealnych, one to wypełniać powinny gabinety z bursztynami jak w „starożytnych czasach Börnstein-Camery w Königsbergu, Lochstädt i w Memmel”²². W historycznym kontekście porównanie nawiązywało

²² G. Adlerhold *Das Hochstgepriesen Preussen*, [Hamburg?] 1704 „...nebst Ausstellung [...] Agsteinen-Curiosität bestehenden Musaei, welches westlichkeit die meiste Europäische Musaei trotzen und übertreffen solte eröffnet” – s. 23, także s. 35, 40 i 42.

do słynnego krzyżackiego regale bursztynowego i do zakonnych magazynów zamkowych, z których najważniejszy był w sambijskim Lochstädt koło Piławy, w Kłajpedzie i Królewcu. Jak nieprecyzyjne było nazewnictwo minerałów, surowców bądź tworzywa, z których wykonywano kosztowne obiekty, świadczy korespondencja Philippa Hainhoffera (1578-1647), jednego z najświetniejszych znawców dzieł sztuki z równym sobie partnerem na polu kolekcjonerskim, Augustem Młodszym (1579-1666) księciem brunszwicko-lineburskim. Hainhoffer wymiennie stosuje określenia: *Bernstein* – *Ambra* – *Agtstein*, ale także: *Agtstein* – *Agatstein* – *Angstein* – *Ambra* – *Agitstein* – *Achat*²². Studiując zachowane inwentarze zbiorów z 2 poł. XVI w. można zauważyć, że raz *Agtsteinem* nazywano wyroby agatowe, innym razem bursztynowe, jak w zapisie kunstkabinetu bazylijskiego drukarza i bibliofila Johanna Amerbacha (1543-1591)²³. Brak jednoznacznego nazewnictwa zarówno dla bursztynowych wyrobów artystycznych jak naturalistów pokutował jeszcze przez XVIII stulecie w kolekcjach gdańskich. W końcu wieku przyjęto wyniki badań Łomonosowa, który udowodnił, że bursztyn to żywica kopalna. Nazwy upowszechnione zostały z dodaniem własnych dociekań przez królewieckiego profesora Friedricha Samuela Bocka w 1767 r. nad pochodzeniem bursztynu z żywicy drzew szpilkowych²⁴.

Kolekcje bursztynu gdańskich uczonych w XVIII wieku

W idealnym muzeum z początku XVIII w. zbiory przyrodnicze (zasuszone zwierzęta i rośliny, wypchane ptaki i ryby, „uporządkowane” muszle i minerały oraz wszelkiego rodzaju osobliwości – „*Seltenheiten*”) powinny być umieszczone na pierwszej kondygnacji budynku. Dla przechowywania minerałów, a więc także bursztynów sporządzić należy szafy z szufladami, które najdogodniejsze są także „dla roślin i numizmatów”²⁵. W *Musei Mu-*

²² R. Gobiet (bearb.) *Der Briefwechsel zwischen Philipp Hainhofer und Herzog August d. J. von Braunschweig-Lüneburg*, München 1984. Roc. A. Klönder w: „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1-2: 1984, s. 142 n. Pomijając różne przykłady w tekście książki, cytując jak wydawca korespondencji objął ją w *Stimmku fernische*: „*Agtstein-Bernstein* (ältere schreibung „*Augstein*”), häufig ist aber immer schwarze Gagat, das Edelpech gemeint. Zuweisen wird mit *Agtstein* aber auch der *Achat* bezeichnet”, s. 871.

²³ „Item vier agsteinin durchboete kugeln, sind auch mücklin dorin. Item ein par würffel von wysem und gelem agstein”, – *ibidem*, s. 93. Zgodzić się należy z Eugenem von Philippovichem, iż kostki do gry z białego i żółtego „kamienia” mogły być wykonane z bursztynu.

²⁴ S. Bock *Versuch einer kurzen Naturgeschichte des preussischen Bernsteins, Königsberg* (?).

²⁵ *Die Größte Raritäten- und Naturalien-Kammer vorhin der Galanten Jugend, ander Curieusen und Reisenden geübet wird, wie sie Gallerien, Kunst- und Raritäten-Kammern mit Nutzen bereihen und davon raisonniren sollen. Wobei eine Anleitung, wie ein selbständiges Raritäten-Haus anzunehmen und einzurichten sey. Sant angefügten sehr nützlichen observationibus vor die Anfänger dieses Studijs verfertigt von einem Liebhaber Curieuser Sachen* – tak brzmi pełny tytuł podręcznika dla kolekcjonerów starożytności i naturalistów, niestety bez podania autora, rozprowadzany przez księgarnię Benjamina Schüllera mieszczącą się koło katedry hamburskiej; zamieszczony w trzeciej części *Des Größten Ritter-Platzes, Hamburg 1707*, s. 1-168. Opisy kabinetów na kolekcje przedstawione są wraz z rycinami w rozdziale VII: „*Von Schranken und andern Repositorien auf denen die Raritäten ausgelegt werden*”, s. 57 oraz 61-65.

seorum Valentiniego³⁷ omówione zostały naturalia bursztynowe klasyfikowane jako „ziemie”, z uwzględnieniem inkluzji i okazów wyobrazających jakieś figury. Najbardziej poszukiwanymi przez zbieraczy były te o kształtach przypominających wizerunki NPMarii, Ukrzyżowanie i inne dostojne, uświęcone symbole Pańskie, jednakowoż będące wytworem natury bez udziału geniuszu ludzkiego³⁸.

Jedną z pierwszych, zarazem największych naukowych kolekcji przyrodniczych w Gdańsku, znaną w Europie, stworzył sekretarz Rady Miejskiej Jacob Theodor Klein (1685-1759)³⁹, wybrany w 1747 r. dyrektorem Towarzystwa Przyrodniczego. Trudno jest zrekonstruować jego wielki zbiór bursztynu. W celu przeprowadzenia badań naukowych zakupił on fragment kolekcji naturalistów z Królewskiego Gabinetu w Dreźnie, pomnażając go, a po naukowym wykorzystaniu zbioru⁴⁰, sprzedając do Bayreuth wraz z innymi naturaliami w 1740 r. Według Johanna Bernoulliego miał kolekcjonować bursztyn od nowa aż do śmierci w 1759 r., zapisując część Towarzystwu Przyrodniczemu⁴¹. Zbiory Kleina stały się fundamentem gabinetu przyrodniczego w Erlangen, założonego przez margrafa Friedricha von Brandenburg-Kulmbach wraz z tamtejszym uniwersytetem⁴².

Klein zebrał imponującą kolekcję ok. 4 tys. muszli skatalogowanych i opisanych oraz jedną z największych kolekcji bursztynu naturalnego. Pozostawił wielotomowy rękopiśmienny katalog całych zbiorów naturalnych (łącznie z kolekcjami dziobów, nóg i jaj ptasich, minerałów, koralu i zielników), którego poszczególne tomy rozproszone są po Europie⁴³. Kolekcja bursztynu spisana była w tomie 1-ym inwentarza *Musei Kleiniani*, a jej umieszczenie i systematyka gatunków okazów niewiele odbiegała od przedstawionej wyżej XVI-wiecznej systematyki Johanna Kentmanna⁴⁴. Na karcie tytułowej znajduje się rysunek wykonany przez ilustratorkę wielu dzieł Kleina, jego córkę Dorotheę Julianę Gralath (por. il. 4). Do zilustrowania prac i zbiorów Kleina przyczynili się także Daniel Schultz,

³⁷ Valentin, op. cit. *Thomas II: Nest des Rüst- und Zeughaus der Natur*, s. 60 n. Z niektórych fragmentów sądzić możemy, że autor mógł zdawać sobie sprawę z istoty pochodzenia bursztynu z żywicy drzew świerkowych, „która leżąc w ziemi tysiąc [sic!] lat kamienieje”. Zauważa ponadto, że wschodnie okazy bursztynu kopalnego są bardziej czerwone i ciemniejsze od europejskiego lecz jakościowo gorsze. Pisze również o bursztynie chińskim – *laupok* i malajskim – *alambirze*.

³⁸ *Ibidem*, s. 31.

³⁹ Jacob Theodor Klein, ur. w Królewcu 15 VIII 1685 r., zm. w Gdańsku 27 II 1759 r., biogram i bibliografia prac Kleina podana przez Schumanna, op. cit., s. 78 n. Klein był członkiem gdańskiego *Naturforschenden Gesellschaft* od założenia, prezesem w 1747 r.

⁴⁰ Za zwrócenie mojej uwagi na pragmatyczne wykorzystywanie kolekcji naukowych, zwłaszcza naturalistów w Gdańsku w XVIII w., dziękuję p. Annie Mosingiewicz.

⁴¹ Schumann, op. cit., s. 22.

⁴² A. Geus *Die Zoologie in Erlangen*, Erlangen 1969, s. 13.

⁴³ Osiem tomów *Musei Kleiniani*, podobnie jak tom pierwszy przechowywane są w Archiwum Instytutu Zoologicznego Uniwersytetu Fryderyka Aleksandra w Erlangen.

⁴⁴ „*Musei Kleiniani*”. Pars I: *Exhibens Collectiones Metalorum et Mineralium, Sallium et Bituminum in specie Succina et Succinatorum* [podkreślenie moje – A. Ch.] *quorum singulis Capitibus quaedam Praecognita et nonnulla Adversaria praemissa, ut de Rebus Minerae Glebisque obvis et erudite et minus Curiosi judicent ipsi. Consignatio nudo Catalogo Melior accesserunt Duce Dissertationella de sale Inprimis Polonico*” – I. Zoologischen Institut (Archiv) Uniwersytetu w Erlangen.



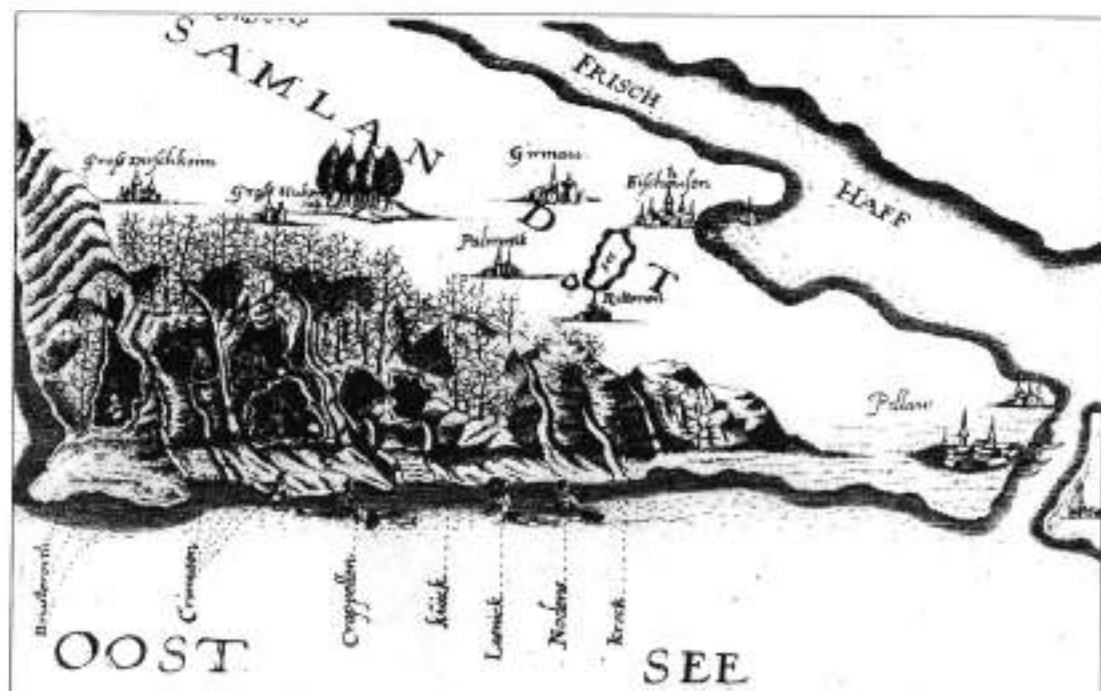
6. Poławiacze bursztynu Rycina z dzieła P. Abrahama i A. S. Clara
Etwas für... Stands-Ambts und Gewerhs-Personen, Würzburg 1711 r.

Johann Benedikt Hoffmann (1668-1745). Uczony wykorzystywał wielokrotnie kolorowane rysunki niezującego wówczas malarza Samuela Niedenthala (1620-1682), które posiadał w zbiorach.

Znaczną kolekcję bursztynu zgromadził lekarz gdański Johann Peter Ernst von Scheffler (1739-1808), o której wspominał w periodyku Towarzystwa Przyrodniczego sam właściciel⁴⁵. Bernoulli podczas pobytu w Gdańsku, relacjonując wizytę w siedzibie Towarzystwa, wspominał o niezującym wówczas Kleinie, mógł natomiast odwiedzić doktora von Schefflera. Jako o mineralogu wyrażał się o nim z wielkim uznaniem. Bursztyny jego podzielone były na gatunki – Bernoulli podkreślał, iż kolekcja ta była wiodącą w gabinecie właściciela – liczyła około 4 tys. okazów, „a wiele z nich z owadami i małymi rybkami w środku”, chociaż nie spotkał tam muszli zamkniętej w bursztynie. Zachwycił się barwami bryłek, szczególnie w odcieniach żółtych, najwyżej cenionych przez kolekcjonera, który, jak twierdził Bernoulli, z łatwością odróżniał autentyk od podróbki. Poza żółtym, w miodowej odmianie, były też okazy białe, zielone, a nawet czarne⁴⁶.

⁴⁵ J. P. E. von Scheffler *Beiträge zur den Untersuchungen über das Elektrum und den Ignis der Alten*, „Neue Sammlung”, Drezgig 1778.

⁴⁶ J. Bernoulli *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778*, Bd I, Leipzig 1779, s. 242-244. Prawdopodobnie chodzi o gagat; na temat rozróżnienia bursztynu od gagatu zob.: Chodyński *Północniuchow...*, s. 48 n.



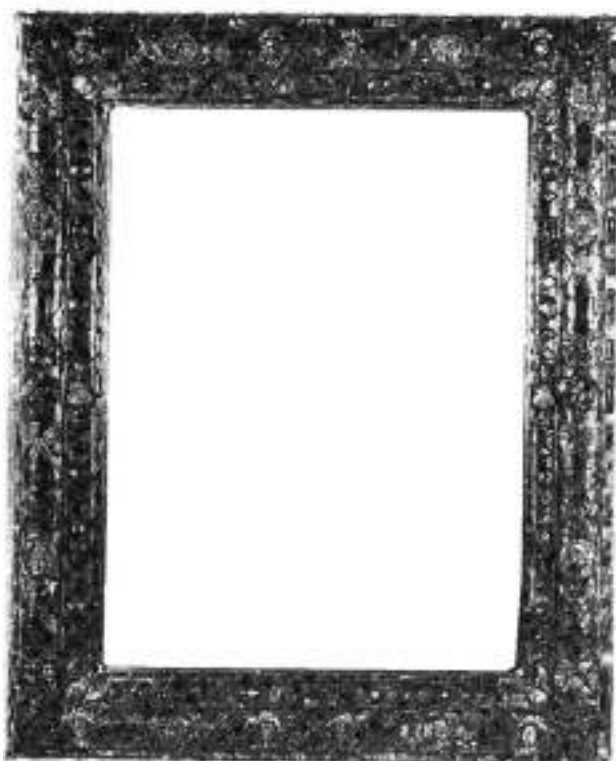
7. Miejsca odlawiania bursztynu na półwyspie Sambijskim. Rycina z dzieła Johanna Amosa Comeniusa *Orbis Sensualium Pieti*, wydane w Norymberdze w 1730 r.

W ostatniej ćwierci XVIII w. zbiory naturalistów złożyły być może mniejszą ofiarę niż licytowane praktycznie od lat sześćdziesiątych galerie sztuki i księgozbiory, niemniej znacznie uszczuplone, odbudowywane były powoli w ciągu całego XIX w. Zachowało się wiele notatek prasowych w „Wöchentliche Danziger Anzeigen”, jak ta z 1780 r., w której informowano zainteresowanych nauką i muzeami gdańszczan, iż wydawca pragnąc przybliżyć wiedzę o przyrodniczych zagranicznych zbiorach rozpoczyna seryjną publikację o zbiorach sztuki i naturalistów cesarskiej Akademii Nauk w Petersburgu⁴⁷.

Czasopismo zamieszczało informacje o częstych wówczas wyprzedazach bibliotek, galerii i gabinetów. Odbywały się one przy ul. Św. Ducha, na Długim Targu oraz w Domu Tragarzy przy ul. Piwnej. Podlegały im różnorodne przedmioty: od starych i nowych naczyń cynowych i mosiężnych i porcelanowych serwisów, szkła, odzieży, mebli, kantorków, do sreber białych i złoczonych, dzieł z bursztynu i kości słoniowej, rzeźb z brązu, instrumentów muzycznych i naukowych, malarstwa, rycin, księgozbiorów, kasetek na biżuterię, wschodnich dywanów, „holenderskich ozdób”, artystycznie zdobionej broni. Można było nabyć małe i wielkie skarbczyki polecane szczególnie kupcom, nawet cechowe chorągwie, nie licząc już inwentarza żywego⁴⁸.

⁴⁷ *Der Natur- und Kunst-Cabinet bey der Kaiserliche Akademie der Wissenschaften zu Petersburg*, „Wöchentliche Danziger Anzeigen”, 1780, 1, s. 2-4, 3, s. 21-23.

⁴⁸ APGd, 300, R/Pp 88, s. 97-99.



8. Gdańska rama z bursztynu. Warsztat Nikolausa Turaua, ok. 1680 r.
Kunstgewerbemuseum, Berlin

5. Postęp w badaniach nad pochodzeniem i historią bursztynu w nauce gdańskiej XIX wieku. Rozkwit kolekcji bursztynu

W ciągu stuleci osiedlali się w Gdańsku cudzoziemcy, tu zapuszczali rodzinne korzenie. Nad Motławą wielu z nich rozpoczynało działalność kolekcjonerską. Znakomitym tego przykładem są obaj Kabrunowie, ojciec i syn, twórcy galerii malarstwa. Poza znanymi osobistościami życia kulturalnego miasta, było wielu, o których historia zapomniała. Dowiadujemy się o ich pasjach przypadkiem, jak o zbiorach Szweda, Bernharda Alma, który w inwentarzu testamentowym z 1776 r. pozostawił bibliotekę, zbiór naturalistów i osobliwości⁴⁸. W domu Alma, w oszklonej szafie, na czterech półkach z naturaliami (zwłaszcza muszlami opisanymi szczegółowo⁴⁹)

⁴⁸ „Zur Nachricht. Nach den Büchern und Naturalien wird auch eine Partey Schöner Schildereyen werunter einige Original Stücke auf befinden des Liebhaber geruffen werden, nebst vortreflichen Musicalien von denberühmten Musiois” – APGd. 300, 1/321, s. 67-93.

⁴⁹ Tamże: „Verzeichnis einigen Conchylien, Naturalien und anderer seltenheiten”: Na pierwszej półce umieszczone były dwa perłowe nautilusy, jedna czołowa *adhiopita* zwana murzyńską koroną, „liczny” *lucernar* lub trąba, muszle zwane *purpurae* i łodźki-nautilusy, „bardzo piękna” *donax aculeata*, itd., s. 87.

znajdowała się duża bryła bursztynu leżąca między *plica polonica* (kołtunem) a dwiema skórąmi węży. Dalej – na tej samej czwartej półce – kompas bursztynowy, bryłki z inkluzjami i okazy ich pozbawione. Także *curiosa*, jak miniaturowe trumienki i mikroskop⁵¹. Niewielki *Naturalienkabinet* Alma liczył około 150 obiektów i był charakterystyczny dla wielu jemu podobnych jeszcze w XIX stuleciu.

Kolekcje zakładane przez członków Towarzystwa Przyrodniczego od samego początku miały funkcję wybitnie naukową, stanowiły bowiem materiał pomocniczy w pracach badawczych, a w rezultacie przyczyniły się do zgłębiania pochodzenia, morfologii i właściwości bursztynu. W badaniach i publikacjach na ten temat Gdańsk utrzymywał prymat w Europie.

Johann Chrystian Aycke (1766-1854), sekretarz Rady, opublikował w 1835 r. pracę o pochodzeniu bursztynu, włączoną później do *Monographie der Bernsteinbäume* Hugo Conwentza⁵². Badał pod mikroskopem „cienkie plastry z drzewa bursztynowego i doszedł do wniosku, że te, które ulegały chorobie, wydzielają żywicę bursztynową”⁵³.

Georg Karl Berendt (1790-1850), słynny gdański okulista, pomnożył odziedziczony po ojcu Natanaelu skromny zbiór bursztynu osiągając przeszło 4 tys. okazów z wydzieloną kolekcją 350 wrostów roślinnych i przeszło 800 bryłek z inkluzjami fauny⁵⁴. Pasji tej ulegli koledzy Berendta z Towarzystwa Przyrodniczego; w sprawach inkluzji konsultował się z Karlem Friedrichem Wredem z Królewca i botanikiem Friedrichem Schweiggerem. Pierwszy tom monumentalnej pracy o bursztynie z wykorzystaniem przykładów głównie z własnej kolekcji wydał w 1845 r. przy współpracy kolekcjonera wrocławskiego Heinricha Roperta Göpperta (1800-1884)⁵⁵. Tom drugi ukazał się w 1854 r. i zawierał między innymi charakterystykę różnych wrostów i inkluzji, np. pajaków (*arachidea*), skorupiaków (*crustacea*) itp.⁵⁶ Kolekcja Berendta powiększona wówczas do 4216 okazów była największą w Europie⁵⁷.

Drugim co do liczby i wartości był zbiór Franza Antona Menga (1808-1880) składający się z ok. 3 tys. okazów zawierających 2 tys. bryłek z inklu-

⁵¹ Ibidem, s. 89.

⁵² J. Ch. Aycke *Fragmente zur Geschichte des Bernsteins*, Danzig 1835. Aycke w rozprawie tej zawarł rezultaty długoletnich badań, zauważył m.in., że nie wszystkie szczątki kopalnych drzew wydobytych razem z okazami bursztynu należą do tzw. Bernsteinbäume.

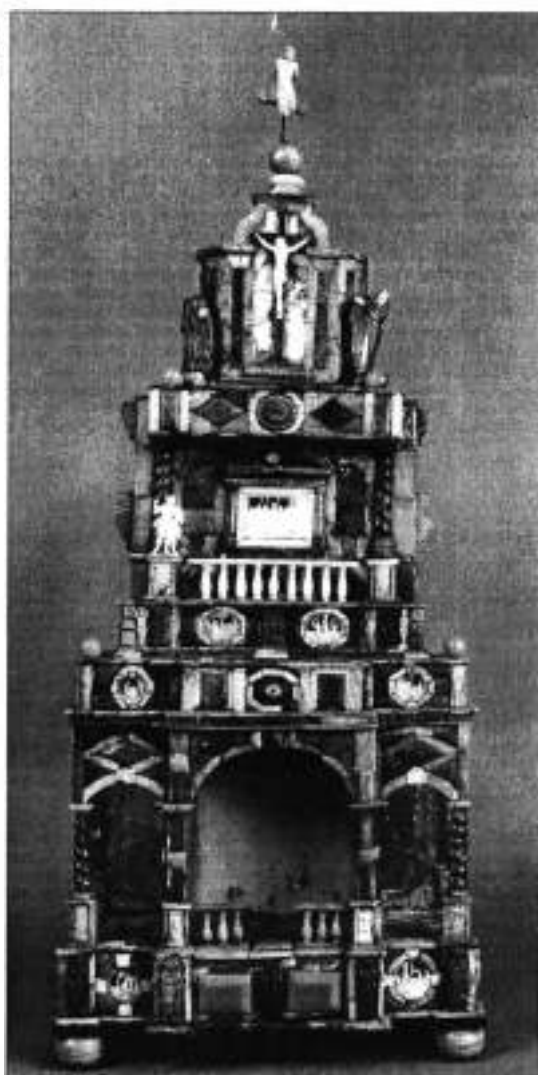
⁵³ Schumann, op. cit., s. 61.

⁵⁴ „Danziger Dampfboot”, 1850, s. 559; — Schumann, op. cit., s. 62.

⁵⁵ G. C. Berendt *Die im Bernstein befindlichen organischen Reste der Vorwelt*, Bd 1, Abt. 1: *Die im Bernstein befindlichen Pflanzenreste der Vorwelt*. Von H. R. Göppert und G. C. Berendt. Mit 7 lith. Tafeln, Berlin 1845. Berendt opracował następujące części: 1. Das Bernsteinlands, 2. Der Bernstein, 3. Die organischen Bernsteinchlüsse im Allgemeinen, natomiast Göppert część 4. Der Bernsteinbaum i 5. Uebersicht der bis jetzt bekannten in und mit dem Bernstein vorkommenden vegetabilischen Reste.

⁵⁶ E. Frass *Der Petrefaktensammler. Eine Leitfaden zum Bestimmen von Versteinerungen*, Stuttgart 1910. Korzystałem z wydania szóstego w opracowaniu Hansa Riebera, profesora Muzeum Paleontologicznego Uniwersytetu w Zurychu, Stuttgart 1981.

⁵⁷ W. van Roy, „Ueber Bernstein”, Danzig 1862 – BGdPAN, Ms 2242, k. 68 i 70.



9. Ołtarzyk bursztynowy z rzeźbami i płaskorzeźbami z kości słoniowej. Warsztat gdański, 2 poł. XVII w. Muzeum Zamkowe w Malborku

zjami roślinnymi⁹⁸. Stanowił doskonały warsztat badawczy paleozoologa i paleobotanika, który mógł zbadać liczne skorupiaki, wiję, insekty itp.. Skatalogowano 2857 inkluzji w pięciu działach: *anulatae*, *crustacea*, *miriapoda*, *arachnida* i *insecta*. W działach wyodrębniono rzędy, a w tych – rodziny (np. w rzędzie skatalogowanych 500 pajaków wyodrębniono siedem rodzin, w których najliczniej, przez 139 okazów reprezentowane były *ceubionidae*). Najwięcej zgromadził inkluzji z insektami dzielonymi na kilka rzędów, w tym tysiąc bryłek z muchówkami, 99 z motylami. Do rarytasów należały dwie bryłki bursztynu z zatopionymi drobnymi ssakami „z sierścią”⁹⁹.

⁹⁸ Lakowitz-Frenz, Anton Menge, [w:] *Altpreussische Biographie*, Bd II, Marburg/Lahn 1967, s. 431.

⁹⁹ Van Roy, op. cit., k. 67v-69v.

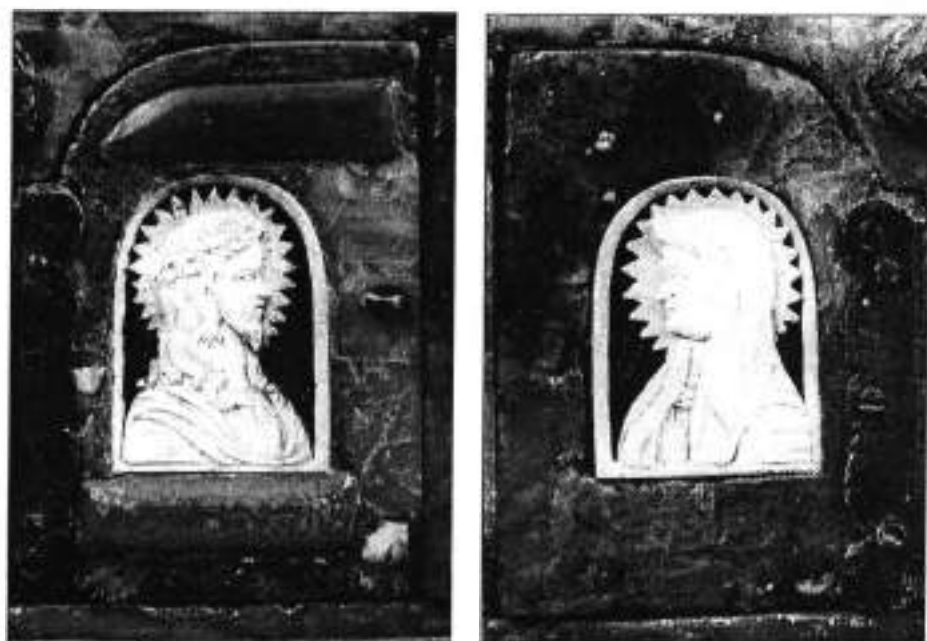
10. Dwa puchary z labędziami i puttami z kości słoniowej i bursztynu. Warsztat hamburski lub kopenhaski, ok. 1680 r. (?) Królewski Pałac Resenborg w Kopenhadze



Gdańskie kolekcje bursztynu od XVIII do XIX wieku

Menge gromadził bursztyny ze znanstwem, miały służyć wytyczonemu z góry celowi. Wśród zagranicznych botaników przyjeżdżających do Gdańska w celach badawczych był wyżej wspomniany Göppert, członek korespondent Towarzystwa Przyrodniczego od 1836 r., interesujący się szczególnie iglastymi drzewami żywicznymi z pobrzeża Bałtyku. Był odkrywcą *pinites succinifer* i nazwę tę wprowadził do systematyki roślin kopalnych⁴⁴. Göppert oceniał kolekcję Menga jako niezwykłą dzięki zgromadzonym rzadkim i nie znanym dotąd roślinnym wzrostom. Na tej podstawie mógł opracować „florę bursztynową” opublikowaną w berlińskim „Monatschriften der Akademie der Wissenschaften” w 1853 r. Od tego

⁴⁴ Zob. nekrolog H. R. Göpperta napisany przez Hugo Conwentza w „Danziger Zeitung”, 1883, nr 13913; – także Schumann, op. cit., s. 62.



11. Płaskorzeźby z kości słoniowej w bursztynowym ołtarzyku domowym.
Warsztat w Prusach Książęcych, ok. 1680 r. Muzeum Zamkowe w Malborku

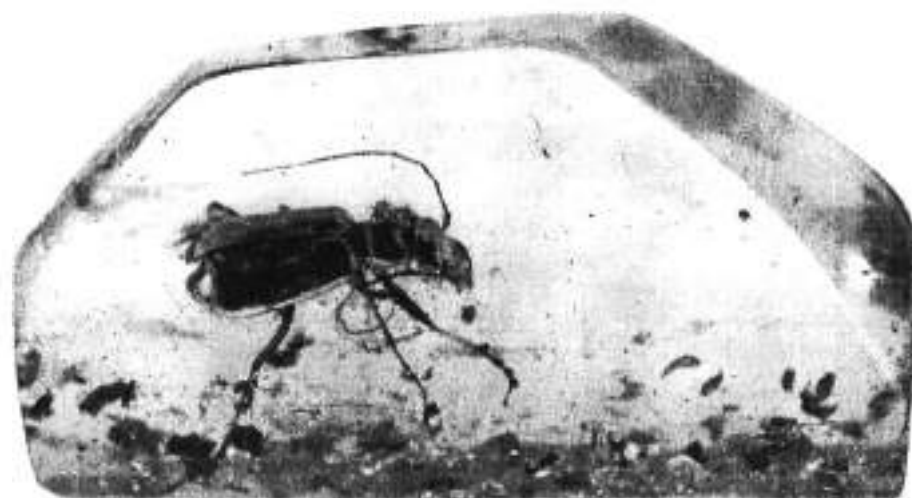
czasu obaj uczeni rozpoczęli ścisłą współpracę; uzupełniali się jako botanik i zoolog. Na zamówienie gdańskiego Towarzystwa opracowali pierwszą część katalogu bursztynu z łuskami szyszek drzew iglastych (1883 r.)⁴¹. Menge był znawcą pajaków, opublikował osobno w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych kilka rozpraw o inkluzjach⁴².

Uczniem Göpperta był Hugo Wilhelm Conwentz (1855-1922), doktor filozofii, późniejszy dyrektor Muzeum Prowincjonalnego o profilu przyrodniczym w Gdańsku. Dzięki tym trzem badaczom w XIX-wiecznej nauce przyjęła się nazwa *succinit* na określenie bursztynu bałtyckiego, zaś nazwa *pinus succinifera* – na gatunek rosnącej tu przed milionami lat sosny żywej, tworzącej według Conwentza „lasy bursztynowe” („Bernsteinwälder”)⁴³.

⁴¹ Głównie dzieło H. R. Göpperta i A. Menge'a *Die Flora des Bernstein und ihre Beziehungen zur Flora der Tertiärformation und der Gegenwart*, składa się z dwóch tomów ilustrowanych litografiami: tom 1: H. R. Göppert *Von den Bernstein-Coniferen*, Danzig 1883 – z litograficznym portretem Menge'a i 16 litogr. tablicami oraz tom 2, w którym H. Conwentz przedstawił wyniki badań swoich przedauktów: *Die Angiospermen des Bernstein*, Danzig 1886 – ilustrowane 13 litografiami. Conwentz był autorem *Monographie der haitischen Bernsteinblume*, Danzig 1890 – z 18 barwnymi ilustracjami.

⁴² A. Menge *Beitrag zur Bernsteinflora*, „Neuste Schriften der Naturforschenden Gesellschaft” (dalej cyt. – Schriften), Bd VI: 1858, H. 1; – tenże *Preussische Spinner*, Abt. I, „Schriften” N. F., Bd I: 1866, H. 3 i 4, Abt. II, Bd II: 1868, H. 1, Abt. II, Bd II: 1869, H. 2, Abt. IV, Bd II: 1871, H. 3 i 4, Abt. V, Bd III: 1872, H. 1, Abt. VI, Bd III: 1874, H. 3 – do 1878 r. opublikował XI części dzieła; – tenże *Ueber einen Skorpion und zwei Spinnen in Bernstein*, „Schriften” N.F., Bd II: 1869, H. 2; – tenże *Ueber eine in Bernstein eingeschlossene Mermis*, „Schriften”, N. F., Bd III: 1872, H. 1.

⁴³ Conwentz *Monographie...*, – Dzisiejsza wiedza na temat pochodzenia bursztynu jest nieco inną, zob. Aneks pod hasłem bursztyn.



10. Inkluzja w bursztynie

Wśród wielu gdańskich przyrodników wyróżniał się Otto Helm (1826-1902). Jego zasługą w badaniach nad bałtyckim bursztynem prowadzonych w latach 1878-1880 głównie przy wykorzystaniu własnych zbiorów było wydzielenie dwóch gatunków nazwanych przez niego: *gedanit* i *glessit*, niestety nie przyjętych w mineralogii¹⁴. Był bardzo płodnym pisarzem a zebrana kolekcja i na jej podstawie opracowana dokumentacja, posłużyła do dalszych badań i opracowania licznych artykułów o bursztynie¹⁵.

6. Wkład piśmiennictwa gdańskiego w pogłębienie wiedzy o bursztynie

W konkluzji powyższych rozważań z całą powagą należy podkreślić bezsporny prymat przyrodnictwa gdańskiego XVIII i XIX w. w poszerzaniu wiedzy o bursztynie. Wiele odkryć, spostrzeżeń, opracowań, publikacji, zwłaszcza kolekcjonerstwo naturalnego bursztynu, nie miało sobie równych w ówczesnej Europie. Jedną z pierwszych oświeceniowych

¹⁴ Aczkolwiek bursztyn mormeski nazwany został od miejsca znalezienia – valchowitzem, propozycje uczonych gdańskich nazwania gatunków bursztynu bałtyckiego nie zostały przyjęte. Zob.: Jir Kouřimský *The Illustrated Encyclopedia of Mineral Rocks*, Prague 1977, s. 336.

¹⁵ O. Helm *Mitteilungen über Bernstein*. III: *Glessit*, IV: *Über sicilischen und rautischen Bernstein*, „Schriften“, N.F. Bd V: 1881, H. 1 i 2, V: *Über sicilischen Bernstein*, VI: *Über die elementare Zusammensetzung des Ostsee-Bernstein*, VII: *Über Apertinen-Bernstein*, „Schriften“, N.F. Bd V: 1883, H. 3, VIII: *Ueber einige Einschlüsse im Bernstein*, IX: *Über die Holzreste im Bernstein und unter Bernstein*, X: *Über Wanggefäße und Fluorescierenden Bernstein*, XI: *Ueber knochenförmige und bunten Bernstein*, „Schriften“, N.F., Bd VI: 1884, H. 1, XII: *Ueber die Herkunft des in den alten Königgräben von Mykenae gefundenen Bernsteins und über den Bernsteinäuregehalt verschiedener fossiler Harze*, „Schriften“, N.F., Bd VI: 1885, H. 2, XIII: *Ueber die Insekten des Bernstein*, „Schriften“, N.F. Bd VI: 1886, H. 3, XIV: *Ueber Rammit*, XV: *Ueber den Succinät und die ihm versandten fossilen Harze*, „Schriften“, N.F., Bd VII: 1891, H. 4.

prac o pochodzeniu bursztynu była *Historia succinorum corpora aliena involentium* autorstwa Sendela z 1742 r. W sześćdziesiąt lat później problem zgłębił doktor medycyny Joseph Hyacynth Adalbert Matthy (1768-1839), lekarz hrabiów Lubieńskich w Guzowie i biskupów chełmińskich. Dwie prace drukowane w 1808 r. w Gdańsku i Berlinie poświęcił Matthy występowaniu bursztynu na południowych brzegach Bałtyku i kopalnictwie bursztynu na Dolnym Pomorzu⁶⁶. Chociaż nikt nie może odebrać Helmowi pierwszeństwa w zajmowaniu się „bursztynowym problemem”, byli i inni badacze w XIX w., których nie wymieniał dotąd. Chociażby C. G. A. Brischke, nauczyciel z Wrzeszcza, od 1866 r. członek rzeczywisty Towarzystwa Przyrodniczego i założyciel Zachodniopruskiego Towarzystwa Botaniczno-Zoologicznego (Westpreussische Botanisch-Zoologische Verein), badający owady w bryłkach bursztynowych i owady współczesne w Dolinie Raduni i na Półwyspie Helskim metodami porównawczymi⁶⁷.

Nie może być pominięty wkład obcych uczonych drukujących w periodyku Towarzystwa Przyrodniczego. Spośród wielu wyróżniał się profesor z Würzburga Fridolin von Sandberger. W roku 1887 ogłosił w Gdańsku uwagi zatytułowane *Bemerkungen über einnige Heliceen im Bernstein der preussische Küste*⁶⁸. W siódmym tomie rozpraw K. Eckstein przedstawił swoje badania nad sierścią zwierząt kopalnych i inkluzjach innych gatunków fauny⁶⁹. Jeśli odnotujemy – poza wspomnianymi artykułami przyczynkarskimi – książki o bursztynie, to zauważymy, że ta dziedzina wiedzy, obok innych przyrodoznawczych problemów godnie była reprezentowana w działalności członków gdańskiego Towarzystwa do końca XIX w.

Słownik terminologiczny Żywice kopalne i pochodne żywic

AMBER – ang. nazwa bursztynu, wywodząca się z łaciny średniowiecznej *am-bra* i nazwy arabskiej: *anbar*.

BIRMANIT – rzadko występująca żywica w bryłkach i żyłach grubości kilku-metrowej, o zabarwieniu czerwonym i brunatnoczerwonym.

BURSZTYN – od niem. *Bernstein* – „płonący kamień”. Jako żywica kopalna pochodzi z górnego eocenu (okres trzeciorzędu, ok. 45 mln lat temu), znajdująca we wtórnych osadach przeniesionych ze swych pierwotnych miejsc powstawania przez zmianę z ukształtowań mórz i rzek oraz wędrujące lodowce. Największe otoczaki pochodzące z obszaru nadbałtyckiego znajdują się w kolekcjach Muzeum Wiedzy Przyrodniczej Uniwersytetu Humboldta w Berlinie i Muzeum Zamkowym w Malborku (o masie od 8 do ponad 10 kg). Ubiegłowieczna nazwa: *pinus succinifera* – oznaczająca kilka gatunków drzewa żywicznej sosny, uściślona w obecnej nauce

⁶⁶ J. H. A. Matthy *Ueber der preussischen südbaltischen Ufer und über den Ursprung des Bernsteins*, Danzig 1808, — tenże *Ueber die Bernsteingruben in Hinterpommern*, Berlin 1808.

⁶⁷ C. G. A. Brischke *Die Hyänenarten des Bernstein*, „Schriften”, N.F., Bd VI: 1886, H. 3. Także Schumann, op. cit., s. 67, 71 n, 111.

⁶⁸ Zob. „Schriften”, N.F., Bd VI: 1887, H. 4.

⁶⁹ K. Eckstein *Thierische Haarschlüsse im baltischen Bernstein*, „Schriften”, N. F., Bd VII: 1890, H. 3.

do gatunku drzewa *agathis australis* (obecnie występująca jedynie na terenach Australii i Nowej Zelandii). Ustalono 215 gatunków flory występującej w tzw. lasach bursztynowych, typowej dla klimatu, w którym rosły tuje, sekwoje, sosny, magnolie, dęby – a więc umiarkowanego i np. drzewa cynamonowe – podzwrotnikowego. Najwięcej inkluzji to szczątki fauny lub małe zwierzęta; jedynym znanym kręgowcem była 4,5 cm jaszczurka w okazie królewieckim, zaginionym podczas II wojny światowej⁷⁵. Bursztyn bałtycki odznacza się szeroką skalą barwnych odmian od białozółtego do zielonkawego⁷⁶. Najczęściej: miodowożółty i miodowożółtobrazowy, także biały. W przełomach połysk tłusty lub szklisty, rysa biała. Wartość ocenia się ze względu na wielkość bryłek, brak wewnętrznych spekań, barwę, przezroczystość, wrosty i konkluzje. W morfologicznych formach występuje jako: sople, naskorupienia. Nieodporny na zgniatanie i kruchy. Układ krystalograficzny – bezpostaciowy. Luminescencja – niebieskobiąta, zielona. Odznacza się zmiennym składem chemicznym z częstymi domieszkami siarki, jest trudno rozpuszczalny, należy do ciał palnych; w temp. +170°C staje się plastyczny, +300°C płonie, +370-380°C rozpada się. Wzór chemiczny: C₁₀H₈O; twardość w skali Mohsa od 2 do 2,5; ciężar właściwy: 1.050-1.096 G/cm³. Występowanie: południowe pobrzeże Bałtyku od Łotwy, Litwy aż po Niemcy i Danię; wschodnie wybrzeże Wielkiej Brytanii, pobrzeże Szwecji; dolnooligoceniczne złoża ziemi niebieskiej na głębokości 5-6 m w Morzu Północnym⁷⁷.

ELEKTRON – gr. *elektron*, określenie użyte prawdopodobnie po raz pierwszy przez ucznia Arystotelesa, Theophrasta w III w. p.n.e., zajmującego się pochodzeniem roślin. Elektron oznacza również tzw. białe złoto, czyli stop złota ze srebrem.

GEDANIT, GLESSIT – a także: *stantienit* i *beckerit* – to próby wprowadzenia do nauki nazw gatunków bursztynu bałtyckiego przez środowisko przyrodników gdańskich skupionych wokół Naturforschende Gesellschaft w 2 poł. XIX w.⁷⁸ Dla "główniej substancji" (*Hauptmasse*) bursztynu bałtyckiego, Helm i Conwentz rezerwowali nazwę – *succinit*.

GLAESINUM, – zwany też "błyszczącym kamieniem" ze względu na jasną, błyszczącą, żółtą, przypominającą złoto barwę bursztynu; określenie historyczne.

JANTAR – słowiańska nazwa bursztynu.

MUCKIT – surowiec żywicy kopalnej o właściwościach zbliżonych do bursztynu, znajdujący w pokładach węgla brunatnego okresu kredowego. W przeciwieństwie do valchovitu ma mocno ciemnobrązową barwę.

NEUDORFIT – znajdujący w podobnych pokładach węglowych o gładkich, bladeżółtych bryłkach⁷⁹.

SIMETYT – nazwa bursztynu sycylijskiego znajdującego w pokładach napływowych rzeki Simeto koło Katanii. Charakteryzuje się ciemnobrązowym nasyconym kolorytem, w odmianach wyraźnie różniących go od bałtyckiego. Na rynku kolekcjonerskim wartość sycylijskiego simetytu jest wyższa od bursztynu bałtyckiego z uwagi na większą, intensywniejszą fluorescencję żywicy.

SUCCINUM – łac. nazwa bursztynu, przyjmowana przez naukę do końca XIX w., a nawet jeszcze w XX w. – jako *succinit*.

VALCHOVIT – nazwa żywicy kopalnej, zbliżonej do bursztynu z Moraw, znajdującej w regionie Valchov. Charakteryzuje się dużą woskowatością, o barwie

⁷⁵ E. Mierzwińska *Bürsten Güdeln aus Ostpreußen / Bursztyn-Złoto Bałtyku*, Bydgoszcz 1992, s. 15 n.

⁷⁶ C. Martini, G. Zarnell *Wegen des Bürsten und anderer Preussische sechen*, "Acta Borussia", Bd I: 1730, s. 41-59 – jedna z pierwszych prac poświęconych wyłącznie bursztynowi bałtyckiemu z rozróżnieniem na gatunki.

⁷⁷ Kouritzsky, op. cit., s. 334-337.

⁷⁸ Schumann, op. cit., s. 64.

⁷⁹ Kouritzsky, op. cit., s. 336.

Antoni
Romuald
Chodźński

żółtej, występuje w średnich baryłkach znajdujących w pokładach węgla brunatnego i piaskowcach okresu kredowego.

"ŻYWICA DOMINIKAŃSKA" – charakteryzująca się licznymi inkluzjami egzotycznych roślin i owadów. Baryłki z fluorescencją niebieską, fioletową i zieloną – poszukiwane przez kolekcjonerów. Bursztyn pochodzący z Wyspy Dominikany

Wybór współczesnej literatury o bursztynie

Andrée K. *Über Inklusen im allgemeinen und über Bernstein – Inklusen und Bernstein – Inklusenfälschungen im besonderen*, "Bernstein Forschungen" 4: 1939, s. 52–77.

Bachofen-Echt A. *Der Bernstein und seine Einschlüsse*, Wien 1949.

Grabowska J. *Polski bursztyn*, Warszawa 1983.

Krzemińska E., Krzemiński W. *W bursztynowej pałace* poprzedzone rozdziałem *Bursztyn bałtycki w mitologii, historii, sztuce, medycynie i przemyśle* [autocstwa]: J.-P. Haenni, Ch. Dufour i E. Krzemińska, Kraków 1993 – zawiera liczne rysunki i fotografie barwne, edycja Instytutu Systematyki i Ewolucji Zwierząt Polskiej Akademii Nauk i Muzeum Przyrodniczego tegoż Instytutu w Krakowie, także piśmiennictwo o bursztynie wzbogacające niniejszy Wybór.

Ludwig G. *Sonnensteine. Eine Geschichte des Bernstein*, Berlin 1984.

Mierzwińska E. *Birnsten Guldet från Östersjön / Bursztyn – złoto Bałtyku*, Bydgoszcz 1992.

Mierzwińska E. *Dzieje bursztynu. Historia sztuki bursztynniczej i przewodnik po wystawie malborskiej*, Malbork 1989.

Pelka O. *Bernstein*. Bibliothek für Kunst und Antiquitätensammler, Bd: 18, Braunschweig 1920.

Rohde A. *Bernstein*, Berlin 1937.

Schlée D. (hrsg.), *Bernstein in Natur- und Kulturgeschichte*, München 1980/81.

Schlée D. *Bernstein – Raritäten: Farben, Strukturen, Fossilien, Handwerk* Stuttgart 1980.

Trusted M. *Catalogue of European Ambers in the Victoria and Albert Museum*, London 1985.

Wielowiejski J. *Główny szlak bursztynowy w czasach cesarstwa rzymskiego*, Wrocław-Gdańsk 1980.

Williamson *The Book of Amber*, London 1932.

Kolekcja kupca Jakuba Kabruna W zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku*

Urodzony 9 I 1759 r. w Gdańsku Jakub Kabrun, syn Jakuba i Luizy Konkordii Spall, z racji przyścia na świat w kupieckiej rodzinie przeznaczony był do kontynuowania rodzinnej tradycji – rzec można skazany był na handel suknem. Od wyroku nie było odwołania, sam „skazaniec” zresztą przyjął swe przeznaczenie jako sprawę naturalną. W ów wyrok, choć w pewnej perspektywie, wpisany był sukces handlowy, do którego w konsekwencji racjonalnych działań ekonomicznych dojść musiało.

Gdańsk był miastem szczególnym. Na podobieństwo warownej bramy zamykał się w razie potrzeby, stając fortecą, strzegącą bezpieczeństwa swych interesów, bądź otwierał, gdy sytuacja owym interesom sprzyjała. Było to miasto życzliwe przybyszom, poszukującym gwarantującego pewny byt schronienia. Miejsce przychylnie Holendrom, Szkotom, Niemcom, Francuzom i Polakom na równi, zobowiązujące zarazem do przejawiającej się rzetelną pracą lojalności.

Szkoccy przodkowie Jakuba Kabruna przybyli do Gdańska w XVII w. i początkowo posługiwali się nazwiskiem Cockburn¹. Forma ta z czasem uległa zmianie, polegającej pierwotnie zapewne na uproszczeniu wymowy, a następnie pisowni. Trudno obecnie stwierdzić, jakie było pochodzenie społeczne interesującej nas gałęzi rodziny Cockburn. Ponieważ Gdańsk stawał przed przybyszami wymóg dostosowania się do lokalnych obyczajów, można przypuszczać, że podobnie jak wywodzący się z wielkopolskiej

* Osoba i dzieło życia Jakuba Kabruna – kolekcja rysunków, grafik i obrazów stanowi temat prowadzonych aktualnie w pracowniach gdańskiego Muzeum Narodowego prac, których uświetnieniem będzie wystawa z towarzyszącym jej katalogiem, przygotowywana jako jedna z imprez uświetniających obchody Milenium Gdańska. Niniejszy tekst stanowi zatem jedynie próbę zarysowania zagadnienia. Zachowana część kolekcji książek jest przedmiotem badań w Bibliotece PAN w Gdańsku, gdzie jest przechowywana. W ślad za większością polskich opracowań historycznych przyjęto pisownię imion w brzmieniu polskim, tak więc Jacob Kabrun występuje tu jako Jakub, itp.

¹ Nazwisko Cockburn pojawia się parokrotnie w historii Szkocji, por. Stefan Zabieglik *Zarys historii Szkocji*, Gdańsk 1993, passim.

rodziny szlacheckiej Gotfryd Chodowiecki (ojciec Daniela), tak i antenaci Jakuba, kimkolwiek byli wcześniej, zajęli się kupiectwem.

Gdańskie środowisko kupieckie rządziło się kategorycznymi prawami. Poczucie godności, wynikające z przynależności do stanu kupieckiego, szło w parze z poczuciem odpowiedzialności. Być kupcem w tym mieście znaczyło tyleż, co należeć do elity. Wystarczy powołać się na początki przeznaczonego także do handlowej profesji Daniela Chodowieckiego, który z nie małym poświęceniem szukał ucieczki od nużącej buchalterii, by wreszcie móc rozpocząć w Berlinie naukę rysunku. Do podobnych wniosków skłania lektura pamiętników Joanny Schopenhauer². Zarówno Daniel Chodowiecki (1726-1801), jak i Joanna Schopenhauer (1766-1838) mogą być uważani za przedstawicieli tej samej epoki i mentalności, która ukształtowała Jakuba Kabruna. Trudno zatem widzieć drogę życiową tego potomka Szkotów inaczej, aniżeli została przeprowadzona. A przecież podobnie do przywołanych tu dwojga znakomitych gdańszczan, także Kabrun dał się uwieść magicznej sile sztuk przedstawiających. Trzymając w dłoni piórko czy pędzel, poddawał się iluzji, że oto ucieka od codzienności i równy jest mistrzom, których sam podziwiał. (Jest to wyłącznie imaginacyjna interpretacja, choć psychologicznie zapewne dość prawdopodobna; wszak każdy, odczuwający potrzebę wyrażania się przez formę artystyczną, choć na moment ulega wierze w swą moc twórczą). Kanwę dla tych rozważań stanowi jedyna zachowana w gdańskich zbiorach akwarela autorstwa Jakuba Kabruna, przedstawiająca bliżej nieokreślony dworek pod miastem. Praca ta, nie pozbawiona swoistego naiwnego wdzięku, oceniana jest obecnie w kategoriach pozaartystycznych jako pamiątka sentymentalna po człowieku, którego pamięć obdarzamy szacunkiem³.

Zachowujący dystans do swych prób artystycznych Kabrun znalazł inną formę obcowania ze sztuką: z pasją i nie małym znanstwem oddał się gromadzeniu ksiąg, obrazów, rysunków i grafik, wykazując szczególne zamiłowanie do dwóch ostatnich, realizowanych na papierze technik. W specyficznej atmosferze Gdańska sukces o wyłącznie finansowym charakterze nie gwarantował pełnej satysfakcji – powodzenie ekonomiczne stanowiło podstawę, na której swobodnie rozwijać się mogły zainteresowania wyższego rzędu – artystyczne⁴.

² Artystyczne tęsknoty córki, rozbudzone poznaniem kariery portreciści Angeliki Kaufmann (1741-1807) stały się przyczyną zdecydowanego niezadowolenia łagodnego śladiną i oddanego dzieciom oca Joanny, kupca Trsinera. Chęć pobierania nauki w berlińskiej pracowni Daniela Chodowieckiego, wyrażona przez dziesięcioletnią dziewczynkę, spotkała się z ostrą odmową jako propozycja całkowicie niestosowna, wychodząca poza przyjęty obyczaj. Por. J. Schopenhauer *Gdańskie wspomnienia młodości*, Wrocław 1989, s. 102-105.

³ Do kolekcji Kabruna dołączono 25 akwarel jego autorstwa (poz. 7699-7723) określonych przez autora jako „poszukiwania dyletanta”, por. J. C. Block, *Dr. von Duisburg Catalog einer Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten, Lithographien und Handzeichnungen, welche von dem Anno 1814 hier verstorben Herrn Jacob Kabrun der Kaufmannschaft hieselbst hinterlassen worden sind*, Danzig 1861, s. 155.

⁴ Jakub Kabrun ojciec (1723-1796) nie poprzestął na satysfakcji z dobrze – do czasu – prosperującej firmy. Był oddanym i czynnym członkiem Towarzystwa Przyrodniczego, wykazującym szczególne zainteresowanie chemią. Swę doświadczenia wykorzystał praktycznie stosując opracowaną przez siebie metodę rafinacji cukru w procesie przemysłowym, dla której to idei pozyskał liczne grono udziałowców, por. J. Trzaska *Kryzys systemu oschowego. Wzrost elementu kapitalistycznych*, [w:] *Historia Gdańska*, pod red. E. Cieślaka, Gdańsk 1993, t. 3, cz. 1, s. 483.



1. Gilles Louis Chretien *Portret Jakuba Kabruna*, ok. 1805 r.,
techniki metalowe mieszane

Tu, gdzie żywa była pamięć świetności miasta, gdzie od pokoleń przejawiała się szczególna wrażliwość na piękno, tradycyjnie do dobrego obyczaju należał obowiązek opieki nad sztuką. Dobro osobiste utożsamiane było powszechnie z dobrem ogólnym⁵. W Gdańsku prawdziwy prestiż można było osiągnąć dzięki określonej stylowi życia, polegającemu na otaczaniu się przedmiotami zbytku, książkami i dziełami sztuki. Wśród hołdujących tej zasadzie wymienić należy rodzinę Schopenhauerów, Jana Uphagena, Gotfryda Schwartza, Karola Ludwika Duisburga, Franciszka Rottenburga, Dawida Eggerta i wreszcie Jakuba Kabruna. Część zgromadzonych przez owych znakomitych gdańszczan zbiorów uległa rozproszaniu, bądź to poprzez wyprzedaż, jak stało się w przypadku kolekcji Rottenburga, bądź padała ofiarą grabieży, czy zdarzeń losowych (zbiory Muhla spłonęły)⁶.

Kolekcja książek, obrazów, rysunków i grafik, zgromadzona przez Jakuba Kabruna, przetrwała szczęśliwie ten pierwszy, burzliwy okres napoleoński

⁵ T. Grybkowska *Złoty wiek malarstwa gdańskiego*, Warszawa 1990, s. 23.

⁶ Z. Nowak *Zwierzchni suwerenności gdańskiej kultury w latach 1799-1814*, [w:] *Historia Gdańska...* t. 3, cz. 2, s. 223.



2. Stefano della Bella *Triumf śmierci*, ok. 1646-1647, akwaforta

i na mocy zapisu w sporządzonym 29 IV 1802 r. testamencie, po śmierci właściciela (24 X 1814 r.) została przekazana miastu.

Potomek imigrantów, którzy po opuszczeniu Szkocji w Gdańsku znaleźli drugą ojczyznę, czuł się już z pewnością jego pełnoprawnym obywatelem. A przywilejem świątłych gdańszczan, których los wyposażył w dobra doczesne nie było li tylko sięganie po splendory i zaszczyty, ale i prawo do dzielenia się sukcesem, w myśl wspomnianej już reguły jednoznacznego rozumienia dobra ogólnego i osobistego. Postawa Jakuba Kabruna w pełni poświadcza tę zasadę. W czasie licznych podróży handlowych gdański kupiec nie tylko załatwiał swe zawodowe interesy, lecz znajdował czas i zapał, by penetrować antykwariaty kryjące dzieła uznanych mistrzów, odwiedzał też pracownie artystów sobie współczesnych. Wcześniej jeszcze doświadczył goryczy porażki: w roku 1775 z powodów politycznych i losowych ojciec jego zmuszony był ogłosić upadłość majątkową. Jakub Kabrun jr ratował się pracą w firmie „Jozus i James Kenworthy”, by nabrawszy tam doświadczenia usamodzielnic się w 1780 r. jako kupiec, co odnotowały księgi miejskie. W roku 1800 należał już do najbogatszych ludzi w mieście – właśnie wówczas zaangażował się emocjonalnie w budowę

⁷ Holandia, Anglia 1785-1786, Francja, Anglia 1802-1803; – por. M. Felczarowa *Jakub Kabrun*, [w:] *Pokój Słownik Biograficzny*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, t. XI/3, z. 50, s. 362.



Kolekcja
Jakuba
Kabrana
w zbiorach
Muzeum
Narodowego
w Gdańsku

3. Albrecht Dürer *Niesienie krzyża* z serii «Pasja», po 1512 r., miedzioryt

nowego Teatru Miejskiego, który oddano do użytku rok później. W roku 1807, w krytycznym dla miasta momencie, wraz z innymi wybitnymi przedstawicielami stanu kupieckiego podjął próbę uświadomienia Napoleonowi bezwzględności żądania kontrybucji od zniekanego działaniami wojennymi miasta. Był także organizatorem kasy obywatelskiej, która ułatwić miała spełnienie żądań Francuzów⁸.

Pod koniec twórczego, lecz przecież nie wykraczającego poza przyjętą obyczajowość życia, zgromadzona przez Kabruna kolekcja dzieł sztuki bliska była 10 000 obiektów. Zgodnie z rozporządzeniem testatora cały ten bogaty zbiór stał się własnością miasta. Kiedy zatem w 1832 r. otwarty został (sfinansowany także przez Kabruna) instytut kształcący młodych handlowców, w jego siedzibie przy ul. Ogarnej 10 zorganizowano stałą ekspozycję kolekcji. Nastąpiło to rok później⁹.

W roku 1872, w wyniku wieloletnich starań grupy entuzjastów świadomych konieczności wprowadzenia instytucjonalnej opieki nad dziełami sztuki i „starożytnościami”, powstało w Gdańsku Muzeum Miejskie. Jego podstawą stała się kolekcja Jakuba Kabruna, na którą składały się prace szkół niderlandzkiej, niemieckiej, włoskiej, francuskiej i angielskiej od końca XV do początków wieku XIX. Od zarania gdańskiego muzealnictwa kolekcja ta stanowiła jego największą dumę.

Wśród ok. 250 obrazów znalazły się głównie prace ze szkół flamandzkiej i holenderskiej, pędzla artystów tej miary co Ludolf Backhuysen, Ferdinand Bol, Jan van Goyen, Bartholomeus van der Helst, reprezentujące wszystkie uprawiane w wiekach XVII i XVIII gatunki: pejzaż, portret, martwą naturę, sceny rodzajowe, mitologiczne i biblijne. Sztukę XVIII-wiecznych Niemiec najlepiej określają nazwiska Christiana Ernsta Dietricha i Johanna Christiana Vollerta. Środowisko gdańskie znalazło godnego przedstawiciela w pracy Andrzeja Stecha *Martwa natura z wieziorką*, zakupionej wprawdzie jako dzieło gdańskie nieznanego XVII-wiecznego malarza holenderskiego¹⁰.

Część zbiorów, obejmująca rysunek i grafikę, opublikowana została w wydany w 1861 r. katalogu¹¹. Został on podzielony na dwie zasadnicze części: odrębnie opracowano grafikę, z podziałem na techniki metalowe, drzeworyty i litografie i rysunek, z oznaczeniem technik przy poszczególnych pracach. Zarówno dla grafiki, jak rysunku, przyjęto chronologię opartą na alfabetycznym porządku nazwisk artystów. Wśród skatalogowanych 88 000 prac było 6 927 miedziorytów i akwafort, 83 drzeworyty, 12 litografii i 1778 rysunków. Znalazły się wśród nich prace artystów najwybitniejszych; do których zaliczają się Cherubino Alberti, Heinrich Aldegrever, bracia Beham, Stefano della Bella, Lucas Cranach, Rosalba Carriera, Albrecht Dürer, Jan van Goyen, Hendrik Goltzius, Lucas z Leydy, Marcantonio Raimondi, Rembrandt, przedstawiciele rodziny Sadelerów,

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ K. Górecka-Petrojits *Zbiory malarstwa dawnego w Muzeum Narodowym w Gdańsku – historia i współczesność*, [w:] *Jubileusz Szlaki, Gdańsk 1994*, nr 3, s. 36.

¹¹ Block, von Duisburg, op. cit.



Kolekcja
Jakuba
Kabrana
w zbiorach
Muzeum
Narodowego
w Gdańsku

4. Rembrandt van Rijn *Grosz czynszowy*, ok. 1634 r., akwaforta z suchą igłą i ryłkiem

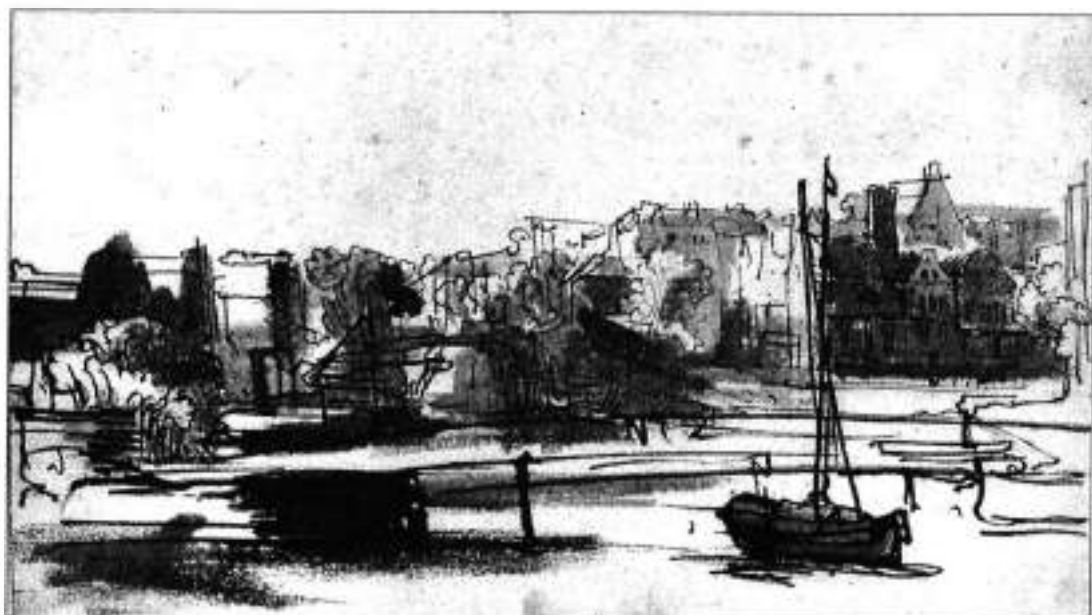
Tiepolów i van de Velde. To tylko sygnalizująca jakość kolekcji część nazwisk.

Grafika i rysunek oznakowane zostały przy pomocy tłoka pieczętnego, zwanego „suchym stemplem”. W ramach kompozycji, często w jej centralnym punkcie, odcisnięto na papierze okrągły znak o średnicy 15 mm, z dwunastoma pięciopromiennymi gwiazdkami na obwodzie, zawierający w polu pochylone litery K G (Kabrun Galerie)¹². Choć twórcy katalogu obwarowali się ostrożnym zastrzeżeniem, cyt. „Ob alle diese Handzeichnungen originale sind, muss dahingestellt bleiben”¹³ najistotniejszym walorem tego opracowania jest po prostu jego istnienie. Tylko dzięki katalogowi dysponujemy dzisiaj ramową wiedzą na temat kolekcji Kabruna, nie zachowały się bowiem żadne inwentarze ani spisy.

Z niewielkim ryzykiem można zakładać, że stan ilościowy, uwidoczony w katalogu utrzymany został do II wojny światowej. Trzon zbiorów – kolekcja Kabruna – obrastał w gdańskim Gabinetie Rycin w nowe prace, jakie systematycznie gromadziło Muzeum Miejskie. Wybuch wojny wstrząsnął spokojną egzystencją szacownej już instytucji. Wśród ewakuowanych do Niemiec dzieł sztuki znalazły się także prace z kolekcji, które – jako łup zwycięskiej armii – trafiły z kolei do Związku Radzieckiego. W wyniku przeprowadzonej w roku 1956 rewindykacji gdańskie Muzeum

¹² Z dużą dozą prawdopodobieństwa ten system znakowania wiązać można z okresem, kiedy kolekcja ekspozowana była w siedzibie Instytutu Handlowego na Ogarniej, byłyby to zatem lata 1833 do ok. 1870.

¹³ Block, von Duisburg, op. cit., s. 138.



5. Rembrandt van Rijn *Widok St. Antoniessluis w Amsterdamie, ok 1640 r., pióro, lawowanie bistrem*

odzyskało 4595 prac, wśród których było 397 rysunków, 1543 grafiki i około 50 obrazów z omawianej kolekcji.

Analiza porównawcza stanu pierwotnego i obecnego pozwala stwierdzić, że najdotkliwsze straty dotyczą grafiki i rysunku niderlandzkiego i niemieckiego, najliczniej kiedyś reprezentowanych w zbiorach, choć poważny uszczerbek poniosły też szkoły francuska i włoska.

Trudno dociec, jaką zasadą kierowano się przy doborze rewindykowanych prac. Wydaje się, że nie rządził tu jakikolwiek logiczny ład. Lustracja katalogu, w którym zaznaczony został aktualny stan ilościowy, prowadzi do wniosku, że wszystko było najprawdopodobniej dziełem przypadku. I tak np. spośród 42 prac Jeremiasza Falcka zwrócono 34, a ze 107 grafik Hendrika Goltziusa mamy obecnie jedynie trzy. Są w katalogu całe strony, na których nie ma śladu powojennych zapisków, ponieważ żadna z odnotowanych tam prac nie została zwrócona¹⁴. Skala strat jest zatem przytłaczająca: Gabinet Rycin odzyskał niewiele ponad piątą część zbiorów Jakuba Kabruna. Podobne propozycje dotyczą części kolekcji obejmującej malarstwo. Mimo tak wielkich uszczerbków, kolekcja Jakuba Kabruna nadal – nie tylko w Polsce – należy do najwyższej cenionych zbiorów o prywatnej proweniencji.

Wśród znajdujących się aktualnie w kolekcji rysunków liczną grupę stanowią prace ze szkoły niemieckiej. Najwcześniejsze z nich wyszły spod ręki Wolfganga Peurera (1484 r.) i Hansa Holbeina St. (ok. 1508). Ponadto kolekcja szczyli się dziełami Albrechta Dürera, Manuela Deutscha, Josta

¹⁴ *Eidem, passim.*



6. Hans Holbein St., projekt ołtarza dla katedry w Augsburgu, ok. 1508 r., pióro i czarny tusz, lawowanie tuszem

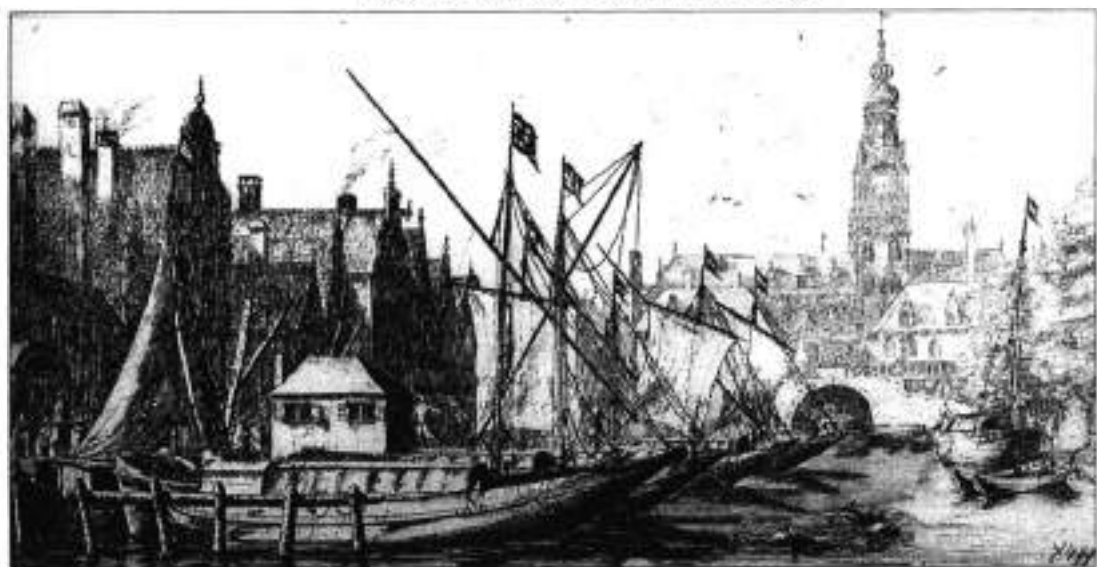
Ammana, Hansa von Aachen, Joachima Sandrarta, Raphaela Mengsa, Angeliki Kaufmann i wielu innych.

Najpowaźniejszy dział, zarówno pod względem jakościowym, jak i ilościowym tworzą prace artystów niderlandzkich, holenderskich i flamandzkich, wśród których wyodrębnić należy trzy zasadnicze grupy. Pierwsza z nich obejmuje rysunki manierystów niderlandzkich z końca XVI i po-



7. Giovanni Battista Tiepolo Św. Michał z aniołami i potępieni, pióro, lawowanie w tonie brązowym

8. Reinier Nooms zw. Zeeman *Damrak-Rokin i Gwach giełdy w Amsterdamie* z serii «Amsterdamskie okręty», cz. III, akwaforta uzupełniona suchą igłą



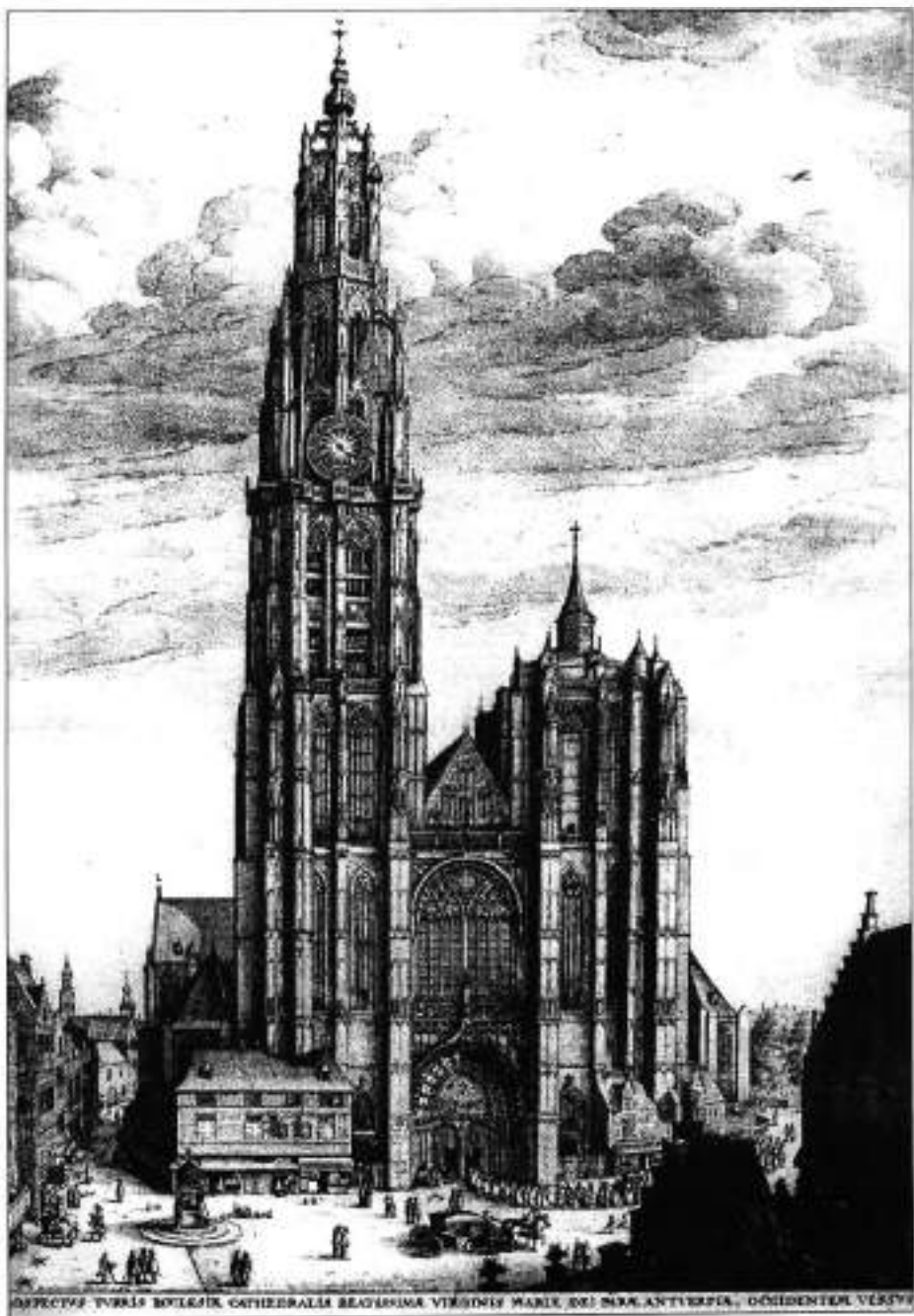


Kolekcja
Jakuba
Kabrana
w zbiorach
Muzeum
Narodowego
w Gdańsku

9. Lucas van Leyden *Abraham nabywający Hagar*, 1516 r., miedzioryt

czątków XVII w., wśród których na wymienienie zasługują Carel van Mander, Abraham Bloemart, Bartholomeus Spranger, Maerten van Heemskerck, Hendrick Goltzius i Jacob de Gheyn II. W drugiej grupie, obejmującej wiek XVII wyodrębnić należy Rembrandta i ozdobę kolekcji, jaką jest jego rysunek *Widok St. Antoniessluis w Amsterdamie*, oraz uczniów i współpracowników Mistrza – Lamberta Doomera, Abrahama Furneriusa i Samuela van Hoogstratena. Trzecią grupę tworzą rysunki pejzażystów z okresu od XV do XVII wieku, wśród których obok dzieł Rembrandta i jego

Kalim
Zabuski



10. Wenzel Hollar *Katedra NPMarii w Antwerpii*, 1649 r. (?), akwaforta

11. Johan Raphael Smith
wg Joshua Reynoldsa
Portret pani Dimer,
1774 r., mezzotinta



Kolekcja
Jakuba
Kabruna
w zbiorach
Muzeum
Narodowego
w Gdańsku

uczniów są prace Roelanda Roghmana, Willema van Nieulandta I i Jana van Goyena¹⁵. W grupie rysunków włoskich znajdują się prace wszystkich szkół od XVI do XVIII w., ze szczególnie dobrze reprezentowaną, między innymi, pracami Gaspara Dizianiego i Giovanniego Battisty Tiepolo, szkołą wenecką¹⁶.

Także w grafice krąg sztuki niderlandzkiej, holenderskiej i flamandzkiej, najwyraźniej bliski Kabrunowi, reprezentowany jest wybitnymi nazwiskami Lucasa z Leydy, Ferdinanda Bola, Jana Jorisza van Vlieta i Rembrandta. Mocno zaznaczona niegdyś sztuka niemiecka aktualnie ma swych przedstawicieli w osobach Albrechta Dürera, Lucasa Cranacha, Alberta Altdorfera, Heinricha Aldegrevera, braci Beham i wielu innych artystów o słynnych nazwiskach.

¹⁵ G. Zińkowski, K. Zabuska *Rysunki i grafiki z kolekcji Jakuba Kabruna w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku*, [w:] *Jemianose Szlaki...* s. 40-41.

¹⁶ *Ibidem*, s. 42-43.



12. Alessio de Marchis *Pejzaż z ruinami, pędzel i bistr*

Specyficzna sztuka angielska weszła także w krąg zainteresowań kolekcjonerskich Kabruna. Nabyty przez niego zespół prac Williama Hogartha i mistrza mezzotinty Richarda Earloma zaginęły w całości.

Oblicze artystyczne Włoch, zarysowane z woli twórcy kolekcji mocną kreską, straciło swą pełną wymowę pozbawione – całkowicie, bądź częściowo – prac Marcantonio Raimondiego, Stefano della Belli, Guido Reni, czy Annibale i Agostino Carracci.

Sztuka francuska nie miała tak silnej reprezentacji w kolekcji. Zespół prac Charlesa Nicolasa Cochina, należących do gatunku grafiki reprodukcyjnej, sygnalizuje w dzisiejszych zbiorach kilkanaście akwafort. Wśród artystów tej szkoły na wymienienie zasługuje Jacques Callot, czołowy przedstawiciel siedemnastowiecznej grafiki lotaryńskiej.

Gedaniańska w kolekcji rysunku i grafiki reprezentowane były i po części są nadal pracami Jana Kriega, Jeremiasza Falcka, Willema Hondiusza, Antoniego Möllera, Daniela Schultza i Daniela Chodowieckiego. Zachowały się między innymi cenne szkice portretowe, wykonane w ołówku przez Hondiusza i miedzioryty jego autorstwa przedstawiające ówczesne osobistości. Kilkadziesiąt odzyskanych prac Chodowieckiego stanowi część *oeuvre* artysty, bogato niegdyś w kolekcji zaznaczonego¹⁷.

Prowadzone aktualnie w pracowniach Działu Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Gdańsku prace zmierzają do możliwie pełnego odtworzenia dziejów kolekcji i kompetentnego określenia jej rzeczywistej rangi ongiś

¹⁷ Ibidem, s. 43

i dzisiaj. Wymaga to uwzględnienia w badaniach także danych, dotyczących zaginionej części kolekcji¹⁴.

Z dozą niewielkiego ryzyka przyjąć można wstępne założenie, że rozproszenie kolekcji miało miejsce w latach 1939–1945. Ponieważ jednak prace oznakowane stemplem KG pojawiają się sporadycznie na rynku antykwarycznym¹⁵, musimy brać pod uwagę i tę ewentualność, że część z nich „wymknęła się” z niemieckich czy rosyjskich rąk. Próba uzyskania jakichkolwiek informacji, podjęta poprzez ogłoszony w prasie wybrzeżowej apel¹⁶, nie spotkała się dotąd z żadnym oddźwiękiem, podobnie jak kwerenda, przeprowadzona w 1994 r. w gabinetach rycin większych muzeów europejskich.

Wiele napisano o różnych kolekcjach. Kolekcjonerom, jak długa jest historia zbieractwa, nie szczędzono ani słów podziwu, ani posądzeń o doprowadzające do ekstrawaganckich lub zgoła maniackich zachowań stany neurotyczne¹⁷. Pasja kolekcjonerska – jak się uważa – dotyka w równym stopniu jednostki wartościowe społecznie, jak i noszące w sobie cechy negatywne. W tym drugim przypadku może ona przysłonić poczucie rzeczywistości. „Każda bowiem pasja może wejść w kolizję z prawami moralnymi i normami społecznymi, a nie zawsze tzw. hamulce moralne okazują się silniejsze od pożądania. Więc ten, podkreślam: najcenniejszy typ kolekcjonera rozpatrywany był także przez psychologów, psychoanalityków i psychiatrów jako rodzaj odstępstwa od normy, swoistego rodzaju zaburzenia psychiczne¹⁸. Bądź wręcz „...namiętność kolekcjonowania, będąc swego rodzaju grą, uprawianą z pasją, okazuje się jedną z najlepszych działalności kompensacyjnych. Dlatego niewielkie kraje, ludzie niskiego wzrostu, członkowie mniejszości religijnych [...] lub społecznych [...] są szczególnie podatni na zarażanie się tym kolekcjonerskim bakcylem, jak to mawiano w XVII wieku¹⁹.”

Czy rasowy kolekcjoner Jakub Kabrun był człowiekiem niskiego wzrostu, szukającym kompensaty w obcowaniu ze sztuką? Należy powściągnąć wodze fantazji i przestać na przypisywaniu mu mniej ekstrawaganckich przesłanek działania, a więc doszukiwać się w jego poczynaniach w równym stopniu potrzeby posiadania przedmiotu, stanowiącego obiekt przeżycia estetycznego, chęci udokumentowania przeszłości i pragnienia dodania splendoru własnej osobie. Jako kupcowi zapewne nie była mu też obca świadomość wartości materialnej zgromadzonych dzieł sztuki.

Niski czy wysoki, na pewno w swym systemie wartości nie stawiający rzeczy ponad ludźmi, Jakub Kabrun rysuje się jako osobowość zgoła nie-

¹⁴ Jesienią 1994 r. w Kupferstichkabinett, skupiającym dawne wschodnio- i zachodniobermberskie zbiory i w Gabinetie Rycin amsterdamskiego Rijksmuseum przeprowadzona została kwerenda, mająca na celu, między innymi, zapoznanie się z pracami artystów niegdyś reprezentowanych w kolekcji, dziś nieobecnych.

¹⁵ W roku 1987 Muzeum Narodowe w Gdańsku zakupiło od prywatnego właściciela kilka miedziorytów i akwafort Aldegrevera, Bolla i Rembrandta, pochodzących z kolekcji Jakuba Kabruna.

¹⁶ K. Zabaska Jakub Kabrun i jego kolekcja, „Dziennik Bałtycki” z dnia 25.03.1994.

¹⁷ P. Cabanne Wielcy kolekcjonerzy, Kraków 1978, s. 10.

¹⁸ A. Ryszkiewicz Kolekcjonerzy i miłośnicy, Warszawa 1981, s. 7-8.

¹⁹ Cabanne, op. cit. s. 10.

Kalina
Zabuska

szablonowa, a dzieło jego życia, kolekcja rysunków, grafik i obrazów stanowi dobitne świadectwo intelektualnej i kulturalnej rangi mieszczaństwa gdańskiego, która wbrew częstym poglądom nie załamała się doszczętnie w wieku XIX. Choć z powodów politycznych i komunikacyjnych Gdańsk rzeczywiście znalazł się wówczas na uboczu, pozostał nadal miastem europejskim. Do rangi symbolu urasta fakt, iż między centrycznym układem dwunastu pięcioramiennych gwiazdek na tloku, którym oznakowana została kolekcja Kabruna a dzisiejszą flagą Zjednoczonej Europy zachodzi znamienne, choć przypadkowe podobieństwo. Wypracowywana w obliczu wieku XXI z mozołem jedność Europy dla Gdańska i jego świątłych, wywodzących się z różnych kręgów kulturowych obywateli — była codziennością.

Szlachciem może zrobić król.
Markizem, księciem, niech to szlag!
Lecz prawość serc i jasność czół
Jest ponad berło, właśnie tak!
A niech to szlag, a właśnie tak!
Nad dostojęństwo, niech to szlag,
Rozum i dumna prawość wszak
Są zawsze wyższe, właśnie tak!...²⁴

Przesłanie zawarte w strofach współczesnego Jakubowi Kabrunowi poety szkockiego nie było obce gdańskiemu kupcowi, kolekcjonerowi i filantropowi.

²⁴ Fragment wiersza *A właśnie tak!* (1795), napisanego przez wybitnego poety szkockiego, urodzonego tak jak Jakub Kabrun w 1759 r., [w:] R. Burns *Z wierszy szkockich*, przeł. Z. Kierszys, Warszawa 1956.

Gdańskie piece kaflowe w XVII wieku

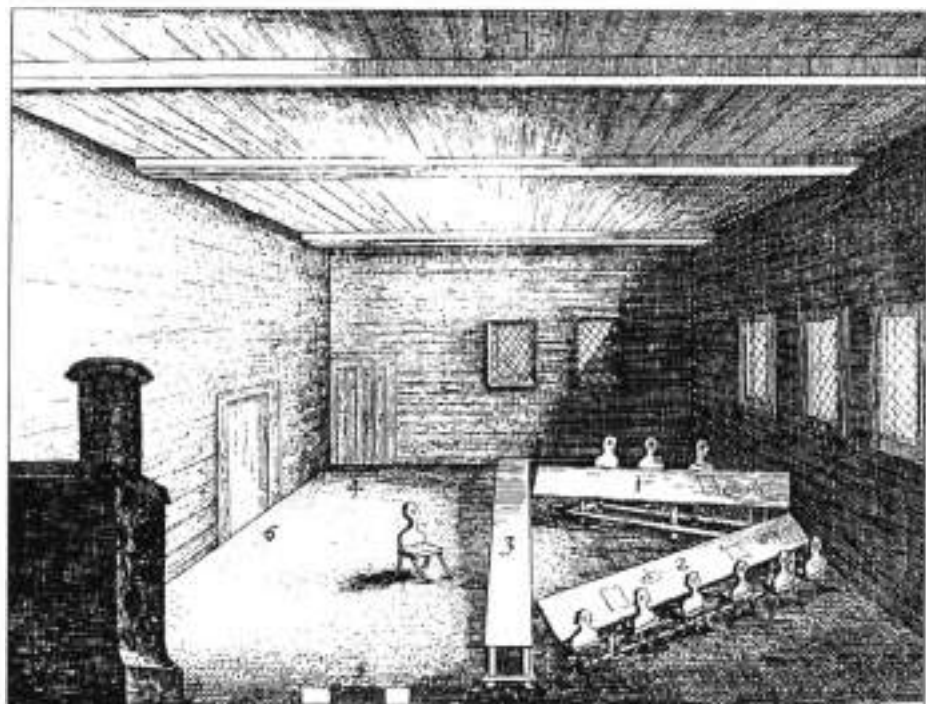
Wystawa kafla z terenu Prus Królewskich, otwarta w końcu września 1990 r. w Muzeum Zamkowym w Malborku, przyczyniła się do poszerzenia znajomości kształtu i dekoracji występujących na tym terenie w XVII w. pieców kaflowych¹. Pozyskany w ciągu ostatnich dziesięcioleci – dzięki kompleksowym lub sporadycznym badaniom archeologicznym oraz poszukiwaniom amatorskim – bogaty materiał zabytkowy pozwala na porównania i ocenę wysokiego kunsztu, jaki w wyrobie kafla osiągnęli garncarze w przodujących ośrodkach tego regionu, w przeżywających okres *prosperity*, korzystających z przywilejów królewskich, miastach: Gdańsku, Elblągu, Toruniu oraz w Malborku². Zrzeszeni w osobnych cechach, zaopatrywali oni swe miasta w ozdobne piece, które – podobnie jak elewacje kamienic – odpowiadały gustowi czasu i wyszukany wymaganiom ich mieszkańców. Niekiedy fragmentarycznie nawet zachowane przykłady kafla świadczą o wysokim poziomie wykonawstwa. Podstawę do takiej oceny dają zwłaszcza ceramiczne formy negatywowe z przedstawieniami figuralnymi i motywami ornamentalnymi w zbiorach Muzeum Archeologicznego w Gdańsku³. Formy te ukazują pewien konkretny etap pracy zduna, powtarzając wiernie szczegóły zamierzonej, reliefowej dekoracji lica kafla. Odcisnięte zostały w glinie z drewnianych modeli, które dla warsztatu garncarskiego starannie opracował snycerz⁴. Subtelność reliefu ulegała jednak później częściowo zatarcu przez pokrycie glazurą.

¹ E. Kilarska, M. Kilarski *Kafla z terenu dawnych Prus Królewskich*, Muzeum Zamkowe w Malborku 1990 (wersja niemiecka): – *ci sami Ofen und Ofenstacheln aus den ehemals preussischen Gebieten Pommern*, „Keramos”, z. 133, 1991, s. 15-36; – Katalog wystawy opracowany przez użyczających eksponaty, mps w Muzeum Narodowym w Gdańsku.

² *Kafla gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich*, Gniezno 1993; – B. Puspieszna, *Zarys historii rzemiosła żelazko-garncarskiego w Malborku od końca XV do początku XIX*, [w:] *Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od czasów średnio-wiecznych do czasów współczesnych*, Materiały z konferencji, Rzeszów 1994, s. 277-290.

³ „Keramos”, 1991, il. 20; – Katalog użyciany, hasła opracowała B. Babitcka.

⁴ Georg Scheider *Dantiscanus in Patria Consul*, *Annotationum Quotidianarum Liber Quodlibet oder Tage Buch von Allerhand Anmerkungen*, A. 1665, mps, Biblioteka Gdańska PAN, *Die Tiggfr lassen die Formen aus Lindenholz schneiden, und drücken dar die hölzernen Formen gar schön ab, und brengen alsdenn den Abdruck, und formiren ihre Kachel in des Abdruck*.



1. Wnętrze izby we wsi Trzciano z widokiem pieca. Wg. *A. Boot Journal van de Legatie*, Amsterdam 1632, s. 68.



2. Element kopułki pieca gdańskiego. Własność prywatna

Zachowany materiał zabytkowy wskazuje na to, że na początku XVII w. stawiano w Gdańsku piece o renesansowej jeszcze bryle i dekoracji kafli. W 1 poł. wieku można wyróżnić co najmniej trzy typy pieców, dla których znajdujemy analogie na dawnych terenach Rzeczypospolitej i na pobrzeżach Bałtyku.

Utrzymuje się nadal typ pieca o prostopadłościennych skrzyni dolnej, z jedną lub dwiema nastawami cylindrycznymi, zwieńczonymi kopułkami⁵. Na rycinie z 1632 r. pokazany został piec stojący w izbie domu we wsi Trzciano (pow. wąbrzeski), w której w lutym 1628 r. toczyły się pertraktacje prowadzące do zawartego w dniu 26 IX 1629 r. w Starym Targu, sześcioletniego rozejmu ze Szwedami⁶. Przylegająca do ściany skrzynia dolna tego pieca oparta jest na podmurowaniu i zakończona górą gzymsem. Stojąca na niej, blisko krawędzi gzymsu, cylindryczna nastawa ograniczona jest górą silnie wyładowanym gzymsem. Na tym dość uproszczonym rysunku nie zamyka jej kopułka. Podobnie jak cylindryczne nastawy pieców gdańskich z 2 poł. XVI w., także na początku wieku XVII były one nakryte kopułkami z tak samo uformowanych kafli, jak można sądzić z zachowanego przykładu (il. 2).

Budowano też piece o dwu skrzyniach prostopadłościennych, o ozdobnie akcentowanych krawędziach. Mogły one mieć bryłę podobną do zrekonstruowanego w 1989 r., pieca dla komnat wazowskich na Zamku Królewskim w Warszawie, według projektu Marii i Wojciecha Łęskich⁷ (il. 3). Znajdujemy też potwierdzenie dla występowania wersji tego typu, z wnękami narożnymi górnej krawędzi pieca, tak jak na projekcie rekonstrukcji innego pieca dla Zamku Warszawskiego, opracowanym przez Marię Dąbrowską⁸.

Zachowane w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, pochodzące z trzech różnych pieców elementy architektoniczne (trzony, głowica i baza kolumnienek), pozwalają sądzić, że istniały w Gdańsku również piece o górnej skrzyni częściowo nadwieszanej i wspartej na dwu ustawionych w narożach kolumnienkach (il. 4). Tak ukształtowana jest górna partia pieca z ok. 1650 r. w Lubecie⁹.

⁵ W zależności od wygięcia kafli liściowych, gzymśowych i wstążkowych, można przyjąć, że kafle o wygięciu mniejszym, wskazującym na ich pochodzenie z nastawy o średnicy ok. 30 cm, należały prawdopodobnie do podwójnej nastawy pieca, taką bowiem średnicę mają obie nastawy pieca z Darłowa, w zamku Köpenick; mniej wygięte kafle mogły natomiast tworzyć nastawy pojedyncze, o średnicy ok. 40 cm. Z ilustracji z 1568 r. wynika że na zamku wysokim w Tucholi stał w „ryntarzu” – „piec wielki zielony o 3 wieżkach”, S. Hosszowski, wyd., *Zuстріча wyjątków pomorskiego 1565*, Gdańsk 1961, s. 203; – Ch. Keisch *Kaestgenarbeitszeugen, Führer durch die Sammlungen Staatliche Museen zu Berlin*, 1988, nr kat. 85, s. 41.

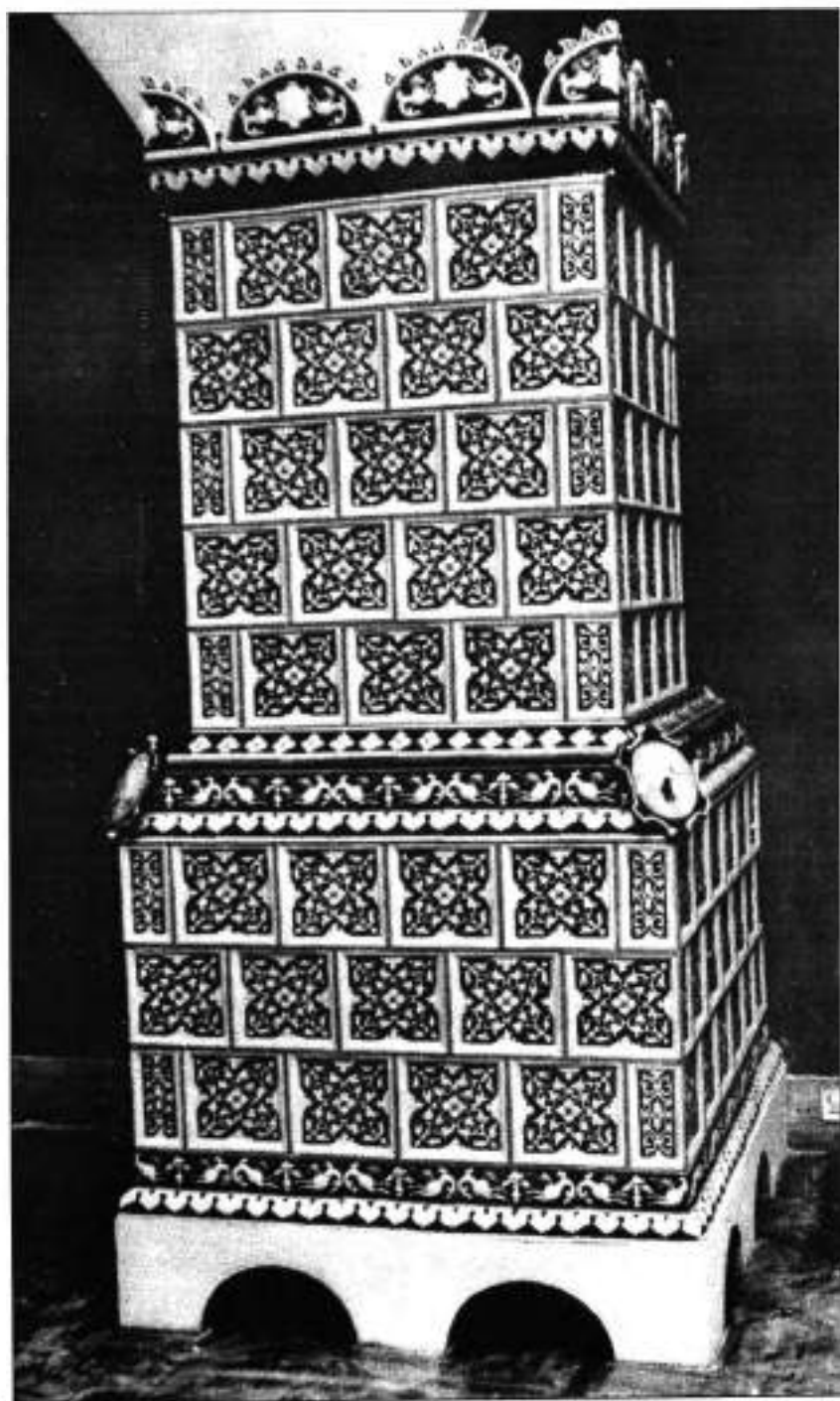
⁶ A. Boet *Journael van de Legatie, gaeft in de Jaeren 1627 en 1629...* Amsterdam 1632, il. po s. 68, objaśnienia i odnoszący się do niej tekst, s. 69, 70. Pod datą 12 II wymieniona w nim jest nazwa wsi „Honich velt”, w której miały miejsce spotkania komisarzy, w dn. 14, 16, 28 II, s. 70, 73, 74. Honichvelt – Trzciano lub Trzciano, dawna nazwa Miedzice. *Słownik Królestwa Polskiego*, t. VI 1885, t. XII 1892.

⁷ „Keramoz”, 1991, il. 17. Piec stojący w izbie poseselskiej.

⁸ M. Dąbrowska *Kafle i piece kaflowe w Polsce do lat osiemnastego wieku*, „Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej” LVIII 1987, ryc. 35; – taż sama *Piec z początku XVII wieku. Opisanie i projekt rekonstrukcji dla Zamku Królewskiego w Warszawie*, „Kronika Zamkowa – The Castle Chronicle”, nr 1/29, 2/30 1994, il. 7-10; proponowane postawienie pieca w Komnacie Wtórnej. Typ murenski na kaflach tego pieca (il. 2, 3), występuje z nieznaczną zmianą na kaflach gdańskich, płaskich i zaokrąglonych, w obu wersjach kolorystycznych.

⁹ F. Blümel *Deutsche Ofen, Der deutsche Kunstföhrer von 1480 bis 1910*, München 1965, il. na s. 231.

*Elżbieta
i Maciej
Kilarscy*



3. Piec w Kominie Poselskiej Zamku Królewskiego w Warszawie



4. Kapitel i trzony kolumnienek z motywami groteskowych masek. Zbiory Muzeum Narodowego w Gdańsku

Podstawy ceramiczne pieców, których występowanie dało się ustalić w Malborku, Elblągu i Toruniu, znane dotąd z Gdańska jedynie z XVI w., jak można sądzić na podstawie poznanych w 1994 r. relikwów, stosowane tam były nadal w XVII w. Kafłowe ściany stojącego zasadniczo na podmurowaniu korpusu pieca, oparte były na arkadach złożonych z kafłowych segmentów z filarkiem pośrodku. Ten sam, powtarzający się w tych miastach schemat konstrukcyjny, nie znany dotąd w typologii polskich kafli, został po raz pierwszy zaprezentowany na wystawie w Muzeum Zamkowym w Malborku przykładem z Elbląga¹⁶. Z tak samo ukształtowanych segmentów kafłowych złożone są podstawy pieców zbudowanych w latach 1665-1670 w komnatach zamku w Skokloster w Szwecji¹⁷ (il. 5, 6).

W I poł. XVII w., podobnie jak i w 2 połowie, budowano w Gdańsku piece z niewielkiego formatu kafli licowych, większymi elementami były segmenty podstaw oraz zwieńczenia. Dekorację kafli tworzył płaski relief, w I ćwierci wieku bardziej plastycznie występował on na kafłach gzymsowych i fryzowych oraz w zwieńczeniach. W ciągu całego wieku stosowano równolegle pokrywające cały relief szkliwo zielone oraz szkliwo białoniebieskie, początkowo biały relief na niebieskim tle, a już ok. poł. wieku, na białym tle lica kafla – relief niebieski. W materiale zabytkowym

¹⁶ „Keramika”, 1991, il. 16.

¹⁷ J. Knutsson Astryck i Jeran, *Orientaliskt och europeiskt i reliefpressat 1600-talskakel*, [w:] *Porslin, fajens och annan keramik på Skokloster*, „Skokloster Studier utgivna av Skokloster Soll” nr 24, Stockholm 1990, il. 74; – piec w Sali Królewskiej postawiony w 1670 r. z kafli, które wykonał prawdopodobnie Hindrich Thum w Sztokholmie, z niebiesko- i zielonoszkliwionym reliefem na białym tle; il. 76; piec w sypialni hrabiego, postawiony 1670 (?), z kafli o biało- i zielonoszkliwionym reliefie na niebieskim tle, które wykonał H. Thum (?).

Elżbieta
i Maciej
Kilarscy

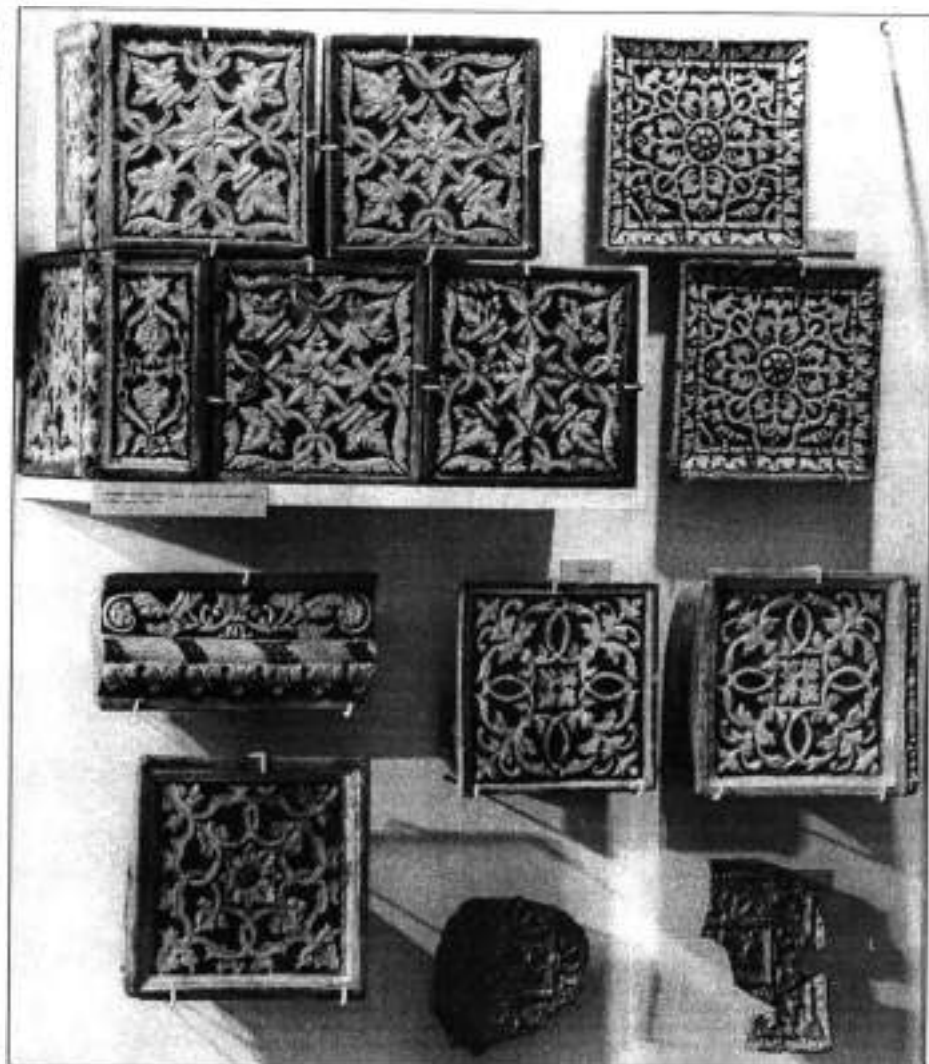


5. Piec i kominiek w sali Królewskiej Zamku Skokloster. Wystrój kominka z 1668 r.,
piec postawiony w 1670 r. (Hindrich Thim). Wg Knutssona, il. 74



Gdańskie
piece
kaflowe
w XVII
wieku

6. Fragment podstawy i dolnej kondygnacji pieca w Sali Królewskiej Zamku Skokloster.
Fot. G. Schmidt, Livrustkammaren Skoklosters Slott Hallwylska Museet



7. Zestaw kafli z dekoracją maureskową (ekspozycja w Muzeum Zamkowym w Malborku),
w dolnym narożu dwa przykłady kafli malborskich

spotykane są nieraz przykłady świadczące o tym, że stawiano w Gdańsku piece z taką samą dekoracją reliefową, w zależności od zamówienia, dyktowanego gustem lub finansami, zielone lub biało-niebieskie.

W dekoracji reliefowej pieców w 1 poł. XVII w. wyróżnić można dwa zasadnicze typy. W pierwszym relief na licu każdego kafła ograniczony był listwą lub rozbudowanym obramowaniem. Zupełnie odmienny wygląd nadawały natomiast piecom, ozdabiające ich ściany, wzory kontynuacyjne. Wspólną dla nich cechą było przenikanie nie ograniczonego listwą wzoru, z lica jednego kafła na sąsiednie. Na ścianach pieców powstawały w ten



8. Kafel z dekoracją maureskową, z motywami ptaków i wiewiórek. Zbiory Muzeum Narodowego w Gdańsku



9. Fragment kafa z motywem bukietu w wazie, pokrytego szklivem zielonym. Zbiory Muzeum Narodowego w Gdańsku

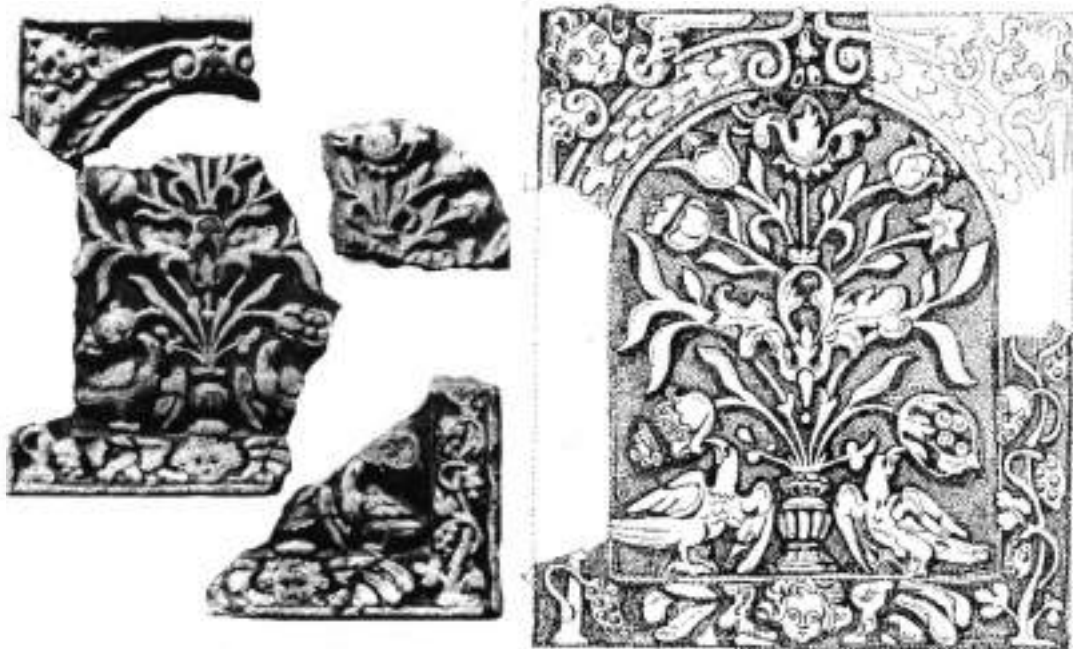
Gdańskie
piece
kafłowe
w XVII
wieku

sposób jednolite desenie, których geneza oraz odmiany omówione zostaną w dalszym tekście.

Na początku wieku XVII budowano piece z renesansową jeszcze dekoracją. Tworzą ją kompozycje w typie maureski, z symetrycznych układów ulistnionej wici roślinnej. Centrum kompozycji akcentuje rozeta, którą otaczają przeplatające się, spięte pierścieniem wici tworzące w narożach motywy sercowate (il. 7). Ornament wstęgowo-roślinny wzbogacają akcentujące osie kompozycji motywy okuciowe i umieszczone w narożach motywy zwierząt i ptaków (il. 8).

Stosunkowo prostą, lecz bardzo rozpowszechnioną, była dekoracja o motywie ukośnie ustawionej kratownicy akcentowanej gwiazdkami lub rozetkami. Zarówno dekoracja maureskowa jak i kratownica występowała, tak na piecach o bryle prostopadłościenną, jak i na piecach z nastawami cylindrycznymi. Na początku wieku stosowano również dekorację kasetonową, jaką tworzyły pogrążone przyrównane płyciny, dając na kwadratowym licu kafli i na ścianach pieca zupełnie odmienny efekt światłocieniowy. Innego typu modelowanie światłocieniem uzyskiwały na nich kafle z okrągłymi, wypukłymi płycinami. Z takich właśnie kafli zbudowany był zapewne wspomniany piec w Trzcianie. Trzy ostatnio wymienione typy dekoracji, kratownica, kasetonowa i płycinowa, znane są tylko w wersji zielonej.

W 1 poł. XVII w. na piecach gdańskich często występował motyw wazy z bukietem w tradycyjnej oprawie arkadowej. Motyw bukietu w wazie, znany z tkanin renesansowych, rozpowszechniony był też przez grafikę ornamentalną z końca XVI i początku XVII w. (wzorniki dla tkaczy, hafcia-



10. Fragment kafla z motywem bukietu w wazie i ptakami. Zbiory Muzeum Narodowego w Gdańsku

rzy, złotników)¹⁷. Na kaflach umieszczony był on także w medalionach – okrągłym, owalnym, czterolistnym i w polu zamkniętym prostokątnie po bokach, natomiast dołem i górą półkoliście. W Gdańsku znane są cztery wersje bukietu z wazą kwiatową w arkadzie. Pierwsza z motywami stojących lwów, trzymających w przednich łapach ucha wazy, pod arkadą wspartą na półkolumnach spiralnie oplecionych wicią z kwiatami (il. 9). Analogiczna dekoracja występowała także na kaflach malborskich. W drugiej wersji, z obu stron wazy występują orły, w obramowaniu – po bokach winna latorośl, a u dołu uskrzydłona główka anielska, motyw powtórzony w górnych narożach lica kafla. Wersja ta znana jest z fragmentów kafla o białym reliefie na niebieskim tle (il. 10). Trzecia wersja znana jest też z fragmentów kafla z białym reliefem na niebieskim tle. W obramowaniu wazy kwiatowej występuje charakterystyczny motyw taśmy podwieszanej na pierścieniu pod kapitelami kolumnienek i ptakami w górnych narożach. W kluczu arkady znajdował się prawdopodobnie maskaron jak na zielono szkliwionych kaflach z Malborka, Torunia, a także z terenu Łotwy. W czwartej wersji puklowana waza zaopatrzona jest w uchwyty w kształcie maskaronów, a obramowanie architektoniczne wypełniają motywy gałązek i wici roślinnej. Z Gdańska i Torunia znana jest ona z fragmentów zielono szkliwionych, we Fromborku występuje na kaflach biało-niebies-

¹⁷ *Neue Modelbuch...*, Leipzig 1619, wyd. P. Jessen, *Andreas Bartschneider's Neues Modelbuch...*, Berlin 1892 – wzory do haftowania, – M. Piwocka „*Apokalipski*” – zespół stał liturgicznych z klasztoru SS. Wizytok w Warszawie, „*Folia Historiae Artium*” XXI: 1985, s. 93-96.

kich, natomiast na piecu w Szarej Komnacie w zamku Skokloster na kafkach pokrytych szkliwem czarnym¹³.

Fragmentarycznie zachowane przykłady świadczą o tym, że stosowano w Gdańsku także dwa inne typy przedstawienia bukietu w wazie: w obramowaniu czterolistnym z parą orłów, jak też w poszerzonym półkolami obramowaniu prostokątnym, z parą leżących lwów. Pierwsze z nich znane jest także z Klajpedy, gdzie występowało w tak samo zdobionej ramie¹⁴, drugie natomiast z Malborka.

Już na początku XVII w. pojawia się akcentowanie naroży korpusu pieca wąskimi wnękami, wypełniają je motywy roślinne lub ornament okuciowy, na kafkach narożnikowych łączony z maureską. Wnęki były trój- lub też czterodzielne, a wypełniający je ornament został do tego odpowiednio dostosowany.

Do dekoracji, których kompozycja zamykała się w powierzchni lica kafka i ujęta była listwą lub bardziej ozdobną ramą, zaliczyć można też przedstawienia personifikacji Zmysłów i Muz. Do najwcześniejszych przykładów włączenia tematu pięciu zmysłów do programu ikonograficznego dzieł sztuki na naszym terenie należy cynowy sarkofag Zygmunta Augusta, zmarłego w 1572 r.¹⁵ Liczne serie graficzne z przedstawieniami zmysłów dały niewątpliwie impuls do przejęcia ich na kafle piecowe¹⁶. Pojawiły się one w Gdańsku już u schyłku wieku XVI. Podobnie jak analogiczne przedstawienia na kafkach wileńskich, wzorowano je na wydanej w Antwerpii w 1581 r. serii miedziorytów Rafaela Sadelera, według rysunków Martina de Vos¹⁷. Kafle wileńskie, datowane na 1 poł. XVII w., posiadają odrębne obramowanie, z arkadą, postaciami Adama i Ewy po bokach i aniołami trzymającymi atrybuty Nadziei i Wiary w górnych narożach, a u dołu umieszczony jest kartusz z nazwą zmysłu. Ozdobny kartusz zawijany z napisem objaśniającym posiadają też gdańskie kafle z początku wieku XVII, z przedstawieniami personifikacji Zmysłów i Muz. Ich oprawę stanowi arkada o ozdobnym podłuczcu, wsparta na kobiecych hermach, a w naroża wkomponowane są postacie aniołów z gałązkami palmowymi. Obie te serie występują na kafkach gdańskich w dwu wersjach kolorystycznych: w białym reliefie na niebieskim tle i monochromatycznym – zielonym (il. 11). Pier-

Gdańskie
piece
kafłowe
w XVII
wieku

¹³ K. Strauss *Die Geschichte der Töpferkunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit und die Kunsttöpfereien in Alt-Litauen (Estland) – LITTLAND*, Basel 1969, s. 257, il. tabl. 68: 1, 2, 3 – przykłady z Rygi i Mitawy; – M. Dobrowska, nr kat. 191 – kafel wypielający średkowy z 1 poł. XVII w. ze Wzgórza Katolickiego we Fromborku; – J. Kruttsam, 1990, il. 88 – kafel M. Ericssonsona (?), 1665-1670.

¹⁴ J. Genys *Klajpedos kirklos ir ju garsys XVI-XVII amžiuje*, „Architektūros Paminklai, IX, Vilnius 1984, s. 45, il. 54.

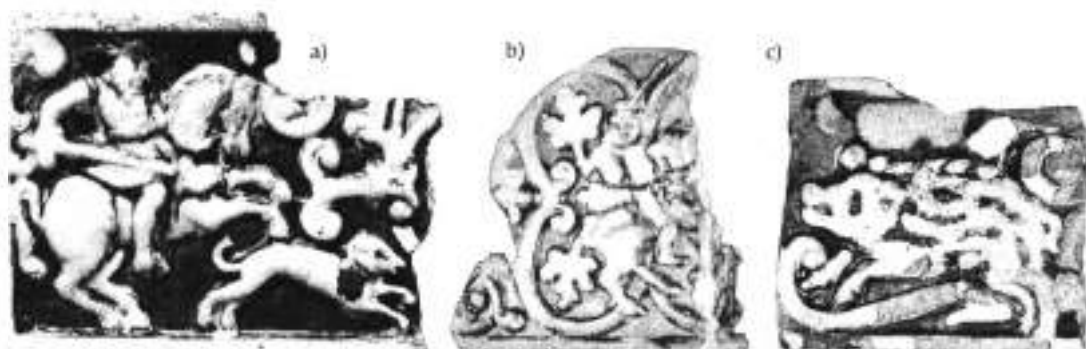
¹⁵ B. Tucholka-Włodarska *Z badań nad sarkofagiem króla Zygmunta Augusta*, „Biuletyn Historii Sztuki” XLV: 1985, nr 2-4, s. 221-245.

¹⁶ J. Talbierska *Symbolika roślinna i zoomorficzna w przedstawieniach pięciu zmysłów w grafice niderlandzkiej drugiej połowy XVII wieku*, [w:] *Sztuka a natura, Materiały XXXVIII Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice 1989*, Katowice 1991, s. 207-220.

¹⁷ A. Tautavičius *Vilniaus pilės kirkniai (XVI-XVII a.)*, Vilnius, Mintis, 1969, „Acta Historica Lithuanica” IV, s. 25-26, il. 45-48; – K. Katalynas *Prototypes of the ornamentation of the Vilnius glazed stonebuilding tiles*, „Science, Arts and Lithuania”, 1991/4, s. 107-108; – E. Kilaraska, M. Kilaraski *Gdańskie kafle renesansowe*, [w:] *Kafle gotyckie i renesansowe...*, Głogezno 1993, s. 112-114, 167, nr kat. 425, fot. 51.



11. Fragmenty kaflı z personifikacją zmysłu Smaku z podpisem "CMAK" oraz występującym tu atrybutem, jedzącą owoc małpką. Miedzioryt Jana Saenredama (1578), wg rysunku H. Goltziusa. *The Illustrated Bartsch*, New York 1980, vol. 4, nr 98



12. Przykłady kafli fryzowych ze sceną polowania. a) zbiory Muzeum Narodowego w Gdańsku, b), c) własność prywatna

wowzorem dla personifikacji Smaku („CMAK”) był niewątpliwie miedzioryt Jana Saenredama, pochodzący z serii pięciu zmysłów wykonanej według rysunków H. Goltziusa²⁶. Na podstawie zachowanego fragmentu z datą, kafle te datować można na ok. 1616 r.

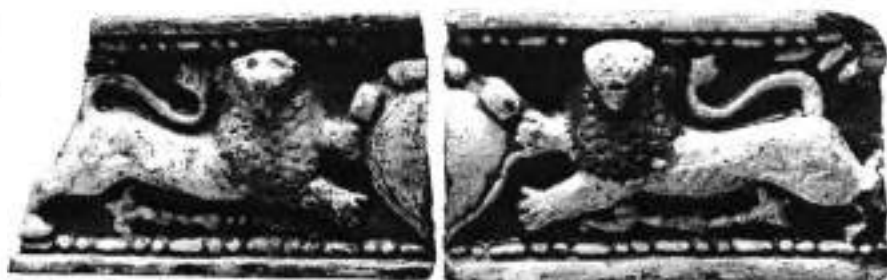
Obok kafli licowych i narożnikowych, architektoniczną bryłę pieca współtworzyły także, akcentujące jego poziome podziały, fryzy oraz gzymsy. Gzymsy pełniły też oczywiście rolę konstrukcyjną u podstawy dolnej i każdej z następnych, coraz to węższych skrzyń pieca, jak też tworzyły zamknięcie dla najwyższej, dając zarazem oparcie dla kafli wieńczących.

Na kablach fryzowych w 1 poł. XVII w. występowały w Gdańsku sceny z polowań, które przechodziły poprzez naroża, tworząc w ten sposób przedstawienia ciągłe²⁷. Sceny te rozpowszechnione były przez rytowników niemieckich i holenderskich²⁸. Na fryzach piecowych ukazywani byli myśliwi, piesi i na koniach, wraz z towarzyszącymi im psami (il. 12). Postacie te umieszczano przeważnie na tle skrótowo zaznaczonego pejzażu, niekiedy wkomponowane były one w ornament wstęgowo-roślinny lub też połączone z pojedynczymi akcentami dekoracyjnymi, rytmicznie po-

²⁶ Cykl ten powstał przed 1607 r., a raczej w końcu XVI w. Za zwrócenie uwagi na ten pierwowzór autorzy wyrażają podziękowanie pani Julancie Talbierskiej, Cabinet Rycin BUW. Ukazana tu trzecia kwarta głowa kobiety mogła zostać opracowana wg innej ryciny H. Goltziusa *The Illustrated Bartsch*, vol. 4, New York 1980, nr 95-99, nr 98 – Szwak; nr 121, z serii 5 zmysłów z ok. 1578 r.

²⁷ Na podstawie zachowanych przykładów można sądzić, że ciągłe przedstawienie ze scenami polowania dzielone było na sekcje (przecięcie postaci myśliwego boczna krawędź kafła), których styki zagubiły się w widoku całości. Zachowany materiał nie pozwala na ustalenie ilości różniących się od siebie odcinków fryzu, można jednak przypuszczać, że tworzyły go przynajmniej dwie sekcje powtarzające się na przemian, stwarzając wrażenie jednolitego, pełnego dynamiki przedstawienia. Było ono obrzeżone, dołem i górą, wąską listwą. Wysokość zachowanych kafli fryzowych od 5 do 16,5 cm.

²⁸ Jako wzory mogły służyć ryciny Virgila Solisa, o wydłużonym formacie, I. O’Bell Franke *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*, Wiesbaden 1877, jak też wzorniki dla hafciarzy, por. przyp. 12. Podobnie jak dla malowanych kafli szwajcarskich, wzorami dla reliefu na kablach gdańskich mogły być drzeworyty Jesta Ammana (seria wydana we Frankfurcie w 1582 r.), a także ryciny nawiązujące do obrazów Antonia Tempesty z ok. 1600 r., jak np. Mateusza Meriana z 1610 r., *Crabog zu Ausstellungen... Mathaus Merian des Aelteren*, Frankfurt am Main-Basel 1993, nr kat. 111, 4. Wczesnym przejawem zamładowania do tej tematyki było bogato ilustrowane dzieło o łowiectwie z końca XIV w. *Polowanie Arabiego Plachuse* – tak nazywany był jego autor, hr. Gaston de Foix (zachowane w 40 opisach).



13. Kafle fryzowe z motywem lwów trzymających tarczę. Zbiory Muzeum Narodowego w Gdańsku

wtarzającymi się we fryzie. Podobnie jak we wzorach graficznych, ukazywano też same sylwetki biegnących zwierząt. Do takiego symbolu zredukowana scena z polowania – zwierzęta leśne i ptaki wkomponowane w wić – występuje na dwu gzymsach szafy gdańskiej w typie holenderskim z ok. 1670 r. w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku²¹.

Drugi typ figuralnej dekoracji kafli fryzowych tworzyły łącznie dwa kafle z przedstawionymi na nich lwami, trzymającymi pustą tarczę w podobnym układzie jak na winietach druków gdańskich z herbem miasta²² (il. 13). Motyw ten łączono też ze zwierzętami leśnymi, przejętymi ze sceny polowania. Zachowane przykłady: kafła narożnikowego i środkowych kafli fryzu, o pierwotnej szerokości ok. 18 cm, pozwalają na przybliżone ustalenie szerokości górnej skrzyni pieca na ok. 72 cm. W ciągłej dekoracji fryzu tego pieca na osi jego ściany znajdowała się pusta tarcza, a na krawędziach tarcza załamana. W przeciwieństwie do tak łączonego motywu lwów z pustą tarczą, umieszczenie go w całości na kafle umożliwiło wypełnienie tarczy herbem miasta. Kafel fryzowy z unoszoną przez lwy tarczą z herbem Gdańska wykopany został podczas prac archeologicznych w 1988 r. na terenie książęcego pałacu Niskiego Zamku w Wilnie²³. Trzecim typem dekoracji na fryzach były popularyzowane przez wzory graficzne (głównie dla złotników) motywy groteskowo potraktowanej maski (kobiecej lub męskiej) pomiędzy dwiema hermami²⁴ (il. 14).

Profilowane kafle gzymsowe zdobiły tradycyjne motywy liści i wici akantowej w układzie strefowym. Wić roślinną przerywa niekiedy, pokazana także w płaskim reliefie, w górnym pasie kafli u podstawy skrzyń piecowych, główka aniołka (il. 15). Dla tego czasu charakterystyczne były bardziej plastyczne akcenty w gzymsach wieńczących, w kształcie główek

²¹ L. Behling *Der Danziger Dielsschrank und seine holländischen Vorläufer*, Danzig 1942, nr kat. 6, tabl. 10, s. 24 z ok. 1670 r.

²² Przykłady kalendarzy i ordynacji gdańskich z XVI i XVII w. w zbiorach Gdańskiej Biblioteki PAN.

²³ *Vilnius Žemaitės Pilies Ratusi (Pałac Niskiego Zamku w Wilnie). Prace badawcze ze 1988 r.*, Vilnius 1989, s. 84, il. 116, 117.

²⁴ Seria rycin Georga Wechtera jako inskrypcja dla złotników i halcarzy. P. Jessen *Der Ornamentisch, Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter* (in der Bibl. des Kunstmuseums in Berlin), Berlin 1920, s. 107, il. 80; – M. Starzewska *Patrol Nitsch (1548-1609), złotnik wrocławski*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XI 1977, s. 71, il. 17; – Piwocka, op. cit., s. 99, il. 16, 17, 21.

14. Kafel fryzowy z motywem maski pomiędzy herbami. Zbiory Muzeum Narodowego w Gdańsku



Gdańskie piece kaflowe w XVII wieku

lub popiersi, męskich lub kobiecych, w ujęciu groteskowym bądź też zgodnym z modą (fryzura, strój), wkomponowane pośrodku kafla w ornament o charakterze ciągłym (il. 15). Tworzą go rzędy silnie ściśniętych łuków, charakterystyczny motyw dekoracyjny, popularny w rzemiośle artystycznym, rozpowszechniony przez wydawnictwa graficzne²⁷. Motyw ten występował na kaflach gzymsowych w układzie pionowym, bądź też ukośnym. Inspirowany przez te wydawnictwa, pojawił się już w 1593 r. u podstawy nadwieszanej empory chóru muzycznego w Dworze Artusa w Gdańsku, a w 1628 r. wystąpił w snycerze stall w kościele Św. Bartłomieja i podobnie jak tam, także na gzymsie szafy gdańskiej z lat 1640-1650, przerywany był silnymi akcentami konsol z głowami dziewczęcymi²⁸.

Zachowane przykłady zwieńczeń pieców gdańskich z I poł. XVII w. wykazują podobieństwo do wzorów graficznych Vredemana de Vries. W latach 1592-1595 przebywał on w Gdańsku, a jego wydana ok. 1583 r. seria wzorów dla stolarki meblowej z pewnością wykorzystywana była w rzemiośle artystycznym²⁹. Powtarzają się na tych kaflach charakterystyczne uszaki i motywy zawijane, ujmujące głowę w wieńcu laurowym – jak medalion w zwieńczeniu snycerskiej oprawy drzwi na projekcie Vredemana de Vries z serii meblowej *Differents Pourtraicts de menuiserie*³⁰ (il. 16). W drugim typie kafla wieńczących centralny motyw stanowi wydłużona, pusta tarcza herbowa trzymana przez parę aniołów lub aniołków, typ zwieńczenia znany również w identycznym wydaniu z pieca zbudowanego z kafla z lat 1665-1670, w Długiej Komnacie na zamku Skokloster (il. 16).

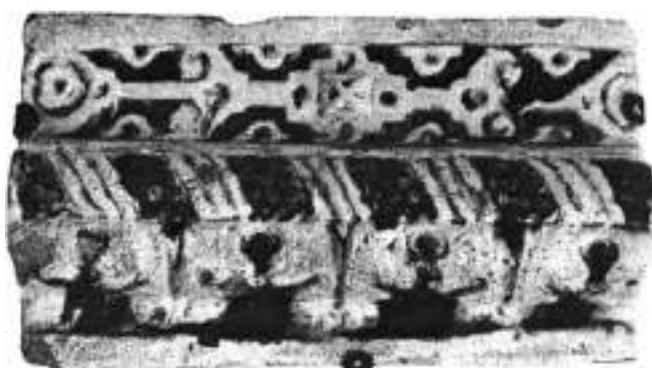
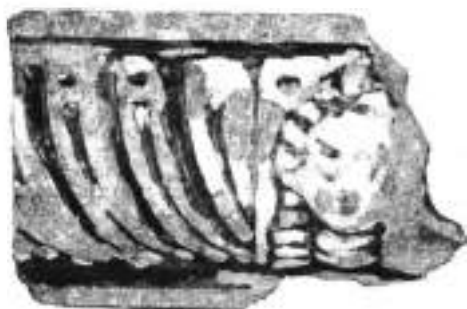
Odmienne zamknięcie bryły pieców dawała delikatna koronka złożona ze stosunkowo niskich listew o ząbionej górą krawędzi, których biały relief na ciemnogrzanym tle mógł jednak sprawić wrażenie, że są one

²⁷ Ducerceau (Jacques Androuet, 1510-1584), *Artystyczne detale architektoniczne, Katalog der Ornamentlich-Sammlung des Kunstgewerbemuseums zu Berlin, Leipzig 1894*, nr 1379.

²⁸ Behling, op. cit., s. 10, nr kat. 5, tabl. 3c, 4, 8.

²⁹ *Ibidem*, s. 6.

³⁰ *Ibidem*, tabl. 2. Podobnie zwieńczony zaplecek okazałego koza na innym projekcie z rytowanej przez Ph. Gallie, serii Vredemana de Vries. Gabinet Rycin Gdańskiej Biblioteki PAN.



15. Przykłady kafli gzymsowych. Własność prywatna

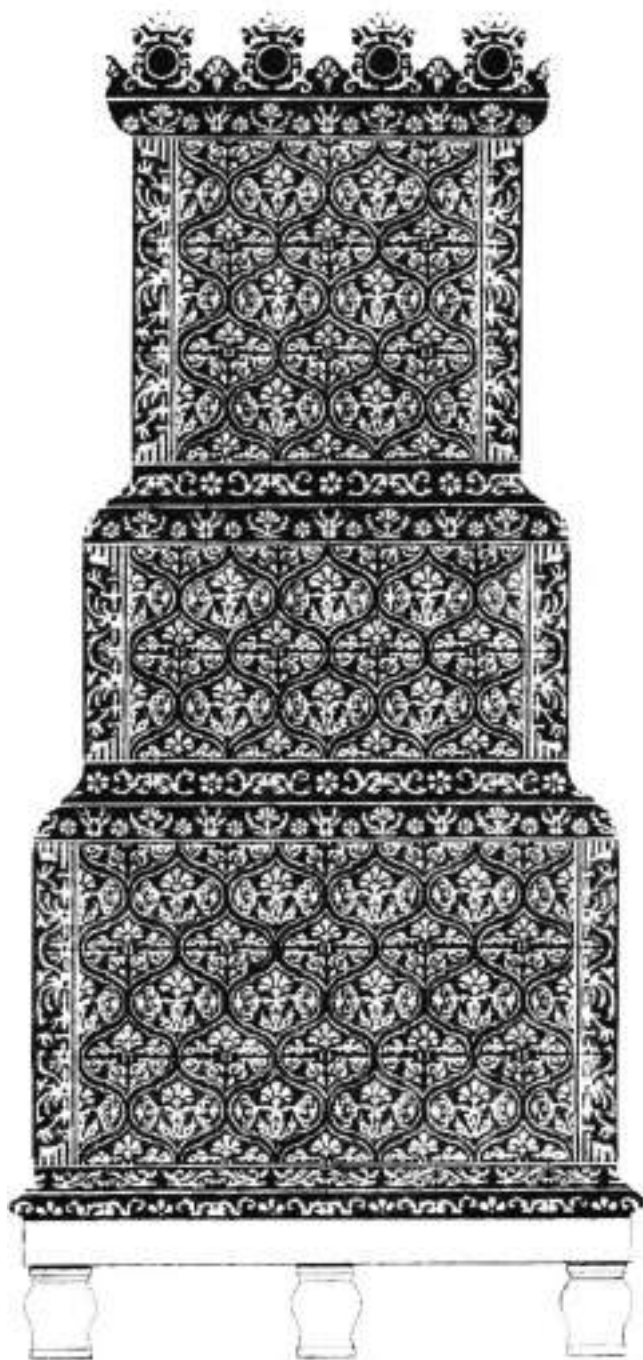


16. Zwieńczenie pieca gdańskiego. Zbiory Muzeum Narodowego w Gdańsku, własność prywatna. Zwiercienie pieca w Długiej Korytarzu zamku w Skokloster, Michaela Ericksona 1665-1670. Wg Knutssona, il. 79

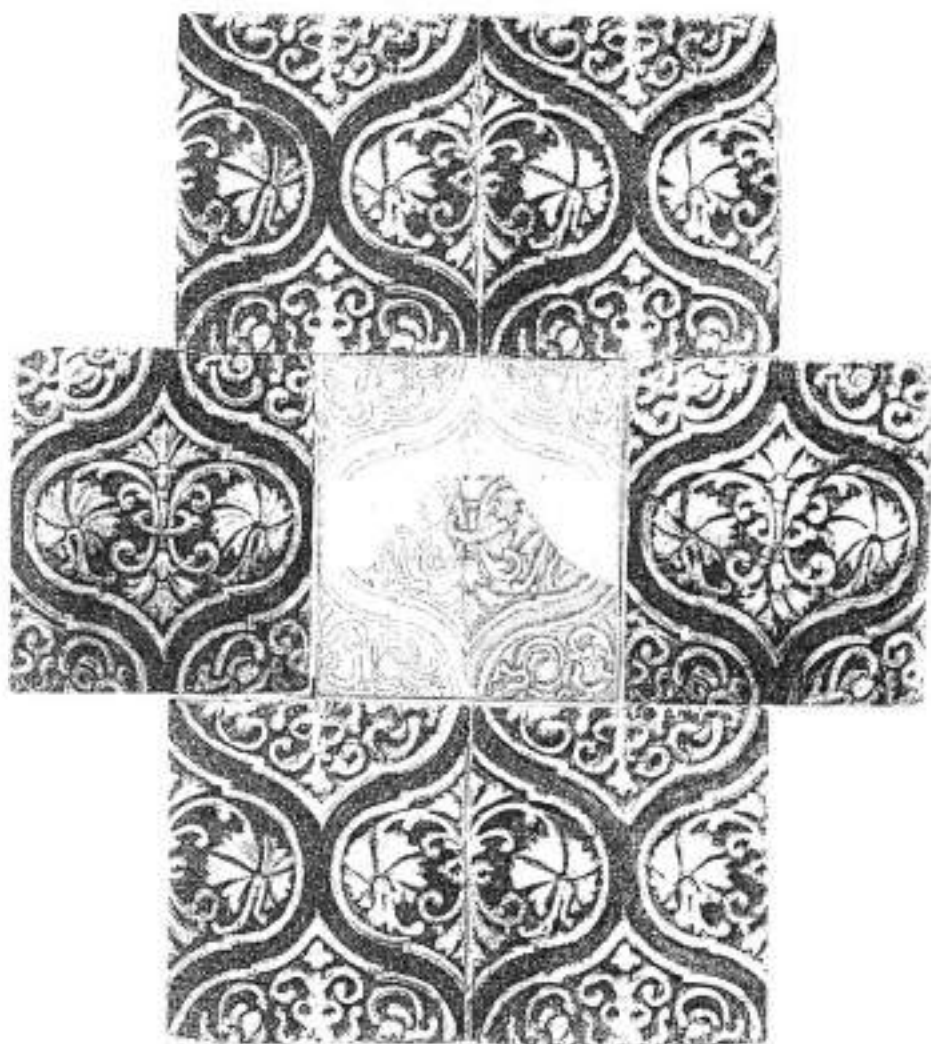
ażurowe. Zachowały się przykłady sekcji takiej właśnie koronki, są to wąskie, lekko ku przodowi wygięte listwy z reliefem falistej wici zakończonych motywami na przemian trój- i pięciolistnymi. Podstawę tych listew stanowi wygięta do tyłu część tego samego płatu gliny, równo przyciętego z tyłu, u spodu i ukośnie po bokach. Podobną koronkę tworzyły na górnej krawędzi pieca ażurowe dekoracje ze scenami polowania i postaciami puttów, zachowane fragmentarycznie, w wersji zielonej.

Odrębną grupę elementów ceramicznych, które trudno nazwać kablami, stanowiły listwy służące także jako budulec pieców. Pełniły one funkcję zarówno dekoracyjną jak i konstrukcyjną. Tę ostatnią pełniły listwy wysokie, o profilu podwójnym, które mogły zwiększać uskok gzymsów. Listwy łączyły się w ścianach pieca z kablami gzymsowymi i fryzowymi, uwydatniając ich funkcję dzielącą, akcentując tym samym jego poziome podziały. Jednocześnie listwy maskowały też miejsca styków spoczywających na sobie warstw różnego typu kafla, o odmiennym formacie i dekoracji²⁹. Po stronie tylnej listwy miały wpust o klinowym przekroju, co umożliwiało ich umocowanie. Ozdabiane były ornamentem reliefowym

²⁹ Listwy podzielić można na dwa typy: o pojedynczym przekroju, prostym lub zaokrąglonym i o przekroju złożonym z dwu półkałków, z bardziej masywnym u podstawy. Listwy o pojedynczym przekroju zaokrąglonym były niekiedy dzielne wzdłuż osi poziomej wyraźnym profilem i zdobione z obu stron jednakowo lub odmiennie. Wysokość listw, a) o pojedynczym profilu i jednakowej dekoracji: 2,2-3,5 cm, b) o przekroju półkałka z podziałem: 3,0-5,4 cm, c) o przekroju złożonym z dwu półkałków: 4,5 cm, 5,4 cm, 6,5 cm i ok. 7,5 cm. Przy dwu ostatnich wys. dolnego wałka, 4,5 i 5 cm, dawała możliwość bardziej rozbudowanej dekoracji złożonej z wici roślinnej.



17. Projekt rekonstrukcji pieca dla komnat wazowskich Zamku Królewskiego w Warszawie, opracowany przez Marię i Wojciecha Łęskich



18. Odtworzenie dekoracji kontynuacyjnej o układzie sieciowym, na podstawie fragmentu kafła gdańskiego i dwu kafli wileńskich. Wg *Vilnius Žemutines Pilies*, 1989, il. 97, *Archäologische Schätze aus Litauen, Duisburg, Regensburg* 1993, il. 142

o charakterze ciągłym, który stwarzał wrażenie wstęgi obiegającej piec. W 1 poł. XVII w. występowały najczęściej ornamenty linearno-geometryczne, będące echem renesansowej dekoracji architektonicznej. Pojawiała się również wic roślinna, na listwach wąskich biegnąca linią falistą, uproszczona lub gęsto ulistniona. Na listwach o podwójnym profilu wic roślinna układała się często w pasie szerszego półwałka w ciągi zwijających się spiralnie, esowatych motywów. Obok nich występował na drugim profilu liść akantu łączony także z motywem gęsto skrzyconego

sznura. Zbliżony wygląd miały listwy o pojedynczym profilu, zdobione załamaniem karbowaniem, akcentowanym w obu typach na przemian białoniebiesko. Podobnie często jak motyw falisto biegnącej wici, stosowany był na takich wąskich listwach uproszczony motyw liści akantu.

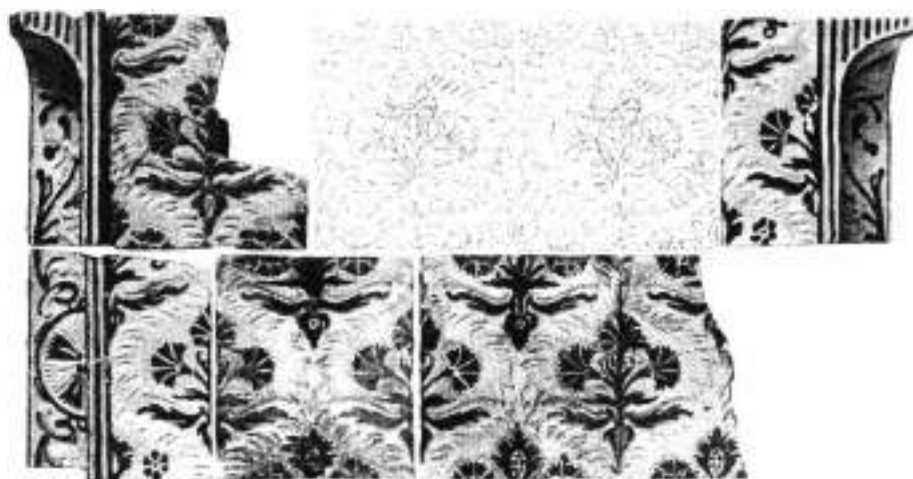
Dekoracja kontynuacyjna występowała na piecach gdańskich już w 2 poł. XVI w. Zasadę tworzenia na ścianach pieców deseni tego typu poznać można na podstawie drugiego, czekającego na odtworzenie pieca z początku XVII w. z Zamku Królewskiego w Warszawie, którego ornamentację (białą na niebieskim tle) stanowił w petri już wykształcony wzór o układzie sieciowym²⁰ (il. 17). Tworzyły go faliście wyginające się taśmy, przeciwstawnie skierowane i stycznie do siebie złożone. W tak powstałe pola o kształcie spłaszczonych, górą i dołem zaostrzonych owali, wkomponowane były powtarzające się motywy roślinne. Do uzyskania na ścianach pieców dekoracji ciągłej tego typu potrzebne były kafle z nieobjętymi już listwą, dwójakiego rodzaju sekcjami wzoru²¹. Obok tego typu deseni sieciowego, o polach szczelnie wypełnionych powtarzanymi na przemian motywami wiązanki kwiatowej (il. 18), udało się w Gdańsku stwierdzić występowanie drugiej, charakterystycznej wersji ornamentu kontynuacyjnego, złożonego z samych tylko motywów roślinnych. Tworzyły go, w podobnym układzie, lecz oswobodzone już ze złożonego z taśm sieciowego podziału, niebiesko szklwione wiązanki kwiatowe pokazywane na białym tle odcisniętej w reliefie, pierzastej palmy (il. 19). Pokrewne efekty kolorystyczne zauważyć też można na kafłach toruńskich. Świadczą one o tym, że w obu tych miastach budowano piece o ścianach złożonych z kafli, na których na granatowym tle zdecydowanie występowały postrzępione pola białe, a na nich rysowały się wyraziście motywy gałązek z goździkami, na piecach gdańskich obrzeżone niebieskim konturem, natomiast na toruńskich pokazane w linearnie potraktowanej granatowej sylwecie²². Znana jest także w Gdańsku druga odmiana tego typu dekoracji z pokazanym na tle biało-szklwionej (występującej tylko w reliefie z także białego lica kafla) palmy o postrzępionym obrzeżu, innym centralnym motywem kwiatowym, pokrytym błękitnym szklwem, podobnie jak rozmieszczone w narożach motywy gałązek z winnymi gronami oraz owocami granatu.

Dekoracja kontynuacyjna o układzie sieciowym wykazuje w 1 poł. XVII w. bliskie podobieństwo do wielk wzorzystej ornamentacji tkanin

²⁰ Podobne motywy roślinne wypełniające pola wzoru sieciowego znane są w takim samym układzie z terenu Gdańska oraz Rygi. Strauss, op. cit., tabl. 73: 1, s. 258. W Gdańsku znany był też jeszcze jeden wzór o pokrewnych motywach roślinnych, taki sam jak występował na znalezionych w 1988 r. kafłach wileńskich, *Vilnius Zemaites Pilies*, il. 95. Występowała również w Gdańsku znana z przykładów malborskich i warszawskich, dekoracja kafli o złożonym z taśm podziale sieciowym, w którym pola sieci wypełnione były motywami kwiatu guździka, o szeroko rozpostartych, postrzępionych na końcu płytkach „Keramos”, 1991, il. 18. – A. Świechowaska Warszawa gonicarski z końca XVII wieku, [w:] *Szkice Staromiejskie*, Warszawa 1955, tabl. 42, 43. Zachowane reliktury świadczą o występowaniu w Gdańsku innych jeszcze odmian wzoru wpisane w schemat sieciowy.

²¹ Przykładem może tu być wzór, znany nie tylko w Gdańsku, lecz również w Wilnie, *Vilnius Zemaites Pilies*..., il. 97, 98.

²² Fragmenty kafli pochodzące z terenu zburzonego zamku krzyżackiego w Toruniu. J. Chudziakowa *Tymczasowe wyniki badań archeologicznych na zamku krzyżackim w Toruniu (1958-1960)*, „Rocznik Muzeum w Toruniu” t. I, z. 3, 1961, s. 66-78, il. 13.



Gdańskie
piece
kaflowe
w XVII
wieku

19. Zespół kafli gdańskich z dekoracją kontynuacyjną o układzie analogicznym do sieciowego. Kafle licowe - własność prywatna. Fragment ekspozycji w Muzeum Zamkowym w Malborku

20. Widok komnaty gdańskiej, z piecem i kominkiem, na rycinie Francisa Allena, z 1654 r.
Zbiory Gdańskiej Biblioteki PAN





21. Odtworzenie dekoracji o charakterze kontynuacyjnym, na podstawie dwóch fragmentów zielonoszkliwionych kafi, w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku. Rys. A. Sawicka. W przypadku budowy tego wzoru, w efekcie połączenia pięciokwiatowego motywu na licu każdego kafi z motywami narożnymi powstaje deseń złożony z gałązek o siedmiu dużych i dwu małych kwiatach

o XV-wiecznej jeszcze tradycji. Dotyczy to zarówno zasady budowy wzoru, jak i wypełniających pola o charakterystycznym kształcie zaokrąglonych owali, motywów roślinnych. Nasuwa to przypuszczenie, że genezy tego schematu należy szukać właśnie na tkaninach. Potwierdzeniem mogą być analogie dekoracji w typie pieca warszawskiego z obiciowymi tkaninami flandryjskimi. Załamania tworzących na kafkach wzór sieciowy taśm wydają się być odpowiednikiem przewiązek akcentujących taśmy na tkaninach, na których, np. na tkaninach ubraniowych, występowały także załamania taśm.

W pokazanej na rycinie z 1654 r. gdańskiej komnacie patrycjuszowskiej, obok bogato zdobionego kominka stoi – podobnie jak w zamku Skokloster – okazały, smukły, trójkondygnacyjny piec z ok. poł. XVII w.²³ (il. 20). Na pierwszym piętrze, *piano nobile* tego zamku, obok otwartych kominków z sięgającą stropu bogato zdobioną nastawą z drewna, postawiono także bardzo wysokie piece kaflowe. Oba te źródła ciepła występowały w XVII w. w Skandynawii również we wnętrzach innych rezydencji możnych, gdzie dla wyrównania mankamentów, związanych z ogrzewaniem samymi kominkami, wprowadzano drugie źródło ciepła. Podłączone do tych samych przewodów kominowych, uzupełniały się one wzajemnie, tworząc łącznie energooszczędny system ogrzewczy: w przylegającym do kominka

²³ Rycina ozdabia epitafium, które zaprojektował Gustaw Kazimierz Garlsep na okazję zaślubin burmistrza i wiceburgrabiego Gdańska, Fryderyka Ehlera z wdową po Janie Rudigerze, Anną Flintną. A. Kurkova. Grafika ilustracyjna gdańskich druków okolicznościowych XVII wieku. Wrocław... 1979, s. 40-42, il. 6.



piecu nie rozpalano bowiem ognia, lecz przenoszono doń żar z paleniska kominka, by poprzez ściany pieca stopniowo oddawał swe ciepło do wnętrza²⁴. Przedstawiony na rycinie piec, mógł być natomiast, jak można sądzić, opalany z przyległego pomieszczenia. W tym gdańskim wnętrzu tworzył on współrzędny z kominkiem element stałego wyposażenia, lecz nie był to w podobnym sensie zespół ogrzewczy.

Niemal w całości na tej rycinie widoczny piec gdański, o zaakcentowanych wnękami narożach, zdobiony jest jednolitą dekoracją roślinną, pokrywającą jego ściany, gzymsy i fryzy²⁵. Oprócz rozbudowanej ku górze bryły pieca, *novum* stanowi jego kolorystyka: na białym tle ścian występuje ciemno-szkliwiony, z pewnością niebieski relief, w którym na kaflach licowych powtarza się ten sam motyw wiązanki kwiatowej. Można sądzić, że w tym widoku konkretnego wnętrza mieszkalnego przedstawiony został rzeczywisty wygląd jego wystroju architektonicznego, a więc także pieca. Nawet w tak małej skali, w uproszczony sposób wyobrażoną dekorację reliefową można łączyć z fragmentarycznie zachowanym materiałem zabytkowym. Występuje w nim w 2 poł. XVII w., równolegle, relief nadal zielonoszkliwiony i niebieski na białym tle, jak na relikwach kafla licowych i wieńczących, z przedstawioną na nich gałązką kwiatową o prostej łodydze (il. 21). Tak więc, w widoku pieca na omawianej rycinie możemy dopatrzeć się aktualnego śladu drugiego *novum* w dekoracji kafla licowych: w całości pokrywa je bowiem motyw gałązki kwiatowej, lub też nie ujętego już w oprawę architektoniczną bukietu w wazie.

²⁴ Por. przyp. 11. Knutsson, op. cit., s. 58, 59.

²⁵ Pomimo wynikających z drobnej skali przedstawienia uproszczeń rysunku, na rycinie o wym. 168x221 mm daje się rozpoznać typ dekoracji kafla licowych – wiązanka lub gałązka kwiatowa o symetrycznym układzie; szerokość frontальной ściany dolnej kondygnacji pieca 22 mm.



23. Fragment ściany pieca w Złotej Komnacie zamku Skokloster. Kafle z bukietem w wazie, niebiesko-zielono-biało szklwione, H. Thim (?), 1665-1670. Wg J. Knutssona 1990, il. 80

Przykład kafła o takiej dwubarwnej kolorystyce, na którym bukiet przedstawiony został jako samodzielny już motyw, zachował się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku. W odróżnieniu od kafli na rycinie, jego dekoracja jest przykładem tradycyjnie, jeszcze w wazie, umieszczonego bukietu (il. 22). Można zauważyć, że nastąpiła tu wyraźna redukcja wielkości wazy, na rzecz stosunkowo dużych sylwet kwiatowych. Dekoracja tego kafła znajduje bliską analogię na kafkach pieca w Skokloster³⁶ (il. 23). Dają się jednak ponadto zauważyć istotne różnice w kształtowaniu reliefu tu i tam: kafel gdański jest jedynym znanym dotąd przykładem właściwie

³⁶ Knutsson op. cit., il. 80, kafle ze wzorem goździków, niebiesko-zielono-biało szklwione, H. Thim (?), 1665-1670, na ścianie pieca w Złotej Komnacie w Skokloster.



24. Kafle z asymetryczną gałązką kwiatową. Zbiory Muzeum Narodowego w Gdańsku

już nie *sensu stricto* reliefu, lecz takiej dekoracji lica kafła, jaka sprawia jedynie podobne wrażenie, a uzyskano je przez okonturowanie przedstawionej na nim sylwetki bukietu w wazie wąskim rowkiem. Pokryta intensywnie niebieskim szkliwem sylweta tego motywu efektownie prezentuje się na licu kafła. Podczas szkliwienia należało uważać, by niebieska glazura, kładziona na pokrywające całe lico kafła białe szkliwo, nie zalewała obrzeżających sylwetę bukietu rowków. W odróżnieniu od tego ciekawego przykładu motyw ten pokazany został w wypukłym reliefie, w takiej samej wersji kolorystycznej, w Malborku. W Skokloster został on wzbogacony o kolor zielony (il. 23).

Z porównania zachowanych przykładów wynika, że motyw bukietu w wazie przemienił się stopniowo w rzut kwiatowy, który w 2 poł. XVII w. stał się dominującym elementem dekoracji pieców. Ewolucja dekoracji kwiatowej na piecach stanowi odzwierciedlenie tendencji znanej ze zdobnictwa tkanin. Wyzwolone ze schematu sieci rzuty kwiatowe pozostały nadal w tym samym układzie, w którym na przemian powtarzały się duże wiązanki i drobne rzuty kwiatowe tworzące jakby drugi plan²⁷. Duże wiązanki umieszczone były pośrodku lica kafła, drobne w jego narożach tworzyły całość z dekoracją sąsiednich kafli. Kwiaty, z których skomponowane są te wiązanki zostały przejęte z tkanin orientalnych (perskich i tureckich) lub tkanin włoskich. Rozpowszechnianiem tkanin orientalnych zajmowali się głównie kupcy ormiańscy, natomiast tkaniny włoskie rozprowadzane były przez domy handlowe prowadzone przez Włochów,

²⁷ M. Taszycka *Włoskie jedwabne tkaniny afizyczne w Polsce w pierwszej połowie XVII wieku*, Wrocław... 1971, s. 61; – A. Nahlík *Zarys historii jedwabnej tkaniny dekoracyjnej do końca XVII w.*, Toruń 1971, s. 45.

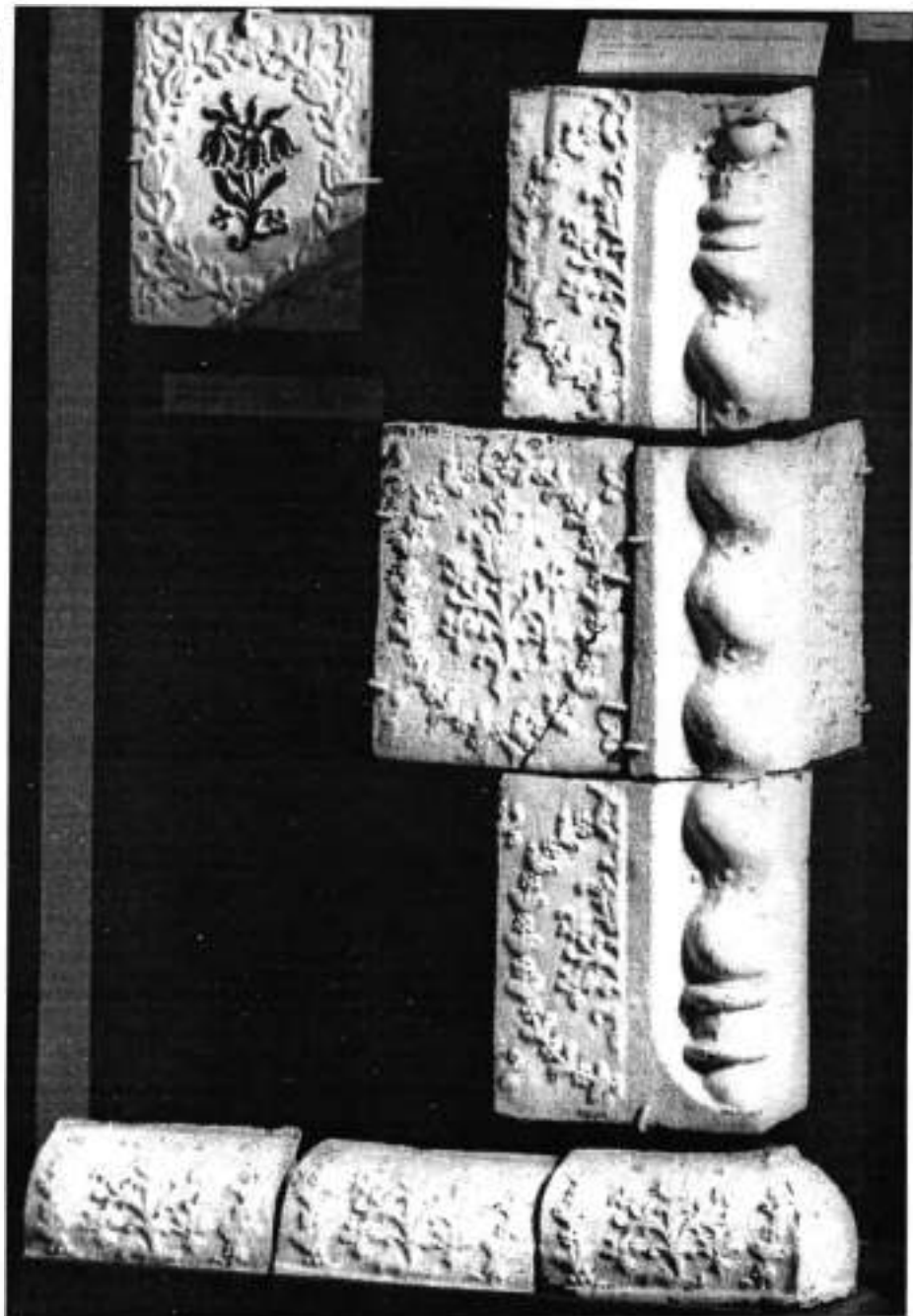


25. Zespół kafli na wystawie w Muzeum Zamkowym w Malborku. Zbiory Muzeum Narodowego w Gdańsku



Gdańskie
piec
kaflowe
w XVII
wieku

26. Piec z kafli gdańskich w Pałacu Skórzewskich w Lubostroniu



27. Zespół kafli z pieca o narożnikach akcentowanych spiralnymi kolumnkami z wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku. Zbiory Muzeum Narodowego w Gdańsku

zwłaszcza w Krakowie, utrzymujących kontakty z kupcami włoskimi osiadłymi we Lwowie, Warszawie i Gdańsku⁷⁸. Z tkanin wschodnich przejęte zostały charakterystyczne dla sztuki Orientu kwiaty: goździki, tulipany, róże. Wraz z owocem granatu tworzyły one asymetryczne wiązanki, które często przedstawiane były jako wyrwana z gruntu sadzonka o jednej tylko, esowato wygiętej łodyżce (il. 24). Johann Knutsson publikując w swym artykule zdjęcie pochodzącego z tego zestawu gdańskiego kafla zaznacza, że jest on bardzo podobny, lecz nie identyczny z kaflami ze Sztokholmu i Skokloster⁷⁹. Zwraca on uwagę na szerokie rozpowszechnienie orientalnych motywów kwiatowych występujących na kaflach, także tych pozyskanych dzięki wykopaliskom. Świadczą one o długim utrzymywaniu się wzoru z goździkami i owocem granatu na obszarze półwyspu Bałtyku⁸⁰. Autor zwraca uwagę na podobieństwo wzorów na kaflach Hindricha Thima, w kolorze niebiesko-biało-zielonym do niemal współczesnych tekstyliów tureckich⁸¹. Podobnie jak w ornamentyce tkanin, tak i w dekoracji pieców w 2 poł. XVII w., a zwłaszcza pod jego koniec, daje się zauważyć tendencja do rozluźniania zagęszczonej kompozycji i tym samym, do ukazywania coraz większej powierzchni tła wokół zdobiącego lico kafla reliefu.

Wiązanka, w odróżnieniu od bukietu w wazie, zredukowana była do trzech tylko dużych kwiatów i kilku drobnych (konwalie, prymulki). Motyw ten umieszczony mógł być także w owalnym wieńcu z gałązek laurowych, tulipanów lub prymulek (il. 25). Temu głównemu motywowi, rozmieszczonemu na zasadzie symetrii translacyjnej, towarzyszyły na ścianach pieca drobne motywy znajdujące dopełnienie na licu sąsiednich kaflów. Jak efektownie prezentuje się ten wzór, można to jeszcze zobaczyć na piecu ze schyłku XVII w. w Lubostroniu⁸² (il. 26). Zarówno same motywy kwiatowe dwójakiego rodzaju, jak też ich wzajemne, powtarzające się na ścianach pieca przenikanie znajdują bliskie analogie w tekstyliach. Ze wzorów na tkaninach przejęte też zostały umieszczone na jego sfazowanych narożach wydłużone, łagodnie wygięte gałązki z różnorodnymi kwiatami.

U schyłku XVII w. na narożach pieców pojawiły się spiralne półkolumny, element dekoracyjny przejęty ze snycerki. Zespół kaflów z białego pieca z takimi właśnie narożami, zdobiony motywami wiązanek w wieńcu, zachował się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku (il. 27).

⁷⁸ *Zarys historii folkloru i sztuki na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, pod red. J. Kamińskiej i I. Turmou, Wrocław... 1966, s. 221; – Taszycka, op. cit., s. 15-28.

⁷⁹ Knutsson, op. cit., il. 91.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem, s. 68, 73. Autor zwraca uwagę na przemożny wpływ przejętej z tekstyliów na kafe ornamentyki. Związek ten w znamienity sposób wyraził się w silnie spłaszczonym reliefie pokrywającym powierzchnię kaflów na piecu M. Eriksona (7), 1665-1670, w Długiej Korytarzu w Skokloster (il. 92). Przechowywane na zamku tkaniny miejscowego wyrobu z ok. 1670 powstały w okresie tak silnego wpływu tkanin orientalnych, że trudno je odróżnić jedynie na podstawie analizy wzoru; tamże, s. 73.

⁸² *Katalog zbiorów sztuki w Polsce*, t. XI: Województwo bydgoskie, pod red. T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego, z. XIV: Sztuka i obłęd, oprac. M. Lewicka, B. Szymanowska, Warszawa 1977, il. 25.

*Elżbieta
i Maciej
Kilarscy*

Na przełomie XVII i XVIII w. garncarze gdańscy opanowali technikę wyrobu fajansu i w tej technice zaczęli wyrabiać piece. Lica kafli, w dalszym ciągu odciskane z matrycy, pokryte w całości nieprzezroczystym białym szkliwem ołowiowo-cynowym, stwarzały świetne tło dla malowanej farbami wysokich temperatur (błękit kobaltowy i fiolet manganowy) dekoracji malarskiej tradycyjnie ujętej w medalion, a następnie w kartusz reliefowy. Dzięki uzyskanym w ten sposób efektom piece gdańskie zyskały w wieku XVIII sławę na terenie całej Rzeczypospolitej.

Zdjęcia wykonał: K. Augustyniak – 4,8,9,12-16,22,24; L. Okoński – 2,7, 10,15,19,25,27; K. Pospieszny – 26.
Reprodukcje wykonał: K. Dąbrowska – 11; L. Okoński – 1,5,17,20,23

Gdańskie szafy sieniowe 2 połowy XVII wieku

W gdańskim archiwum zachowało się sześć projektów szaf sieniowych z lat: 1651, 1670, 1683, 1687 i 1692. Odkryła je i opisała przed laty L. Behling¹, słusznie uznając je za cenny materiał archiwalny ważny dla identyfikowania, datowania i charakteryzowania rozwoju meblarstwa gdańskiego. Są to niewielkie rysunki połówek szaf na kartach pergaminu ok. 54 x 34 cm, a największa nie przekracza 65 x 40 cm. Rysunki wykonane przez stolarzy gdańskich stanowią projekty ich dzieł mistrzowskich². Notatki sporządzone przez starszych cechu, którzy sprawdzali poziom i staranność rysunków świadczą o tym, że kontrola umiejętności stolarzy i jakości wyrobu była bardzo ostra i surowa. Zapiski starszych cechu dotyczące oceny projektu umieszczone są na płycinie szuflady cokołu lub w dolnym lewym rogu karty. Zawierają datę, imię i nazwisko rysownika oraz ocenę projektu. Wzdłuż górnego brzegu karty umieszczone jest nazwisko st. cechu, który dokonywał oceny szkicu, oraz stale powracający zwrot „Niech Bóg da szczęście na początek”.

Zaden z rysunków, które dziś uznajemy za projekty arcydzieł stolarzy gdańskich, nie doczekał się pochwały. Tylko projekt Jacoba Wesenbergka (1692, rys. F) był jej najbliższy. Starszy cechu Michel Angel ocenił projekt jako zawierający więcej zalet niż wad, ale i w tym przypadku autor poniósł karę grzywny za ujawnione błędy. Każdemu ze stolarzy starszy cechu życzył, aby Bóg dał szczęście na początek pracy, ale jednocześnie z całą surowością egzekwował należne kary.

Po opłaceniu kary ubiegający się o tytuł mistrza stolarz mógł przystąpić do wykonania projektu większego, zapewne w skali 1:1, o czym świadczy notatka Conrada Deneke umieszczona na rysunku Mateusza Ihlenbergka

¹ L. Behling *Der Danziger Diebstahl und seine Holländischen Verläufer*, Danzig 1942.

² Pergaminowe karty projektów są bardzo zniszczone, przebarwione, podarte i mają wiele uszkodzeń i dziur. Projekty zostały przerysowane, jako nie nadające się do fotografowania, a częściowo nawet zrekonstruowane.

(1663, rys. B), Conradt Deneke znalazł w małym szkicu stolarza więcej „niepilności niż pilności”, ale po opłaceniu kary zalecał błędy „w dużym szkicu poprawić”. Prawie zawsze znajdowano błędy. Zdarzało się również, że rysunek zupełnie nie zadowalał surowego sędziego i nie zasługiwał jego zdaniem na przyjęcie. Ta przykrość spotkała Petera Paula, autora projektu z 1651 r. (rys. A). Sebastian Guttmann, st. cechu, zdyskwalifikował mały szkic stolarza. Odrzucenie projektu pociągało za sobą nie tylko konieczność wykonania nowego, ale również obłożone było karą grzywny.

Staranność wszystkich sześciu projektów jest uderzająca i wydaje się, że surowość mistrzów cechowych była przesadna i pozbawiona podstaw. Mimo zniszczeń, karty rysunków zachwycają cienkością kreski, starannością rysowania profili i ich niedościgną lekkością i perfekcją. Zachodzi więc pytanie, czy stosowane przez cech kary grzywny nie były czasem wkalkulowanym w proces edukacji obciążeniem, który stanowił dochód cechu.

Za tą hipotezą może przemawiać suma grzywny stosowana w tej samej niemal wysokości i jak gdyby niezależna od oceny rysunku, a także prawie identyczny tekst oceny mówiący o każdym z nich: „znaleziono w szkicu więcej niepilności niż pilności”.

Georg Glaube przedstawiając do oceny swoje dwa dzieła mistrzowskie w dniu 24 II 1684 r. opłacił karę za błędy w wysokości 24 florenów². Podobnie postąpiono z trzema dziełami mistrzowskimi Heinricha Wanemachera, który przedstawił je do oceny w dniu 16 XII 1687 r. i zapłacił grzywnę za błędy w wysokości tych samych 24 florenów³.

Otrzymujący pozytywną ocenę Jacob Wessenbergk po przedstawieniu swoich dwóch dzieł mistrzowskich w dniu 2 XII 1692 r., zapłacił karę za błędy w wysokości 23 florenów⁴.

Wszystkie projekty szaf są ilustracją przełomu jaki dokonał się w formie sieniowej szafy gdańskiej po połowie wieku XVII. Szafy powracają w swej kompozycji do czystej architektury i stosowanych na jej wzór porządków. Dokonuje się raptowna zmiana stylu i wystroju szafy sieniowej. Stolarze i snycerze rezygnują z wprowadzania na jej front ulubionych dotąd motywów dekoracji, takich jak rauty, kaboszony, eliptyczne płytki, rzeźbione fryzy z motywami akantu itp., wzorowanych na holenderskich wyrobach i projektach graficznych Jana Vredemana de Vries.

Szafy sieniowe mają, co prawda, nadal dwukondygnacyjny korpus, który osadzony jest na masywnym cokole kryjącym po dwie szuflady, ale miejsce stosowanych dotąd pilastrów zajmują na froncie kolumny, wychodzące przed lico niemal w pełnej swej średnicy i dźwigające rozbudowane belkowania. Uspokojone i pozbawione dekoracji ornamentalnej są wszystkie jej płaszczyzny. Podział horyzontalny wyznaczają profilowane gzym-

² Księga rachunkowa czeladników stolarskich i snycerskich. Archiwum Państwowe w Gdańsku. sygn. 300 C. 1757, s. 22, lata 1626-1660.

³ Ibidem, s. 47.

⁴ Ibidem, s. 88.

sy: nad cokołem, międzykondygnacyjny i wieńczący, wszystkie o zbliżonym przekroju profilowań odwołujących się w swej formie również do klasycznych początków. Belkowanie gzymsów składa się z trójczłonowego architrawu, w którym płaszczyzna fryzu, wypełniana wcześniej dekoracją reliefową, jest teraz gładka i znacznie cofnięta od wysuniętego gzymsu wieńczącego. Kompozycję architektoniczną szafy podkreślają po trzy kolumny w każdej kondygnacji ustawione w klasycznym porządku.

Projekty wcześniejsze, z 3 ćwierci XVII w., których autorami są Peter Paul (1651; rys. A) Mateusz Ihlenbergk (1663; rys. B) i Balcer Nobis (1670; rys. C) charakteryzuje użycie kolumn toskańskich w kondygnacji dolnej, a w górnej jońskich. Późniejsze projekty Georga Glaube (1683) i Jacoba Wesenbergka (1692; rys. F) są dalszym krokiem w rozwoju formy i funkcjonalności szafy sieniowej. Traci ona teraz dwukondygnacyjny charakter, a jej wnętrze ponad cokołem staje się jednoprzestrzenne. Jednokondygnacyjny korpus rozczłonkowany osadzone na wysokich podstawach kolumny korynckie. Międzykondygnacyjny gzyms zastępują dwa wąskie prostokątne pola ujęte profilowaniem, które rozdzielają poduszkowate formy płycin, dolnej i górnej. Są one teraz już odległym wspomnieniem dwukondygnacyjnej szafy z wcześniejszych projektów.

W tym zestawieniu projekt szafy Heinricha Wannemachera (1687; rys. E) można uznać za kontynuację przestarzałej już wówczas formy.

Istotniejsze różnice między projektami dają się zauważyć w odmiennym traktowaniu profili, które ujmują płyciny drzwi. Wynikają one przede wszystkim z czasowego zróżnicowania zachowanych projektów szaf.

Najstarszy z projektów Petera Paula (rys. A) traktuje płycinę drzwi najbardziej płasko, prowadząc ku niej profile złożone z wałków po linii płaskich uskoków, od profilu zewnętrznego ku płycinie.

Projekt Jacoba Wesenbergka proponuje poduszkę płyciny najbardziej wydatnie wysuniętą przed lico, ale także różnicuje płaszczyzny między profilami, prowadząc je po esowatej linii. Ostatnią linię profili wzdłuż płyciny łamie i gieruje. W ten sposób buduje się światłocieniowość działania płaszczyzn i ich elegancja. Zbliżony do tego projektu jest szkic Georga Glaube (1683, rys. D), podobnie kształtujący esowate płaszczyzny w kierunku brzegu płyciny, ale nie wprowadzający gierowań ostatniego profilu wokół niej. Stąd lustra płycin w jego projekcie wydają się nieco puste i martwe. Jakkolwiek sześć projektów szaf gdańskich nie może stanowić podstawy do ostatecznego wnioskowania o formie i architekturze szafy sieniowej 2 poł. XVII w., to pozwala przynajmniej na postawienie ostrożnie sformułowanych kilku wniosków. Może się rodzić przekonanie, że dwukondygnacyjność zanika około roku 1680, chociaż przywiązanie do starszej formy daje jeszcze o sobie znać, czego dowodem jest projekt Heinricha Wannemachera (1687, rys. E). W tym samym też czasie płycina nabiera grubości i znacznie wychodzi przed lico drzwi, a ujmujące ją płaszczyzny nabierają płynności i kształtowane są po formie zbliżonej do litery S. Wcześniejsze, starsze przykłady, wprowadzając płynny, esowaty profil na

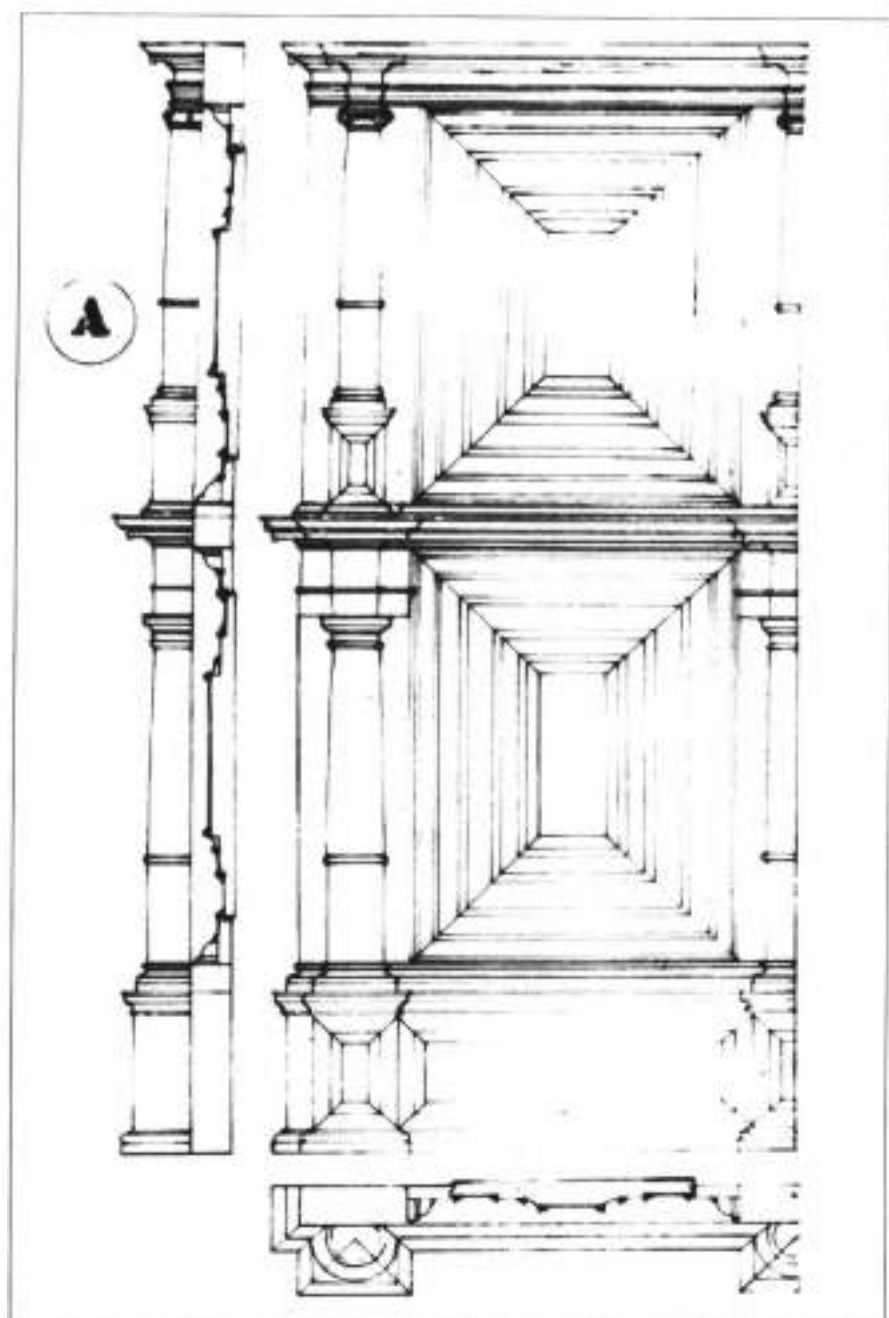
jedną płaszczyznę, hamowały jego ruch przez zestawienie z płaszczyzną prowadzoną po skosie lub prostopadle do niej.

W zbiorach muzeów polskich posiadamy niewiele przykładów szaf gdańskich z 2 poł. XVII w. Z dawnych kolekcji prywatnych i muzealnych w Gdańsku ocalały pojedyncze przykłady. Do najpiękniejszych i najcenniejszych należą: szafa sieniowa przypisywana warsztatowi Balcera Nobisa (il. 1) w Muzeum Narodowym w Gdańsku⁶, oraz szafy ze zbiorów Biblioteki Kórnickiej i Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (il. 2 i 3) charakteryzujące się elegancją formy i starannością wykonania. Na ich elegancję składa się w równym stopniu harmonia proporcji jak i ciepły blask orzechowego forniru.

⁶ H. Chranicka *Mebelstwo gdańskie*, [w:] *Gdańsk, jego dzieje i kultura*, Gdańsk 1969, s. 398. Behling, op. cit., tabl. 11, szafa przypisywana Balcerowi Nobisowi w zbiorach Stadtmuseum Danzig, Kat. Nr 7. Późniejsze dwie szafy, tamże, tabl. 16, kat. Nr 14 przypisywana warsztatowi Jacoba Wesenbergka z ok. 1692 r., oraz szafa kat. Nr 15, tabl. 17 z końca XVII w. – obie zaginione (il. 4 i 5). W zbiorach kolekcji Gieklzińskiego znajdował się model dwukondygnacyjnej szafki z ok. 1670, *Sammlung Gieklziński*, Danzig 1912, tab. 65 s. 22 (il. 6). W zbiorach Basnera znajdowała się szafa z ok. 1689 r., datowana przez niego mylnie na ok. 1630 – *Kunst und Kunsthandwerk im Hause Basner in Zoppot*, Danzig 1925, tabl. 27 a, (il. 7).

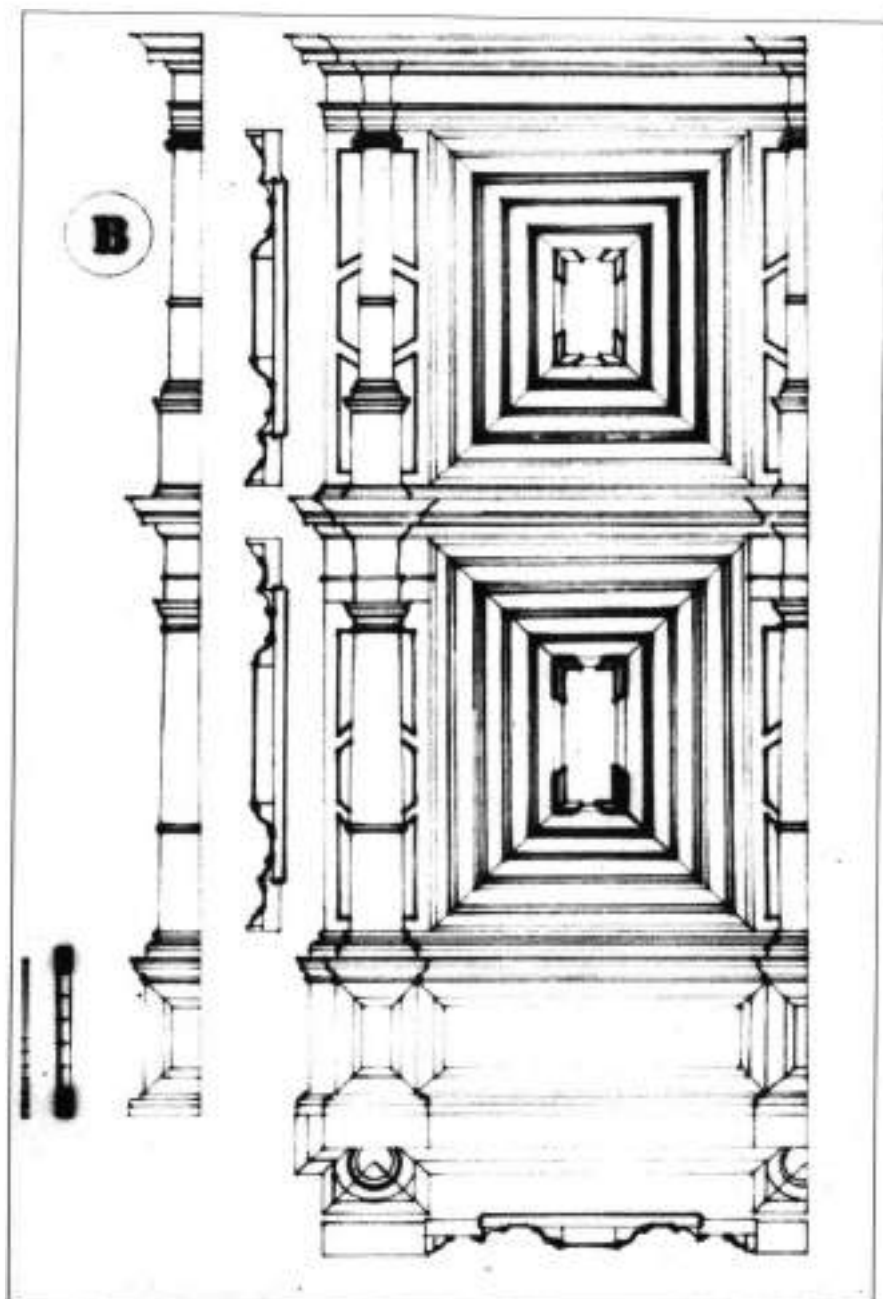
⁷ B. Dolczewska, Z. Dolczewski *Zarys historii mebli w zansku kórnickim*, [w:] *Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej*, z. 15, 1980, s. 14 n. Informacja o szafie z Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius opracowana została przez Beatę Frontczak.

Gdańskie
szafy
sieniowe
2 połowy
XVII wieku



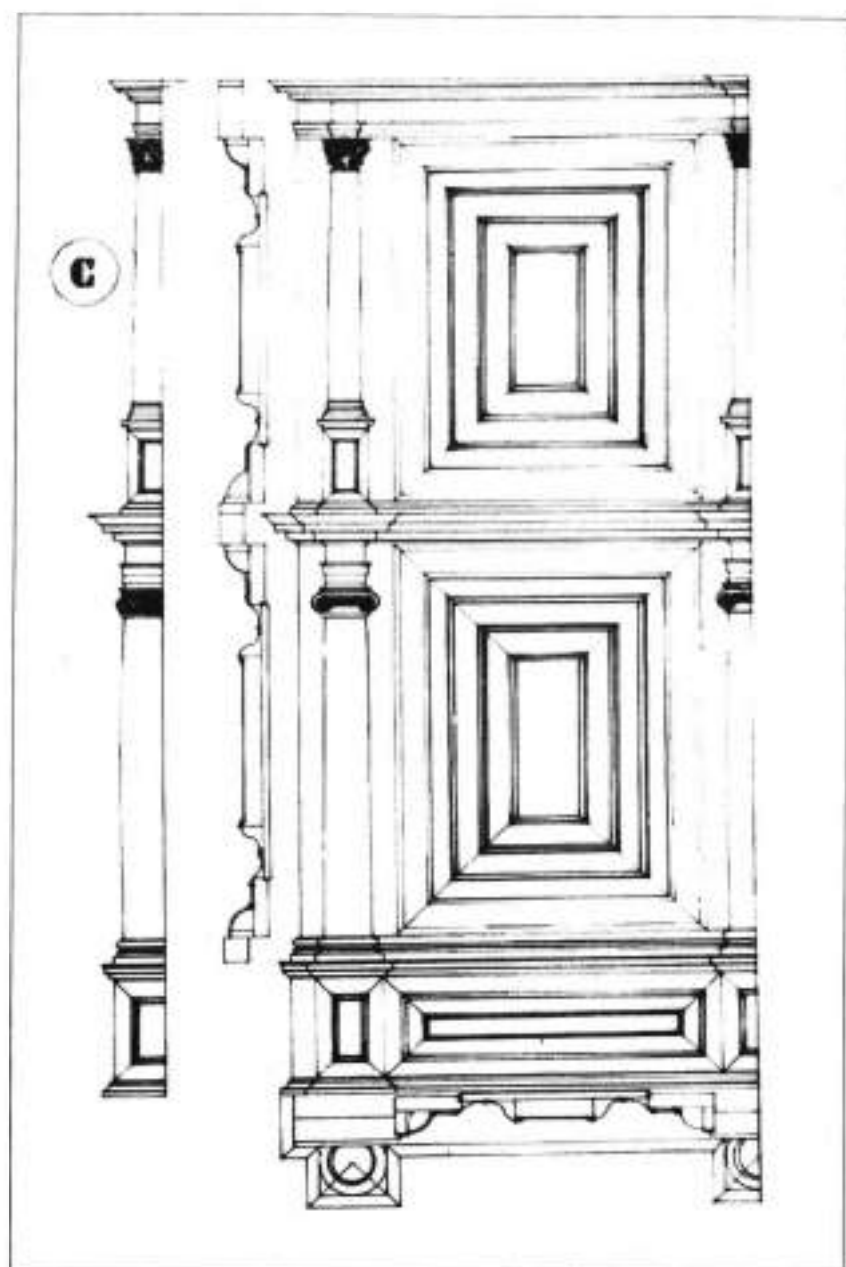
Rys. A. Projekt szafy Petera Paula z 1651 r. Przerys projektu: Cz. Botlejowska.
Archiwum Państwowe Gdańsk, sygn. 300C, 1773/1.

Na płycinie szuflady tekst podawany tutaj za L. Behling *Der Danziger Diensschrank und seine höllmässigen Vorläufer*, Danzig 1942 s. 14: „Ao 1651 d 2 Marty hat Peter Paul diesen Kleinen Rib aufgewiesen, weil er aber verwerflich, und eisen andern reißen müßen, hat er diesen mit der straffe verbißen müßen“. Oben: „Sebastian Gytman Eltermans Cumpas wünscht gelück zum anfang. 1651 den 27 february“. Na górnym brzegu karty projektu napis: „Sebastian Gytman Eltermans Cumpas wünscht gelück zum anfang. 1651 den 27 february..“



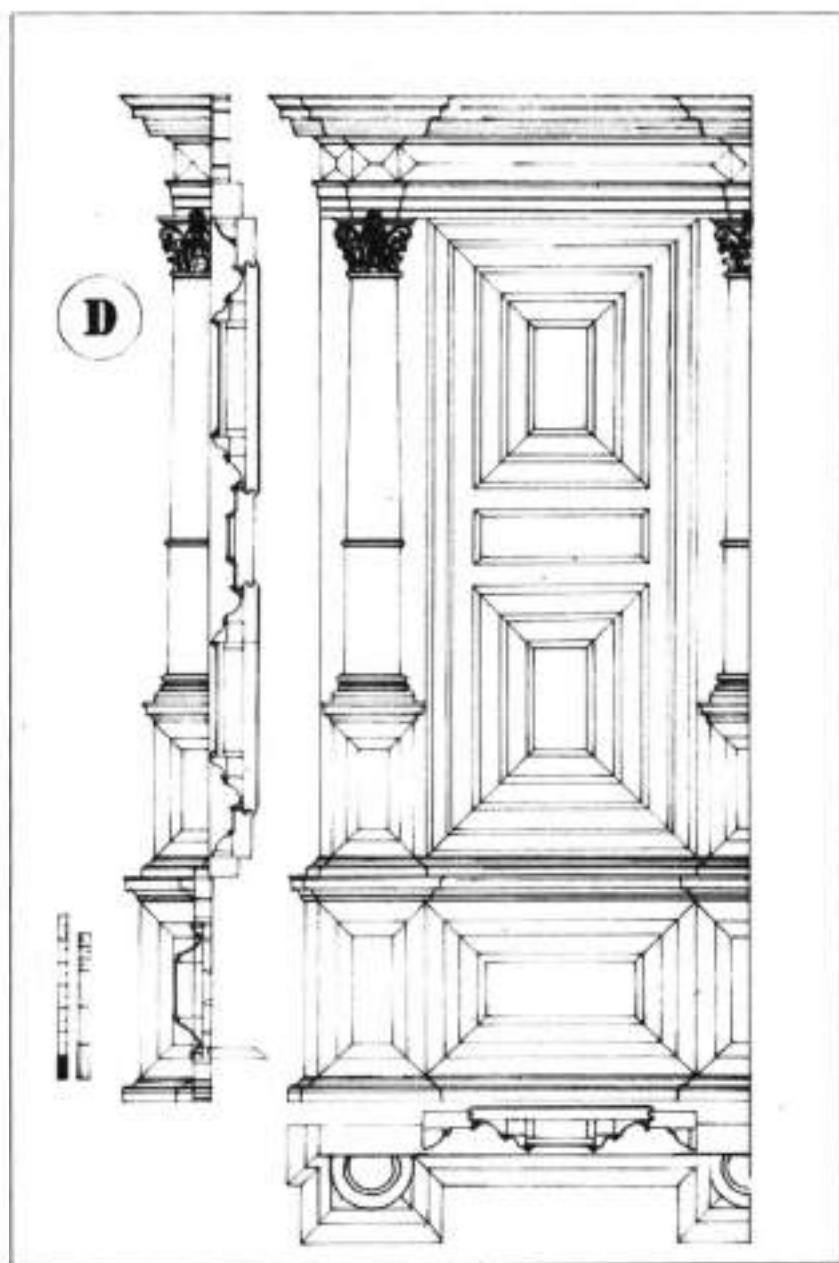
Rys. B. Projekt szafy Mateusza Ihlenbergka z 1663 r. Przerys projektu: Cz. Betlejowski.
Archiwum Państwowe Gdańsk, sygn. 300 C, 1773/2.

Z boku rysunku tekst podany tutaj za Behling, op. cit., s. 14: "Ao 1663 den 11 Aprilis hat Mattheß Ihlenbergen diesen Kleinen Riß aufgewiesen, woran mehrer Vnfließ als fleiß ge... worden, weil er aber solches mit einer geldtboße verbüßet ist er damit Paßiret worden, und soll die lauten bey dem großen Riß verbaßern (?), damit er vollfahren kan" Na pływicie szuflady tekst: „Anno 1663 den 11 Avril hat matthias yhlenbergh disen kleinen riß auf gewisen woran unfließ als fleiß behunden weil ehr es aber mit straffe verbüßt hat ist ehr palliret". Na górnym brzegu karty rysunku tekst: „Anno 1663 den 10. April Conradt Deneke Elterman Got gebe glück zum antangk".



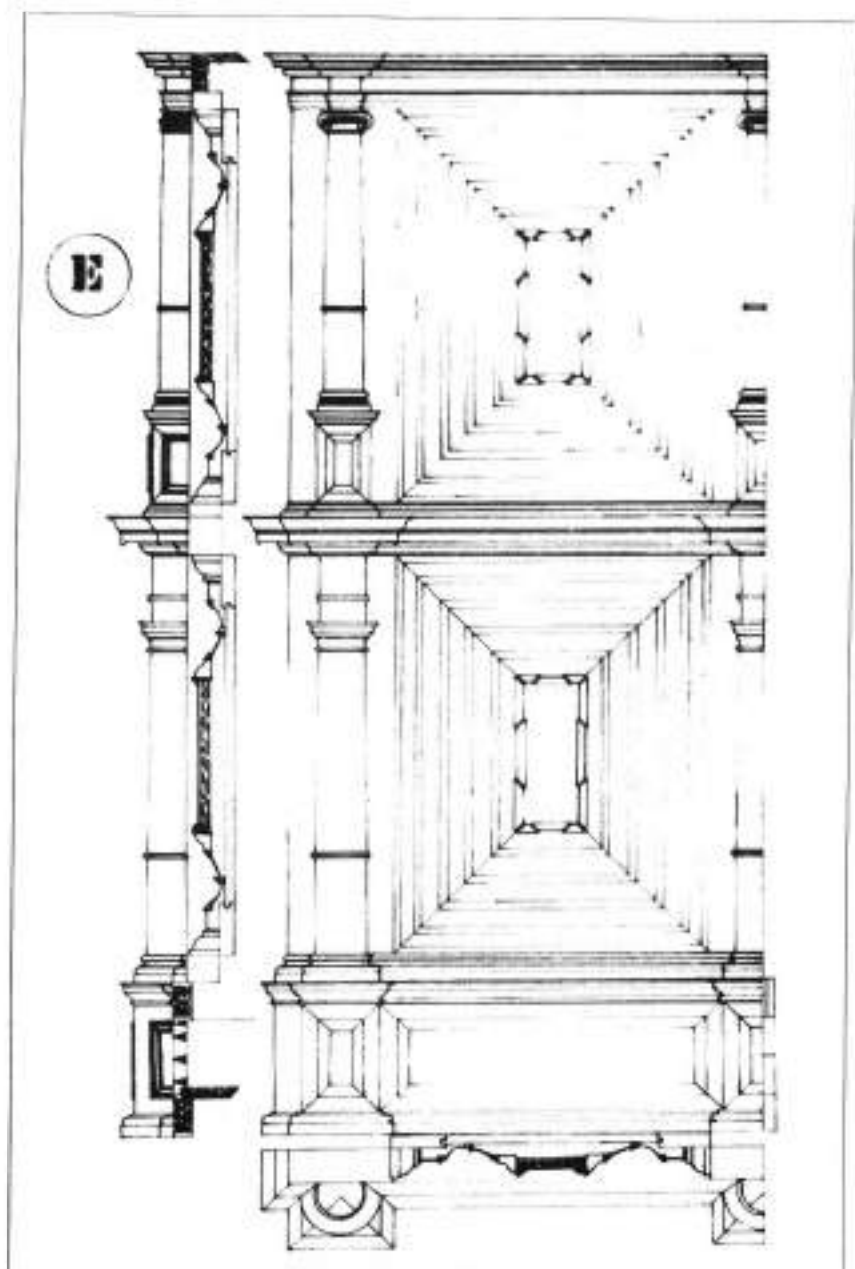
Rys. C. Projekt szafy Balcera Nobisa z 1670 r. Przerys projektu: Cz. Betlejewska.
Archiwum Państwowe Gdańsk, sygn. 300 C, 1773/3

W lewym dolnym rogu karty rysunku tekst pochłany tutaj za Behling, op. cit., s. 14: „Anno 1670 den – hat Balcer Nobis diesen kleinen Riß auff gewissen darann mehrer Verleiß als Fleiß zu ersuchen gewesen, er aber die fauten mit einer goldthulle verbaüßet, ist er vollen fähren damit“. Na górnym brzegu karty rysunku tekst: Unlaserlich.



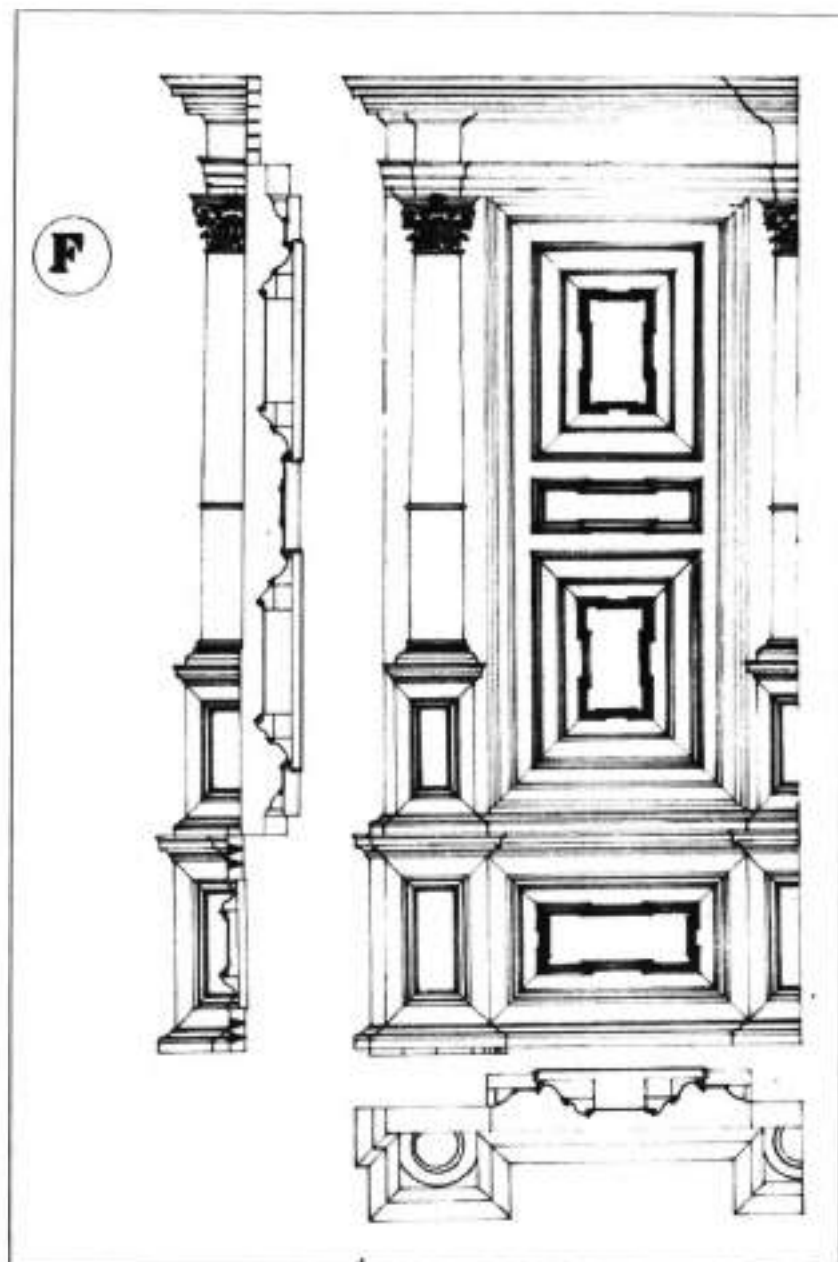
Rys. D. Projekt szafy Georga Glaube z 1683 r. Przerys projektu: Cz. Botlejewska.
Archiwum Państwowe Gdańsk, sygn. 300 C, 1773/4

Na płycinie szuflady tekst podany tutaj za Behling, op. cit., s. 14: „Anno 1683 den 12. April hat Georg Glaube diesen Kleinen Rieß aufgewiesen, darann ziemlicher Uerfallß befunden; weil er es aber mit der Strafe verbüßet hat: als kan er verfahren” – Na górnym brzegu karty projektu tekst: „Gott gñbe Glück Hand Lüdten Ao. 83 den 7 April. Elterman”.



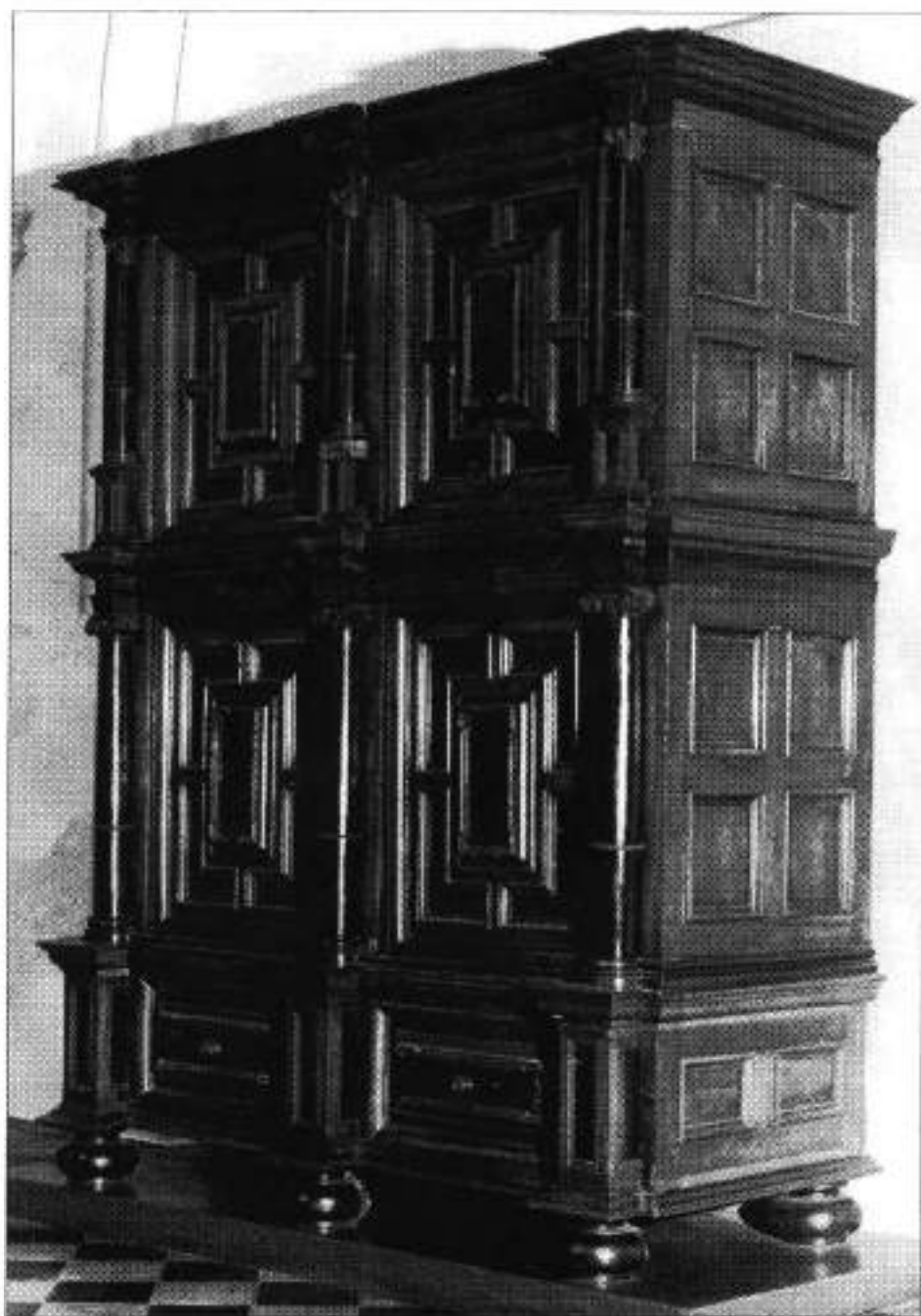
Rys. E. Projekt szafy Heinricha Wannemachera z 1687 r. Przerys projektu: Cz. Betlejewska. Archiwum Państwowe Gdańsk, sygn. 300 C, 1773/5

Na płycinie szuflady tekst podany tutaj za Behling, op. cit., s. 14: „An 1687 den 13 Martj. Hat Heinrich Wannemacher diesen seinen Kleinen Rieß aufgewiesen; darzu zwar fleiß alß Unfleiß befunden worden. Weill er aber die Fehler mit einer Geld-Bußē verbüßet hat. alß kan er verfahren. Actum ut supra”. Na górnym brzegu karty projektu tekst: „Anno 1687 den 10 Merli Gott gebe glück zum Andang Hans Siewert Elterman”.



Rys. F. Projekt szafy Jacoba Wesenbergka z 1692 r. Przerys projektu: Cz. Betlejewska.
Archiwum Państwowe Gdańsk, sygn. 300 C, 1773/6

W lewym dolnym rogu karty rysunku tekst podany tutaj za Behling, op. cit., s. 14: „Anno 1692 den 12 Juny. Hat Jacob Wesenbergk diesen seinen kleinen Riß aufgewiesen. Daran mehr Fleiß als Unfleiß befunden worden: Weill er aber die Fehler mit der Geld-buße verbüßet hat, Aiß kan Er verfahren. Actum ut supra”. Na górnym brzegu karty rysunku tekst: “Anno 1692 den 10 Juni got glück zum anfang Michel Angel Elterman”.



Gdańskie
szafy
sieniowe
2 połowy
XVII wieku

1. Szafa sieniowa, ok. 1670 r., przypisywana warsztatowi Balcera Nobisa (drewno orzechowe, pły-
ciny ciemne z drewna hebanowego, wys. 233 cm x szer. 184 cm). Muzeum Narodowe Gdańsk,
nr inw. MNG/SD/63/Mb



2. Szafa sieniowa, Gdańsk, 3 ćw. XVII w. Zbiory Biblioteki Körnickiej, nr. inw. MK 4013

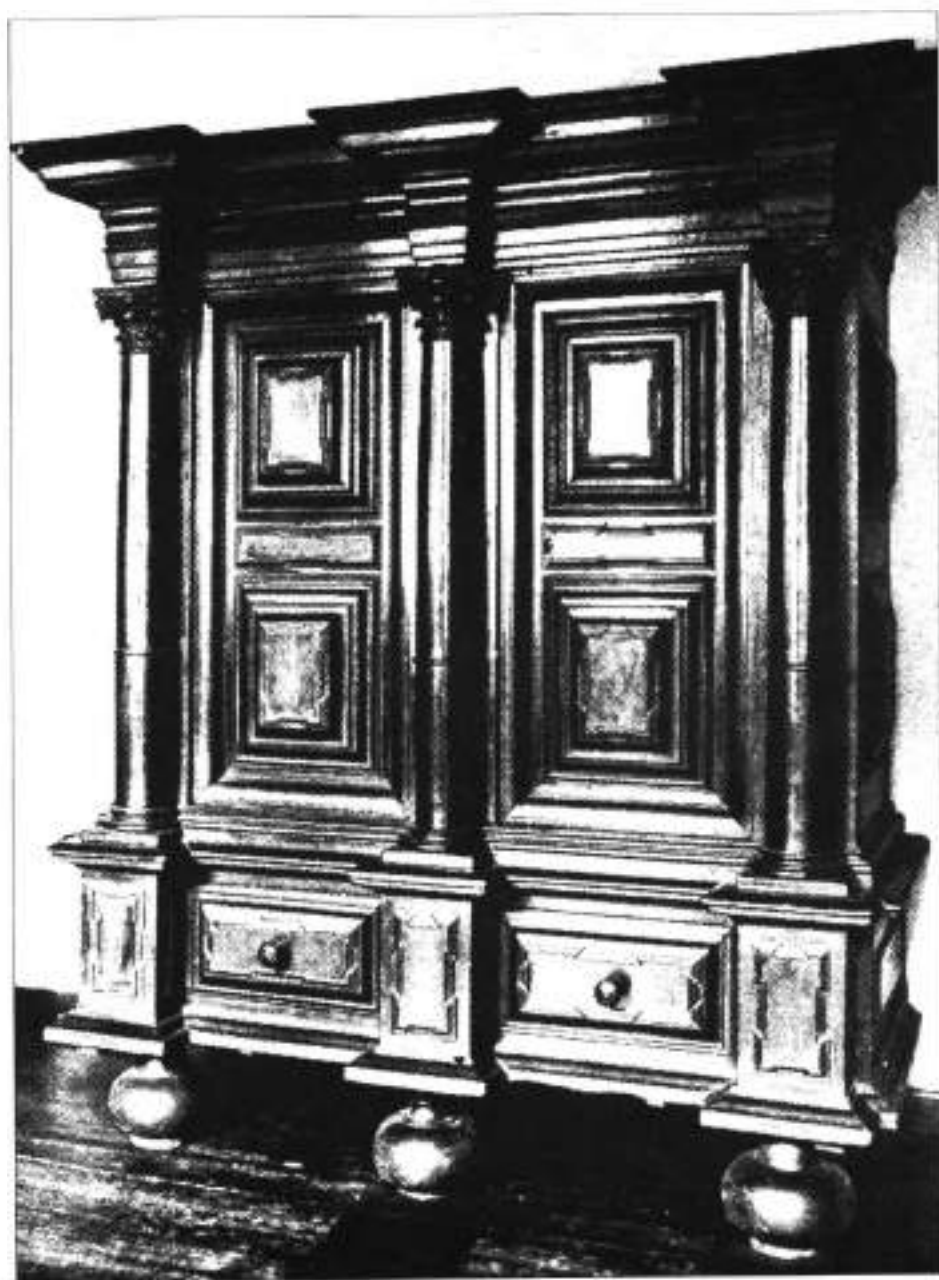


Gdańskie
szafy
sienkowe
2 połowy
XVII wieku

3. Szafa sieniowa, Gdańsk, 3 ćw. XVII w. (drewno dębowe, fornir orzechowy, wys. 239 cm x szer. 172 cm). Zbiory Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius, nr inw. MUJ 6079,660/IV

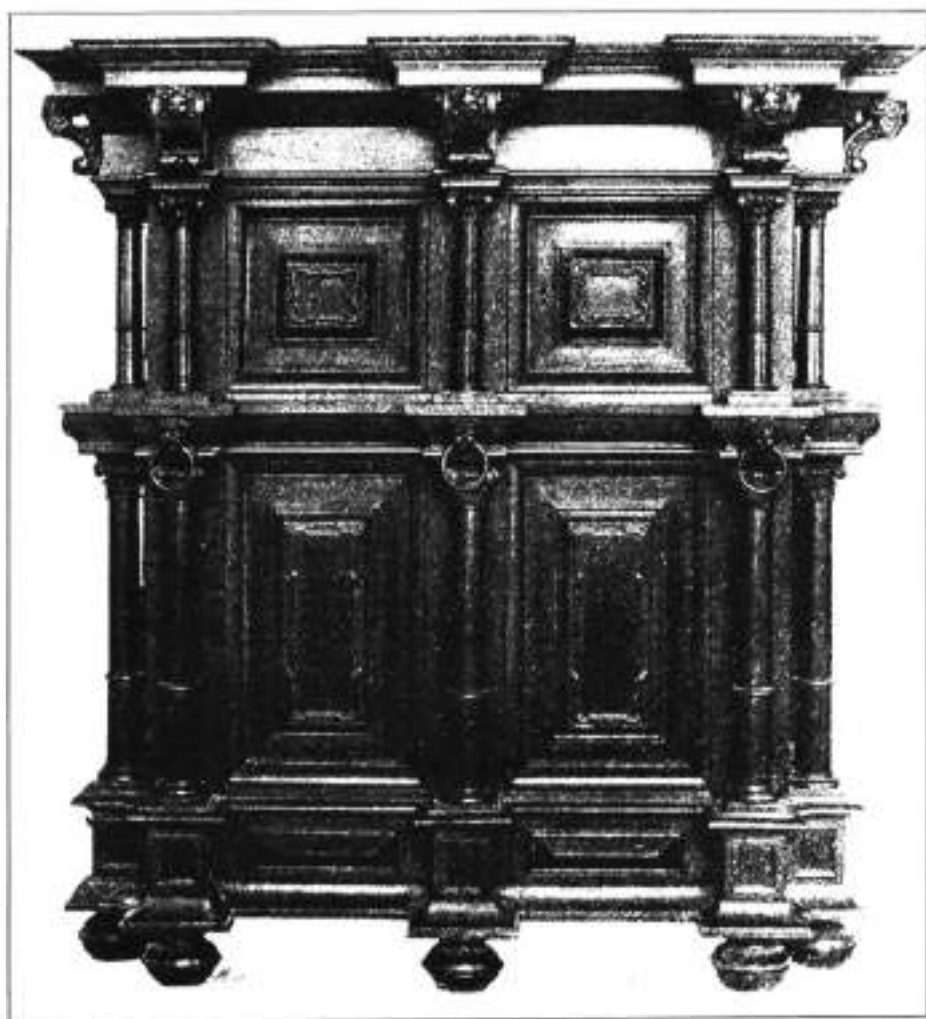


4. Szafa sieniowa, Gdańsk, przypisywana warsztatowi Jacoba Wesenbergka, ok. 1692 r. (drewno lipowe, fornir orzechowy, wys. 2,29 x szer. 2,14 cm). Dawne zbiory Muzeum w Gdańsku, nr inw. Kgm 3403 – zaginiona

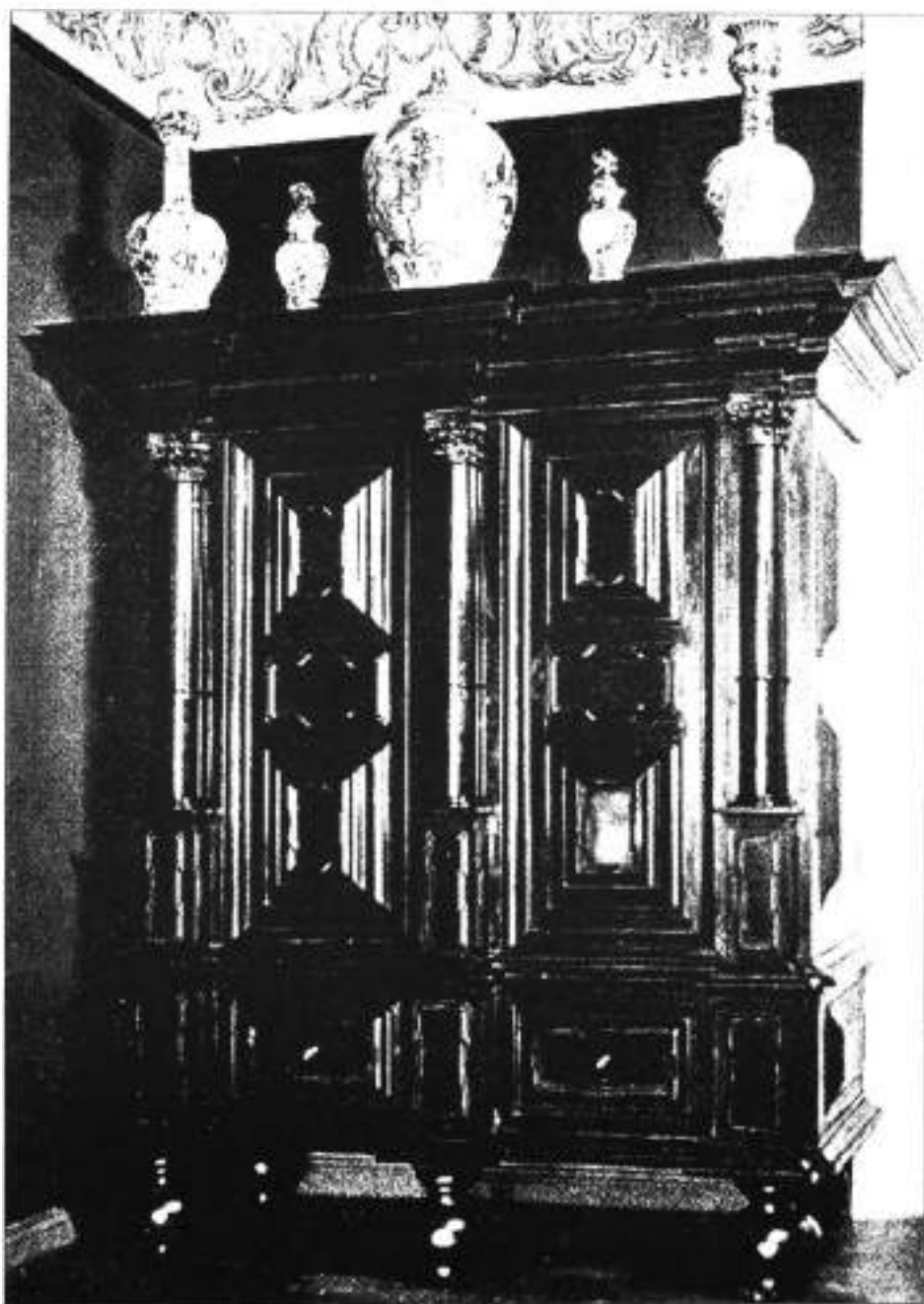


Gdańskie
szafy
sieniowe
2 połowy
XVII wieku

5. Szafa sieniowa, Gdańsk, koniec XVII w. (drewno dębowe, łornir orzechowy, wys. 231 cm x szer. 214 cm). Dawne zbiory Muzeum w Gdańsku, nr inw. Kgm 767 – zaginiona



6. Model szafki, Gdańsk, ok. 1670 r. (drewno orzechowe, płytki hebanowe, wys. 80,5 cm x szer. 82 cm) Zbiory L. Giedzińskiego w Gdańsku, 1912



Gdańskie
szafy
sieniowe
2 połowy
XVII wieku

7. Szafa sieniowa, Gdańsk, ok. 1680 r. (drewno lipowe, forniir orzechowy, wys. 240 cm x szer. 170 cm). Zbiory Basnera w Sopocie, 1925 r.

Emblematyka „serdeczna” Daniela Cramera w dekoracji kościołów gdańskich w XVII wieku

Emblemy, które w stuleciu swego powstania dostarczały wyrafinowanej rozrywki ówczesnym elitom intelektualnym, w XVII w. trafiły na karty religijnej literatury budującej, także luteranńskiej. Jej autorzy – przede wszystkim duchowni – świadomie wykorzystywali tę nową formę sztuki w celach pedagogicznych, powołując się (zgodnie z poglądami Grzegorza z Damaszku i Grzegorza Wielkiego) na ideę uprzystępnienia analfabetom prawd wiary z pomocą obrazów. „Was den Lesenden thut die Schrifft, das thut den Idioten das Gemäld, denn darinnen sehen die unwissenden, wie und was sie folgen sollen, und lesen darinnen, die sonst nimmermehr lesen können”¹ pisał pastor Johann Mannich w przedmowie do *Sacra Emblemata* wydanych w 1625 r. w Norymberdze. By osiągnąć te same cele, emblematyczne ilustracje literatury pobożnej przejmowała luteranńska sztuka kościelna. Czyniła to zapewne tym chętniej, że emblematyka stwarzała możliwość urozmaicenia dekoracji wnętrza kościelnego, która – po odrzuceniu wątków maryjnych i hagiograficznych przez Reformację – ograniczała się do cykli staro- i nowotestamentowych oraz do rzadkich przedstawień alegorycznych. Dydaktyczny charakter embleatów odpowiadał także wyobrażeniom luteran o zadaniach sztuki kościelnej. Prepcję tego rodzaju przedstawień ułatwiała doskonała znajomość Pisma Świętego wśród protestantów – były to bowiem emblemy, które nie tylko przybliżały (tak jak w stuleciu poprzednim) pewne pojęcia moralne zobrazowane z pomocą przedmiotów z życia codziennego, ale odwoływały się poprzez nie do autorytetu Biblii. W sferze słownej emblemu mnożyły się cytaty ze Starego i Nowego Testamentu, a sam ikon tracił swe decydujące znaczenie dla całości emblemu i zbliżał się swym charakterem do ilustracji biblijnej. Autorzy owej nowej generacji embleatów byli świadomi zmian, jakie spowodowali, uważając je za wyższy etap w rozwoju gatunku: „In diesen unsern Zeiten

¹ Cyt. wg I. Höpfl *Emblem and Symbol. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*, Frankfurt/M. 1987, s. 210.

aber ist man hierinnen [tj. w emblematyce] so weit kommen, das man die Poetische Fabeln etlicher massen verlassen und [...] die Heilige Schrift darzu gebrauchet, und Emblemata sacra gemacht, dardurch dann nicht nur euserliche Tugendten, sondern auch zugleich wahre Gottseligkeit vorgestellt werden².

W kościołach XVII-wiecznego Gdańska dekoracja emblematyczna pojawiła się już w 1639 r., co jest zjawiskiem dość wczesnym, gdyż rozpowszechnienie się tego rodzaju przedstawień na innych obszarach sztuki luteriańskiej (np. w Wirtembergii) nastąpiło dopiero po zakończeniu wojny trzydziestoletniej³. W tymże roku 1639 filary międzynawowe kościoła Mariackiego w Gdańsku zostały „mit allerhand schönen Emblematisches gezieret⁴”. Obrazy te nie przetrwały pożaru kościoła w 1945 r., jednak skrupulatności Grzegorza Frischa – który opisał je około 1698 r.⁵ – zawdzięczamy na ich temat wystarczająco wiele informacji, by pokusić się o ustalenie, skąd zostały zapożyczony ich treści. Nie wszystkie z ponad setki owych malowideł miały ściśle emblematyczny charakter – znajdowały się tam między innymi, cykle historii Noego, Abrahama i Jakuba, według zasady „scriptura sui ipsius interpres”, komentowane w sensie chrystologicznym cytatami z innych niż zilustrowane ksiąg biblijnych.

Wyłącznie ze wzmianki archiwalnej wiadomo, że dekorację kościoła Mariackiego naśladowano w nieznanym bliżej cyklach emblematycznych umieszczonych w 1648 r. na filarach kościoła Św. Trójcy⁶. W roku 1664 podobną dekorację filarów – znaną tylko z opisu, tym razem Willi Drosta – otrzymał kościół Św. Jana. Zatrudniono do tej pracy między innymi Andrzeja Stecha⁷. Promotorem przedsięwzięcia był starszy rady kościelnej Zachariasz Zappio. Wiadomo o nim, że kazał ozdobić kościół „mit neuem Mahlwerck und Sinnbildern an den Wänden, Gestühlen, Pfeilern und Chören⁸ za cenę 300 florenów⁹”, „item mit einer neuen sehr schönen messingenen Taufe und massingenen Umfang, so mit allerhand schönen Sinnbildern ausgezieret¹⁰”. Prace nad wspomnianą tu chrzcielnicą, obecnie umieszczoną w kościele Mariackim, rozpoczęto w 1669 r., a pierwsze dziecko zostało w niej ochrzczone w roku 1682¹¹. W 1676 r. „Renovierung der Cantzel” kosztowała Zappia 200 florenów¹². W ramach tej renowacji baldachim ambony, istniejącej od 1617 r. i obecnie eksponowanej również

² Przedmowa wydawcy Lucasa Jennisa do *Emblematum Sacra* Daniela Cramera. Cyt. wg jw., s. 218. Ni. sygnalizowanych tu przemian emblematyki zob. jw., s. 217-223.

³ R. Lieske *Protestantische Frömmigkeit im Spiegel der kirchlichen Kunst des Herzogtums Württemberg*, München-Berlin 1973, s. 150.

⁴ E. Praetorius *Das evangelische Danzig...*, t. 1, BGD PAN, mps 428, s. 32.

⁵ G. Frisch *Beschreibung der Oberpfarrkirche zu St. Marien in Danzig...*, BGD PAN, mps Mar. Q 146, passim.

⁶ Praetorius, op. cit., s. 519.

⁷ W. Dorst *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, t. 1: *Senkt Johann in Danzig*, Stuttgart 1957, s. 141-148.

⁸ Praetorius, op. cit., s. 251.

⁹ *Ibidem*, s. 254.

¹⁰ *Ibidem*, s. 251.

¹¹ *Ibidem*, s. 251, 254.

¹² *Ibidem*, s. 254.

w kościele Mariackim, został wzbogacony cyklem przedstawień emblematycznych¹³.

Źródła archiwalne informują o tym, że w latach 1675-1676 kościół Św. Katarzyny został „gantz auff's neue wiederumb ausgezieret”. Pastor Michał Falck wygłosił z tej okazji kazanie, które niestety nie zostało opublikowane, a przechowywane w odpisach¹⁴ nie dotrwało (jak się wydaje) do naszych czasów. Filary tej świątyni otrzymały wówczas zaginioną dziś dekorację malarską¹⁵. Z tą inicjatywą należy też łączyć dwa nie zachowane cykle emblematyczne w tym wnętrzu: malowidła na filarze w pobliżu amfony i plastyczną dekorację zworników nawy głównej¹⁶.

W Pruszczu, w kościele pozostającym pod patronatem Gdańska, na ambonie odnowionej w 1661 r. umieszczono malowidło emblematyczne. W tym samym wnętrzu znajdują się także podobnie dekorowane sześciopięciokątne dwusiedziskowe stalle, również powstałe około roku 1682¹⁷.

Wszystkie te zabytki łączy powtarzający się w ich dekoracji motyw serca, funkcjonujący tu najczęściej jako *pars pro toto* chrześcijanina. Ów w naszym odczuciu banalny motyw¹⁸, dla tych, którzy wprowadzali go do wnętrza gdańskich kościołów, posiadał jeszcze pewien urok nowości. Wprawdzie pojawił się on kilkakrotnie już w pionierskim dziele emblematyki religijnej *Emblematum christianorum centuria* Georgette de Montenay (Lyon 1571), jednakże prawdziwy szczyt popularności przeżył dopiero w drugiej i trzeciej dekadzie XVII w., nie tylko w kręgu jezuitów antweperskich¹⁹, ale także wśród emblematów protestanckich, którzy – jak się okaże – inspirowali artystów gdańskich.

W roku 1617 doktor teologii Daniel Cramer, pastor kościoła Mariackiego w Szczecinie i profesor tamtejszego Gimnazjum²⁰, wydał we Frankfurcie nad Menem dzieło zatytułowane *Societas Iesu et Rosae crucis vera: Hoc est, Decades quatuor emblematum sacrorum ex sacra Scriptura, de dulcissimo nomine et cruce*

Emblematyka Daniela Cramera w dekoracji kościołów gdańskich w XVII wieku

¹³ Drost *Sancti Johannis...*, s. 46-47, nie dostrzegł w emblemach późniejszego uzupełnienia dekoracji.

¹⁴ Praetorius..., s. 372.

¹⁵ W. Drost *Kunstförmlicher der Stadt Danzig*, t. 2. *Sancti Catharinae*, Stuttgart 1958, s. 118-122.

¹⁶ *Ibidem*, s. 123-124 (zworniki), 131-132 (dekoracja filara). Wygląd tych zabytków utrwaliły fotografie w inwentaryzacji Deunera, WAP Gd 1629/XI, fot. 87 (filar), fot. 10-12, 16-22 (zworniki).

¹⁷ J. Beryl *Sztuka i Ideologia. Trzeci ilosce kompleksu malowideł na stallach w parawielikim kościele p.n. Podwyższenia Krzyża Św. w Pruszczu Gdańskim*, Poznań 1984, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. Eugeniusza Iwanoyki, – B. Rol, I. Strzelecka *Pruszcz Gdański i okolice. Katalog zabytków Sztuki w Polsce*, Seria Nowa, t. V. *Województwo gdańskie*, z. 1, Warszawa 1986, s. 46.

¹⁸ Nt. serca w emblematyce zob. K.-A. Wirth *Religiöse Herzemblematik*, [w:] *Das Herz*, t. 2: *Im Umkreis der Kunst, Biberach an der Piss* 1966, s. 63-106; – tenże *Zur religiösen Herzemblematik. Des 18. Jahrhunderts. Ein Bildzyklus in Mindelheim, seine Quelle und seine Deutung*, „Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte” 9. 1975, s. 221-271.

¹⁹ Wirth *Religiöse Herzemblematik...*, s. 66.

²⁰ Ur. w 1568 r. w Reczu na ziemi Lubuskiej (Reetz in der Neumark), zm. 1637 w Szczecinie. Zdobywszy wykształcenie w Gorzowie Wielkopolskim, Szczecinie, Gdańsku i Rostocku, został profesorem logiki w Wittenberdze i uzyskał tam doktorat z teologii, w roku 1595 powołany do Szczecina na stanowiska archidiakona, profesora Gimnazjum i asesora przy konsystorzu, później pastor tamtejszego kościoła Mariackiego i inspektor Gimnazjum. W roku 1607 r. nie przyjął superintendury w Woluszczy, ale w latach 1613-1618 sprawował obowiązki superintendenta w Szczecinie. Liczne prace homiletyczne, filozoficzne i teologiczne (niektóre pod pseudonimem Daniel Candidus). Najbardziej znane dzieła: *Pommersche Kirchenchronik* (Frankfurt/M. 1602) – ADB, t. IV, Leipzig 1876, s. 146-147 (v. Bülow).

Iesu Christi. Pomnożone o dodatkowe dziesięć embleatów ukazało się w 1622 r. w tej samej oficynie Lucasa Jennisa jako *Emblemata Sacra, Hoc est; Decades quinque ex sacra Scriptura...* Powodzenie zbioru Cramera, reklamowanego w niemieckiej wersji tytułu jako nadające się na tak modny wówczas sztabuch („fast dienstlich und bequem zu einem Gottseligen Stam- und Gesellen-Buch”) musiało być wielkie skoro już w 1624 r. Jennis wydał znane nam embleaty jako *Emblematum Sacrorum Prima Pars* (dalej cytowana jako DC¹), dodając jednocześnie nową pięćdziesiątkę conceptów tego samego autora jako *Pars Posterior*²¹ (dalej cytowana jako DC²). Stałym bohaterem niemal wszystkich ikonów – zwłaszcza w części pierwszej – jest tu serce.

Przykładem Daniela Cramera posłużono się niedawno dla zasygnalizowania dysproporcji między niemal żadnym zainteresowaniem współczesnych badaczy emblematyki pewnymi jej dziełami a ich silnym oddziaływaniem w XVII i XVIII w. Wpływ twórczości szczecińskiego pastora objawił się w innych publikacjach emblematycznych, z których dzieło Jeremiasa Ammona nosiło znamieny tytuł: *Imitatio Crameriana* (Norymberga 1647)²². Dorobku Cramera nie uwzględnili jednak w swym kompendium Arthur Henkel i Albrecht Schöne²³. Jedyną obszerniejszą publikacją na interesujący nas temat pozostawał do niedawna²⁴ artykuł duńskiej badaczki Lisbet Juul Nicolaisen *Emblemmaleri i danske kirker*. W podjętej tam próbie charakterystyki obu części *Emblemata Sacra* zostały ustalone źródła inspiracji Cramera (głównie Gabriel Rollenhagen, także Georgette de Montenay, Jacob Bruck zw. Angermundt i Otto Vaenius). Podkreślono znaczenie motywu serca wywodzącego się z emblematyki jezuickiej, ale tutaj odgrywającego główną rolę w dziele, którego luterński charakter określa inspirująca i normująca rola Biblii. Nicolaisen powiązała dzieło Cramera z żywym wówczas prądem serdecznej pobożności luterńskiej, którego głównym przedstawicielem był Johann Arndt. Daje się również zauważyć inspiracja stoicyzmem. Swoje ustalenia oparła autorka na analizie wybranych embleatów Cramera, które – jej zdaniem – tworzą nieprzypadkowo dobraną i logiczną całość²⁵.

²¹ Wszystkie wymienione wydawnictwa dostępne w Bibliotece Uniwersytetu Wrocławskiego.

²² M. Schilling *Emblematik ausserhalb des Buches*, „Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur” 11: 1986, s. 157 i przyp. 29.

²³ A. Henkel, A. Schöne (wyd.) *Emblematik. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967.

²⁴ Ten stan rzeczy zmienił się w momencie, gdy ukazała się drukiem dysertacja doktorska S. Mödersheim „*Domini Doctrina Coronat*”. *Die geistliche Emblematik Daniel Cramers (1568-1637)*, Frankfurt/M. 1994. Z wcześniejszych publikacji teje autorki problematyki poruszanej w tym artykule dotyczy *Herzemblematik bei Daniel Cramer*, [w:] A. Adams, A. J. Harper (red.) *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe: Tradition and Variety. Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference, 13-17 August 1990, Leiden - New York - Köln 1992*, s.90-103. Monografia Cramera nie podejmuje jednak problematyki recepcji jego elementów w sztuce kościelnej.

²⁵ L. J. Nicolaisen *Emblemmaleri i danske kirker. Et bidrag til belysning af emnet*, „Kirkehistoriske samlinger” 1968, s. 126-151.

Bestseller Daniela Cramera okazał się nadzwyczaj popularny w Gdańsku²⁶. Spośród setki embleatów zawartych w obu częściach *Emblemata Sacra* nad Motławą powtórzono niemal połowę, sięgając częściej po *Pars Prior*, przy czym niektóre embleaty naśladowano dwu-, a nawet trzykrotnie. Już w 1639 r. zapożyczono z Cramera 7 embleatów, którymi ozdobiono jeden z filarów kościoła Mariackiego (tzw. filar ławników staromiejskich – trzeci od zachodu w rzędzie południowym)²⁷.

W kościele Św. Jana na około 140 malowideł na filarach było ponad 20 zapożyczeń z Cramera, na ogrodzeniu chrzcielnicy – 7 (na ogółem 18 przedstawień), na baldachimie ambony również 7 (na 13). W kościele Św. Katarzyny wspomniany filar ozdobiony cyklem emblematycznym w całości posługiwał się wzorami przejętymi z Cramera²⁸.

Poza tymi cyklami dekoracyjnymi należy jeszcze wymienić trzy sporadyczne przypadki sięgnięcia po kompendium Cramera. Prawdopodobnie również w 1639 r. podczas renowacji kaplicy Mariackiej Bractwa Kapłańskiego w kościele NPM umieszczono tam w serii 12 malowideł emblematycznych²⁹ naśladowanie embleatu „*Emigrandum*” (DC¹, XXXVII). Około 1650 r. powstał cykl podobnych 15 malowideł w kaplicy Św. Barbary w tymże kościele³⁰, należącej do rodu Engelcke: znajdowało się tam powtórzenie embleatu „*Vigilate!*” (DC², XXI). Na odnowionej w 1661 r. manierystycznej ambonie z Pruszcza widnieje wspomniane już wyobrażenie krzyża z umieszczonym w przecięciu ramion ułem, wokół którego krążą pszczoły³¹, które inspirowane jest emblematem „*Mellifico*” (DC¹, XVII).

Dla embleatów Cramera charakterystyczne jest to, że główny motyw serca występuje w ikonach najczęściej samodzielnie, a znacznie rzadziej w powiązaniu z postacią ludzką, tak jak dzieje się to w ilustracjach do dzieł jezuitów antwerpskich³². Charakterystyczne są także lemmy formułowane zazwyczaj w pierwszej osobie liczby pojedynczej czasownika („*Amo*”,

²⁶ Znamienne, że do kolejnej (i ostatniej) publikacji emblematycznej Daniela Cramera *Emblemata Mirabilia* (Frankfurt/M. 1630; egzemplarz w Bibliotece Narodowej w Warszawie), w której zrezygnował on już z serca jako leitmotywu, sięgnięto w Gdańsku tylko jeden raz, powtarzając embleat XIII: „*Tantum consule quaeuo boni*” we wspomnianej dalej dekoracji kaplicy Mariackiej Bractwa Kapłańskiego w kościele NPM – zob. Frisch, op. cit., s. 143.

²⁷ Frisch, op. cit., s. 112-116.

²⁸ Ustaliła to już J. Bryl w swojej nie drukowanej pracy magisterskiej – zob. tamże przyp. 46 na s. 82.

²⁹ Frisch, op. cit., s. 147-148.

³⁰ Th. Hirsch *Die Ober-Pfarrkirche von St. Maria in Danzig...*, t. 1 Danzig 1847, s. 391 (datowanie); – Frisch, op. cit., s. 50 (opis).

³¹ Rol, Strzelecka, op. cit., s. 44. Wspomniane wyżej malowidło w stallach dwunastodziśkowych inspirowane są dziełem młodszego już autora, Fabiana Athyrusa (pseudonim poety niemieckiego, Georga Philippa Harsdörffera) – zob. K. Cieślak *Emblematyka w XVII-wiecznych wnętrzach kościelnych w Gdańsku*, [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1993*, Warszawa 1994, s. 205-219. Program stał się sześciostopniowym może być owocem inwencji pastora Jana Falcka (podejrzewała to już Joanna Bryl), gdyż zbliżony jest struktura do dekoracji zworników w kościele Św. Katarzyny w Gdańsku, którą najprawdopodobniej projektował jego ojciec, pastor Michał Falck.

³² Przykłady u Wirtha (*Religiöse Herzornamente...* – „*Amoris divini et humani antipathia*”, Antwerpia 1629; – Benedictus van Heffen *Sclava Civialis*, Antwerpia 1629; Estienne Luzvic *Civiles amanté sacrum*, Douai 1627. Jak widać, są to wszystkie publikacje późniejsze niż edycja Cramera – warto by się było zastanowić nad jego ewentualnym wpływem na autorów jezuitskich.

DECAS II. 61

EMBLEMA XIII.

Abyssus abyssum invocet, si voce carnis daturum ma-
tum.

Mat. 23. 8.

Denk Dirbeten nicht ein befer / das sie dir Dufft / was du
am Duffte beuchst.



Nullae vult, proinde infelix. Et tunc inter:
Cuncta fit atque salutaris animi malum.

E. CRU.

1

PART. II. DECAS II. 62

EMBLEMA XII.

Beati mundo corde, quoniam ipsi Deum videbunt.

Mat. 5. 8.

Edig siate die reines / Demum siate / dem si werden
Gott sehen.



O ut anima laeta, cui hic reus inter di abet:
Nam immo vultu ipsa Deum videt.

2

PART. II. DECAS II. 77

EMBLEMA XVI.

Ergo fides ex auditu, iustitia autem per verbum Dei.

Rom. 10. 17.

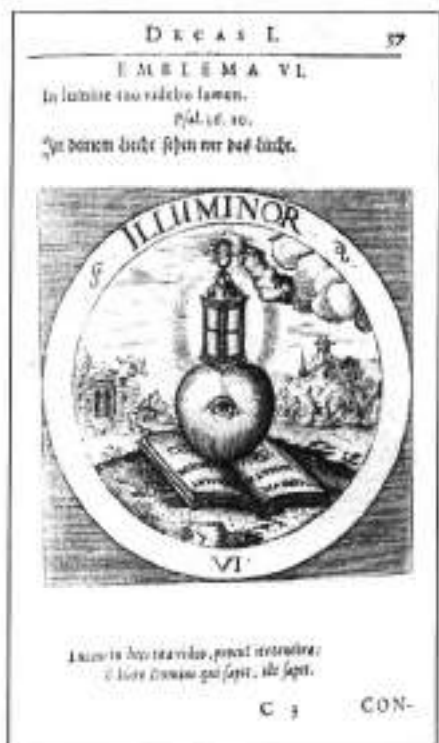
So kommet der Glaube auf der Predigt das Per-
teign aber durch das Wort Gottes.



Calix vradus, polo meliore fructu:
Vobis cibum tang. calery tant.

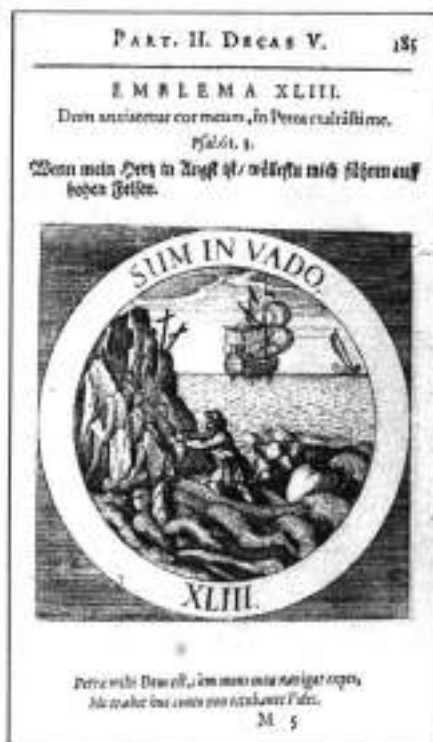
3

1. Daniel Cramer *Emblemata Sacra*, emblem
"Periclitator"
2. Daniel Cramer *Emblemata Sacra*, emblem
"Mundador"
3. Daniel Cramer *Emblemata Sacra*, emblem
"Per Verbum"



Emble-
matyka
"serdeczna"
Daniela
Cramera
w dekoracji
kościół
gdańskich
w XVII wieku

4. Daniel Cramer *Emblematum Sacra*, emblem "Illuminor"
5. Daniel Cramer *Emblematum Sacra*, emblem "Ex fructibus"
6. Daniel Cramer *Emblematum Sacra*, emblem "Qui perseveraverit"



7. Daniel Cramer *Emblemata Sacra*, emblem
"Sum in vado"

"Mollesco", "Refrigeror", "Fidelis sum" itp.). Cytat biblijny ukierunkowuje myśl czytelnika, a ostateczną interpretację całości podaje epigram w kilku wersjach językowych: po łacinie, niemiecku, francusku i włosku²².

W Gdańsku przejmowano z Cramera ikony, ale z całej ich oprawy słownej decydowano się albo na cytaty biblijny (przykładem dekoracja filarów i baldachimy ambony w kościele Św. Jana oraz filaru w kościele Św. Katarzyny), albo na lemmę (dekoracja filaru w kościele NPM i ogrodzenie chrzcielnicy w kościele Św. Jana). Pozaksiążkowe emblemy – "buchexterne Emblematic", jak je określają Niemcy – pozbawione są z zasady odsłaniającego ich ostateczny sens *explicatio*²³. Analiza trzech gdańskich cykli emblematycznych pozwoli nam zorientować się, w jaki sposób korzystano tu z wzorca ideowego. W dekoracji chrzcielnicy z kościoła Św. Jana, gdzie z Cramera powtórzono wyłącznie ikon i lemmę, emblemy wybierano ze względu na możliwy do odszukania ich aluzyjny związek z realnym aktem chrztu, który funkcjonuje tu jako ich wspólny punkt odniesienia. Niemiecki cytat z Listu do Tytusa 3, 5-6 ("Nie dla uczynków sprawiedliwości, którebyśmy my czynili, ale podług miłosierdzia swego zbawił nas [Bóg] przez omycie odrodzenia i odnowienia Ducha Świętego, którego wylał na nas

²² Ich autorami byli: Konrad Bachmann, profesor historii i poetyki na uniwersytecie w Giessen w Hesji oraz anonimowy M.C.R., który ułożył epigramy francuskie i włoskie.

²³ Problematykę związaną z "pozaksiążkowym" życiem embleatów omawia Schilling, op. cit., s. 149-174.

obficie przez Jezusa Chrystusa, zbawiciela naszego") występuje tu w roli wspólnego *explicatio* dla całego cyklu emblematów. W słowach św. Pawła zawarta jest luterńska koncepcja łaski usprawiedliwiającej, której człowiek dostępuje przez chrzest.

W oryginalny sposób potraktowano zapożyczony wzór w dekoracji filara ławników staromiejskich w kościele Mariackim: przejęto ikon i lemmę (il. 1-7), ale każdorazowo dodano nowe *explicatio*, głównie w postaci cytatów z *Psalterza Dawidów* Jana Kochanowskiego i polskiej pieśni luterńskiej²⁶. Topos życia ludzkiego rozumianego jako wędrówka do Boga został połączony w programie tej dekoracji z trójstopniowym modelem „*via purgativa*”, „*via illuminativa*” i „*via unitiva*”. Choć wywodzi się on z *Itinerarium Mentis ad Deum* św. Bonawentury, został przejęty przez luterńską literaturę budującą, np. przez Arndta, który we wstępie do trzeciej z *Ksiąg o prawdziwym chrześcijaństwie* mówi o takim właśnie świadomym konstruowaniu swego dzieła²⁷. Wracając do programu gdańskiej dekoracji: emblemat „Periclitator” (DC¹, XIII) został opatrzony obszernym cytatem z Kochanowskiego, obrazującym niebezpieczeństwa życia (Ps. 46, 5-12, 21-28). Emblemat „Mundabor” (DC², XII) jako *explicatio* zyskał dwuwiersz:

Pokrop mię Hisopem a oczyszcion będę
Omyj mię, a śnieżnej Jasności nabędę
(Ps. 51, 13-14)

Wzbogacono go dodatkowo cytatem „Sangvis Jesu Christi emundat nos ab omni Peccato” (I Jan 1, 7), nadającym całości jednoznacznie luterńską wymowę. Oczyszczenie serca dokonuje się po to, aby mogło w nim zamieszkać Słowo Boże: wyjaśnia to emblemat „Per Verbum” (DC³, XVI):

Stwórz we mnie mój Panie, serce bogobojne,
a w Oziębłych Piersiach myśli wskrześ przystojne
(Ps. 51, 19-20)

Następuje etap oświecenia oczyszczonego pokutą człowieka: emblemat „Illuminator” (il. 4) (DC¹, VI) komentuje dwuwiersz:

Pan Ogniem swojej Światłości
rozświeca moje Ciemności
(Ps. 27, 1-2)

Słowo ma utwierdzać człowieka w wierze: emblemat „Ex fructibus” (tu lemma w pełnej łacińskiej wersji cytatu Mat. 7, 20: „A tak z owoców ich poznacie je”, DC², XLVI) jako *explicatio* ma tylko odniesienie do Mat. 17, 16, czyli do historii uzdrowienia opętanego przez Chrystusa, czego nie mogli dokonać jego uczniowie, będąc zbyt małej wiary. Kolejny emblemat „Qui perseveraverit” (DC², XXXIV) odnosi się już do etapu mistycznego po-

²⁶ Zob. przyp. 27

²⁷ W przedmowie do trzeciej książki *O prawdziwym chrześcijaństwie* strukturę całości tłumaczy Arndt następująco: „Jako żywot nasz naturalny ma stopnie swoje, dzieciństwo, męstwo i starość snecia, tak też jest z duchownym i Chrześcijańskim żywotem naszym. Bo ten ma początek swój w pokucie, przez którą się człowiek na każdy dzień polepsza: Na to następuje większe oświecenie, iako średni wiek, przez uważanie Boskich rzeczy, przez modlitwę, przez krzyż, przez co wszystko dary Boże pomnożone bywają. Na ostatek następuje doskonały wiek, który zawisł w całkowym zjednoczeniu przez miłość [...] Tegom porządku ia w tych Księgach, co tylko było można przysrzegał...” (tłum. Samuela Tschepiusa), Królewiec 1845, s. 539.

Emblematyka
"serdeczna"
Daniela
Cramera
w dekoracji
kościółów
gdańskich
w XVII wieku

DECAS IV. 161

EMBLEMA XXXVII

Non habemus durbalem civitatem, sed futuram in-
quisitionem.

Matth. 23. 14.

Wir haben hier keine stürcke der stadt / sondern zu zukunft
sperrliche wir.



*Aliter dicitur dicitur illi pariter hinc non pariter, non latuit
spiritus hic, spiritus alio. non vult esse dicitur.*

L SUSPI-

8

DECAS II. 17

EMBLEMA XI.

Mibi vivere Christus est, mori lacrum.

Philipp. 1. 23.

Christus ist mein leben / Erben ist mein Beten.



*CHRISTUS vita mihi est, Erben vivere: mori
Lacrum non fuit, sed vult fuisse est.*

L 17

9

DECAS IV. 162

EMBLEMA XXXVIII

Venite ad me omnes, qui laboratis, & onerati estis, &
egrediamini me.

Matth. 11. 28.

Kommen her zu mir alle die beschwerde mit beladen seyd /
Ic wil euch erquicken.



*Uel dicitur suspiro, respice me cuncti dicitur, egrediamini
Quia fuit. lacum de terra, quod ego maris.*

L MORS

10

8. Daniel Cramer *Emblemata Sacra*, emblem
"Emigrandum"
9. Daniel Cramer *Emblemata Sacra*, emblem
"Vivo"
10. Daniel Cramer *Emblemata Sacra*, emblem
"Suspiro"



Emble-
 matyka
 "serdeczna"
 Daniela
 Cramera
 w dekoracji
 kościołów
 gdańskich
 w XVII wieku



11. Daniel Cramer *Emblemata Sacra*, emblem "Suspiro"
12. Daniel Cramer *Emblemata Sacra*, emblem "Sanor"
13. Daniel Cramer *Emblemata Sacra*, emblem "Praepondero"

11

12

13



14. Daniel Cramer *Emblemata Sacra*, emblem
"Liberor"



15. Daniel Cramer *Emblemata Sacra*, emblem
"Fidelis sum"

łączenia z Bogiem, gdyż jako *explicitio* zawiera liczne obietnice nagrody składane stałym w wierze – głównie pochodzące z drugiego rozdziału Apokalipsy. *Explicitio* ostatniego emblemu "Sum in vado" (DC², XLIII), polska pieśń luterńska, zawiera już wizję człowieka oddającego się w opiekę Najwyższemu:

Jestem w Drodze, szczęść Panie
weź mnie w Poczet swój
wszak wiesz umysł mój
w Tobie me Ufanie.
Skosztowałem Daru twego
dałeś mi wiele,
Zdrowie wesele,
znam wiele Dobrego.
Zmłodził mnie Panie wychował,
Sprawuj do końca
boś mój Obrońca
będęc obsługował itd.

Jak wynika z powyższych ustaleń, każdorazowo została tu odtworzona pełna struktura emblemu przy wprowadzeniu nowego *explicitio*, które nie

zmienia zasadniczo ogólnej wymowy emblemu, choć podporządkowuje się idei trój etapowej życia, narzuconej przez konceptora programu dekoracji filara w kościele Mariackim.

Podobne treści według analogicznego schematu przekazano w dekoracji filara w kościele Św. Katarzyny, gdzie z Cramera przejmowano każdorazowo ikon i inspirujący go cytat biblijny (il. 8-15). Etap odwrócenia się od świata i pokuty reprezentowały tam emblemy: „Emigrandum” (DC¹, XXXVII) z cytatem Hebr. 13, 14 i „Vivo” (DC¹, XI) - Filip. 1, 21. Via illuminativa wyobrażona została z pomocą embleatów: „Suspiro” (DC¹, XXXVIII) - Mat. 11, 28, „Suspiro” (DC¹, VIII) - II Kor. 2, 15 oraz „Sanor” (DC¹, XII) - Ozeasz 6, 1. Trzy kolejne emblemy: „Praepondero” (DC¹, XIX) - Rzym. 6, 14, „Liberor” (DC¹, IX) - Filip. 3, 13 i „Fidelis sum” (DC¹, XXVIII) - Apok. 2, 10 służyły już odzwierciedleniu jedności człowieka z Bogiem. Jako wspólne *explicatio* funkcjonował tu niemiecki cytat (Jan 3, 16-17) umieszczony na fryzie obiegającym filar ponad malowidłami emblematycznymi: „Abowiem tak Bóg umiłował świat, że Syna swego jednorodzonego dał, aby każdy, kto weń wierzy, nie zginął, ale miał żywot wieczny. Boć nie posłał Bóg Syna swego na świat, aby sądził świat, ale aby świat był zbawiony przezeń”.

W Gdańsku, gdzie jak dotąd udało się ustalić inspiracje kilkoma dziełami emblematycznymi, ograniczające się jednak do parokrotnych zaledwie naśladownictw⁷⁷, tak częste zapożyczenia z Cramera wydają się czymś więcej niż tylko sięganiem po modny w tym czasie i atrakcyjny wizualnie zbiór pomysłów obrazowo-słownych. Popularność Cramera wiąże się z oddziaływaniem nowego emocjonalnego prądu pobożności luteranńskiej, który znalazł swe odbicie także w sztuce. Zapoczątkowały go pisma wspomnianego tu już Johanna Arndta, superintendenta Kościoła ewangelicko-augsburskiego w księstwie brunszwicko-lüneburskim, który w swych początkowo czterech, później sześciu księgach *Von wahrem Christentum* (1605-1609) domagał się żywszej, serdeczniejszej pobożności, przeciwstawiając się skostniałej ortodoksji luteranńskiej – ale nie dogmatom Kościoła ewangelicko-augsburskiego⁷⁸. Nacechowane silnym wpływem mistyki średniowiecznej *Księgi o prawdziwym chrześcijaństwie* spotkały się z różnorodnym przyjęciem. W Gdańsku spowodowały otwarty konflikt między Janem Corvinusem, seniorem Ministerium duchownego i pastorem kościoła Mariackiego a Hermanem Rathmannem, diakonem tegoż kościoła (tzw. „Rathmannscher Streit”), w który usiłowano wciągnąć nawet samego Arndta. Powodem był fakt, że Rathmann i jego stronnik Daniel Dilger, ówczesny pastor w kościele Św. Katarzyny, polecali z ambon lekturę pism Arndta. By odeprzeć zarzuty stawiane atakowanemu dziełu, Daniel Dilger wydał w 1620 r. w Szczecinie (a więc poza zasięgiem Corvinusa) apologię

Emblematyka
„serdeczna”
Daniela
Cramera
w dekoracji
kościół
gdańskich
w XVII wieku

⁷⁷ Ni. innych źródeł emblematyki gdańskiej zob. Cieślak *Emblematyka...* (przyp. 31).

⁷⁸ Ni. Arndta ostatnio: Ch. Braw *Bücher im Stübli. Die Theologie Johann Arndts in ihrem Verhältnis zur Mystik*, Leiden 1986 (tam wcześniejsza literatura). Zob. również: J. Wallmann *Johann Arndt und die protestantische Frömmigkeit. Zur Rezeption der mittelalterlichen Mystik im Luthertum, Chlo. Beilage zum Diplom, Bd. 2* [Frömmigkeit in der frühen Neuzeit. Studien zur religiösen Literatur des 17. Jahrhunderts in Deutschland], Amsterdam 1984, s. 50-74.

Ksiąg o prawdziwym chrześcijaństwie zatytułowaną *Des Ehrwürdigen, Achtbaren und Hochgelarten Herrn Johannis Arndes [...] Richtige und in Gottes Wort wolgegründete Lehre...*, w którym to dziele podkreślał zgodność pism Arndta z nauką Kościoła luterńskiego³⁷. W roku 1639, gdy zdobiono filary kościoła Mariackiego, Dilger był już tutejszym pastorem. Dekorację emblematyczną według Cramera i w duchu pism Arndta otrzymał wówczas w kościele Mariackim właśnie ten filar, któremu patronowali ławnicy staromiejscy, a więc parafianie kościoła Św. Katarzyny, bastionu zwolenników nowego prądu pobożności luterńskiej. Analiza całości dekoracji dowodzi, że inicjatywa i sam pomysł programu wyszły od pastora Dilgera³⁸.

W kościele Św. Jana niewątpliwym zwolennikiem nowego nurtu religijności ewangelickiej był Zachariasz Zappio. Dał temu wyraz fundując w 1664 r. epitafium obrazowe swej córki Adelgundy, w którym kazał umieścić malowidło nawiązujące do późnośredniowiecznych obrazów dewocyjnych, przedstawiające Chrystusa ubiczowanego w asyście aniołów. Tego rodzaju przedstawienia są charakterystyczne dla nowej ikonografii luterńskiej powstającej po wojnie trzydziestoletniej pod wpływem omawianych tu przemian pobożności³⁹. Dodatkowym powodem tego, że Zappio zainteresował się emblematyką Cramera, był zapewne fakt, iż do 1659 r. pastorem w kościele Św. Jana był „des berühmten Doctoris Daniellis Crameri Theologi Stetinensis leiblicher Sohn”⁴⁰ – Jan Jakub⁴¹, a po jego śmierci jego z kolei syn – czyli wnuk Daniela – Konstantyn, sprawował tu funkcję diakona w latach 1663–1673, w czasach fundatorskiej aktywności Zappia.

Związki personalne miały jednakże raczej drugorzędne znaczenie. Jak się okazuje, w gronie duchownych luterńskich w XVII-wiecznym Gdańsku, ocenianym dotychczas jako środowisko pozostające pod przemożnym wpływem ortodoksji wittenberskiej, znalazło się kilku zwolenników tzw. „Herzensfrömmigkeit”, którzy – słowem i obrazem – propagowali znajomość pism Arndta, używając w tym celu między innymi emblematyki Cramera.



Autorka składa serdeczne podziękowanie prof. Karlowi-Augustowi Wirthowi i prof. Michaelowi Schillingowi z Monachium oraz dr Sabine Mödersheim z Fryburga Bryzgowijskiego za pomoc w zebraniu literatury przedmiotu.

³⁷ E. Schnaase *Geschichte der evangelischen Kirche Danzigs*, Danzig 1863, s. 238–262.

³⁸ Szerzej nt. dekoracji w kościele Mariackim w: Cieślak *Emblematyka...* [przyp. 31].

³⁹ K. Cieślak *Epitafium Adelgundy Zappio w Gdańsku – przykład zniżenia siedemnastowiecznej ikonografii luterńskiej i katolickiej*. [w:] *Między Państwem a Zamością. Studia z historii sztuki i kultury nowożytnej ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, Warszawa 1993, s. 179–190.

⁴⁰ Praetorius, op. cit., s. 326.

⁴¹ Miał opinię wybitnego kaznodziці. Na jego pomniku epitafijnym umieszczono – rzecz wyjątkowa w epitafiach protestantów – aż dwa herby: herb ojczysty Cramer i macierzysty Fabri, zapewne po to, by podkreślić fakt, że był synem sławnego Cramera. W czasie *Rathmannischer Streit* trzymał stronę Corvinusa – Schnaase, op. cit., s. 255.

Wczesnośredniowieczne kamienne rzeźby z obszaru dawnych Prus w starożytnictwie i muzealnictwie gdańskim

Przedmiotem mojego zainteresowania jest niewielki, ale dość szczególnie obszar działalności starożytników i muzealników gdańskich u schyłku wieku XIX. Posługując się przykładami kilku wczesnośredniowiecznych przedchrześcijańskich monumentalnych rzeźb kamiennych sprowadzonych do Muzeum Gdańskiego pod koniec wieku XIX¹ chciałabym pokazać, jaka była wówczas w tym środowisku świadomość materialnych świadectw kultury artystycznej czasów przedchrześcijańskich regionu, a także, czy miało to znaczenie dla późniejszego rozwoju badań nad tymi zabytkami. Podejmując niecodzienny dla literatury traktującej o muzealnictwie gdańskim temat, chciałam też zwrócić uwagę na złożoność zjawiska tamtejszego starożytnictwa i muzealnictwa oraz fakt, że na tle gdańskiej tradycji starożytniczej zainteresowano się tymi zabytkami dość późno i że do literatury naukowej weszły one drogą dość szczególną.

Przywiezione do Westpreussisches Provinzial-Museum wczesnośredniowieczne rzeźby nie tworzą jednorodnej grupy. Spośród nich wyróżnia się swą odrębnością pod względem wyobrażonej tematyki, odmiennego układu kompozycyjnego, obejmującego płaskorzeźbionymi figurami 3 boki kamienia (il. 1), jak i miejsca jego odnalezienia – w okolicach Żukowa pod Gdańskiem – a więc już poza historycznym terytorium Prus, tzw. Kamień z Leżna. Pozostałe – są to schematycznie, bardzo znakowo ujęte, pełnoplastyczne wyobrażenia postaci ludzkich pochodzące z okolic Susza: z Mózgowa (il. 2), Bronowa (il. 3), Gałdowa-Jędrychowa (il. 4), Nipkowa (il. 5) oraz z Dzierzgonia (il. 6). Poza zabytkiem dzierzgońskim eksponowanym w Zielonej Bramie, potem przy ul. Długie Ogrody 74, wszystkie one ustawione były przed ówczesną siedzibą muzeum – na terenie klasztoru franciszkańskiego. W latach sześćdziesiątych przeniesiono je na obecne

¹ Sprowadzono kilka spośród znanych dziś kilkunastu zabytków tej grupy z terenów pruskich położonych najbliżej Gdańska.



1. Płaskorzeźbiony kamień z Leźna. Wg La
Baume

miejsce przy siedzibie Muzeum Archeologicznego i ustawiono od strony Mottawy².

Nie będę tu rozstrzygać ani analizować podstawowych problemów badawczych związanych z tymi zabytkami. Tym kwestiom, ujętym z punktu widzenia historii sztuki, poświęciłam moją dysertację³. Należałoby jednak na tym miejscu przytoczyć podstawowe stwierdzenia dotyczące tej grupy rzeźb, powszechnie przyjęte w literaturze⁴.

Tak więc:

1. Ich formalno-etniczny rodowód widziany jest w powiązaniu z euroazjatyckimi figurami „bab kamiennych”, od których nasze zabytki, choć raczej uznawane za pruskie, miałyby być genetycznie i formalnie bardzo zależne.

2. Funkcję ich – postępując konsekwentnie – określa się tak jak u wschodnich „bab” – jako nagrobną, rzadko uznając w nich ewentualne przedstawienia lokalnych bóstw, bądź bożków słowiańskich.

3. Datuje się je najczęściej między IX a XII w. (choć niektórzy datują je zarówno wcześniej, jak i później).

4. Ich styl określany jest jako surowy, czasem jako wręcz prymitywny, co wynikać miało z trudności w obróbce granitowego tworzywa.

² Por. A. Luka *Działalność Muzeum Archeologicznego w Górnisku 1953-1963*, [w:] „*Pomerania Antiqua*”, 1: 1965, s. 9-50.

³ Por. A. Błażejewska *Wczesnohistoryczne rzeźby kamienne z terenu Prus*. Rozprawa doktorska, mps w Instytucie Hist. Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994. Rozprawa jest obecnie przygotowywana do druku.

⁴ Nie cytuję tu bardzo obszernej literatury przedmiotu. Zestawienie publikacji zawiera moja rozprawa, por. przyp. 3.



2. Płaskorzeźba z Mózgowa



3. Płaskorzeźba z Bronowa



4. Płaskorzeźba z Gałdowa-Łędrychowa



5. Płaskorzeźba z Nipkowa

Wczesno-
średnio-
wieczne
kamienne
rzeźby
z obszaru
dawnych
Prus

Wydaje się, że przedstawione wyżej podstawowe sądy, związane z naszymi zabytkami, są bezpośrednią konsekwencją popularnej od schyłku XIX w. tezy, obowiązującej do dziś w środowisku archeologicznym, o rozprzestrzenianiu się typu tzw. „bab” ze stepów euroazjatyckich ku Zachodowi⁵. Teza ta była na tyle sugestywna, operowała tak dużym zasobem przykładów (w gruncie rzeczy bardzo względem siebie zróżnicowanych), że badacze gdańscy z łatwością „dołączyli” naszą grupę do długiego szeregu „bab”, obejmując je zresztą tą samą nazwą, obowiązującą dla nich do dziś. Takie stanowisko nie wynikało bezpośrednio z wyników gdańskich badań i nie było naturalną konsekwencją wstępnego rozpoznania tych zabytków.

Jak więc przedstawiał się problem naszych figur u progu ich naukowego „odkrycia”; w jakich okolicznościach do niego doszło i jaką rolę spełniło tu środowisko gdańskie?

Fakt sprowadzenia tych rzeźb do Muzeum w Gdańsku był zjawiskiem dla końca wieku XIX bardzo charakterystycznym. Wiązało się to z prawdziwą eksplozją zainteresowań przeszłością regionu, nie tylko zresztą najbliższego, gdańskiego, ale ziem pruskich w ogóle, i nie było to typowe nie tylko dla inteligencji gdańskiej i tutejszego środowiska muzealnego, ale krzewione też w prężnym środowisku królewieckim, czy nawet w mniejszych miejscowościach, jak np. Kwidzyn, Bartoszyce i in. „Odkrycia” naszych rzeźb dla nauki dokonała właśnie miejscowa inteligencja, skupiona w stowarzyszeniach miłośników historii regionu i przy regionalnych muzeach⁶, przy żywym współudziale lokalnych posiadaczy ziemskich, na których gruntach wyżej wymienione figury podówczas się znajdowały. W historii badań nad tymi zabytkami właśnie drobne, bądź obszerniejsze wzmianki w regionalnych lub muzealnych wydawnictwach – choćby autorstwa dyrektora Westpreussisches Museum – Hugo Conwentza⁷, czy wygłaszane referaty – np. S. Schulze’go⁸ odnotować należy jako zapoczątkowujące okres naukowych dociekań. Co ciekawe, że zainteresowanie tymi zabytkami miało swoje początki nie jak to było wówczas powszechne – w typowo starożytniczym penetrowaniu miejscowych źródeł przez ówczesnych uczonych gdańskich, lecz w zainteresowaniu się nimi właścicieli ziemskich. Liczne doniesienia posiadaczy ziemskich z najbliższego regionu, skierowane do dyrekcji Muzeum Gdańskiego, o znajdujących się w tych okolicach „osobliwych kamieniach” – jak je często nazywano – musiały być ważkim bodźcem do podjęcia inicjatywy skupienia grupy monumentalnych

⁵ Por. przyp. 2, głównie s. 54-58 i 70-74.

⁶ Były to np. w Gdańsku: Westpreussisches Geschichtvereins, Naturforschende Gesellschaft, w Kwidzynie: Historisches Vereins f. Marienwerder, w Królewcu: Altertumsgesellschaft „Prussia”.

⁷ H. Conwentz *Reisebericht für 1883. Bericht über die Verwaltung der naturhist. u. s. w. Sammlungen des Westpr. Museums in Danzig* f. 1887, s. 12; – tenże *Die Moorbrücken im Thal der Sorge auf der Grenze zwischen Westpreussen und Ostpreussen. Ein Beitrag zur Kenntnis der Naturgeschichte und Vorgeschichte des Landes*, Danzig 1897, s. 128; – tenże, rozdział pt. *Archäologische Abteilung*, [w:] *Bericht des Westpreussischen Prov. - Museum in Danzig* f. 1889, s. 9; – tenże *Das Westpreussischen Provinzial-Museum 1880-1905. Nebst bildlichen Darstellungen aus Westpreussens. Natur- und vorgeschichtlicher Kunst*, Danzig 1905, Fig. 6, Taf. 75.

⁸ S. Schulze *Sitzungsbericht der Anthropologischen Sektion in Danzig vom 10. Jan. 1883*, [w:] *Schriften der Naturf. Gesellschaft Danzig*, VII, 2, 1889, s. 46-47.



Wczesno-średnio-wieczne kamienne rzeźby z obszaru dawnych Prus

pruskich rzeźb figuralnych, jak i płaskorzeźbionego kamienia z Leźna w Muzeum. Konsekwencją tych doniesień były wnikliwe oględziny tychże zabytków w trakcie objazdów terenowych pracowników muzealnych, sporządzanie ich opisów jak i rysunków (bądź zebranie rysunków wykonanych już wcześniej przez miejscowych), zebranie danych co do legend o tychże zabytkach i ich przeszłości, znanych okolicznej ludności. W opublikowanej relacji z takiego objazdu po okolicach Susza – pracownik działu antropologicznego Muzeum – S. Schultz⁷ zawarł odnośnie do naszych rzeźb: opisy wraz z propozycją identyfikacji przedmiotowej wyobrażonych u tych rzeźb atrybutów, określił ich topografię w relacji do stałych elementów krajobrazu, a w przypadku Mózgowa zasugerował też istnienie grobowego kurhanu w niewielkiej odległości od figury, uznając zań piaszczyste wzniesienie. Aktualną ich funkcję określił jako kamienie graniczne oraz przytoczył nazwę „Mönchsteine”, którą wówczas nadano tym kamieniom w okolicy.

⁷ Ibidem.

Inicjatywa przejęcia wszystkich tych zabytków przez Westpreussisches Museum w Gdańsku i systematyczne działania podjęte w tym kierunku przez Conwentza, realizowane były nie bez oporów ze strony miejscowej ludności, dla której rzeźby te były istotną częścią regionalnej tradycji. Na przykład w Dzierzgoniu - mieszkańcy uznawali figurę (il. 6) za symbol miasta, traktując ją jako wyobrażenie dawnego bożka pruskiego zwanego Potrimposem¹⁰. Dlatego pertraktacje te niekiedy trwały dość długo.

Dokonywane wówczas pierwsze opisy rzeźb nie były opisami w dzisiejszym naszym rozumieniu; nie zawierały charakterystyki stylistyczno-formalnej zabytków. Zgodnie z ówczesną tendencją badawczą, a także naukową specjalizacją autorów (trzeba bowiem pamiętać, że byli oni przyrodnikami!) próbowano w nich raczej zidentyfikować i odczytać rudymenty anatomicznej budowy, jak i rodzaje atrybutów, w które zabytki nasze wyposażono. Prostowały one w tym względzie wcześniejsze, niekiedy zupełnie fantastyczne określenia, np. identyfikujące słabo czytelny zarys dłoni z rogiem do picia u figury z Dzierzgonia jako kleszcze raka i usiłowały doprowadzić do odczytania atrybutów trudnych do jednoznacznego określenia ze względu na wyjście ich z użycia – np. w przypadku figury z Mózgowa: berło, kij, laska (?); samą postać uznając za przedstawienie wojownika¹¹.

Gdańscy uczeni dysponując tymi właśnie nowymi ustaleniami nie mogli jednak zdecydować się na przyjęcie dla tych rzeźb określonego kierunku badań, wynikającego z poczynionych przez nich spostrzeżeń. To, że „dopisali” oni zgromadzone w Gdańsku zabytki do długiej listy „bab kamiennych” wynikało najprawdopodobniej z dwóch zasadniczych powodów. Po pierwsze: te zagadkowe figury z pewnością były trudne do jakiegokolwiek zaklasyfikowania, do sformułowania podstawowego kwestionariusza pytań badawczych i znalezienia metody odpowiedniej dla ich dalszych badań. Tę trudność sprawiają one zresztą do dziś. Dowodem tego jest choćby dzisiejszy dorobek badawczy składający się ciągle z obszerniejszych lub skromniejszych wzmianek powtarzających stanowiska, jak i argumenty zawarte w pracach u progu naszego stulecia. Tym bardziej więc ówczesni gdańscy pracownicy muzealni wahali się z pewnością między zaliczeniem tych zabytków do eksponatów będących przyrodniczymi (geologicznymi?) osobliwościami, czy jako świadectw kultury materialnej regionu. Po drugie: teza sformułowana przez archeologów na podstawie wyników ich badań nad niezwykle liczną grupą „bab kamiennych” była z pewnością atrakcyjna dla naszych badaczy. Ci z kolei, zobligowani do zajęcia stanowiska, a nie mający alternatywnej propozycji badawczej, swój dorobek w zakresie wstępnego rozpoznania rzeźb z obszaru Prus przekazali niejako archeologii. Doniosłość i popularność teorii sformułowanej w środowisku archeologów – o rozpowszechnianiu się tzw. „bab kamiennych” ze wschodu Europy ku

¹⁰ E. Gigas *Der sogenannte Potrimpos zu Christburg, der sog. Bartel und die Gustabälde zu Bertenstein*, „Zeitschrift d. Hist. Vereins f. Marienwerder” 2: 1877, s. 43-54.

¹¹ Por. przyp. 9.

zachodowi musiała być wówczas na tyle znacząca, że nasi gdańscy badacze przyjęli ją bez zastrzeżeń i bez poparcia jej analizą formalno-porównawczą, znając te wschodnie rzeźby głównie z „wrażeniowych” opisów lub – rzadziej – z podobnych w charakterze rysunków¹². Stąd wiadomo, że „porównywanie” czy doszukiwanie się analogii między zabytkami zgromadzonymi w Gdańsku a „babami” dokonywać się mogło jedynie w zakresie ogólnego podobieństwa typu przedstawieniowego czy występowania podobnych atrybutów. Nie traktowano ich zresztą wówczas jako przejawu artystycznej działalności sprzed wielu wieków.

Oczywiście niewątpliwą zasługą badaczy gdańskich było wprowadzenie naszych zabytków do ponadregionalnej literatury oraz zaakceptowanie ich w całej tej grupie przez badaczy niemieckich, potem polskich i rosyjskich, co nadało im rangę przedmiotu naukowych dociekań. Okupione to zostało rezygnacją z dalszych prób samodzielnych badań nad naszymi rzeźbami, choćby w kontekście dawnej sztuki i kultury regionu. Ponadto ówczesny kult dla muzeów i pozyskiwanie dla nich zabytków, pojmowane też jako ochrona ich przed zagładą, a w naszym konkretnym przypadku starania o jak najszybsze zgromadzenie ich w Muzeum sprawiło, że skupienie ich przy tej placówce nie zostało poprzedzone systematycznymi badaniami archeologicznymi w miejscu ich (prawdopodobnie pierwotnej) lokalizacji. Zabierając rzeźby do Muzeum nie oznaczono precyzyjnie tych miejsc, zaprzepaszczając tym samym przynajmniej jedną, bardzo istotną drogę ułatwiającą poprawne odczytanie pierwotnej funkcji tych figur i ich datowanie.

Wszesno-
średnio-
wieczne
kamienne
rzeźby
z obszaru
dawnych
Prus

¹² Por. jw.

Lesser Gieldziński – kolekcjoner judaików i prekursor żydowskich muzeów w Polsce

Kto to był Lesser Gieldziński?

Uważał się za gdańszczanina, bo w tym mieście przeżył najlepszy okres swojego życia, pełen twórczej pracy¹. W Gdańsku osiągnął szczyt kariery życiowej jako wielki kupiec zbożowy, członek Gminy Żydowskiej, należący do elity miejskiej. Sławę uzyskał jako wybitny kolekcjoner, koneser w tej dziedzinie, osobny dział jego zbiorów stanowiły zabytki związane z kulturą narodu żydowskiego. Były to przedmioty srebrne, synagogałne i używane w czasie świąt i obrzędów, które Żydzi obchodzili w domu. Gromadził także stare haftowane tkaniny synagogałne, stare księgi, rękopisy. Jemu kultura żydowska i polska zawdzięcza założenie najstarszego żydowskiego muzeum w Polsce.

Lesser Gieldziński (1830-1910; il. 1) urodził się we Włocławku w rodzinie kupieckiej, gdzie zdobył gruntowne przygotowanie do zawodu kupca zbożowego. W roku 1860 przeniósł się do Gdańska i tak dobrze rozwijał swoje interesy, że z czasem zaliczono go do najbogatszych kupców. Był członkiem II gildy kupieckiej. Gdańsk ukochał jako swoje miasto, brał czynny udział w życiu obywatelskim i silnie związał się z Gminą Żydowską, dla której nie szczędził funduszy. Jako człowiek wykazywał się wieloma zaletami: był wierny tradycji religijnej i czcił pamiątki rodzinne. Wzrusza napis „moja droga matka” na fotografii starej kobiety, na biurku, między fotografiami cesarzy i mężów stanu. Zachowaną i niemal czczoną pamiątką po ojcu kolekcjonera była jarmułka i pas na Jom Kippur. Nie dziwią więc słowa wypowiedziane na pogrzebie L. Gieldzińskiego w maju 1910 r. przez rabina gdańskiego, dr Roberta Kaelter (1874-1926), zasłużonego, cenionego i kochanego przez członków gminy: „Jego człowieczeństwo i jego żydowskość czyniły go prawdziwym Żydem, stąd wszystkie te wysokie

¹ Artykuł w znacznym stopniu został oparty na opracowaniu zbiorowym pt. *Danzig 1939. Treasures of a destroyed Community*, New York – Detroit 1980. Ilustracje są reprodukcjami z *Danzig 1939...*



1. Portret Lessera Geldzińskiego

zaszczyty, przyznawane mu, uczynią zaszczyt wszystkim Żydom, pomagając przezwyciężyć przesady”.

Geldziński dużo podróżował po Europie, oglądał wiele miast i modne w ówczesnych czasach „antykwiariaty”. Trudno też wyobrazić sobie, aby nie widział pierwszych wystaw przedmiotów sztuki żydowskiej w Paryżu i w Londynie. Można go uważać za typowego przedstawiciela wieku XIX, okresu, który nauka określa epoką „pary i muzeów”.

Co Geldziński kolekcjonował? Czy czynił jakiś wybór wśród skupowanych przez siebie przedmiotów? Dla poznania sylwetki tego niepospolitego człowieka – istotne jest dla nas stwierdzenie, że jego kolekcja powstała nie jako przypadkowe zbieractwo, ale jako celowo przemyślany i konsekwentnie gromadzony zbiór antyków i dzieł sztuki.

Interesowały go szczególnie „gdańszczana”, wyroby gdańskich mistrzów, pracujących głównie w drewnie, srebrze i cynie. Gromadził więc wspaniałe gdańskie meble – szafy, skrzynie, stoły, krzesła z XVII i XVIII w. Niektóre meble miały być wykonane przez znanych gdańskich snycerzy: Abrahama van den Blocke, czy Simona Hoerle. Bogaty zbiór obrazów przedstawiał dzieła artystów włoskich i holenderskich. W dziale rzemiosła

artystycznego zgromadził wiele kufli, tabakier, skarbonek ze znakami cechowymi, między innymi korporacji rzeźników, piekarzy, tkaczy, członków gildii kupieckich. Miał też znaczną kolekcję porcelany chińskiej, sewrskiej, miśnieńskiej i wyrobów z Delft.

Osobny dział jego zbiorów stanowiły judaika, srebra kultowe i obrzędowe, hafty, tkaniny, rękopisy, starodruki. Niektóre srebrne wyroby to wybitne dzieła sztuki. Jest to dowodem nie tylko zamożności gdańskich Żydów, ale ich wyrobionego smaku artystycznego.

Dobra pozycja finansowa i społeczna niewątpliwie ułatwiła mu wynajęcie reprezentacyjnego siedmiopokojowego mieszkania przy Langgasse 29 (ul. Długa), w starym, pochodzącym z XVII w. domu należącym do patrycjuszowskiej rodziny Fredrów. Tam prezentował swoją kolekcję. Należało do „dobrego tonu”, aby w czasie pobytu w Gdańsku zwiedzić i podziwiać piękne zbiory, które pokazywał sam Geldziński. Podejmował w swoim domu wiele ważnych osobistości, gościem bywał nawet cesarz Wilhelm II z cesarżową Augustą i czworgiem dzieci. Wśród wycinków prasowych zachował się i taki, który relacjonuje popołudniową wizytę na podwieczorku rodziny cesarskiej. Cesarzowa w dowód życzliwości ofiarowała kolekcjonerowi ręcznie malowany i pozłacany serwis do herbaty i fotografię z dedykacją.

Lesser Geldziński już za życia był podziwiany za swoją dużą szczodrość. Gdy w roku 1904 w Sieni Gdańskiej utworzono tzw. „historyczny pokój”, poświęcony dawnym sztukom dekoracyjnym Gdańska, Geldziński był jednym z głównych ofiarodawców eksponatów. Umieścił też nad drzwiami do sali tablicę z wierszowaną sentencją, którą można uważać za jego motto w kolekcjonerstwie:

Sztukę z przeszłości ukrytą tak długo,
Ja sam odkryłem.
Niech ona cieszy dawną wspaniałością
I znowu daje i mnie i innym radość.

Czuł się gdańszczaninem, bardzo kochał swoje miasto i nie szczędził mu darów. I tak do Dworu Artusa przekazał komplet mebli gdańskich, a haftowane tapiserie do klasztoru Franciszkanów.

Aby dać pełny obraz tego niezwykle człowieka – humanisty-kolekcjonera, należy ocenić go w kategoriach współczesnej mu społeczności żydowskiej. I tu należy podkreślić, że należał on do nowej tworzącej się licznej grupy Żydów postępowych, reprezentujących idee i pełne zdobycze nowego kierunku myślowego – „haskali” (Oświecenie żydowskie), szerzącego nowoczesną kulturę wśród Żydów. Powstał on w Niemczech jeszcze w 2 poł. XVIII w., zaś termin „haskala” utworzony został w roku 1832 przez Judę Jeitelesa¹. Oświecenie żydowskie propagowało odrodzenie

¹ Termin utworzony w 1832 r. przez Judę Jeitelesa, określenie nowego ruchu szerzącego nowoczesną kulturę europejską wśród Żydów w latach od 2 poł. XVIII w. W Polsce głównymi przedstawicielami „haskali” byli: Ch. Z. Słomiński i A. Setem, wg Kalinicz: *Żydziński*, Warszawa 1986-1987, s. 18.

kulturowe i społeczne Żydów poprzez rozwój nauki, filozofii, reformę szkolnictwa oraz zbliżenie do kultury kraju, w którym żyli, a więc także uczenie się języków obcych. Nowy kierunek przyjęła najpierw inteligencja żydowska, mieszkająca w dużych aglomeracjach miejskich, z czasem rozpow szechnił się on również wśród warstw niższych. Nie ogarnął jednak całego społeczeństwa żydowskiego, pozostały wielkie rzesze biedoty mieszkające w wioskach i odległych miasteczkach kresowych, kultywujące tradycyjne zasady życia. „Haskala” propagowała zasady asymilacji i emancypacji wśród Żydów, otworzyła ogromne możliwości dla rozwoju sztuk pięknych. W Polsce od połowy XIX w. zaczyna się powoli rozwijać malarstwo żydowskie, a dopiero na przełomie wieków powstają pierwsze prace rzeźbiarskie³.

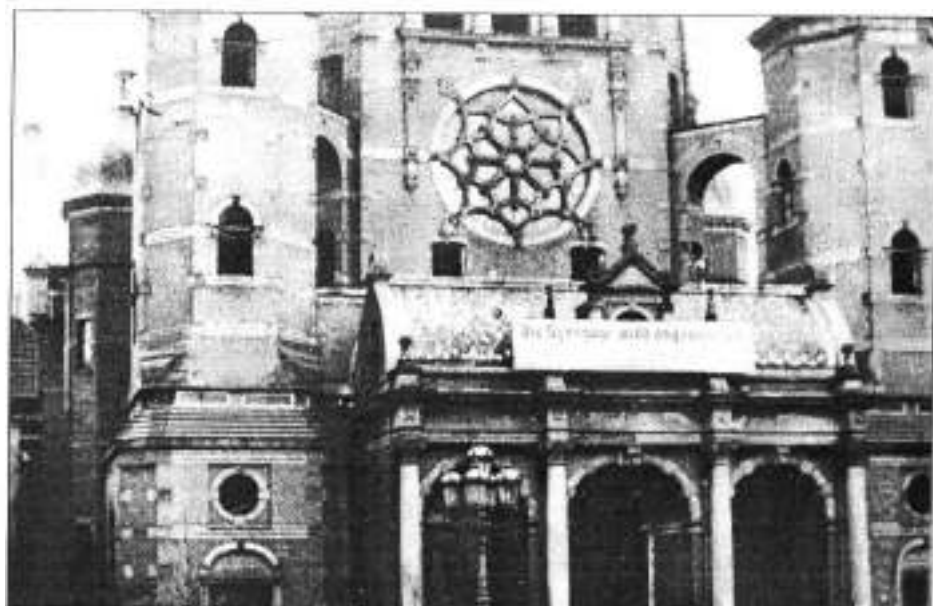
Lesser Geldziński, swoim wszechstronnym zainteresowaniem dziełami sztuki, podbudowanym także wiedzą naukową, postawą człowieka-filantropa, obywatela wykazującego ogromne przywiązanie do miasta, w którym mieszkał, wykazał postawę Żyda postępowego (haskil – zwolennik „haskali”), zasymilowanego z mieszczaństwem Gdańska. Należy zwrócić uwagę na jego nazwisko, nie jest ono przecież żydowskie. Czy przybrał je sam, czy odziedziczył po ojcu Michale, tego nie wiemy, ale niewątpliwie utorowało mu ono drogę w nowym środowisku miejskim Gdańska. Warto podkreślić, że ubierał się według mody współczesnej, elegancko, nie zapuścił brody, miał tylko sumiaste, niemal sarmackie wąsy. Był doskonałym przykładem Żyda wyemancypowanego.

Powstanie Muzeum im. Geldzińskiego. Historia, fakty, dokumenty

Ze swych wielkich zbiorów kolekcjoner wydzielił przedmioty judaisyczne w liczbie 127 eksponatów i dnia 10 I 1904 r. ofiarował je Gdańskiej Gminie przy Wielkiej Synagodze wraz z następującym oświadczeniem „Ja, Lesser Geldziński, zapisuję w testamencie moją kolekcję dawnych ceremonialnych obiektów synagodze i gminie żydowskiej w Gdańsku na zawsze. Kolekcja powinna być znana jako dar Geldzińskiego, zawsze ma być pokazywana w oddzielnym pokoju, starannie strzeżona i z wolnym wstępem dla wszystkich. Ten dokument winien pozostać na zawsze w tym pokoju razem z kolekcją jako wieczna pamiątka”.

Geldziński posiadał bardzo starannie opracowany katalog swoich zbiorów, opis ich rozmieszczenia i to tak dokładny, że według niego można było zrekonstruować rozkład mieszkania i układ ekspozycji w poszczególnych pokojach. Katalog zawierał 2381 pozycje: zaledwie dwa lata pośmierci kolekcjonera, bo w 1912 r., cenne zbiory Geldzińskiego zostały wystawione na licytacji w Berlinie. I tak Geldziński, człowiek o wielkim sercu, kochający

³ I. Rejdach-Samkova *Sztuka żydowska w Polsce w XIX wieku – czasy emancypacji i asymilacji*, [w:] *Rok kultury żydowskiej w Kielcach*, Kielce 1991-92, s. 47.



Lesser
Gieldziński
– kolekcjoner
judaików
i prekursor
żydowskich
muzeów
w Polsce

2. Wielka Synagoga w Gdańsku przed rozebraniem przez hitlerowców w 1938 r.

sztukę i rozumiejący ją, przyczynił się do powstania pierwszego żydowskiego muzeum w Polsce.

Muzeum im. Gieldzińskiego związało los swój z Wielką Synagoga (il. 2), wspaniałą budowlą będącą typowym przykładem tzw. Synagogi Postępowej. Trudno nie poświęcić jej tutaj kilku zdań. Świątynia powstała w latach 1883-1887, konsekracja odbyła się 15 VIII 1887 r. Wzniesiono ją w stylu mauretańsko-neorenesansowym, z wieżami w fasadzie głównej i kolumnowym portykiem. Monumentalność budowli podnosiła wielka, centralnie osadzona kopuła na oktogonalnym bębnie. Na szczycie kopuły znajdowała się kilkukondygnacyjna wieżyczka z „latarnią”.

Wnętrze trójnawowej świątyni przedstawiało się nader imponująco; boczne nawy oddzielone zostały od nawy głównej wysokimi półokrągłymi arkadami na wysokich kolumnach. Kapitele kolumn, nawiązujące do romańskich, typu młotowego, pokrywała bogata dekoracja roślinno-geometryczna. Ściany i sklepienia naw zdobiła barwna polichromia. Hitlerowcy w swojej straszliwej złości brutalnie zburzyli tę wspaniałą świątynię – pozostał pusty plac.

Jakie były losy zbiorów muzealnych przy Wielkiej Synagodze w Gdańsku? Liczna i bogata gmina żydowska w mieście przestała istnieć, Żydzi wywożeni do obozów koncentracyjnych, czy ginący na miejscu, zabrali obraz miasta i jego tajemnice tam, skąd już myśl ludzka nie wraca.

Po zakończeniu II wojny światowej, poczęły krążyć legendy na temat zaginionej sławnej kolekcji judaików Lessera Gieldzińskiego z Gdańska. Nikt nie potrafił jednak powiedzieć niczego pewnego o losach zbiorów.

Tajemnice wyjaśnił dopiero katalog kolekcji pt. *Danzig 1939. Treasures of a destroyed Community*, New York – Detroit 1980, wydany przez The Jewish Museum w Nowym Jorku. Katalog opracowany przez dr Vivian B. Mann i prof. Josepha Gutmana ukazał prawdziwy obraz legendarnej kolekcji Lessera Geldzińskiego.

Starszyzna gminy gdańskiej dobrze zdawała sobie sprawę z polityki nazistowskiej i jeszcze w styczniu 1939 r. podjęła inicjatywę uratowania kolekcji, wywożąc ją za Ocean. Fundusz na opłacenie przewozu uzyskano ze sprzedaży ruchomości żydowskich. Kiedy część Żydów gdańskich chciała wyjechać, policja wyraziła zgodę. Kolekcja zgodnie z umową miała być przewieziona do Stanów Zjednoczonych i złożona w Teologicznym Żydowskim Seminarium w Nowym Jorku, a po 15 latach przewieziona z powrotem do Gdańska. A jeżeli powrót jej nie mógłby nastąpić, miała pozostać w Seminarium i być pomocną w nauczaniu młodzieży.

Zachowały się dwa ważne dokumenty: z dnia 12 I 1939 r., dotyczący zezwolenia na wywóz kolekcji do Ameryki, oraz z datą 8 II 1939 r., będący wykazem ilościowym wywożonych przedmiotów: w sumie wywieziono 342 sztuki. Były to srebra synagoidalne, ozdoby Tory, naczynia na etrog i różne typy świeczników – menory i chanuki, haftowane tkaniny – sukienki na Torę, zasłony ołtarzowe (parochety), misy sederowe, puchary kidszowe, kubki szabasowe, lampy sobotnie, miniaturowe Arki, amulety, skarby, rękopisy, dokumenty, przyrządy do obrzezania i inne.

Dnia 26 VI 1939 r. zbiory zgodnie z umową zostały przywiezione do Nowego Jorku i zdeponowane w Seminarium Teologicznym. Od roku 1947 pozostają w Żydowskim Muzeum w Nowym Jorku (The Jewish Museum, 1109 Fifth Avenue, New York City). O przywiezieniu „skarbu gdańskiego” do Nowego Jorku szeroko pisała tamtejsza prasa, przejęta systematycznym, zaplanowanym brutalnym zniszczeniem gminy gdańskiej. Świadomi niebezpieczeństwa członkowie gminy żydowskiej w Gdańsku, dzięki swej przezorności i zapobiegliwości ocalili dla potomności cenne gdańskie zbiory. Kolekcja gdańska składała się zasadniczo z trzech części: pierwszą stanowiły przedmioty należące do kolekcji Lessera Geldzińskiego; druga – to przedmioty należące do Wielkiej Synagogi w Gdańsku, a wreszcie do grupy najmniejszej zaliczono przedmioty nie wymienione w wykazie przesłanym do Nowego Jorku w 1939 r. Przypuszcza się, że należały do osób prywatnych, które chcąc ocalić je przed zniszczeniem, dołączyły do transportu wysyłanego do Ameryki.

Po rozpakowaniu eksponatów ze skrzyń, wiele z nich musiano poddać zabiegom konserwatorskim. I w tym wypadku nie zawiodła życzliwość ludzka – szereg osób ofiarowało swoją pomoc finansową. Fundacja Samuel H. Kress pokryła koszt konserwacji wszystkich tkanin, na inne przedmioty łożyli: Henry H. Herzog, a także fundacja Joe and Emily Lowe, Peter Cast. Zabytki badało i opracowywało wiele osób, których nazwisk nie sposób tu wymienić. Wynikiem ich długiej pracy stał się cytowany już katalog zawierający we wstępie opracowanie historii gminy gdańskiej. Katalog

kolekcji opracowano starannie, według norm współczesnego muzealnictwa. Odczytane zostały i rozwiązane punce miejskie i złotnicze, przetłumaczono też inskrypcje. Wiele przedmiotów, jak korony, tasy, jady, rimonim, balsaminki, menory chanukowe czy talerze sederowe scharakteryzowano w szerszym aspekcie, ukazując związki i analogie z podobnymi wyrobami powstałymi w innych ośrodkach artystycznych. Katalog dostarczył licznych nowych, cennych informacji naukowych dla gdańskiego środowiska artystycznego, podając nazwiska wielu rzemieślników. Dzięki niemu nasza wiedza o złotnictwie gdańskim znacznie się wzbogaciła, uzupełniając zarówno wcześniejsze badania złotnictwa gdańskiego, jak i pracę o cechu złotniczym w Gdańsku wydaną w roku 1971¹. Rozpoznane zostały też dzieła złotników warszawskich, działających w 2 poł. XIX w. – jak się okazało wykonywali oni także przedmioty synagogałne. Pewna liczba eksponatów jest dziełem nieznanymi twórców, podobnie jak wiele wyrobów srebrnych wykonywanych przez złotników żydowskich w Polsce. Wśród anonimowych przedmiotów spotyka się niekiedy prawdziwe dzieła sztuki.

Pisząc o kolekcji Gieldzińskiego trudno nie podać dość osobliwego wydarzenia. Autorzy książki wspominają jak to pewnego poranka roku 1976, jeszcze przed otwarciem muzeum, zapukała do drzwi jakaś kobieta, żądając natychmiastowego wpuszczenia; przedstawiła się jako wnuczka Gieldzińskiego bawiąca w Nowym Jorku przejazdem. Dowiedziała się, że kolekcja jej dziadka znajduje się właśnie tu, a wiadomość wyczytała w książce Güntera Grassa *Dziennik ślimaka*. Była to wnuczka Lessera Gieldzińskiego, Ritta Gieldzińska-Polester. Ze wzruszeniem oglądała zbiory gromadzone przez dziadka-wielkiego kolekcjonera.

Dewiza Lessera Gieldzińskiego „...nieść radość innym” dalej żyje. Przetrwiała przeszło 90 lat. Kolekcjoner wydzielając ze swoich zbiorów eksponaty żydowskie położył „kamień węgielny” pod ideę zakładania muzeów sztuki żydowskiej, stając się tym samym postacią zasłużoną dla światowego muzealnictwa.

Artystyczne wartości kolekcji Lessera Gieldzińskiego i Muzeum przy Wielkiej Synagodze w Gdańsku

Jak wykazuje dokument wystawiony w Gdańsku w dniu 8 II 1939 r. w transporcie do Nowego Jorku wysłano 342 przedmioty będące eksponatami Muzeum przy Wielkiej Synagodze Gdańskiej. Wykaz eksponatów podany został łącznie – przedmioty z Synagogi i Muzeum Gieldzińskiego liczono wspólnie. Dopiero podczas opracowywania katalogu udało się ustalić (na podstawie katalogu z 1904 r.), które obiekty należały do kolekcji Gieldzińskiego. Okazało się, że liczba ich zamyka się cyfrą 95. Należy podkreślić, że od czasu przywiezienia do Nowego Jorku eksponatów

¹ A. Paschinger, I. Rembowska *Gdańscy cech złotnicy od XIV-XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1971, nr 33.

w 1939 r., określano wszystkie jako kolekcję Lessera Geldzińskiego, i pod tą nazwą pozostały. Ogólnie można określić te zbiory gdańskie jako obiekty pochodzące z XVIII, a przede wszystkim z wieków XIX-XX; w większości reprezentują one formy historyczne i eklektyczne. Pewna liczba eksponatów nie posiada oznakowania, co świadczy że wykonano je w warsztatach żydowskich złotników. Różnorodność ich – w zależności od przeznaczenia i użytkowania – jest duża, jednak dla porządku i ułatwienia identyfikacji należy je podzielić według przyjętej przez Żydów zasady na synagogalia oraz naczynia i przedmioty używane w czasie świąt obchodzonych w domu. W dalszym toku pracy przedmioty należące do pierwotnej kolekcji Geldzińskiego będą oznakowane literami (k.LG).

Synagogalia

W synagodze (bóżnica) kult „skupiał się wokół Tory”, którą ubraną w sukienkę (hebr. *mein*) i przyozdobioną (hebr. *klej-kodesz*) przechowywano w aron ha-kodesz – Arce (ołtarz, Święta Arka, szafa ołtarzowa). Ozdoby Tory to: korona (hebr. *keter Tora*) rimmonim (hebr. l.p. *rimmon*), jad – wskazówka do śpiewnego odczytywania tekstów Tory, *tas* (tarcza), duża ozdobna tabliczka zawieszona na sukienkę. Wnętrze sali modlitwowej oświetlało wiele świeczników – są to menoroty (siedmioramienne) lub menoroty chanukowe (ośmioramienne). Zawsze po lewej stronie Arki wisiał *ner tamid* – wieczne światło. W synagogach ustawiano też wysokie wieloświecowe świeczniki-kandelabry lub zawieszano wieloramienne, a nawet kilkukondygnacyjne świeczniki (20 - 40 świec). Do synagogaliów zalicza się parochety zasłaniające wnękę na Tory w aron ha-kodesz; tzw. powijacze do wiązania zwojów Tory, serwetki na stół kantora, modlitwowniki (*siddur*, *agenda*), tym bogatszym dawano srebrne ozdobne oprawy. W domach, ale także w bóżnicach, odbywał się akt obrzezania, do czego wymagany był zestaw naczyń na pudry, oliwę i specjalny nóż. Ceremonii dokonywał mohel na specjalnie przeznaczonym do tego dwuosobowym fotelu. W Polsce jedyny taki fotel zachował się w Muzeum w Rzeszowie. Śluby odbywały się na dziedzińcu przy synagodze pod ozdobnym baldachimem podtrzymywanym na dwu drążkach. Sofa ślubna w zbiorach Geldzińskiego jest wyjątkowym obiektem.

Do przedmiotów bóżniczych należy szofar – róg barani do trąbienia na święto Rosz ha-szana (Nowy Rok). Na święto Sukkot (Szałasów, Kuczek) przynoszono do bóżnicy owoc etrogu – specjalnie hodowany owoc cytrusowy. Bogaci Żydzi mieli osobne pojemniki nazywane naczyniami na etrog. Owoce przynoszono też w srebrnych cukiernicach szklanych czy fajansowych naczyniach lub nie zachowanych małych pojemnikach. Strój modlitwowy Żyda składał się z jarmułki, tałesu z zawsze ozdobną atarą. Geldziński do swoich zbiorów włączył należącą do jego ojca, Michała Geldzińskiego (1816-78), jarmułkę na Jom Kippur i atarę, pokrytą pięknym sztychowym haftem o motywach kwiatowych. Ponadto przy



3. Korona na Torę, Bolzano 1699 r.



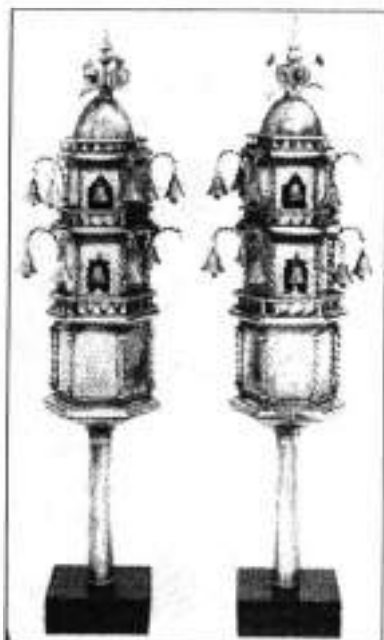
4. Korona na Torę, złotnik Joachim Hübner, Berlin 1779 r.

Lesser
Gieldziński
– kolekcjoner
judaików
i prekursor
żydowskich
muzeów
w Polsce

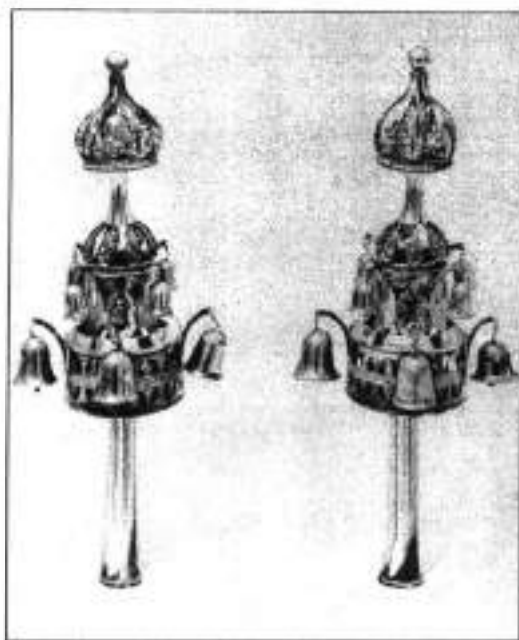
każdej bóżnicy i dużych Synagogach Postępowych znajdowały się zbiory rękopisów i ksiąg. Niestety, stary zwyczaj, uprawiany do dziś, nakazuje zniszczone księgi zakopywać do ziemi. W Krakowie na cmentarzu żydowskim przy ul. Miodowej wzniesiono nowy pseudogrobowiec na ten cel.

Synagalia w kolekcji Gieldzińskiego stanowią ponad 80% w całym zbiorze judaistycznym. Zwłaszcza barwne fotografie wybranych obiektów, reprodukowanych w katalogu muzealnym, bardzo dobrze informują o klasie artystycznej i bogactwie ich posiadaczy. Ozdoby Tory w każdej bóżnicy stanowiły najcenniejszy zespół. Gieldziński i jego następcy zgromadzili dziesięć koron. Najstarsza, niezwykle rzadka, pochodzi z roku 1699 ([5]459), a wykonana została w Bolzano (il. 3). Zanim trafiła do Gdańska, należała do nieznannej gminy rosyjskich Żydów, prawdopodobnie została zagubiona w czasie pogromu. Wykonana z pozłacanej miedzi jest nieduża (15,5 x 18 cm), otwarta. Otok, w formie szerokiej opaski, pokryto płaskim ornamentem przypominającym okuciowy z kaboszonami, ponad nim ażurowy wysoki otok z bujnych liści ułożonych w symetryczne kompozycje. Jest to typ korony Żydów sefardyjskich, którzy w przeciwieństwie do aszkanazyjskich nakładali na zwój Tory koronę i parę rimmonim. Koron tego typu zachowało się zaledwie kilka w światowych muzeach.

Spośród pozostałych koron, wykonanych między innymi w Berlinie i Gdańsku, charakterystyczną formą wyróżnia się korona „typu polskiego” 1809-1810 (k.LG) dwukondygnacyjowa, z których górną kondygnację o znacznie mniejszej średnicy w formie kopolki wspierają stojące lwy. Najstarszy typ tej korony znany jest ze zbiorów Israel Museum w Jero-



5. Para rimmonim, Gdańsk (?) XIX w.



6. Para rimmonim, Gdańsk 1829-1831

zolimie⁵ a wykonany został niewątpliwie w nieznanym warsztacie w Augsburgu⁶.

Obok korony, drugim elementem zdobiącym Tory była para rimmonim, określano je także granatami, ze względu na kuliste kształty. Naturalnie, na przestrzeni wieku i one uległy pewnym zmianom, choć w zasadzie przeważały formy architektoniczne – wieżyczki, często naśladowały kampanile przy kościołach katolickich, czy kopulaste hełmy barokowych kościołów. Przykładów takich znamy wiele⁷. Wspólną cechą tych nasadek była ich dekoracyjność uzyskana między innymi dzięki dużej ilości dzwoneczków zawieszonych w narożnikach poszczególnych kondygnacji (il. 5). W kolekcji znajduje się 15 par rimmonim – wykonanych w różnych miastach, przeważają prace złotników berlińskich, następnie prace gdańskie, wrocławskie i warszawskiego złotnika Antoniego Riedla, znanego z wielu judaistycznych wyrobów kultowych i obrzędowych⁸.

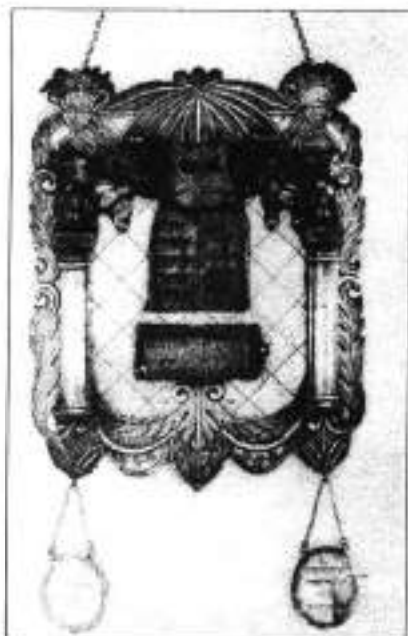
Wyroby niemieckie w typie architektonicznym cechuje suchość kompozycji, brak artystycznego wyrazu i uproszczenie formy, co wpływa niekorzystnie na ich wygląd. Gdańskie rimmonim przyjęły formy kuliste o lekkich ażurowych formach (il. 6). Jedna para nasadek w kolekcji syna-

⁵ *The Torah Scroll. The Israel Museum* (praca zbiorowa), Jeruzalem 1979, s. 20. W stanie obecnej wiedzy można przyjąć, że korona na Tora określana jako polska (1756 rok) jest najstarszą dwukondygnacyjową koroną, nazywaną w XIX w. „typ polski”.

⁶ I. Rejduch-Samkova *Polskie srebrne synagogalne* (książka złożona w „Ossolinitum”).

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.



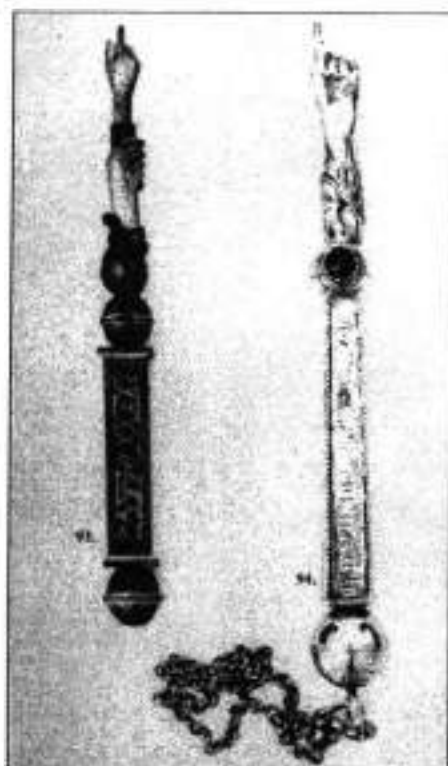
Lesser
Gieldziński
– kolekcjoner
judaików
i prekursor
żydowskich
muzeów
w Polsce

7. Tas, monogram złotnika ANL (August Nathanael Lenhard) Gdańsk, 1821-1834 (?)

8. Tas, złotnik A. Riedel, Warszawa 1875 r.

gogaliów – ozdób Tory – jest dziełem wspomnianego już warszawskiego złotnika A. Riedla. Są one zupełnie inne w kształcie i proporcjach, nawiązują do formy występującej na terenach południowej Polski, gdzie w zaborze austriackim powszechną była forma ogrodowej wazy lub spłaszczonej ażurowej kuli, ustawionej na nóżce w kształcie profilowanej tralki. Górna część rimmonim jest znacznie mniejsza, wydłużona ku górze, z ażurową koroną typu zamkniętej i siedzącym na szczycie ptaszkiem. Bardzo ciekawie pod względem kompozycji rozmieszczone zostały plastyczne ornamenty roślinne, harmonizujące z gładkimi, błyszczącymi partiami.

Następną ozdobą na Torę są tasy, przeważnie srebrne, czasami pozłacane, Gieldziński zgromadził ich 27 sztuk. Wyróżniają się tu dwie grupy, berlińska i polska. Pierwsze prace, jeszcze z wieków XVIII i XIX, cechuje sztywność formy, płaszczyznowość ornamentów, płytki linearny graverunek. Wykonawcy posługują się stosowanymi ogólnie w sztuce żydowskiej motywami dekoracyjnymi, takimi jak palmy, kolumny, antytecznie ustawione lwy, a nawet motyw *rocaille*; do dolnej krawędzi tasy mają podwieszane na łańcuszkach ozdoby w kształcie owalnych medalionów. Jest to cecha charakterystyczna dla tasów o proweniencji niemieckiej i pruskiej. Na uwagę zasługuje tas roboty gdańskiego złotnika ANL (August Nathanael Lenhard) 1821-1834 (?) o spokojnym wyrazie detalu i ornamentów (il. 7).



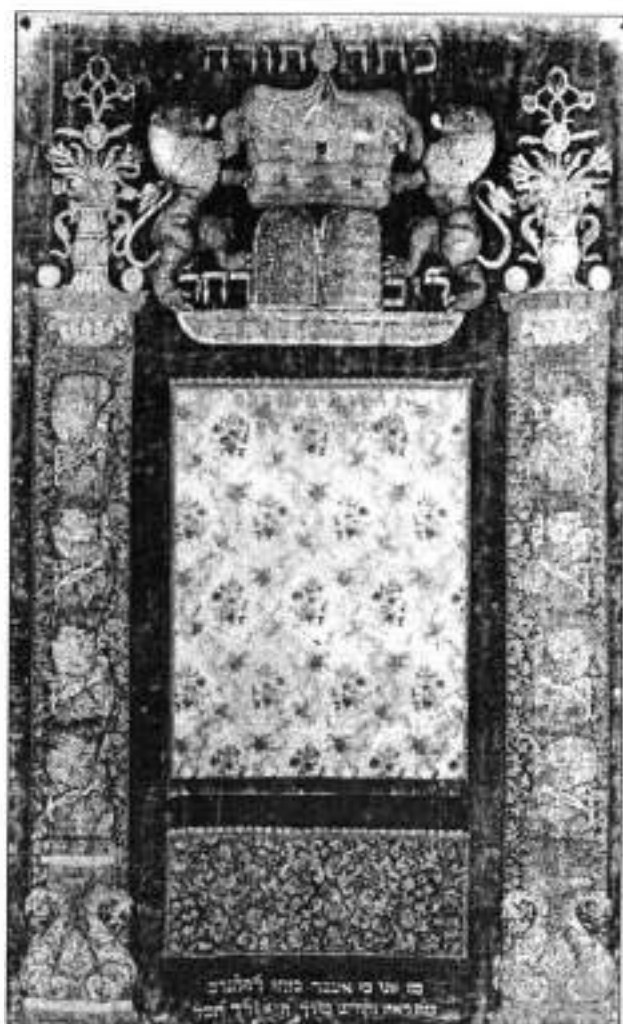
Tasy wykonane w Polsce cechuje duża dekoracyjność, wręcz – w przypadku tzw. polskiego, zamkniętego półkoliście od góry – *horror vacui*, gdzie między ornamentem z często załamujących się wstęg umieszczono dwa ptaszki i dwugłowego cesarskiego orła. Inny neobarokowy tas jest sygnowanym dziełem Antoniego Riedla (k.LG) (1875). W centralnym miejscu znajduje się plastycznie wykonany aron ha-kodesz z galeryjką. Dzieło to cechuje duże bogactwo ornamentów w połączeniu z gładkimi błyszczącymi polami i silna gra światłocienia (il. 8). Kształtem i sposobem wykonania nawiązuje on do tasów wykonanych w Wiedniu⁹.

Dużą grupę stanowią jady z XVIII, ale przede wszystkim z XIX w., sygnowane nazwiskiem złotników berlińskich i gdańskich, o długich w przekroju kwadratowych uchwytach, zakończonych prawą dłonią z wysuniętym wskazującym palcem (il. 9). Uchwyty-trzonki pokryte są przeważnie grawerowanym ornamentem roślinno-geometrycznym, a zakończone kółeczkiem z długim łańcuszkiem do zawieszania jadu na drążku Tory. Brak tu pięknych ażurowych, czy filigranowych jądów, jakie znamy z terenu południowej Polski.

Parochety wykonywano z bogatych materiałów, jak aksamit, adamaszek, brokat, jedwab, a także z lnu. Zdobiono je charakterystycznymi w sztu-

⁹ Ibidem.

10. Parochet, Gdańsk 1795 r.



Lesser
Gieldziński
– kolekcjoner
judaików
i prekursor
żydowskich
muzeów
w Polsce

ce żydowskiej motywami, skreconymi kolumnami oplecionymi winoroślą, a także tablicami Dekalogu, lwami, koroną Tory, wazonami z symetrycznie ułożonymi kwiatami. Czasami dawano napisy z liter wyciętych z błyszczącej blachy czy posrebrzanych. W partii środkowej tzw. „lustro” wykonywano chętnie z materiału innego rodzaju, często wzorzystego¹⁰. Pięknym przykładem gdańskiego hafciarstwa jest parochet z 1795 r. (il. 10), a także sukienki (niem. *Toramintel*) zdobione bogatym złotym haftem, pochodzące z XVIII i XX w.

Pośród synagogaliów zachwycają swą oryginalnością szewisi, wysokie metalowe ścianki (tablice), ustawiane nad pulpitem kantora, po prawej

¹⁰ B. Kallas *Zabytkowe tkaniny i hafty żydowskie w zbiorach muzeów krakowskich*, [w:] „Krzysztofory” – Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego miasta Krakowa, Kraków 1988, nr 15, s. 142.



11. Szewisi, Polska 1804 r.

stronie stopni przed aron ha-kodesz (il. 11). Są dużych rozmiarów, np. szewisi z roku 1804, polskiej proveniencji, ma wymiar 74,5 x 76,5 cm, inna, z wieku XVIII, repusowana w blasze brązowej jest wysoka na 111 cm, a zdobia je, między innymi, tradycyjne przedstawienia starotestamentowe. Ten rodzaj metalowych tablic synagogałnych jest mało znanym tematem w powojennych badaniach sztuki żydowskiej w Europie.

Puchary kiduszowe przeznaczone były na wino i używane w czasie odprawiania kiduszu. W kolekcji Gieldzińskiego znajduje się pięć okazałych pucharów synagogałnych, są wysokie (27, 31, 33,5 cm) z ozdobnymi przykrywkami; stopy okrągłe, podwyższone, nodusy tralkowane, wysokie czary zdobione puklowaniami (w dolnej części) i bogatym rytym. Wyróżniają się szlachetnością proporcji, dobrym rysunkiem przedstawień: można je zaliczyć do najlepszych dzieł tego rodzaju w zbiorach europejskich, w Nowym Jorku i Jerozolimie. W Polsce skromne puchary znajdują się w Muzeum Historycznym w Krakowie i Warszawie. Puchar z 1855 r., wiązany z Gdańskiem, oznaczony jest znakiem złotniczym G.H. (il. 12).

Do ceremonii obrzezania zgromadził Gieldziński pełny komplet przedmiotów: parochet z 1760 r., uznany za gdański, oraz komplet cynowy (k. LG) – tacę, dwa pojemniki na puder, oliwę i jeden wyższy na wonności. Cały zestaw pochodzi z roku 1804, sygn. Johann Jacob Bietan (il. 13). Jest to

12. Synagogałny puchar kiduszowy,
monogram złotnika G. H.



Lesser
Gieldziński
– kolekcjoner
judaików
i prekursor
żydowskich
muzeów
w Polsce



13. Zestaw naczyń do obrzędowego zabiegu obrzezania, złotnik Johann Jacob Bietan, Gdańsk
albo Elbląg 1804 r.



14. Naczynie na etrog, Niemcy 2 poł. XIX w.

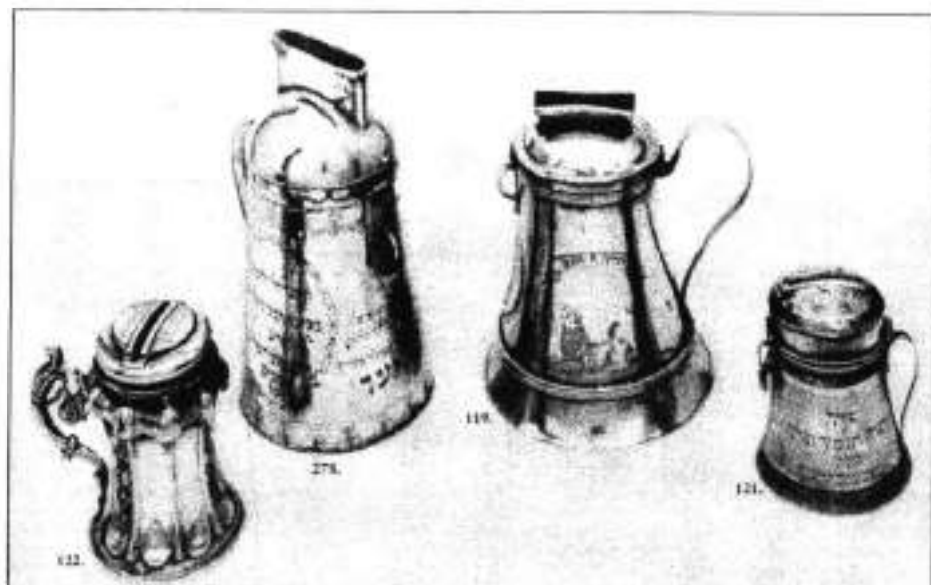
unikatowej wartości komplet do obrzezania wraz z tacą służącą podczas tej uroczystości. Taca – *Pidjon ha-ben* (wykup pierworodnego) datowana jest na wiek XVIII-XIX (?), na jej dnie umieszczono dość prymitywnie wykonane (techniką puklowania) dziecko w powijaku, a nad nim dłonie kapłańskie. Srebrną tacę o tym samym przeznaczeniu z rozbudowaną sceną wyjścia Żydów z Egiptu (Brno? 1806 r.) zakupiono w ostatnich latach do Muzeum Historycznego miasta Krakowa.

Naczynia na etrog – jak już wspomniano – przeznaczone były na owoc cytrusowy etrog, znany jako jedyny owoc z czasów Starego Testamentu. Przynoszono go do bóżnicy w czasie święta Sukkot. W Polsce, Europie, Izraelu i Ameryce, w muzeach i kolekcjach prywatnych zachowało się niewiele srebrnych ozdobnych naczyń na etrog. Musiały być drogie, dlatego tylko bogate rodziny mogły sobie pozwolić na ich posiadanie. W krajach opanowanych przez hitlerowców w czasie II wojny światowej zostały zrabowane wraz z wieloma zabytkami sztuki żydowskiej, które Niemcy zgromadzili w Muzeum Sztuki Żydowskiej w Pradze. Najstarsze znane naczynia na etrog, wykonane w Augsburgu, pochodzą z XVII i XVIII stulecia i mają kształt czarek z dwoma ozdobnymi uchwytyami¹¹. Jednocześnie w Augsburgu wykształcił się typ naczyń w kształcie owocu cytrusowego¹².

Gieldziński w zbiorach miał tylko jedno srebrne naczynie na etrog, neobarokowe, określone jako wyrób niemiecki z XIX w.: pojemnik w kształcie owocu cytrusowego ustawionego na grubej nóżce-gałęzi, której stopa pokryta jest falującymi liśćmi (il. 14). Później kolekcja wzbogaciła się o dwa naczynia na etrog, jedno z nich ma sygnaturę gdańskiego złotnika Abra-

¹¹ I. Rejduch-Samkova *Naczynie na etrog*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego w Polsce”, Warszawa 1984, nr 3-4, s. 217.

¹² Ibidem, s. 221. – B. Tucholka-Włodarska *Danziger Silber*, *Bremen Landesmuseum*, Bremen 1991, s. 42.



15. Skarbonki: nr 122, – Gdańsk 1883 r.; nr 278 – złotnik Johann Gottlieb Urlich; nr 119 – złotnik Ephraim Wischke, Gdańsk 1792 r.; nr 121 – inicjał złotnika U, Gdańsk ok. 1830 r.

hama Schrödera (1754-1783). Prawdopodobnie w okresie baroku w powszechnym użyciu były naczynia z silnie zaznaczonymi puklowaniem cząstkami owocu. Pochodzą one z Frankfurtu n/Menem, Naumburga, Augsburga i Gdańska. W obecnym stanie badań znany z terenu Polski dwa zachowane naczynia na etrog wykonane przez złotników gdańskich, musiano jednak wykonać ich wiele, bowiem gmina żydowska w Gdańsku była liczna i bogata. Gdańskie wyroby złotnicze to srebrne naczynia wykonane przez złotnika F. E. Sielbera (1769) w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, inne, z sygnaturą mistrza Fryderyka Wilhelma Sponholtza (1763-1789), wzbogaca niewielki, ale cenny zbiór judaików w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego¹³. Ciekawe, że obok później wykonywanych naczyń, nawiązujących w kształcie do cukiernicy, utrzymywał się lub odżył typ naczyń o puklowanych cząsteczkach owocu w poznańskiej firmie wyrobów złotniczych Jana i Stanisława Starków. Dwa okazałe naczynia na etrog ze znakiem tej firmy znajdują się w Muzeum Historycznym miasta Krakowa¹⁴.

Naczynia z kolekcji Gieldzińskiego są ważnym ogniwem w badaniach kształtowania się form naczyń na etrog. Znaczną grupę pośród synagogaliów stanowią srebrne skarbonki i srebrne tace do zbierania ofiar, sygnowane przez złotników gdańskich działających w XVIII i XIX stuleciu.

¹³ E. Rejduch-Samkova, J. Samok Judaika w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, I. Wyroby z kamienia i metali (w druku) „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, Opublikacje Muzealia.

¹⁴ Rejduch-Samkova Naczynie..., s. 222.



16. Miniaturowa Arka używana w domu, Gdańsk (?) 1855 r.

Poszerzają naszą wiedzę o złotnikach gdańskich wykonujących w tym czasie także judaika (il. 15).

Wśród kilku opraw na modlitewniki, zwraca uwagę szczególnie jedna – srebrna o motywie gęstych splotów roślinnych, wykonana przez wrocławskiego złotnika Hirscha Jaretzkiego w roku 1837.

Naczynia i przedmioty używane w domach

Święta i obrzędy żydowskie mają swoją bogatą historię i tradycję, wywodzącą się jeszcze z czasów biblijnych¹⁵, ale jest to już inny temat. W zbiorach gdańskich zostaną omówione tylko te naczynia i przedmioty używane w domach, które zasługują na większą uwagę.

Pod numerem pierwszym w katalogu, Gieldziński zapisał niezwykle oryginalny zabytek – miniaturową Arkę wykonaną z brązu, datowaną na wiek XIX (wymiary: 58,5 x 42 x 42,2 cm). Ma ona kształt centralnej budowli sześciobocznej, nakrytej podwyższoną kopułą z latarnią, ustawionej na

¹⁵ Święta i obrzędy żydowskie. Naczynia i obrzędy liturgiczne i obrządkowe, [w:] *Kultura Żydów Polskich XIX-XX wieku*, Kielce 1992, s. 39.

17. Miniaturowy stół do modlitwy w domu, Gdańsk, I poł. XIX w.



Lesser Geldziński – kolekcjoner judaików i prekursor żydowskich muzeów w Polsce

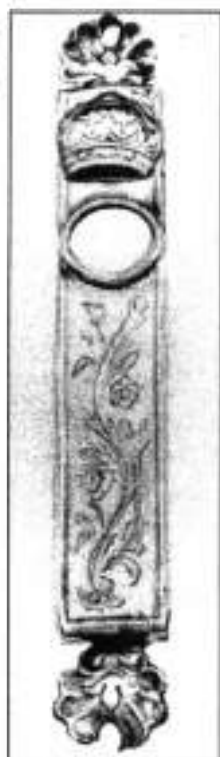
prostokątnej podstawie z neogotycką balustradą i obeliskami w narożnikach (il. 16). Ściany Arki pokrywa plastyczna dekoracja roślinna, a między gałązkami umieszczono ptaki. Drzwi do Arki są dwuskrzydłowe, na rewersach wprowadzono wyhaftowane cytaty z pokutnej modlitwy (*Avinu malkenu*). Wewnątrz przechowywany był miniaturowy zwój Tory. Wśród zamożnych Żydów istniał zwyczaj posiadania prywatnych sal modlitwy, często wydzielano na ten cel jeden z pokoi, który dostosowywano do odprawiania modlitw w Szabas (hebr. *Sabat*). Przy ścianie wschodniej ustawiano stół, lub duży pulpit, na nim miniaturowy aron ha-kodesz, Arkę.

Autorzy katalogu uważają, że omawiany zabytek został wykonany w Gdańsku, choć brak znaku miejskiego i imiennego złotnika. Ich zdaniem wzorowany on jest na wieży gdańskiego kościoła Św. Brygidy. Niemieccy Żydzi, aszkenazi, wyruszyli w podróż z małymi Arkami zwanymi *Tora-schrauk*¹⁶.

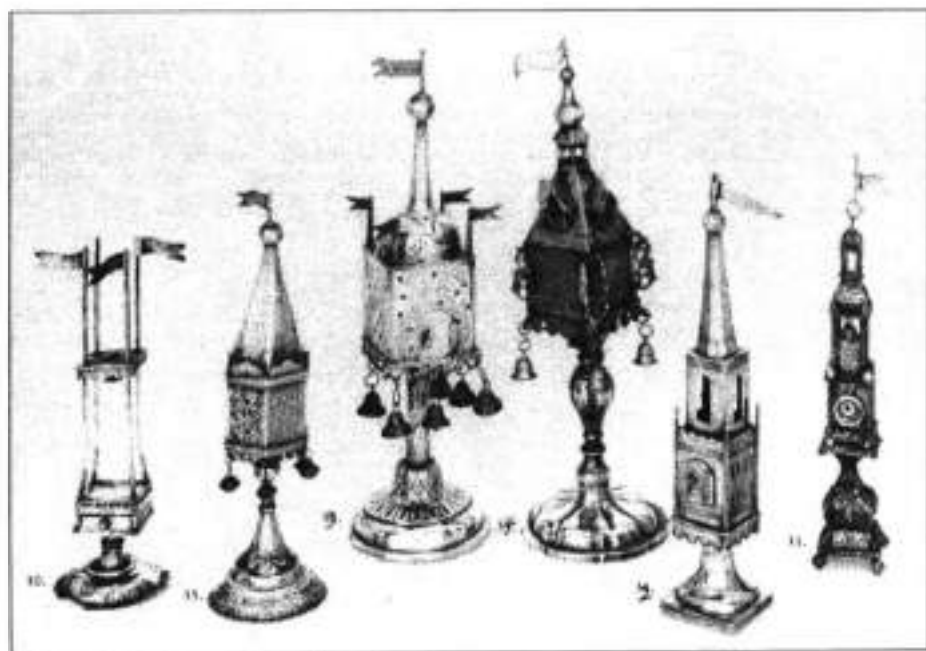
Drugim zabytkiem o unikatowej wartości dla kultury żydowskiej jest drewniany miniaturowy stół (Arka?) z tylną wysoką ścianką (wymiary 34,6

¹⁶ G. Sed-Rajna *Wart ju'orient et occident*, Paris 1975, s. 134-135.

Izabella
Rejdach-
Samkova



18. Mezuza, złotnik Jan Pogorzelski, Warszawa 1878 r.



19. Balsaminki: nr 32, - Gdańsk 1760; nr 33 - złotnik Johann Gottlieb Stegmann, Gdańsk 1778-1784



20. Misa sederowa, Niemcy 1751 r.

x 19,6 x 14,5 cm), ustawiony na profilowanej podstawie. Grube nogi stołu obłożone zostały srebrną blachą rytą w ornament tzw. „sucharkowy”. Na ściance, na tle brązowego aksamitu, nałożona została dekoracja metalowa: lwy z kartuszem, w otoczeniu ornamentu ze splotów roślinnych, ten sam motyw wypełnia wysokie podwyższone zwieńczenie ścianki (il. 17). Całość jest niezwykle dekoracyjna, emanująca nastrojem synagogałnym. W katalogu uznano zabytek za dzieło gdańskie, choć brak znaku miejskiego, i datowano ogólnie na wiek XIX. Wydaje się, że ze względu na ornamenty: „sucharkowy” i klasycystyczny na ściance, można zabytek datować na 1 poł. stulecia.

Wyjątkowy jest też miniaturowy komplet składający się z Tory (wym. 24,5 x 11,5 cm) ubranej w sukienkę, filigranowej korony (wym. 10,5 x 8,7 cm) i tasu (wym. 16,5 x 12,5 cm), datowany na wiek XIX, o proveniencji środkowoeuropejskiej. Możliwe, że cały komplet używany był w domu razem z opisaną Arką. Tas ze względu na wymiary trudno zaliczyć do miniaturowej formy, znane bowiem są małe egzemplarze z Muzeum Historycznego miasta Krakowa. Istnieje pogląd, że składali je w bóżnicach chłopcy, których w piątym roku życia pierwszy raz przyprowadzano do świątyni.



21. Naczynie soderowe na mace i symboliczne potrawy, Polska, XVIII w. (?)

W każdym domu żydowskim na framudze drzwi wejściowych znajdowała się mezuz. Prostokątne długie pudełko (oprawka) z otworkiem, przez który musi być widoczne wypisane imię Boga – *Szaddanaj*, na pergaminie, według biblijnego nakazu. W zbiorze gdańskim znajduje się mezuz z warsztatu znanego warszawskiego złotnika Pogorzelskiego (1878 r.), o którym wiadomo, że wykonywał judaika (il. 18). Mezuz wykonana jest ze srebra i zdobiona grawerowanym roślinnym ornamentem na ścianie frontowej. Sprzed roku 1939 w muzeach polskich zachowało się zaledwie kilka mezuz.

Na zakończenie Szabasu Żydzi wachali „wonności” przechowywane w specjalnych naczyniach, w Polsce nazywano je balsaminkami, jednak najczęściej po hebrajsku *besamimbüchse*. Nadawano im zasadniczo kształt wieżyczek, ale w XIX stuleciu bez ograniczeń nadawano tym naczyniom kształty: krzewów, owoców, zwierząt, różnych przedmiotów, nawet miniatury lokomotywy¹⁷. Balsaminki znajdowały się w każdej żydowskiej

¹⁷ M. Narkis *The Origin of the Spicebox Known as The Hadaz*, *Eretz Israel* 6: 1960; – *Towers of Spice: The Tower-Shape Tradition in Handmade Spiceboxes*. Oprac. zbiorowe *The Israel Museum Jerusalem, Jerusalem 1982*; – W tymże Muzeum w sali „Kolekcji Józefa Stieglitz” eksponowana jest srebrna balsaminka w kształcie owocu granatu, określona jako wyrób gdański z XVII w., por. H. Benjamin *The Stieglitz Collection Masterpieces of Jewish Art*, Jerusalem 1979, s. 98.

rodzinie i mimo tragicznych zniszczeń w czasie II wojny światowej, znajduje się ich wiele w muzeach.

Gieldziński w swojej kolekcji miał zaledwie sześć balsaminek. Z wieku XVIII dwie, gdańskiej roboty, o skromnej formie wieżyczkowej: pierwsza z roku 1760, druga wykonana w warsztacie Johanna Gottlieba Stegmanna (il. 19). Pośród licznie zachowanych balsaminek w muzeach polskich tylko trzy datowane są na ok. 1800 r., w tym jedna filigranowa (Muzeum Narodowe w Warszawie).

Na uwagę zasługują jeszcze okazale misy sederowe używane w czasie uczty sederowej rozpoczynającej święto Paschy. Są to misy metalowe, płaskie, o szerokim kołnierzu z napisem hebrajskim, pokryte starannie graverowanym ornamentem roślinnym i przedstawieniami symbolicznych zwierząt – lwów, jeleni, ptaków (il. 20). Jak wskazują daty, pochodzą z 2 poł. XVIII stulecia; dwie ze środowiska niemieckiego, jedna określona została jako wyrób polski.

W czasie uczty sederowej na każdym stole według nakazu znajdowały się trzy mace i małe naczynka lub talerze z wgłębieniami do spożywania pięciu symbolicznych potraw. Mace przechowywano w okrągłych haftowanych torebkach, a w rodzinach bogatych używano specjalnego ozdobnego metalowego lub srebrnego naczynia sederowego, w którego dolnej części znajdowały się trzy przegródki na mace, zaś na wierzchu okrągłe małe miseczki, często z nazwą potrawy (il. 21). Gieldziński w roku 1904 przekazał muzeum jedno mosiężne, ażurowe okrągłe naczynie na mace (o 35 cm). Technika wykonania naczynia to przypomina mosiężne „polskie lampki hanukowe” z XVIII w.

W zbiorach polskich nie znamy naczyń tego typu z XVIII stulecia, jest ich zaledwie kilka, ale pochodzą z późnych lat XIX stulecia, lub wieku XX.

Wartości artystyczne, historyczne i naukowe kolekcji Lessera Gieldzińskiego

Na zakończenie nasuwa się pytanie jak można ocenić kolekcję Lessera Gieldzińskiego i czy miała znaczenie w rozwoju muzealnictwa żydowskiego na ziemiach polskich? Ogromną wartością kolekcji jest to, że zachowana została w stanie niezmienionym. Powiększana metodycznie i sukcesywnie od 1904 r. przedstawia imponujący zbiór eksponatów, szczególnie używanych w synagogach. Gieldziński zgromadził wiele prac sygnowanych przez złotników z różnych środowisk, przede wszystkim z Gdańska, Berlina, Elbląga, Wrocławia, Szczecina, Królewca, Warszawy, następnie Moskwy, Pragi, Erfurtu, Austrii i zabytki określone jako pochodzące ze środkowej Europy, np. amulety z Wenecji i Tunisu.

Gdańskie wyroby z kolekcji Gieldzińskiego wypełniają pewną lukę w naszej wiedzy o dorobku złotnictwa tego miasta. Co więcej, nasuwa się sugestia, że produkcja judaików w Gdańsku XVII - XX w. dobrze się roz-

Lesser
Gieldziński
– kolekcjoner
judaików
i prekursor
żydowskich
muzeów
w Polsce

wijała. Ostateczne opracowanie zweryfikuje całościowy dorobek złotników gdańskich z 2 poł. XVIII w. i XIX stulecia. W kolekcji gdańskich judaików, przechowywanych dziś w Nowym Jorku, znalazło się wiele wyrobów srebrnych, które znakowane są cechą miejską, ale nie posiadają imiennej cechy złotników. W czasie prac badawczych i konserwatorskich na eksponatach znaleziono i rozwiązano znaki dziesięciu złotników czynnych w Gdańsku w wieku XVIII i piętnaście z XIX stulecia, co wzbogaciło wiedzę o gdańskim złotnictwie. Żałować tylko należy, że w katalogu umieszczono tak ograniczoną ilość fotografii i że brak zabytków właśnie autoryzowanych. Opisy ich nie są w pełni profesjonalne i nie dają pełnego pojęcia o obiektach.

Kolekcja zawiera takie unikatowe eksponaty, jak wspomnianą wyżej sefardyjską koronę z Bolzano (Włochy) z roku 1699, pięknie zdobiony pergamin z Megilla Ester z roku 1641, wykonany w Amsterdamie przez rytownika pochodzenia włoskiego „Salomona d'Italia”. Duży zbiór skarbonek i tacek do zbierania ofiar, pochodzących z XVIII-XIX w., sygnowanych przeważnie przez złotników gdańskich. Zestaw synagogałnych pucharów kiduszowych o wysokiej wartości artystycznej. Parochet z 1795 r. będący doskonałym świadectwem poziomu barokowego hafciarstwa gdańskiego. Nie mamy w Polsce w żadnym muzeum pełnego zestawu naczyń do ceremonii obrzezania, jakie posiada kolekcja Gieldzińskiego i to autoryzowanego przez gdańskiego złotnika. Unikatowe znaczenie, jak już wspomniano, mają miniaturowe Arki używane w domach wraz z miniaturową Torą i *klej-kodesz*.

Zbiory gdańskie ukazują nam w pełni bogactwo tematu w sztuce kultowej i obrzędach żydowskich. Kolekcja została zgromadzona z myślą o jej charakterze dydaktycznym i to zostało osiągnięte w pełni.

Krótki zarys rozwoju kolekcjonerstwa i muzealnictwa żydowskiego w Europie i Polsce

Rozwój kolekcjonerstwa u Żydów i powstanie muzeów sztuki żydowskiej, pozostawało w ścisłym związku z ogólnoeuropejskim i polskim rozwojem muzealnictwa. Samo kolekcjonowanie zabytków sztuki żydowskiej było zjawiskiem zupełnie nowym, gdyż u Żydów zawsze szanowano „czarną sztukę pisaną”, co wynikało z kultu świętych ksiąg.

Doniosłym wydarzeniem artystycznym, które uświadomiło istnienie zabytków kultury wyznawców religii Mojżeszowej, były dwie wystawy: w roku 1878 w Paryżu i w roku 1879 w Londynie¹⁴. Na przełomie XIX i XX w. w wielu miastach europejskich założone zostały muzea sztuki żydowskiej, mające swój początek w prywatnych kolekcjach. I tak, pierwsze muzeum powstało w Wiedniu (1895 r.), następne we Frankfurcie n/Menem, którego założyciel Henryk Frauberger od 1897 r. gromadził

¹⁴ *Catalogue of the permanent and loan collection of The Jewish Museum, London 1974 s. XIII.*

„rytualne przedmioty i naczynia żydowskie”¹⁰. W Berlinie Albert Wall swoją wielką kolekcję gromadzoną od 1902 r. testamentem przekazał miastu. Dała ona początek muzeum żydowskiemu w Berlinie. W latach 1906-1909 powstało muzeum w Pradze w małej neoromańskiej bóżnicy przy starym cmentarzu¹¹.

Giełdziński miał więc poprzedników, na których mógł się wzorować i gdy w roku 1904 przekazał swoje zbiory judaistyczne Gminie Żydowskiej przy Wielkiej Synagodze w Gdańsku, dał początek gdańskiemu muzeum żydowskiemu. Miało to fundamentalne znaczenie dla powstania dalszych kolekcji i muzeów sztuki żydowskiej na ziemiach polskich¹². U podstawy kolekcjonerstwa judaików na terenach Polski, będących pod zaborami i po I wojnie światowej, leżała głęboka troska o ratowanie zniszczonych obiektów i wywożonych, czy sprzedawanych za granicę¹³. Niezwykle interesującą postacią był warszawski kolekcjoner Mathias Bersohn urodzony w Warszawie 1828 r., członek Komisji do Badań Historii Sztuki w Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie. Ofiarował swoją kolekcję judaistyczną i bibliotekę, liczącą 1221 pozycji, gminie żydowskiej w Warszawie. Oficjalne otwarcie Muzeum im. Mathiasa Bersohna nastąpiło w lipcu 1910 r., już pośmierci ofiarodawcy.

W Poznaniu kolekcjonowaniem zabytków kultury żydowskiej, a także ich ratowaniem, zajmowali się bracia Artur i Jan Krontalowie, ale nie znamy losów tych zbiorów¹⁴. W Wilnie, pod pseudonimem dr Anski, bardzo czynnie działał Józef Rappaport. Oprócz sreber synagogalnych i obrzędowych gromadził pamiątki folklorystyczne. W silnym intelektualnie i artystycznie środowisku lwowskim jeszcze przed I wojną światową rozwijało się kolekcjonerstwo judaików. Zaznaczył się na tym polu Marek Reichenstein i Maksymilian Goldstein, który przez cały okres międzywojenny zgromadził cenną kolekcję zabytków sztuki i kultury, a także eksponaty z dziedziny etnografii żydowskiej¹⁵.

Przed wojną w Warszawie istniała grupa żydowskich kolekcjonerów, ale zbiory ich nie były skatalogowane i niestety zaginęły. Należał do niej Michał Zagajski, który w swoim domu przeznaczył sześć pokoi na zbiory kolekcji. Oprócz malarstwa francuskiego, mebli, porcelany gromadził zabytkowe srebrne wyroby sztuki żydowskiej od XVIII do XIX w.; w roku 1939 liczyły one ponad 1000 obiektów. Latem, przed wybuchem II wojny światowej,

¹⁰ M. Balaban *Zabytki historyczne Żydów w Polsce*, [w:] *Pismo Instytutu Nauk Judaistycznych w Warszawie*, Warszawa 1929, t. 1-2, s. 21.

¹¹ *Průvodce po Státním Židovskému muzeu v Praze*, Praha 1956, s. 3.

¹² I. Rejchlich-Sankowa Lesser Giełdziński, Mathias Bersohn i Maksymilian Goldstein – pierwsi kolekcjonerzy i badacze sztuki judaistycznej w Polsce, [w:] *Mecenas – Kolekcjoner – Oficyna. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981*, Warszawa 1984, s. 167 n.

¹³ Balaban, op. cit., s. 3-4, 25.

¹⁴ *Ibidem*, s. 28.

¹⁵ M. Goldstein, K. Dresdner *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiliana Goldsteina*, Lwów 1935. Część zbiorów ucalała w czasie II wojny światowej i znajduje się w Ukraińskim Muzeum Etnograficznym we Lwowie. Prezentowana była na czasowej wystawie w Muzeum Historycznym m. Krakowa w 1993 roku. Mała kolekcja sreber synagogalnych Ludwika Lille ze Lwowa ucalała i wystawiona była w Musée D'art Juif w Paryżu w 1980 r.

Lesser
Giełdziński
– kolekcjoner
judaików
i prekursor
żydowskich
muzeów
w Polsce

wyjechał do Genewy; dom jego został zbombardowany w czasie wojny, zbiory zaginęły. Po wojnie, przez dwadzieścia lat tworzył nową kolekcję zabytków sztuki żydowskiej, która należy do największych na świecie; wiele przedmiotów posiada wartość unikalną²⁵.

Jeszcze przed wojną Muzea Narodowe w Warszawie, Poznaniu, Krakowie, Przemyślu i Zbiory Czartoryskich w Krakowie kupowały zabytki sztuki żydowskiej. Po roku 1945 powstało wiele małych muzeów, które gromadzą judaika, często jako pamiątki po byłych mieszkańcach, jak np. w Chrzanowie, Łęcznej czy Sanoku²⁶.

Zbiory Lessera Gieldzińskiego są jedynymi, które szczęśliwie ocalały w poździe wojennej. Małe „muzea” zakładane przy bóżnicach z inicjatywy Majera Bałabana, a zawierające wiele cennych zabytków, przepadły. Ekspozyty judaistyczne, które obecnie znajdują się w różnego typu muzeach polskich, nie odzwierciedlają bogactwa sztuki żydowskiej, kwitnącej przez kilka wieków na naszych ziemiach.

Spis nazwisk złotników
zidentyfikowanych jako twórcy srebrnych naczyń
z kolekcji Lessera Gieldzińskiego
(wg *Danzig 1939*)

Gdańsk

XVIII wiek

Benjamin Berent
Johann Ludwig Böhm
Johann Carl Dietrich (znaki kontrolne)
Gottfried Götz
Johann Adam Lange
Friedrich Wilhelm Sponholtz
Abraham Schröder
Simon Gottlieb Unger
Ephraim Wische
C W (1752-64)

XIX wiek

Johann Jacob Bietan (Elbląg?)
Johann Christoph Franc
Carl Wilhelm Juchanowitz
A N L August Nathanael Lenhard
MLITZ (?)
Johann Jacob Raths

Carl Benjamin Schultz

(znak kontrolny)

Carl Maritz Stumpf
Carl Stumpf Widow i syn
Johann Gottlib Stegmann
Johan Gottlieb Ulrich
L - inicjał złotnika
H - monogramista
E. 12
Johann Christoph Wonecker II
Gottlieb Ephraim Wulstein

Berlin

XVIII wiek

August Ferdinand Gentzner
Martin Friedrich Müller
Joachim Hübner

XIX wiek

Casimir Ernst Burcky
Johann Friedrik Wilhelm Borcke

²⁵ *The Silver and Judaica Collection of Mr. and Mrs. Michael M. Zagajski, New York 1968.*

²⁶ I. Rejzuch-Samkocze *Historia żydostwa kolekcjonerskiego i muzealnictwa w Polsce, mps w posiadaniu autorki.*

Johann Christian Samuel Kessner
Heinrich Wilhelm Ludwig
Johann Carl Franz August Sonnabendt
Carl August Winkelmann

Szczecin

J. F. Timm

Erfurt

Carl Moritz Stumpf

Elbląg

Christian Kolenberg (1737)

Wrocław

Carl Friedrich Korok
Hirsch Jaretzki

Królewiec

Dawid Benjamin Kahl
Daniel Ludwig Loyal

Norymberga

Wolfgang Schubert

Lesser
Gieldziński
– kolekcjoner
judaików
i prekursor
żydowskich
muzeów
w Polsce

Kilka uwag na temat dzieł rytowników gdańskich w zbiorach emigrantów polskich w XIX wieku

W badaniach nad zawartością zbiorów artystycznych emigrantów polskich kilkakrotnie zwróciłem uwagę na wzmianki o dziełach rytowników gdańskich: Wilhelma Hondiusa oraz Jeremiasza Falcka i Daniela Chodowieckiego, którzy stanowili przedmiot sporu między historiografią polską, a niemiecką odnośnie do ich przynależności narodowej. Zrodziło to moje pytanie o funkcję i znaczenie ich *oeuvre* w działalności kolekcjonerskiej Polaków na obczyźnie. Szczególnie zaś zainteresowały mnie dwa zespoły grafiki zgromadzone w 1 poł. XIX stulecia przez Macieja Wodzińskiego i Adolfa Cichowskiego. Okazało się, że pod względem chronologicznym były to jedyne z pierwszych polskich kolekcji, zawierające dzieła rytowników gdańskich. Przy tym powstawały one w czasie, kiedy krystalizowały się poważniejsze zainteresowania ich twórczością, kiedy powstawały pierwsze katalogi ich dzieł i kiedy wnikliwsze badania historyczne nad ich biografią stopniowo uzupełniały dotychczasowe, lakoniczne wzmianki w leksykonach artystów.

Początkowy okres działalności obu zbieraczy łączy się z Dreznem, gdzie trafili oni po powstaniu listopadowym, przyczyniając się do ukształtowania tam w latach 1831-1835 efemerycznego, ale dość istotnego ośrodka emigracyjnej kultury polskiej. Bowiem zanim tę rolę przejął na wiele lat Hotel Lambert i Biblioteka Polska w Paryżu, przez salon Wodzińskich w stolicy Saksonii przewinęli się nasi najwybitniejsi romantycy: Mickiewicz, Słowacki, Szopen. Wodziński i Cichowski należeli do pokolenia, którego lata młodości przypadały na okres napoleoński.

Wodziński był posłem na Sejm i oficerem armii Księstwa Warszawskiego; jako kapitan odbył kampanię austriacką (1809), następnie w stopniu majora został adjutantem księcia Józefa Poniatowskiego (1813). W latach Królestwa Kongresowego posłował z powiatu gostyńskiego, osiągnął godność kasztelana i senatora, a w końcu wojewody (1830). Cichowski

¹ T. F. de Rosset *Legat Macieja Wodzińskiego dla Biblioteki Polskiej w Paryżu*, „Akta Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu” t. 1, Paryż 1993, s. 1-2.

również był oficerem wojsk Księstwa Warszawskiego i przez krótki czas Królestwa Kongresowego, zaś od 1816 r. przeszedł do służby cywilnej. Należał do pierwszych członków Towarzystwa Patriotycznego, za co w 1822 r. został aresztowany i uwięziony u karmelitów (co Mickiewicz uwiecznił w trzeciej części *Dziadów*; w czasie powstania był prezesem komisji budowy publicznych². Po opuszczeniu kraju Cichowski przebywał w Dreźnie tylko do 1835 r., natomiast Wodziński pozostał tam do końca życia.

Maciej Wodziński rozpoczął kompletowanie biblioteki i zbioru rycin w swoim majątku rodzowym w Gołębiowie (Gostyńskie) jeszcze przed opuszczeniem kraju. Jednak zasadnicza część tej kolekcji została skonfiskowana przez władze carskie po emigracji właściciela. Osiadłszy w Dreźnie wojewoda rozpoczął gromadzenie nowego zbioru, korzystając z okazji, jakie stwarzał drezdeński, lipski i wiedeński rynek antykwaryczny oraz częste podróże do Włoch i Szwajcarii. W ciągu niespełna dwudziestu lat zebrał ponad 40 000 rycin (w postaci odbitek luźnych, tzw. albumów sztucznych i ilustracji w publikacjach) oraz pokaźny, wielodziałowy księgozbiór i cenny zespół numizmatów. Wszystkie te obiekty zapisał w testamencie Towarzystwu Literackiemu w Paryżu z przeznaczeniem dla utworzonej w 1838 r. Biblioteki Polskiej³.

Ze względu na to, że śmierć ofiarodawcy w 1848 r. zbiegła się z burzliwym dla Paryża okresem Wiosny Ludów, kolekcja nie od razu trafiła na miejsce przeznaczenia. Jeszcze przez dwa lata pozostawała w Dreźnie pod opieką wdowy Konstancji Wodzińskiej oraz trzech konserwatorów wyznaczonych przez Towarzystwo. Szczególnej uwagi godny jest tu fakt, że opiekunowie przyjęli nazwę Muzeum Narodowe im. Wodzińskich (po raz pierwszy w dziejach kultury polskiej). Po przewiezieniu do Francji kolekcję włączono w skład zbiorów Biblioteki Polskiej. Teki z rycinami prawie przez pół wieku znajdowały się w specjalnej sali, następnie na początku naszego stulecia, w czasie tworzenia Muzeum Mickiewicza, zostały usunięte i niemalże zapomniane. Odnaleziono je dopiero w latach 1920-tych podczas reorganizacji połączonej z PAU Biblioteki. Wówczas zdecydowano o podziale zespołu na część obcą, przewiezioną do Krakowa, i polską, która pozostała w Paryżu (decyzję tę należy uznać za pochopną, gdyż pozbawiła zespół pierwotnej zwartości i charakteru typowego dla kolekcjonerstwa 1 poł. XIX w.)⁴.

O zawartości kolekcji informuje katalog, sporządzony przez wdowę Wodzińską, niestety w przypadku partii graficznej jest niezwykle lakoniczny (wymienia on jedynie nazwy tek z rycinami i ilość obiektów)⁵. Dotychczasowe próby identyfikacji obiektów w zbiorach PAN w Krakowie i w Paryżu pozwalają tylko na bardzo ogólną charakterystykę zespołu. Najpokaźniejszą partię stanowiły prace twórców XVIII-wiecznych oraz

² Adolf Cichowski, [w:] *Polski Słownik Biograficzny* (opr. H. Mościcki).

³ de Rosset, op. cit., s. 4.

⁴ *Ibidem*, s. 9.

⁵ Dar ś. p. Wodzińskiego zapisany, z Dreznia sprowadzony, zapisany porządkiem katalogu podpisanego przez Panią Wodzińską. Protokół książek przybywających do Biblioteki Polskiej w Paryżu. 1846-1852, nr 28, Archiwum Administracyjne Biblioteki Polskiej w Paryżu.

współczesnych zbieraczowi, jednakże szczególnie cenne były ryciny wcześniejsze, a wśród nich dzieła Albrechta Dürera (110), tzw. *Dawnych mistrzów* – grafików niemieckich XV i XVI w. (M. Schöngauer, Lucas Cranach, Hans Baldung) oraz miedzioryty przypisywane szkole Mantegni (cykl *Tryumf Cezara*). Bogato reprezentowane były również szkoły graficzne XVII w., między innymi w odbitkach prac Marcantonio Raimondiego, Agostino Carracci, Guido Reni, Pietro Testy, Stefano della Belli, Jacquesa Callot, Sebastiena Bourdon, Roberta Nanteuil, Wentzela Hollara, Hendricka Goltziusa, Jana Saenredama, Teniersa, a także van Dycka i niezwykle cenione już w XVIII w. za malownicze akwafory Rembrandta (*Starzec*)⁸.

Osobną część kolekcji – aczkolwiek stosunkowo niewielką – obejmowały prace polskie. Właśnie w ich skład wchodziły ryciny gdańskie, niestety nie da się dokładnie określić jakie. Na podstawie powtarzanej wielokrotnie wzmianki Kraszewskiego wiemy tylko, że Wodziński posiadał zespół dzieł Jeremiasza Falcka⁹. Zdaniem historyka w kolekcji wojewody było jakoby ok. 90 rycin. Zgodnie z zasadą podziału zbiorów, przyjętą w latach 1920-tych, pozostały one w Paryżu. Obecnie zespół ten jest własnością Towarzystwa Historyczno-Literackiego. Zawiera wiele portretów i scen historycznych Falcka, lecz z całą pewnością udało się zidentyfikować tylko 7 prac pochodzących z omawianej kolekcji: portret Władysława IV (1646), Bogusława Radziwiłła, Piotra Gębickiego, Jacoba de La Gardie oraz *Św. Weronikę* (wg Veronese), *Koronowanie cierniem* (wg van Dycka) i *Porta honoris* Władysława IV. Inskrypcje wskazują, że większość z nich należała poprzednio do saskiego zbieracza Amanna. Prawdopodobnie Wodziński zakupił je na aukcji tych zbiorów w Lipsku 21 X 1840 r., razem z zespołem prac Romeyna de Hoogh¹⁰. Identyfikacja pochodzenia innych rycin gdańskich z dzisiejszych zbiorów TH-L jest niemożliwa z powodu braku oznaczeń własnościowych. Należy jednak dodać, że inwentarz obiektów zapisanych Towarzystwu przez wojewodę wymienia ogromnie rzadki w kolekcjach cykl *Icones Pictorum* van Dycka z dwoma dziełami Wilhelma Hondiusa (portretem Fransa Franckena II i autoportretem, ob. Bibl. PAN, Kraków)¹¹. W późniejszych latach prace rytownika z tego cyklu cieszyły się największym uznaniem amatorów: w 1865 r. *Portret Franckena* osiągnął cenę 550 fr. (vte Camberlyn), a w 1877 r. autoportret sprzedano za 220 fr. (vte Didot). Były to ceny nader pokaźne, jak na ryciny¹².

Jak się wydaje, Adolf Cichowski rozpoczął działalność kolekcjonerską dopiero na emigracji, z pewnością pod przemożnym wpływem doświadczonego w zbieractwie Wodzińskiego, którego poznał w Dreźnie¹³. Jak

⁸ de Rosset, op. cit., s. 4.

⁹ J. I. Kraszewski Falck, „Atheneum” 1: 1850.

¹⁰ W bibliotece Wodzińskiego znajdował się katalog wyprzedazy (*Dar ś. p. Wodzińskiego...*); o aukcji tej informuje również list Konstancji Wodzińskiej do A. Cichowskiego z 21 X 1840 r. (Korespondencja Adolfa Cichowskiego (1830–1854), Zbiory Gołuchowskie, Muzeum Narodowe w Warszawie, t. II, k. 287).

¹¹ *Dar ś. p. Wodzińskiego...*

¹² H. Mirreux *Dictionnaire des ventes d'Art faites en France et a l'Etranger pendant les XVIII et XIX*, vol. III, Paris 1902, s. 478–179.

¹³ Adolf Cichowski, [w:] *Polaki Słownik Biograficzny*; – [W. Kalinka] *Zbiory sztuki polskiej w Paryżu* (*), Paryż 1856, s. 3–5.

sugerują zachowane opisy kolekcji Cichowskiego, w przeciwieństwie do wojewody, jego zainteresowania koncentrowały się wyłącznie na problematyce narodowej. „W nich [zabytkach polskich] znajdował obraz i wspomnienie tego, czemu całe swe życie poświęcał; w nich znalazł sposób służenia krajowi uchowując od zagłady świadków jego chwały; w nich znajdował materiały do historii naszego życia wewnętrznego, sztuk pięknych, i spodziewał się utworzyć szkołę, z którejby nasi malarze historyczni pomoc i naukę czerpali. Ograniczał się na rzeczach polskich, mniej dbając o liczbę pomników, jak o wartość historyczną, artystyczną lub inną osobliwość” (W. Kalinka)¹².

W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie zachowało się kilka tomów korespondencji Cichowskiego z lat 1830-1854¹³. Dzięki tym materiałom wiadomo, że kiedy zbieracz przeniósł się z Drezna do Paryża, posiadał już sporą grupę grafiki polskiej (po wyjeździe właściciela przez kilka lat pozostawała ona u Wodzińskich). W stolicy Francji należał do kręgu osób związanych z Hotelem Lambert (wspomagał księżnę Adamową Czartoryską w działalności edukacyjnej i charytatywnej). Miał rozległe kontakty towarzyskie i kolekcjonerskie (zachowały się listy od Gwalberta Pawlikowskiego, Joachima Lelewela, Teofila Żebrowskiego, Lucjana Siemieńskiego, Bystrzonowskiego, Kielesińskiego).

W latach 1850-ych nad katalogiem jego kolekcji pracował Walerian Kalinka, historyk związany z Czartoryskimi. Nie wiadomo czy przedsięwzięcie to zostało zrealizowane, lecz badacz pozostawił obszerny opis zbiorów¹⁴. Kolekcja liczyła ok. 30 000 rysunków i rycin (razem z grafiką ilustracyjną) oraz spory zespół zabytków kartografii. Autor wymieniał przede wszystkim nazwiska ważniejszych twórców czynnych na ziemiach Rzeczypospolitej, lub związanych z Polską poprzez tematykę swoich prac, jak A. Orłowski, J.-P. Norblin, Płoński, Smuglewicz, Suchodolski, Oleszczyński, a także Ziarnko i autorzy „rzeczy polskich”, S. della Bella, R. de Hoogh. Szczególne znaczenie miały tu ważne pod względem ikonograficznym portrety osobistości i przedstawienia z historii narodu. Ponadto Cichowski posiadał interesujący zbiór polskich wyrobów artystycznych, głównie szkła, ceramiki i złotnictwa oraz nieco broni, skromny zespół malarstwa i miniatur, a także kolekcję relikwii narodowych. Jego patriotyczne „muzeum” było odwiedzane przez Polaków – głównie emigrantów, ale czasem także przez przybyszów z kraju (znał je i cenił Adam Mickiewicz). Niemalże połowa obiektów z kolekcji Cichowskiego po śmierci właściciela w 1858 r. trafiła na aukcję w l’Hotel Drouot (katalogi aukcyjne ujawniły także cenne dzieła nie związanych z Polską artystów europejskich). Pozostała

¹² [W. Kalinka] *Zbiory sztuki polskiej*, s. 4.

¹³ Korespondencja Adolfa Cichowskiego (1830-1854), Zbiory Gołuchowskie, Muzeum Narodowe w Warszawie.

¹⁴ List W. Kalinki do Cichowskiego z 21 VI 1853 r. Korespondencja Adolfa Cichowskiego... t. VI, k. 309; – [W. Kalinka] *Zbiory sztuki polskiej*, *passim*.

partia przeszła prawdopodobnie w posiadanie córki zbieracza oraz ksiąg Czarторыskich¹⁷.

Dzięki opisowi Kalinki tym razem można bardziej precyzyjnie wypowiedzieć się na temat rycin gdańskich w tej kolekcji. Zatem Cichowski posiadał 104 sztuki Falcka¹⁸. Jednak autor poprzestał tylko na liczbie obiektów, szczególną uwagę zwracając na 20 portretów polskich, w tym dwa egzemplarze przedstawienia Kopernika *en pied* (wg A. Boya). Wizerunek astronoma zawsze wzbudzał wielkie emocje historyków, głównie z uwagi na rzadkość ryciny (Rastawiecki wymienia tylko egzemplarz z biblioteki cesarskiej w Paryżu, 1856)¹⁹. Znalazło to odzwierciedlenie na rynku, w 1877 r. książę Władysław Czarторыski zapłacił za nią 400 fr. (vte Didot), a w późniejszym czasie Henryk Bukowski, antykwariusz ze Sztokholmu, kupił ją dla Muzeum W Rapperswilu za 560 fr.²⁰ Zdaniem Kalinki, Cichowski posiadał również prawie wszystkie polskie prace Wilhelma Hondiusa (15), a także 10 „wielkich foliowych portretów cudzoziemskich” (między innymi Brama triumfalna na wjazd Marii Ludwiki do Gdańska, Statua Zygmunta III, ryciny żup wielkich oraz portrety: Władysława IV, konne wizerunki Władysława IV i Cecylii Renaty, Jana Kazimierza wg Boya, Andrzeja Leszczyńskiego wg Schultza itd.)²¹ W kolekcji nie zabrakło również dzieł Daniela Chodowieckiego. „Rachując pojedynczo, posiada p. C. drobnych sztuczek Chodowieckiego przeszło 1 500; z większych, piękny jest *Wilhelm Tell*, *Jenerał Ziethen śpiący przy królu*, *Rewia Fryderyka II*, *Rozstanie się Colasa z rodziną*. Z polskich jest kilka sztuk do dawniejszej historii polskiej i kilka innych do panowania Stanisława Augusta” (W. Kalinka)²². Należy dodać, iż wśród wystawionych na aukcję w 1858 r. znajdowało się 55 dzieł Falcka, 13 Hondiusa i 552 Chodowieckiego.

W zachowanych opisach i wzmiankach o powyższych kolekcjach oraz korespondencji na ten temat nieporównanie częściej pojawiają się nazwiska Hondiusa i Falcka niż Chodowieckiego. Wodziński w znanych listach do Cichowskiego poruszał przede wszystkim właśnie kwestię rycin Falcka, między innymi prosił przyjaciela o niektóre polskie portrety²³. Inne pisma są świadectwem pertraktacji Cichowskiego z Breysigiem, księgarzem z Gdańska, w sprawie zakupu dzieł Hondiusa – konnych portretów Władysława IV i Cecylii Renaty²⁴. Z pewnością zasadnicze znaczenie miał tu fakt, iż ich twórczość przedstawiała się szczególnie cenna z punktu widzenia ikonografii

¹⁷ *Adolf Cichowski... oraz katalogi licytacji zbiorów która odbyła się w 4 partiach: 20 III, 2-3 IV, 10-12 V i 2 VI 1858 r. w l'Hotel Drouot w Paryżu* (pod kier. Hammoneta i Clementa).

¹⁸ [W. Kalinka] *Zbiory starożytności...*, s. 35.

¹⁹ *Ryciny Jeremiasza Falcka, Gdańszczanina, Pyska przez Eduarda bar. Rastawieckiego*, „Biblioteka Warszawska” 1: 1856, s. 535.

²⁰ *Musee National Polonais de Rapperswil*, Cracovie 1909, s. 83-84.

²¹ [W. Kalinka] *Zbiory starożytności...*, s. 35.

²² *Ibidem*, s. 36.

²³ List z 5 XII 1842 (Wodziński wymieniał portrety: Władysława IV, bpa Ziębskiego, Wacława Leszczyńskiego, prymasa Lubieńskiego, Jerzego Opalińskiego, Jerzego Lubomirskiego, Bogusława Radziwiła, bpa Jerzego Tyszkiewicza i Przyłęskiego) *Korespondencja Adolfa Cichowskiego*, t. III, k. 82.

²⁴ Listy z 17 XI 1841 i 9 VI 1842, korespondencja Adolfa Cichowskiego... t. III, k. 29, 53.

narodowej (wizerunki osobistości)²³. Przy tym wiedza na ich temat przed poł. XIX w. była raczej skromna. W bibliotece Wodzińskiego, przekazanej do Biblioteki Polskiej, znajdowały się prace Füsslego, Hellera i Naglera²⁴, lecz już Kraszewski w jednym z pierwszych opracowań twórczości Falcka niezbyt wysoko ocenił ich zawartość faktograficzną²⁵. Zatem wysiłki kolekcjonerów zmierzające do uzupełnienia tych ubogich wiadomości, zgromadzenia kompletnego zestawu rycin i informacji biograficznych o Falcku i Hondiusie miały tu swoisty posmak eksploracji nieznanych obszarów, odkrywania nowych obiektów i faktów. Natomiast Chodowiecki tak wielkich emocji nie wzbudzał. Jego dzieło w 2 ćwierci XIX w. było już stosunkowo niezłe znane; od 1814 r. istniał katalog zestawiony przez Jacobiego²⁶. Ponadto obejmowało ono wiele drobnych winiet, których wartość pod względem ilustrowania dziejów Polski była znacznie mniejsza.

Należy zauważyć, że zespoły grafiki kolekcjonerów-emigrantów, objawiające zainteresowania twórczością rytowników gdańskich, nie odbiegały od zbiorów, które powstawały w kraju. Jednak wymaga podkreślenia, że były one dość wczesne, gdyż chyba jedyną ich analogię na terenie kraju w latach 1830-1850 stanowił zbiór Gwalberta Pawlikowskiego. Dopiero potem swoje kolekcje skompletowali Rastawiecki, Kraszewski, Ambroży Grabowski itd. Wysiłki zbieraczy w celu zestawienia w miarę kompletnego katalogu dzieł tych grafików stanowiły odzwierciedlenie inwentaryzacyjnego charakteru współczesnych i nieco późniejszych publikacji historycznych na ten temat. Jest to dostrzegalne między innymi w wypowiedziach Rastawieckiego, który zaprezentował jak rosło *oeuvre* Falcka znane dotychczasowym badaczom (Füssli – 93, Pawlikowski – 73, Nagler – 43, Seidel – 88, Hagen – 107, Kraszewski – 150). Z kolei sam autor we własnym katalogu wymienił 317 prac rytownika (w jego *Słowniku* wydanym pośmiertnie w latach 1880-tych podano ich 430)²⁷. Wprawdzie ani Wodziński, ani Cichowski nie prowadzili samodzielnych badań historycznych, ale ich zbiory były znane i często wzmiankowane przez badaczy polskich i niemieckich. Ogólnie można więc stwierdzić, że pierwsze polskie kolekcje emigracyjne odegrały dość istotną rolę na pewnym etapie rozwoju wiedzy o rytownikach gdańskich – etapie gromadzenia danych, inwentaryzacji obiektów, zbierania materiału faktograficznego i informacji biograficznych, jeszcze bez głębszej analizy zjawisk.

W późniejszym okresie ryciny gdańskie o wiele częściej pojawiały się w zbiorach kolekcjonerów europejskich, osiągając coraz wyższe ceny na rynku antykwarycznym. Paryskie aukcje ujawniły cenne zespoły z kolekcji

²³ W dyskusji nad referatem prof. Z. Żygalski Jun. zwrócił uwagę na rolę rytowników gdańskich w kształtowaniu się „przedmiejscowskiej” ikonografii królów polskich.

²⁴ *Dar ś. p. Wodzińskiego*.

²⁵ Kraszewski, *op. cit.* s. 187.

²⁶ Berlin 1814.

²⁷ *Ryciny Jeronima Falcka, gdańszczanina, Pałata przez Eduarda bar Rastawieckiego*..., s. 525-550; - Rastawiecki *Słownik rytowników polskich*...

Camberlyna, Behague, Gigoux, Firmin Didot²⁹. Wśród kolekcji polskich istniejących we Francji w 2 poł. XIX w. odnalazłem je w zbiorach Stanisława hr. Potockiego z Brzeżan, wnuka Stanisława Kostki (właściciela cennego zbioru obrazów holenderskich XVII w.) – 30 "Falcków", portretów osobistości polskich, francuskich i szwedzkich, o których właściciel wspominał w niedatowanym liście do Henryka Bukowskiego³⁰. Ponadto hr. Andrzej Mniszech (podobnie jak Potocki, wielki amator malarstwa holenderskiego, głównie Fransa Halsa) posiadał oryginalną edycję *Podróży artystycznej z Berlina do Gdańska* Daniela Chodowieckiego oraz *Icones Pictorum* van Dycka, zawierające zapewne dzieła Wilhelma Hondiusa³¹. Jednak nade wszystko nie można pominąć faktu, że prace Hondiusa, Falcka i Chodowieckiego znajdowały się w kolekcji książek Czartoryskich w Hotelu Lambert, która – biorąc pod uwagę puławskie tradycje oraz rolę polityczną rodziny – była swego rodzaju namiastką polskich zbiorów królewskich, a potem dała początek dwóm z najważniejszych muzeów polskich, w Krakowie i Gołuchowie³². Natomiast największego uznania dla twórczości tych rytowników dowodzi Sala Falcka w Muzeum Narodowym Polskim w Rapperswilu, założonym w 1869 r. przez Władysława Broel-Platera. Muzeum prowadziło działalność zbiorotwórczą przede wszystkim dzięki darom Polaków z emigracji i kraju. Współpraca ze wspomnianym już znawcą sztuki polskiej Henrykiem Bukowskim zaowocowała sporą liczbą cennych dzieł. Antykwariusz szczególnie zainteresował się twórczością Falcka. Wyszukiwał jego prace na rynku, był autorem wartościowej publikacji na temat jego działalności w Szwecji³³. W obmyślonej przez niego, a zrealizowanej w latach 90-tych XIX w. przez Żeromskiego sali eksponowano rysunki i ryciny artystów uważanych wówczas za czołowych grafików polskich: przede wszystkim Falcka (117, lecz muzeum posiadało ich o wiele więcej), a także Chodowieckiego i Grotgtera³⁴.

Niezależnie od słuszności argumentów w sporze o przynależność narodową Falcka i Chodowieckiego, z historycznego punktu widzenia dzieło rytowników gdańskich stanowiło ważny składnik XIX-wiecznego „obrazu sztuki polskiej”. Z tego powodu przypadła im niepoślednia rola w programie merytorycznym polskiego Muzeum Narodowego na obczyźnie, które na tle europejskiego muzealnictwa stanowiło niezmiernie interesujący,

²⁹ H. Mireur, *op. cit.*, t. II, s. 186, t. III, s. 131–132, 479.

³⁰ Niedatowany list do H. Bukowskiego, Archiwum Bukowskiego, Biblioteka Polska w Paryżu (bez sygnatury). Na temat kolekcji Sr. Potockiego: T. F. de Rosset "Vente Potocki 1885". *Katalog aukcyjny jako źródło do dziejów kolekcjonerstwa polskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i kolekcjonerstwo” (w druku).

³¹ Działalności kolekcjonerskiej hr. Andrzeja Mniszcha autor poświęcił swoją rozprawę doktorską, napisaną w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu, pod kierunkiem prof. Z. Ważnińskiego.

³² T. Mańkowski *Dzieje zbioru graficznego Czartoryskich*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, III: 1953, s. 214–233.

³³ Jeremiez Falck, *sztyczarz polski. Polyt jego i prace w Szwecji. Poszukiwania Henryka Bukowskiego*, [w:] *Album Muzeum Narodowego w Rapperswilu*, rok 1876, pod red. J. I. Kraszewskiego, Lwów 1876, s. 467–482.

³⁴ *Le Musée National Polonais de Rapperswil...*, s. 60–61.

Tomasz
F. de Rosset

pozbawiony jakichkolwiek analogii ewenement²⁴. Efemeryczne Muzeum im. Wodzińskich w Dreźnie oraz w jakimś stopniu zbiory Cichowskiego w Paryżu należy interpretować jako pierwsze tego rodzaju instytucje (w późniejszym okresie funkcję tę spełniała Biblioteka Polska i przede wszystkim Muzeum w Rapperswillu). Naczelnym celem ich funkcjonowania było przechowywanie materialnych świadectw przeszłości i kultury polskiej w miejscu wolnym od zagrożeń, by w swoim czasie mogły powrócić do wolnego kraju. Posłannictwo to rozumiano jako nierozzerwalnie związane z doniosłą rolą instytucji muzeum w XIX-wiecznej kulturze polskiej. Była nią działalność dla przetrwania narodowego, dzięki kultywowaniu tradycji prowadzona niezależnie od mecenatu państwowego, który nie mógł istnieć, skoro brak było państwa. Idea ta w prostej linii wywodzi się ze zbioru puławskiego Izabelli z Flemmingów Czartoryskiej, zaś najpełniej odzwierdliły ją chyba teoretyczne założenia Rapperswilu (jakkolwiek ich realizacja w praktyce z pewnością przedstawiała wiele do życzenia).

²⁴ Na wyjątkowy charakter zjawiska polskiego Muzeum Narodowego na emigracji zwrócił mi uwagę prof. Krzysztof Pomian z Paryża.

Kolońskie metaloryty z XV wieku w kolekcjach pomorskich

Średniowieczne rytownictwo 2 poł. XV w. osiągnęło szczyty swoich możliwości artystycznych jak i technologicznych. Przykładem jest nowa technika graficzna – metaloryt (*Metallschnitt*), wypracowany w środowisku kolońskim ok. roku 1460¹. Metaloryt stanowił fenomen techniki graficznej, trwał kilkadziesiąt lat i to jedynie w dorzeczu Renu, w Niderlandach głównie w Kolonii, stolicy tej techniki, Bazylei i ośrodkach położonych nad Jeziorem Bodeńskim². Kolonia – największe miasto niemieckie stała się miejscem rozkwitu artystycznego metalorytu, wpływy sztuki niderlandzkiej były tam bardzo silne, a Ren jako naturalny szlak komunikacyjny przyczynił się do spopularyzowania nowej techniki³. Metaloryt należy do najrzadziej występujących technik spośród XV-wiecznych grafik typu *Einblattdruck*, bo już ok. roku 1500 został wyparty przez miedzioryt. Najwcześniejsze ryciny, jakie znane są w historii grafiki europejskiej, należą do rzadkich okazów znajdujących się w niewielu kolekcjach. W czasie zbierania materiałów do katalogu średniowiecznych rycin, znajdujących się w zbiorach publicznych i kościelnych w Polsce⁴, udało się zarejestrować wiele prac wykonanych we

¹ W. Schreiber *Der Meister der Metallschnitkunst nebst einem nach Schilling geordneten Katalog ihrer Arbeiten*, Strassburg 1926.

² H. Delaborde *La gravure. Précis élémentaire de ses origines de ses procédés et de ses usages*, Paris 1882, s. 43-55.

³ W. Hütt *Niewiekie malstwa i grafiki późnego gotyku i renesansu*, przeł. S. Blaut, Warszawa 1985, s. 32. W Muzeum Narodowym w Gdańsku mieliśmy okazję widzieć obrazy kolońskie. Por. *Klejnoty sztuki z nad Renu. Malstwo starokolońskie ze zbioru Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii*. Muzeum Narodowe, Gdańsk 1994.

⁴ Z. Ameisenowa *Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts in Polen. Holz und Metallschnitte in den Bibliotheken zu Gdansk, Krakau, Lemberg, Lublin, Plozk, Thorn und Warschau* [P. Heitz, *Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts*, t. XVI: *Polen*], Strassburg 1929; – S. Sawicka *Einblattdrucke des XV. Jahrhunderts in Polen*. Warschau, Lemberg, Gnesen [Heitz, op. cit. t. LXXIV], Strassburg 1931; P. Heintz, [Z. Ameisenowa], *Einblattdrucke des XV. Jahrhunderts in Krakau*, *Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts*, vol. C. Strassburg 1942; – S. Sawicka *Ryciny Wita Stwosza*, Warszawa 1957; – H. Domaszewska *Drzeworyty i miedzioryty z XV wieku w zbiorach Gabinetu Rycin Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” XXVII 1983, s. 27-71; – M. Böhr, K. Kreuzel *Katalog miedziorytów z wieku XV ze zbioru graficznych Biblioteki PAN w Krakowie*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie” XXX: 1985, s. 153-168; – *tenże* *Katalog rycin Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie. Szkoła niemiecka XV i XVI w.*, Wrocław 1987; – H. Domaszewska *Woodcuts and Engravings of the XVth century*, *National Museum in Warsaw. Catalogue of the Collection*, Warsaw 1990; – W. Deluga

wspomnianej technice artystycznej. Metaloryt charakteryzuje się ostrością rysunku oraz punktowaniem płaszczyzn. Płyta, najczęściej miedziana, opracowywana była według tej samej zasady co drzeworyty. Czarne elementy widoczne na rycinie to miejsca wypukłe, a białe to miejsca wklęsłe. Czasami płyty były wykonane tak iluzorycznie, że trudno jest odróżnić technikę metalorytu od drzeworytu, zwłaszcza w odmianie groszkowej (*Schrottblätt*). W niniejszym artykule pragnę zaprezentować kilka prac pochodzących z kolekcji formowanych w ramach handlu miast hanzeatyckich. W wielu przypadkach metaloryty są wklejone do rękopisów⁵ i starodruków. Dalsze poszukiwania pozwolą zapewne zarejestrować następne obiekty, zaś szczegółowe badania zawartości inkunabułów, których zbiór w Polsce sięga kilku tysięcy egzemplarzy, przyniosą wiele nowych informacji dotyczących historii rytownictwa w wieku XV.

Wśród pomorskich kolekcji rycin na uwagę zasługuje zbiór z Muzeum Miejskiego w Szczecinie, stworzony przez Stoltinga⁶. Spośród 25 miedziorytów cztery znajdują się w Muzeum w Kilonii, między innymi *Ukrzyżowanie Martina Schongauera*⁷.

W zbiorach bibliotek gdańskich przechowywano wiele inkunabułów i rękopisów, w których znajdowały się pojedyncze prace graficzne o charakterze luźnym. Wzmiankowane są one przez Wilhelma Schreibera i Maxa Lehrsa⁸. Na podstawie spisu rękopisów i monografii księgozbioru Biblioteki Miejskiej wiadomo o kilku kolejnych pracach⁹. Hollstein wymienia niektóre obiekty znajdujące się dawniej w Gdańsku, ale nie ma ich w żadnej kolekcji publicznej¹⁰. Z zapisków bibliograficznych wiadomo, że w zbiorach kościoła NPMarii w Gdańsku znajdowały się grafiki XV-wieczne. W rękopisie Bartholomeusa de Sancto Concordio: *Summa Pisani* z roku 1470 znajdowały się dwa metaloryty wklejone na wewnętrzne strony okładek: *Oplakiwanie* – rycina z warsztatu kolońskiego¹¹ oraz *Sąd Ostatczy*¹², obie odnotowane przez Otto Grünthera w monografii rękopisów pochodzących

⁵ 15th Century Prints from Polish Collections, „Print Quarterly” XII, London 1995, w druku. O pierwszych polskich rycinach o charakterze luźnym pisali: Z. Ameisenowa *Nieznane polskie drzeworyty z XVI wieku*, [w:] Kalendarz „Dziennego Kuriera Codziennego” na rok 1937, Kraków 1936, s. 212–213; – M. Radojewski *Krakuski drzeworytnik „Mistrz Świętych Par” i jego nieznanne dzieła ze św. Stanisławem i Florianem z początku XVI w.*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1: 1992, s. 195–209.

⁶ Por. wybrana bibliografia rękopisów pomorskich: J. Błaszczak *Illuminacja średnio-wiecznych rękopisów ze zbiorów pomorskich*, „Gdańskie Studia Muzealne” III: 1981, s. 107–123; – J. Domasowski, A. S. Labuda, A. Karłowska-Kamzowa *Malarsstwo gotyckie na Pomorzu Zachodnim*, Warszawa-Poznań 1990, s. 178–218.

⁷ M. Stolting *Verzeichnisse von Kupferstiche druckten, Schwarzdruckblätter, etc.*, Stettin 1859; – Hacken *Katalog der Kupferstichsammlung der Stadt Stettin*, Stettin 1907; – *Deutsche Graphik auf fünf Jahrhunderten, Ausstellung im Stettischen Museum*, Stettin 1938.

⁸ *Museum Stiftung Pommern* Kiel, München 1987, s. 106.

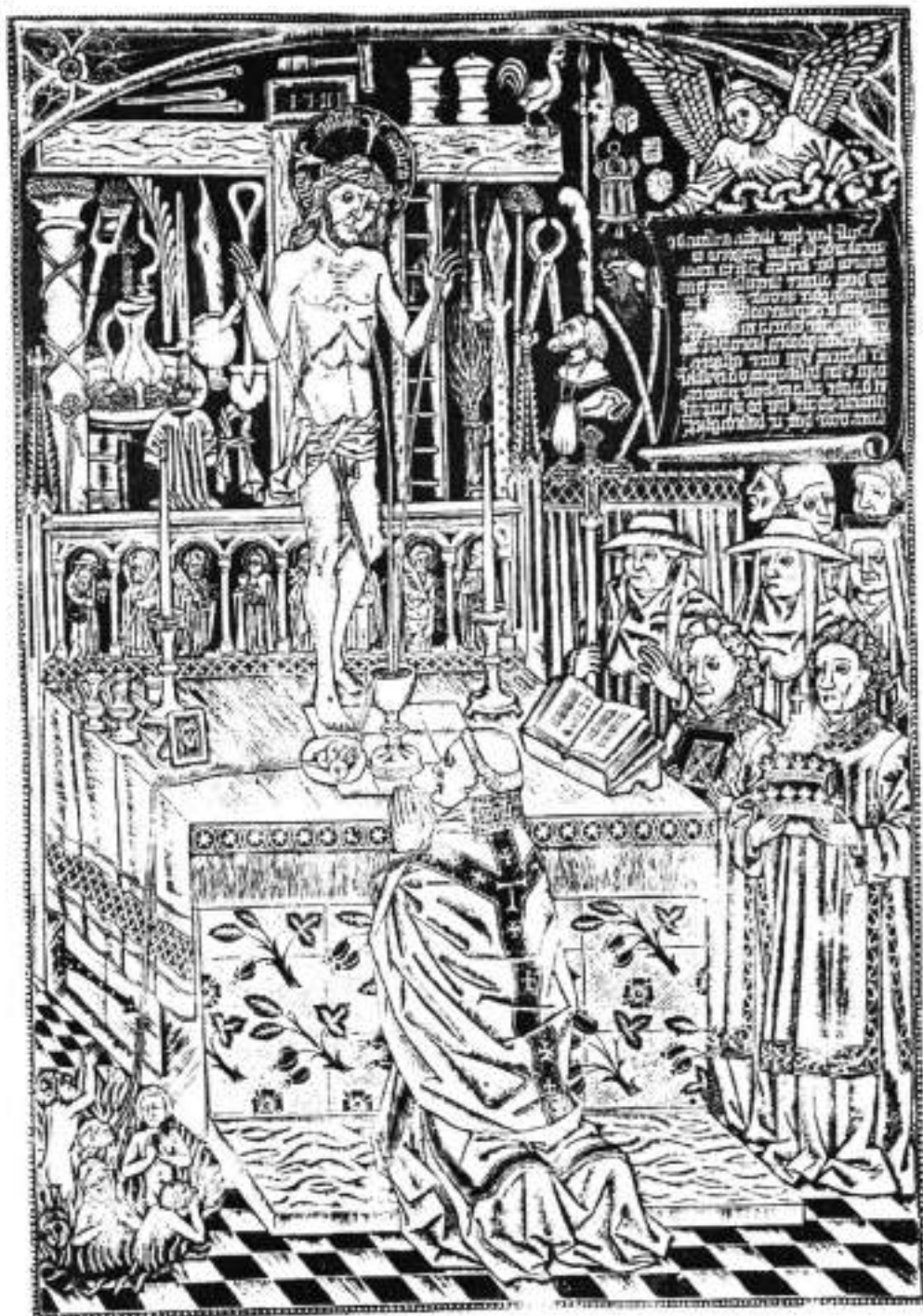
⁹ M. Lehrsa *Der Deutsche und niederländische Kupferstich des 15. Jahrhunderts in kleineren Sammlungen*, *Bsp. für Kunst*, 1894, s. 364–365; – W. L. Schreiber *Meisterwerke der Metallschneidekunst. Die Schriftblätter in Danzig, Königsberg – Pöplin – Riga* [Hetz, op. cit., t. XLJ], Strassburg 1914, s. 8–9, nr 1–5.

¹⁰ O. Grünther *Die Handschriften der Kirchenbibliothek von St. Marien in Danzig*, Danzig 1921, s. 74–75, 93–94, 114–115.

¹¹ F. W. H. Hollstein *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1400–1700*, Bd. XII [Masters and Manuscripts of the 15th Century], Amsterdam 1955, s. 17, 137.

¹² Schreiber *Handbuch*... t. V, Leipzig 1928, s. 61, Nr 2335.

¹³ Bödem, s. 85, nr 2406.



1. Monogramista „D”, *Msza św. Grzegorza*. Biblioteka PAN w Gdańsku

z Biblioteki kościoła Mariackiego. W innym rękopisie Grünther zauważył metaloryt przedstawiający mszę św. Grzegorza. W tych samych zbiorach znajdował się rękopis *Novum Testamentum*, w którym zawartych było kilka rycin: metaloryt prezentujący *Polowanie na Jednorożca*¹⁹, a także *Św. Marek Ewangelista* Israela van Mackenema²⁰ oraz *Św. Jan Chrzciciel* Mistrza ES²¹.

Z całego tego bogactwa zachowały się jedynie dwa metaloryty przechowywane w zbiorach Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku. Pierwsza rycina przedstawia *Mszę św. Grzegorza* (il. 1). Wklejona na wewnętrzną okładkę inkunabułu: *Sermones aurei de Sanctis*, opublikowanego w Norymberdze w drukarni Antoniego Kobergera w roku 1478²², została opracowana przez Mistrza polowania na jelenie, najwybitniejszego rytownika pracującego w technice metalorytu²³. Grzegorz klęczy przed ołtarzem, na którym stoi Chrystus. W tle widzimy narzędzia męki Pańskiej, zaś z prawej strony postacie duchownych. Na marginesie znajduje się duża inskrypcja, odbita z innej płyty. Jest to jedyny egzemplarz notowany przez bibliografie, będący jednocześnie bardzo dobrej jakości odbitką i największą znaną kompozycją graficzną tego autora. Druga wersja tematu, opracowana przez niego, publikowana jest przez Hollsteina ze zbiorów wiedeńskich²⁴. Rytownik czynny był w Nadrenii w latach 1450-1465, prawdopodobnie w miejscowości Bochołt koło Duisburga. W technice metalorytu opracował ponad dwieście rycin, które sygnował często monogramem gotyckiej litery „D”. Wymieńmy tu scenę *Sądu Ostatecznego* z kolekcji Biblioteki Narodowej w Paryżu²⁵. W zbiorach gdańskich znajdowała się jej kopia, również w technice metalorytu, wykonana przez anonimowego rytownika²⁶. Była to ogromnych rozmiarów kompozycja datowana na lata siedemdziesiąte XV w. Na obu rycinach monogramisty „D” zauważamy ornamenty w formie chmur i promieni, umieszczone w górnej partii kompozycji. Charakterystyczne dla nadreńskich metalorytów często stanowiły one osobną ramkę, jak w rycinie przedstawiającej *Madonnę z Dzieciątkiem* z National Gallery of Art w Waszyngtonie²⁷, czy też z kolekcji Biblioteki Narodowej w Pradze²⁸ oraz Biblioteki Narodowej w Warszawie²⁹. Nieznana prace monogramisty „D” jest *Ukrzyżowanie*, metaloryt znajdujący się w Galerii Narodowej w Pradze,

¹⁹ Ibidem, s. 90, nr 2423.

²⁰ Lebes, op. cit., s. 364, nr 2.

²¹ Ibidem, s. 364, nr 1.

²² Sygn. XV 963-965 adf. Por. H. Jędrzejewska, M. Pelczarow *Katalog inkunabułów Biblioteki Miejskiej w Gdańsku*, Gdańsk 1954, s. 116, nr 127.

²³ W. Meissdorff *Die Bildhauung Killes für den Metallschnitt des XV. Jahrhunderts*, Strassburg 1909, s. 31-54.

²⁴ Hollstein, op. cit., s. 137.

²⁵ Ibidem, s. 136.

²⁶ *Schreiber Meisterwerke...*, s. 8, nr 2; (Por. przyp. 13). Katalog wystawy z Biblioteki Albertyny we Wiedniu porównuje egzemplarze monogramisty „D” z metalorytem ze swoich zbiorów przedstawiającym *Zmarłychołustnie*. Por. [E. Mitsch] *Die Kunst der Graphik des 15. Jahrhunderts. Werke aus dem Besitz der Albertina*, Wien 1963, s. 47, nr 82.

²⁷ R. E. Field *Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts from the National Gallery of Art Washington D.C.*, Washington [1971], nr 346.

²⁸ Nr inw. 44 C 356.

²⁹ Domaszewska *Woodcuts and Engravings...*, s. 74, nr 37.

pochodzący z dawnej kolekcji Adalberta von Lanna (1836-1903)²¹. Sygnatura umieszczona jest nad prawym łokciem ukrzyżowanego Iotra po prawej stronie Chrystusa.

Druga praca graficzna ze zbiorów gdańskich – to *Oplakiwanie* anonimowego rytownika, które wklejono do inkunabułu: *Vigilia Sancti Laurenti Martyris*, wydanego w Strasburgu w drukarni Georgiusa Husnera w 1492 r.²² Przedstawia scenę *Ukrzyżowania* wraz z otaczającą grupą: św. Jan podtrzymuje omdlejącą Marię, u jej boku Maria Magdalena obejmująca rękami krzyż, zaś z tyłu nieokreślona święta (il. 2). Po drugiej stronie krzyża dwie postacie prowadzące rozmowę. Jedną z nich to Józef z Aritmathei. W zbiorach National Gallery of Art w Waszyngtonie znajduje się drugi egzemplarz tej ryciny, która identyfikowana jest z monogramistą „DA”. Richard Field datuje ją na rok 1480²³. Schreiber nazywa go Mistrzem Jezusa z Bethany. Metaloryt ten nawiązuje do kompozycji zawartej w miedziorycie Mistrza IAM van Zwolle, datowanej na rok 1475²⁴. Być może pierwowzorem były obrazy Mistrza Hamburgskiego²⁵. Elementy zbieżne to podobna poza Marii, a także postać ukrzyżowanego Chrystusa. Pewne inspiracje widoczne są w twórczości Rogera van Weyden. Popularną w środowisku Nadrenii scenę Ukrzyżowania warto porównać z kompozycją nieznanego rytownika niemieckiego. Metaloryt z Biblioteki Jagiellońskiej znajduje się obecnie w zbiorach Kunsthalle w Karlsruhe²⁶. Maria podtrzymywana jest przez grupę niewiast, a po prawej stronie trzech rycerzy oraz Józef z Aritmathei (il. 3). Ameisenowa wymienia drugi egzemplarz z kolekcji Goldschmidta z Heidelbergu. Najprawdopodobniej była to ta sama rycina, wystawiona na aukcji w Berlinie w roku 1930²⁷.

Wśród zaginionych prac graficznych z dawnej Biblioteki kościoła Mariackiego, godnym odnotowania jest miedzioryt przedstawiający ścięcie św. Katarzyny Aleksandryjskiej. Rycina znajdująca się w pieczęci odbitej z ciasta opłatkowego, została opracowana przez Mistrza Baarlama, czynnego w Burgundii i w Nadrenii w latach 1440–1450. Należała ona do najpiękniejszych prac tego artysty, często prezentowana w przedwojennych monografiach

Kolońskie metaloryty z XV wieku w kolekcjach pomorskich

²¹ Nr inv. R, 1156. Por. V. V. Heřádo *Desiatky XV. století v grafické službě Národní galerie v Praze, „Hollar. Štornik Grafického Umění” XXIII*, Praha 1951, s. 10.

²² Sygn. XV, 499 (Por. przyp. 12).

²³ Field, op. cit., nr 341.

²⁴ M. Lehrs *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstich im 15. Jahrhundert* t. VII, Wien 1932, s. 190 nr 6; – Hollstein, op. cit., s. 259.

²⁵ A. Goldschmidt *Der Hamburger Meister vom Jahre 1435. Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, 1898, s. 116–121.

²⁶ Schreiber *Handbuch...* t. V, Leipzig 1928, s. 61, nr 2336; – Heitz [Ameisenowa], op. cit., s. 6, nr 6; – K. Grell *Adolf Schangauer und seine Zeit. Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen der Spätgotik aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 4. April bis 28. Juni 1992*, Karlsruhe 1991, s. 70, nr 79.

²⁷ *Kunstauktion XLIV. Eine Berühmte im 15. Jahrhundert zusammengestellte Sammlung von Einblattdrucken des XV. Jahrhunderts. Sammlung Freilser von G...entschieden, Hollstein & Poppel*, Berlin 1930, s. 56, il. 20. Obiekt ten został ponownie wystawiony na aukcji w Szwajcarii w roku 1992. Por. *Auktion CCVII. Meisterwerke der Graphik von 1425 bis 1925. Teile der Sammlung Otto Schäfer. Auktion in Bern, Mittwoch, den 24 Juni 1992*, Galerie Kornfeld, Bern 1992, nr 8.



2. Nieokreślony rytownik, XV w. Mistrz Jezusa z Bethany *Ukrzyżowanie*.
Biblioteka PAN w Gdańsku



3. Nieokreślony rytownik, XV w. Ukrzyżowanie. Kunsthallew Karlsruhe

poświęconych historii grafiki²¹. Hollstein wymienia dwanaście prac Mistrza Baarlama, spośród których warto wymienić *Zwiastowanie* i *Św. Eligiusza w pracowni*²².

W Bibliotece Uniwersyteckiej w Królewcu przechowywany był inkunabuł *Missale Magdeburgiense* z zawartym w nim metalorytem przedstawiającym św. Krzysztofa²³. W większości księgozbiory królewieckie są rozproszone, od Petersburga, poprzez Wilno, Toruń, Warszawę, aż do Getyngi²⁴. Mimo wnikliwych kwerend nie udało się odnaleźć tej cennej ryciny. W roku 1991 w Londynie wystawiono na sprzedaż inny obiekt z kolekcji królewieckiej, drzeworyt przedstawiający *Pietę*, unikalną rycinę niemiecką datowaną na lata 1435-1450²⁵.

W zbiorach łotewskich zachowało się do dnia dzisiejszego niewiele prac, które były notowane w dawnych bibliografiach. Z cyklu *Pasji* Martina Schongauera, znany jest jeden egzemplarz – *Zmartychwanie*, miedzioryt pochodzący z dawnej kolekcji Grafa Palena, obecnie w Bibliotece Narodowej w Rydze²⁶.

W tej bibliotece znajdowała się ciekawa kolekcja zawierająca również metaloryty. Do interesujących należał metaloryt groszkowy dużego formatu, który prezentował dwanaście scen z Ewangelii i Dziejów Apostolskich²⁷. Miejsce jego przechowywania nie jest obecnie znane. Zachował się inny egzemplarz, pochodzący z dawnej kolekcji Biblioteki Uniwersyteckiej we Lwowie, obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie, o ogromnej wartości artystycznej, dzięki rozmiarom i dokładności szczegółów. Rycina ta przedstawia dwanaście scen kolorowanych farbą zieloną i brązową i dodatkowo wyobrażenie śmierci pośrodku (il. 4). Metaloryt odbity jest na papierze żeberkowym z filigranem w kształcie jednorożca, którego wymiary wskazują na papiernię francuską. Niestety w monografii znaków wodnych Briqueta nie znajdujemy podobnego znaku wodnego. Stanisława Sawicka opublikowała jedynie część środkową kompozycji i wymienia drugą wersję, znajdującą się w Berlinie, a także porównuje ją z pracami Mistrza Madonny z Aachen²⁸. Dwanaście scen, to te same, które występowały na rycinie z kolekcji Biblioteki Uniwersyteckiej w Rydze. Każda kompozycja oprócz sceny głównej zawiera inskrypcję łacińską oraz małe wizerunki świętych. Pewne analogie znajdujemy w rycinach nieznanego mistrza, którego scenę

²¹ M. Geisberg *Geschichte der Deutschen Graphik vor Dürr*, Berlin 1939, s. 170, nr 61; – Hollstein, op. cit., s. 17.

²² *Ibidem*, s. 14-15.

²³ *Schreiber Meisterwerke...*, il. 13-22.

²⁴ K. Gaber *Auf der Suche nach verlorenen Büchern „Königsberger Bürgerbrief“* Bł. XXXIV, Rheinbach-Wormsdoorf 1990, s. 30-33; – J. Tondel *Katalog poloników. Kwaterbibliothek i Neue Bibliothek książce Albrechta Praskiego zachowane w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu*, Toruń 1991; – W. Deluga *Neue Forschungen über die Künstlerische Entwicklung der Stadt Königsberg. Forschung - bedürfnisse und -forderungen*, „Folia Fromborensia. Pismo Fundacji im. Mikołaja Kopernika” 1: 1992, nr 1, s. 80-93.

²⁵ N. G. Stogton *German and Netherlandish Woodcuts of the 15th and 16th Centuries*, „Somerset” 1991, nr 1.

²⁶ Nr inw. R. Ik-2/302.

²⁷ *Schreiber Meisterwerke...*, il. 23-24.

²⁸ Sawicka, op. cit., 22, nr 49.



Kołorńskie
metaloryty
z XV wieku
w kolekcjach
pomorskich



4. Nieokreślony rytownik, XV w. Śmierć i 12 scen z Ewangelii i Dziejów Apostolskich.
Biblioteka Narodowa w Warszawie



5. Nieokreślony rytownik, XV w. *Zstąpienie do otchłani*, fragment il. 4.
Biblioteka Narodowa Warszawa

Ukrzyżowania mamy w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu²⁸ i podobną z kolekcji National Gallery of Art w Waszyngtonie²⁹.

Inny metaloryt grozdkowy z kolekcji Biblioteki Narodowej w Warszawie prezentuje szesnaście scen z życia Marii, Chrystusa i świętych. Obiekt ten również znany jest z monografii Sawickiej i pochodzi z kolekcji Biblioteki Uniwersyteckiej we Lwowie³⁰. Papier żeberkowy ze znakiem wodnym w kształcie gotyckiej litery A pochodzi z papierni w Düsseldorfie i według Briqueta był używany w Colmarze i Tübingen od roku 1423³¹. Szesnaście miniaturowych ilustracji kolorowanych jest farbą purpurową. Najbliższe analogie znajdujemy w twórczości Mistrza Pasji Oksfordzkiej, czynnego w Kolonii w latach 1460-1480. Widoczne są one przede wszystkim w partiach tła i bordiury. Egzemplarze należące do *oeuvre* tego mistrza znajdują się w zbiorach Ashmoleum Museum w Oksfordzie, a także w Bibliotece Narodowej w Paryżu. Do ciekawych należy również dwadzieścia prac z National Gallery of Art w Waszyngtonie³².

Z pozostałych rycin z kolekcji w Rydze Heitz wymienia jeszcze 22 ryciny. Metaloryt przedstawiający Boga Ojca trzymającego na rękach Chrystusa, to dużych rozmiarów kopia ryciny Mistrza banderol³³. Niestety, miejsce jego przechowywania nie jest znane.

Spośród kolekcji bałtyckich należy wymienić jeszcze zbiór graficzny, należący do Biblioteki Uniwersyteckiej w Tartu, gdzie również znajdują się ryciny datowane na wiek XV. Wśród nich występują anonimowe drzeworyty z XV w.: *Boże Narodzenie*, *Ecce Homo* oraz *Kot i myszy*³⁴, a także miedzioryty Martina Schongauera i Albrechta Dürera. Niestety w kolekcji tej brak jest metalorytów³⁵.

Zaprezentowane powyżej przykłady metalorytów w zbiorach znajdujących się w miastach bałtyckich, należą do części zebranych grafik z wieku XV. Można mieć nadzieję, że uda się sfinalizować wydanie katalogu kompletnego tych unikalnych dzieł.

²⁸ Nr inw. Graf. 6912.

²⁹ Field, op. cit., nr 319.

³⁰ Sawicka, op. cit., s. 18-1, nr 34-48.

³¹ C. M. Briquet *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier de leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, t. III, Leipzig 1923, nr 7954.

³² Field, op. cit., nr 296-315.

³³ Hollstein, op. cit., s. 61.

³⁴ Drugi egzemplarz został wystawiony na aukcji w Berlinie. Por. *Katalog XCVIII. Sammlung Osnar von Müllern + St. Petersburg, Graf Gregor Stroganoff + Russ. Dr. Ottokar Mascha Wien. Kostbare Originaldrucke der grossen Allen Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts: - Vorsteigerung zu Berlin, Montag den 25. bis Freitag den 29. Mai 1914, Amsler & Rulland, Kunsttupferariat, Berlin 1914, s. 92, nr 1529.*

³⁵ T. Nurk *XV-XVI Sajandi Saksa Puhukoid. Tartu Rõõku Ülikooli Teaduslikast Raamatukogust*, Tallin 1988.

Zagadnienie polityki artystycznej II Rzeczypospolitej wobec Gdańska

Badacze zajmujący się związkami kulturalnymi Gdańska i II Rzeczypospolitej nie wykorzystali dokumentów przechowywanych w Archiwum Akt Nowych w Warszawie i Archiwum Państwowym w Gdańsku¹. Chodzi tu o dokumenty z lat 1919-1921 wiążące się z działalnością Ministerstwa Sztuki i Kultury, a dotyczące bezpośrednio spraw gdańskich: łączą się one z funkcjonowaniem Delegacji Rządu Polskiego, przekształconej następnie w Komisariat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Gdańsku.

Treść tych materiałów może rzucić nowe światło na zagadnienie polityki artystycznej kształtującego się państwa polskiego oraz stać się przyczynkiem do międzywojennych dziejów stosunków Polski i Gdańska w sferze kultury artystycznej (a w tym również i zagadnień muzealnictwa).

Powstałe w roku 1918 państwo stało się nowym odbiorcą sztuki. Zainicjowały możliwości prowadzenia takiej działalności mecenasowskiej, której organizatorem, dysponentem i adresatem byłoby właśnie państwo. Zaraz po proklamowaniu niepodległości powołano Ministerstwo Sztuki i Kultury, na czele którego stanął niebawem krytyk i znawca sztuki, twórca „Chimery” Zenon Przesmycki-Miriam. Objął on tekę ministra w gabinecie Ignacego Jana Paderewskiego. Ówczesne „rządy artystów”, jak je nazywano,

¹ Archiwum Akt Nowych w Warszawie (dalej: AAN), Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (dalej: MWRiOP), 7014, 7059; Archiwum Państwowe w Gdańsku (dalej: APGd), Komisariat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Gdańsku (dalej: KGRI), 66. Dla badań nad życiem kulturalnym w Wolnym Mieście Gdańsku, szczególnie zaś przejawami w dziedzinie artystycznej, znacznie zasadnicze mają następujące artykuły: A. Chodźbickiego *Główne założenia polityki kulturalnej w Wolnym Mieście Gdańsku*, „Rocznik Gdański” 44: 1984, z. 2, s. 125-143, będący próbą nakreślenia ogólnych założeń polityki kulturalnej władz gdańskich. Tego samego autora: *Środowisko polskich artystów plastyków w Wolnym Mieście Gdańsku*, „Rocznik Gdański” 50: 1990, z. 2, s. 161-175, zawierający pozytywną odpowiedź na sformułowane w tytule zagadnienie oraz G. Niewiadomego *Plastyka polska w Wolnym Mieście Gdańsku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 5: 1989, s. 65-95, zamieszczony uprzednio we fragmentach: *Początek zrodził Kraków. Sztuka Polska w Wolnym mieście Gdańsku* (1), „Głos Wybrzeża” 1987, nr 20, s. 5; – *Największy sukces. Sztuka polska w Wolnym Mieście Gdańsku* (2), „Głos Wybrzeża” 1987, nr 26, s. 5.

² Por. M. Rogoyska, *Z dziejów mecenatu artystycznego w Polsce w latach 1918-1930*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 5: 1954, z. 3-4, s. 128-200, *passim*.

przebiegały w atmosferze entuzjazmu, a nawet euforii. Prowadziło to niejednokrotnie do nierealnych, a czasem nieco fanatycznych przedsięwzięć². Jednym z projektów Przesmyckiego było np. utworzenie we wszystkich stolicach europejskich osobnych ambasad sztuki, o bliżej nieokreślonym zakresie zadań³.

Z tego okresu pochodzi wystosowane przez Przesmyckiego z datą 5 XI 1919 r., i skierowane do Prezydium Rady Ministrów pismo w sprawie powołania Komisarza Sztuki i kultury przy Reprezentancie Państwa Polskiego w Gdańsku: „...Ministerstwo SiK zwraca uwagę na to, że ustanowienie Komisarza Sztuki i Kultury jest rzeczą nieodzowną ze względów politycznych. Ludności polskiej Gdańska, której odsetki stale będą wzrastać, należy się ze strony rządu opieka wszechstronna, a więc, prócz innych, zaspokojenie jej potrzeb kulturalnych i artystycznych, obejmujących np. teatr, kinematografię, wystawy artystyczne i artystyczno-przemysłowe itp.

Zbyteczne dowodzić znaczenia tych czynników dla propagandy polskiej i polonizacji Gdańska, która musi być osią polityki polskiej w stosunku do tego miasta, wymaga tego również powaga państwa polskiego w stosunku do cudzoziemców przyjeżdżających do Gdańska i szukających widocznych przejawów suwerenności Polski. Z drugiej strony Gdańsk posiada zbiory artystyczne, a także gmachy zabytkowe tak liczne i cenne, jak może żadne z miast dawnej Rzplitej [...]. Wreszcie są liczne zbiory i instytucje rządu pruskiego przeznaczone do zaspokojenia potrzeb nie tyle miasta ile całej prowincji, której ziemie weszły w skład terytoriów Państwa Polskiego, do przejęcia tych instytucji Państwo Polskie ma poważne podstawy. Ze względu na te, tak wyjątkowe warunki Ministerstw S. i K. uważa za nieodzowne przynajmniej na okres najbliższych lat kilku ustanowienie przy Reprezentancie Rządu Polskiego w Gdańsku specjalnego Komisarza do Spraw Sztuki i Kultury, którego obowiązkiem będzie czuwać nad zaspokojeniem omówionych wyżej potrzeb ludności polskiej Gdańska oraz przeprowadzić rewindykację praw do zabytków, zbiorów itp. – nacji polskiej⁴.

Z pismem tym wiąże się przechowywane w Archiwum Gdańskim sprawozdanie Nikodema Pajzderskiego, ówczesnego Kierownika Wydziału Rewindykacji Zbiorów Artystyczno-Kulturalnych na były zabór pruski, z pobytu w tym mieście na początku czerwca 1920 r.⁵ Dotyczy ono między innymi podziału gdańskich zbiorów muzealnych: przyrodniczych, prehistorycznych i etnograficznych (mieszczących się w Grünes Thor i Milchenkannentrum) oraz artystycznych (przechowywanych w Stadtmuseum) między Polskę a Wolne Miasto.

Ostatnim dokumentem jest skierowane w maju 1921 r. bezpośrednio do Komisarza Generalnego RP w Gdańsku pismo Jana Heuricha, pełniącego obowiązki wiceministra Sztuki i Kultury, a faktycznie – od ustąpienia ze

² J. Pollakówna *Ministerstwo Sztuki i Kultury, [w:] Polska życie artystyczne w latach 1915-1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974, s. 546.

³ *Ibidem*, s. 547.

⁴ AAN, MWRSOP, 7014, s. 1-2. Dwie kartki małych rozmiarów, pismo odręczne, czerwonym atramentem.

⁵ APGd, KGRP, 66, s. 8-9. Patez ANEKS.

stanowiska Miriama-Przesmyckiego w roku 1920 – kierującego sprawami resortu, o treści następującej: „Ze stanowiska interesu państwowego Polski nie jest pożądanem, aby miała się ona stać terenem ekspansji artystycznej i rynkiem zbytu dla dzieł artystów niemieckich – zwłaszcza drugorzędnych. Natomiast jest bezwarunkowo korzystne dla celów politycznych, kulturalnych i gospodarczych poddanie Gdańska wpływowi polskiemu z pomocą urządzania wystaw sztuki polskiej w Gdańsku. Akcją w tym kierunku Minist. S. i K. gotowe jest poprzeć bezwzględnie. Co do artystów gdańskich to mogą oni brać udział w wystawach polskich o tyle, o ile prace ich nie będą odrzucone przez jury ze względu na ich poziom artystyczny, przyczem na ewentualne ulgi celne mogliby liczyć jedynie artyści polskiej narodowości. Starania o zamieszczenie w pismach gdańskich niemieckich sprawozdań z ruchu artystyczno-kulturalnego w Polsce zdaje się być rzeczą wskazaną, a wybór Stanisława Przybyszewskiego na referenta należy uważać za bardzo szczęśliwy. Byłoby jednak nie mniej pożądanem przygotowanie sprawozdania (nie dla czasopism polskich, ale wiadomości zainteresowanych ministerstw) o stanie przemysłu artystycznego w Gdańsku. Dla podjętej obecnie przez M.S. i K. akcji uruchamiania polskiego przemysłu art. – w celach eksportowych, wiadomości te miałyby znaczenie orientacyjne. Informacje takie winnyby objąć: A. rodzaj przemysłu, B. ilość i rozmiary wytwórni w Gdańsku, C. czy wyroby przeznaczone są na rynek wewnętrzny czy obcy – i jaki mianowicie, D. co przywożą do Gdańska w zakresie przemysłu art. i skąd mianowicie. O ile by Komisariat Jeneralny mógł dokonać podobnego wywiadu, Min. S. i K. prosi o nadesłanie powyższych informacji wprost do Min-twa”⁶.

W tym miejscu należało by zapytać o rezultaty podnoszonych w pismach spraw.

1. Ministerstwo Sztuki i Kultury nie zdążyło doczekać się swojego reprezentanta w postaci Komisarza Sztuki i Kultury w Gdańsku, bowiem w roku 1922 zostało zlikwidowane, zaś jego kompetencje przejął, podlegający Ministerstwu Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Departament Sztuki. W tym samym czasie w Gdańsku posiadały swych delegatów: Min. Apropowizacji, Min. Spraw Zagranicznych, Min. Spraw Wojskowych, Min. Przemysłu i Handlu oraz koleje państwowe⁷.

2. W sprawozdaniu Delegata Rządu Polskiego z lat 1919-1920 bezkutecznie szukać można obecności zagadnień kulturalnych. Większość miejsca poświęcona jest sprawom apropowizacji⁸.

3. Próby propagandy sztuki polskiej w Gdańsku poprzez wystawy artystyczne nigdy nie wykroczyły poza przedsięwzięcia o charakterze efemerycznym. (Wymienić tu należy wystawę „Polska – krajobraz i lud” zorganizowaną przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych

⁶ AAN, MWRIOE, 7059, s. 97-99. Pismo odręczne czerwonym atramentem.

⁷ S. Miłoś Działalność Komisariatu Generalnego Rzeczypospolitej Polskiej w Wolnym Mieście Gdańsku 1920-1939, Warszawa 1971, s. 80.

⁸ APGd, KGRP, 7.

w Muzeum Miejskim, w kwietniu i maju 1930 r., wystawę twórczości malarskiej Jana, Adama i Tadeusza Styków, współorganizowaną przez gdańskie Towarzystwo Popierania Nauki i Sztuki w roku 1931 w salach Hotelu Continental, czy wystawy w gmachu Dyrekcji PKP, w roku 1933 – sztuki polskiej, przysłaną przez Min. WRiOP oraz ostatnią przed wybuchem wojny wystawę polską – ekspozycję obrazów Wojciecha Kossaka otwartą w roku 1935¹⁰.

4. Zamierzenia rozwinięcia eksportu polskiego przemysłu artystycznego pozostały jedynie projektami, mimo iż wzajemne stosunki ekonomiczne były dostatecznie ożywione.

Jakie były ogólniejsze powody takiego stanu rzeczy?

Rozwój kultury i sztuki w Gdańsku zdeterminowany został stosunkami politycznymi Wolnego Miasta z Rzeczypospolitą. Od tych relacji uzależniona była również recepcja polskiego życia artystycznego przez społeczeństwo Gdańskie¹¹. W mieście istniały zasadniczo jedynie niemieckie instytucje kulturalne, nie było zaś żadnej oficjalnej polskiej placówki zajmującej się inspirowaniem rozwoju życia artystycznego, czy mecenatem w ogóle¹². Ich braku nie było w stanie zastąpić prężnie działające od 1922 r. Towarzystwo Popierania Nauki i Sztuki, choć do jego sukcesów zaliczyć można inicjatywę wydawania „Rocznika Gdańskiego” (od 1927 r.) oraz otwarcie w 1929 r. Polskiej Stacji Naukowej¹³.

Niepowodzeniem zakończyła się próba utworzenia Polskiego Muzeum Ojczystego, podjęta w 1934 r.¹⁴ Mecenasowskiej roli nie odegrał również Komisarjat Generalny RP, którego władze nie miały jasno określonego programu działania w zakresie kultury. Komisarze Generalni, mimo iż rola ich jako reprezentantów rządu polskiego była bardzo duża¹⁵, nie przejawiali w swej działalności zbytniego zainteresowania sprawami kulturalnymi, ograniczając swe przedsięwzięcia wyłącznie do pełnienia funkcji reprezentacyjnych. Stopień ich inicjatywy odzwierciedlał oficjalne założenia polityki Warszawy wobec Wolnego Miasta, a w szczególności znikomych możliwości finansowych w tym zakresie¹⁶.

Jednocześnie polityka kulturalna Wolnego Miasta prowadzona przez władze gdańskie miała antypolski charakter¹⁷, a działania Senatu zmierzały do zasadniczego ograniczenia przejawów polskiego życia kulturalnego,

¹⁰ G. Niewiadomy, *Plastyka polska w Wolnym Mieście Gdańsku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 5: 1989, s. 71–86.

¹¹ A. Chodubski, *Świadomości polskich artystów plastyków w Wolnym Mieście Gdańsku*, „Rocznik Gdański” 50: 1990, z. 2, s. 161; – Niewiadomy, op. cit., s. 94.

¹² Chodubski *Świadomości...*, cit., s. 161–162.

¹³ A. Drzyckiński, *Polacy w Wolnym Mieście Gdańsku (1920–1933). Polityka senatu gdańskiego wobec kultury polskiej*, Wrocław 1978, s. 257–258; – Chodubski, op. cit., s. 171–173; – Niewiadomy, op. cit., s. 67 nn.

¹⁴ S. Hański, *Utworzenie Muzeum Polskiego w Gdańsku jako wyznacznik wspólności kulturalnej z Polską*, „Rocznik Gdański” 4-5: 1930-31, s. 209–217; – Chodubski, op. cit., s. 172; – Niewiadomy, op. cit., s. 81.

¹⁵ Mikos, op. cit., s. 111.

¹⁶ Por. H. Polak, *Szkolnictwo i oświata polska w Wolnym Mieście Gdańsku 1920–1939*, Gdańsk 1978, s. 196–197.

¹⁷ Chodubski *Główne założenia...*, s. 143.

które tym samym toczyło się prawie wyłącznie nurtem amatorskim, nie ugruntowanym nadto obecnością silnych indywidualności artystycznych¹⁶. Bezskuteczne okazały się próby podejmowane przez Polonię gdańską, zważywszy jej wewnętrzne rozbitcie, wywarcia wpływu tak na władze miasta, jak i rząd w Warszawie¹⁷. Nie bez znaczenia był fakt, że od roku 1922 Polska pozbawiona była jednej centralnej instytucji decyzyjnej w zakresie spraw artystycznych. Po likwidacji samodzielnego Min. Sztuki i Kultury, podległy resortowi oświaty Departament Sztuki, zredukowany w 1931 r. do roli wydziału, kompetencyjnie był często zastępowany przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (powstałe w 1926 r. i związane mocno z Min. Spraw Zagranicznych), czy Instytut Propagandy Sztuki (utworzony w 1930 r.)

Podejmowane do początku lat trzydziestych nieliczne próby promocji sztuki polskiej na terenie Wolnego Miasta Gdańska miały charakter „eksportu”, częstokroć o komercyjnym charakterze¹⁸.

Szczególny nacisk położony w drugiej dekadzie międzywojnia w polityce artystycznej na propagandowe działanie sztuki, raz jeden tylko – i to przed samą wojną – zmaterializował się w Gdańsku w monumentalnej dekoracji auli Gimnazjum Polskiego Macierzy Szkolnej – „bastionu polskości w tym mieście” – jak wówczas mówiono, ozdobionej w latach 1937-1939 freskami Bolesława Cybisa, Jana Zamoyskiego oraz Stefana Płużyńskiego i Mariana Jurgielewicza¹⁹. Propagandowe znaczenie tej realizacji miało na celu zamanifestowanie tożsamości narodowej Polonii gdańskiej oraz wizualne zadeklarowanie ścisłych powiązań z Polską²⁰. Malowidła te miały „świadczyc przyszłym pokoleniom – pisał z emfazą Marian Szyszko-Bohusz – że po odzyskaniu Niepodległości twórcza myśl polska znaczyła i nadal znaczy swoją obecność w Gdańsku dziełami o wartości nieprzemijającej²¹”.

Czy zatem można w powyższym kontekście przyjąć, że istniała polityka artystyczna II Rzeczypospolitej wobec Gdańska?

Jeżeli rozumieć będziemy politykę artystyczną jako substytut wyrażenia „mecenat artystyczny” oraz widzieć w niej będziemy także działania, które mają na celu zdobycie i utrwalenie władzy²², to stwierdzić trzeba, że tak określonej polityki artystycznej II Rzeczypospolitej wobec Gdańska po prostu nie było. Zasadniczym bowiem celem działania polskiego w Wolnym Mieście Gdańsku były zagadnienia polityczne, których „realizację widziano na drodze gospodarczej penetracji, wciągającej Gdańsk w orbitę bez-

¹⁶ Chodźski *Śniadoko*..., s. 161-162.

¹⁷ Polak, *op. cit.*, s. 197-198.

¹⁸ Niewiadomy, *op. cit.*, s. 93-94.

¹⁹ M. Szyszko-Bohusz *Malowidła freskowe w auli Gimnazjum im. J. Piłsudskiego Gdańskiej Macierzy Szkolnej w Gdańsku*, Gdańsk 1939.

²⁰ Niewiadomy, *op. cit.*, s. 90-93.

²¹ Szyszko-Bohusz, *op. cit.*, s. 4.

²² W. Krassowski *Mecenat artystyczny czy polityka artystyczna*, [w:] *Mecenat, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Seju Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1984, s. 27.

pośrednich wpływów Polski²⁵. Nie mogą dziwić również słowa Henryka Strasburgera, Komisarza Generalnego RP w latach 1924-1932, który pisał: "Gdańsk był zawsze gospodarczo z Polską związany, a etnograficznie i kulturalnie - widocznie na skutek zbyt małej prędkości polskiej - zawsze jej obcy"²⁶.

Ową obecność utrwalało polityczne uwikłanie kulturalnych dziejów Wolnego Miasta, gdzie rzeczywistość społeczna zdominowała czynnikami pozaartystycznymi i określona przez relację niemiecko-polskie całkowicie zdeterminowała życie artystyczne²⁷.

Günter Grass pytany ostatnio przez Pawła Huelle czy nie dostrzega również współcześnie stanu, w którym polityka wypiera literaturę i sztukę, odpowiedział: "Przecież my wszyscy żyjemy - jakoś tymczasowo to akceptując - albo w niemieckim, albo w polskim świecie sfalszowanych dziejów"²⁸.

A n e k s

"Sprawozdanie z podróży służbowej odbytej w dniu 9-14 czerwca 1920 roku w celu zebrania dokładnych danych co do niemieckiego majątku państwowego w Gdańsku w zakresie zabytków sztuki i kultury. Dr Nikodem Pajzdowski Konserwator Okręgu Poznańskiego", APGd, KGRP, 66, s. 8-9.

"Na podstawie traktatu wersalskiego ma ulec podziałowi również majątek byłej prowincji zachodnio-pruskiej. W dziedzinie sztuki i kultury chodzi tu przede wszystkim o Muzeum Prowincjonalne, które jako własność prowincji zachodnio-pruskiej (Westpreussisches Provinzialmuseum), staje się masą podziałową między strony interesowe (Polska, Gdańsk, Prusy). Muzeum to jako instytucja artystyczno-naukowa, została powołana do życia mocą uchwały sejmiku prowincjonalnego (Westpreussischer Provinziallandtag) z r. 1879 i obejmuje dwie w oddzielnych budynkach pomieszczone grupy zabytków, które od roku 1905, względnie 1902, były niepodzielną własnością prowincji [...] Od roku 1882 zarządzała tą instytucją specjalna komisja muzealna.

I. W. Grünes Thor, przy Joppengasse 63 oraz Milchkannenturm, mieszczą się zbiory przyrodnicze, prehistoryczne i etnograficzne, które pierwotnie były częściową własnością "Towarzystwa Przyrodniczego" (Naturforschende Gesellschaft).

II. Oddział obejmuje zbiory przemysłu artystycznego (Kunstgewerbe museum der Provinz Westpreussen) mieści się w miejskim muzeum (Stadtmuseum) przy Fleichergasse w dawnych zabudowaniach klasztornych. Komisja muzealna w łonie sejmiku prowincjonalnego, powołując do życia

²⁵ Drzycimski, op. cit., s. 203.

²⁶ H. Strasburger *Sprawa Gdańska*, Warszawa 1937, s. 11.

²⁷ Chodubski *Srodlowisko...*, s. 161.

²⁸ Danzig/Gdańsk. Rozmawiają Günter Grass i Paul Huelle, „Wież” 1992, nr 9, s. 47.

Gewerbli - Zentralverein für Westpreussen w roku 1882 położyła pod niego podwaliny. W oddziale I wszelkie koszty utrzymania pokrywała prowincja, w dziale II płaciła jedną połowę prowincja, drugą połowę miasto, ponieważ wspólny dyrektor zarządzał zbiorami, należącymi do prowincji i miasta (Galeria i zbiory graficzne). Dzięki umiejętnemu kierownictwu obecnego dyrektora dr Seckera dokonano w ostatnich latach reorganizacji zbiorów, licząc się z wymaganiami estetycznymi. Stanowią one dzisiaj piękną całość. W znacznie gorszych warunkach znajdują się zbiory działu przyrodniczego, prehistorycznego i etnograficznego, mieszczące się w pięciu miejscach od siebie nawet dość oddalonych, częściowo zmagazynowanych i dla publiczności niedostępnych.

Sejm prowincjonalny, uznając opłakany stan pomieszczenia tych zbiorów powziął uchwałę z dnia 1 lutego 1913 r. wzniesienia osobnego budynku dla muzeum prowincjonalnego. W tym celu od r. 1913 wstawiał on do budżetu kwotę 38 500 marek rocznie. Koszta były obliczone na 1 1/4 miliona marek, nie wliczając w to należności za grunt, który miasto miało ewentualnie darować. W tym celu brano w rachubę plac nie zabudowany w najbliższym otoczeniu klasztoru pofranciszkańskiego, dzisiejszego muzeum miejskiego. Licząc się z lokalnymi warunkami byłoby rzeczą wskazaną, aby udział przemysłu artystycznego, związanego ściśle z historią i kulturą miasta Gdańska, przekazać obecnie wolnemu państwu Gdańskiemu, jednakowoż pod warunkiem, że dział przyrodniczy, prehistoryczny i etnograficzny stanie się w całości własnością Państwa Polskiego. W tym celu należałoby zabiegać o jeden z gmachów państwowych, które komisja międzysojusznicza ma podzielić między strony interesowne. Przy tym muzeum można by z czasem otworzyć specjalny dział sztuki polskiej. Zastrzeżenie, że zbiory te pozostałyby w Gdańsku ułatwiłoby w znacznej mierze odnośne pertraktacje.

III. Od roku 1892 prowincja zachodnio-pruska utrzymywała urząd konserwatora prowincjonalnego, przy którym znajdowały się archiwum zabytków oraz biblioteka. Rezygnując z biblioteki należałoby się domagać wydanie materiałów odnoszących się do zabytków, znajdujących się na terytoriach przyznanych Polsce, aby w ten sposób umożliwić sprawne funkcjonowanie województwa pomorskiego”.

Nikodem Pajzderski

Odpis tego sprawozdania przesłany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki 16 VII 1920 r., nr 12791/20 do Prezydium rady Ministrów /Referat Gdański wraz z adnotacją: "nadmieniając, że pozostawienie zbiorów przyrodniczych, prahistorycznych i etnograficznych winno być uwarunkowane zobowiązaniem się Gdańska do dostarczenia dla zbiorów tych osobnego budynku oraz poniesienia kosztów administracji pod kontrolą rządu Polskiego”.

Minister

Nakład 1000 egz. Arkuszy druk. 1325
Oddano do składania w październiku 1995 r.
druk ukńczono w listopadzie 1996 r.
Drukarnia W&P Malbork, ul. Akacjowa 29

