

P.205.309 II egz.

PORTA AUREA

ROCZNIK

ZAKŁADU HISTORII SZTUKI
UNIwersytetu GDAŃSKIEGO

2



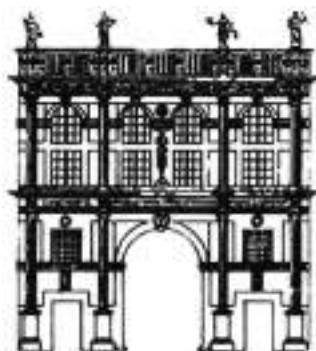
GDAŃSK
1993

PORTA AUREA

ROCZNIK

ZAKŁADU HISTORII SZTUKI
UNIWERSYTETU GDAŃSKIEGO

2



GDAŃSK
1993

REDAKTOR NAUKOWY
TERESA GRZYBKOWSKA

Sekretarz redakcji
Malgorzata Paszyka

Projekt okładki i strony tytułowej
Przemysław Krajewski

Redaktor
Teresa Hrankowska

Redaktor techniczny
Stanisław Rzepkowska

Tom finansowany przez Uniwersytet Gdański



P.05.303 I 2032

© Copyright by
Zakład Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego

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

ISSN 1234-1533

1997 no 24412

Sztuka Gdańska
XVII wieku

Spis treści

TERESA GRZYBKOWSKA, Wstęp	5
ADAM MIŁOBEDZKI, Architektura i "Architectura" w kulturze północnej Europy: 1550-1620	7
JAN WRABEC, Kaplica Królewska w Gdańsku. Rodowód, pokrewieństwa oraz wymowa form architektonicznych	15
TOMASZ MIROCKI, Antyczne pierwowzory gdańskiego posągu Neptuna	31
JULIUSZ A. CHROŚCICKI, Gdańszczanie P.P. Rubens i J. Brueghel Aksamitny	49
JAN HARAŚMOWICZ, Doctrina Doctrinarum. Katechetyczne i społeczno-obyczajowe treści <i>Dziesięciu Przykazań</i> z Pruszcza Gdańskiego	55
JACEK TYLICKI, LUDWIG MEYER, Sztuka i polityka anno 1639. Obraz Bartłomieja Strobla w Prado	101
JAN WRABEC, Czyżby nieznany obraz Bartłomieja Strobla? <i>Assunta z Goszczy</i>	143
TERESA SULERZYSKA, Alegoria Wolności w gdańskiej grafice ilustracyjnej XVII wieku	157
BARBARA TUCHOLKA-WŁODARSKA, Srebrne kufle gdańskie z XVII wieku i ich dekoracje	171
JAKUB POKORA, Świat błaznami stoi. Postacie wesołków na renesansowym piecu w gdańskim Dworze Artusa	199

Wstęp

Tom drugi pisma zawiera materiały sympozjum zorganizowanego przez nasz Zakład w dniach 18-19 września 1991 roku, a poświęconego "Sztuce Gdańska XVII wieku". Obrady odbywały się w sali konferencyjnej Gdańskiego Towarzystwa Naukowego. Program charakteryzował się różnorodnością problemów – od refleksji teoretycznej, urbanistyki, architektury, recepcji antyku do malarstwa i rzemiosła artystycznego.

Obfitość materiałów spowodowała, że część tekstów trzeba było przenieść do następnego, trzeciego tomu, który zasadniczo będzie poświęcony muzealnictwu i kolekcjonerstwu gdańskiemu. Znajdą się tam artykuły Katarzyny Cieślak¹ oraz Elżbiety i Macieja Kilarskich². Referat profesor Teresy Zarębskiej, dotyczący urbanistyki Gdańska przełomu XVI i XVII wieku, rozrósł się do rozmiarów obszernej rozprawy, a zbyt długie oczekiwanie na druk tomu czwartego, w którym miała się znaleźć, skłonił Autorkę do wydania jej gdzie indziej.

Paroletnie opóźnienie druku materiałów spowodowało, że referaty profesorów Adama Miłobędzkiego³ i Zygmunta Kruszelnickiego⁴ zostały już opublikowane. Mimo to drukujemy artykuł profesora Miłobędzkiego, by udokumentować przebieg konferencji, a przede wszystkim by nadać tytułowej problematyce pełniejszy kształt.

W artykule swoim Adam Miłobędzki kładzie fundamenty metodologiczne nowych badań architektury północnej. Autor podważył stosowane tu kategorie stylowe, zwłaszcza manieryzmu, akcentując przedłużenie średniowiecza aż po połowę XVII wieku. Dla okresów następnych zaproponował podział na style wysoki, średni i niski. Wykazał zależność architektury miejskiej od budownictwa drewnianego, postulując ich wspólne ujęcie.

¹ K. Cieślak *Estetyka „srebrnego” Daniela Cramera w dekoracji kościoła gdańskich XVII wieku.*

² E. i M. Kilarscy *Gdańskie pieczę kłbne w XVII wieku.*

³ A. Miłobędzki *Niderlandzka i uderlandyzująca architektura jako zjawisko kulturowe i artystyczne: 1550-1630.* [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1992.* Warszawa 1995, s. 51-58.

⁴ Z. Kruszelnicki. *Epitafium ojca Kopyrnika. Proba nowego spojrzenia.* "Rocznik Toruński" XXI: 1992.

Jan Wrabec skojarzył kaplicę Królewską w Gdańsku z klasztorem Szpitalników we Wrocławiu, dostrzegając dla obu budowli wspólny pierwowzór w rzymskim archigimnazjum Borrominiego.

Malarstwu poświęcone były referaty Juliusza A. Chrościckiego, Zygmunta Ważbińskiego, Jana Wrabeca oraz Jacka Tylickiego. Juliusz A. Chrościcki wykazał aktualność wzorów rubensowskich w pracowniach malarzy gdańskich przez całe XVII stulecie. Zygmunt Ważbiński zajął się recepcją caravaggionizmu w twórczości zwłaszcza Hermana Hana. Jan Wrabec związał obraz Matki Boskiej w podkrakowskiej Goszczy z obrazami Hana i Strobla. Jacek Tylicki podjął ambitną próbę identyfikacji 60 osób pojawiających się na gigantycznym obrazie *Uczta u Heroda i ścięcie św. Jana* z madryckiego Prado. Toruński badacz wykazał wyjątkowość tego płótna w dziejach malarstwa europejskiego, interpretując je jako prezentację życia politycznego Europy około 1639 roku⁵.

Archeolog śródziemnomorski Tomasz Mikocki podzielił się wynikami swoich badań nad recepcją sztuki antycznej w Gdańsku na przykładzie najpopularniejszej rzeźby – posągu Neptuna z fontanny na Długim Targu. Wykazał, iż autorem rzeźby był artysta popisujący się erudycją wywodzącą się z kręgu warsztatu Giambologna. Twórca ten wykorzystał najbardziej znane w czasach nowożytnych dzieła starożytne: Torso Belwederskie, *Grupę Laokoona*, posąg Marka Aureliusza. Wyniki tego referatu otwierają nowe perspektywy w badaniach sztuki gdańskiej pod kątem właśnie recepcji antyku. Problem to niebywale ważki. Znajomość antyku stanowi wyznacznik humanistycznych horyzontów.

Problematyką protestancką, tak typową dla religijnego życia Gdańszczan, zajęli się wybitni jej znawcy Jan Harasimowicz i Katarzyna Cieślak, wykazując jak dosłownie luterancki artysta ilustrował treści katechetyczne. Wrocławski badacz udowodnił, swą tezę na przykładzie *Dziesięciorga Przykazań* Antoniego Möllera z kościoła parafialnego w Pruszczu Gdańskim. Obrazy te spełniły ważną rolę w polityce religijnej luteran walczących z kalwinami. Żywa narracja była mocno osadzona w tradycji lokalnej. Katarzyna Cieślak wykazała dosłowność katechetyczną emblematów opatrzonych literackimi komentarzami. Badaczka sreber gdańskich Barbara Tuchołka-Włodarska dokonała ciekawych interpretacji dekoracji kufli służących do picia grzanego wina. Te użytkowe piękne przedmioty przekazywały jednocześnie umoralniające treści. Teresa Sulerzyska, wybitna znawczyni grafiki gdańskiej, zajęła się *Alegorią Wolności* w gdańskiej grafice ilustratorskiej XVII wieku, a Jakub Pokora omówił przedstawienia błaznów na renesansowym piecu w gdańskim Dworze Artusa.

⁵ J. Tylicki *Kunst des 17. Jahrhunderts in Danzig*, Danzig Wissenschaftliche Gesellschaft, 20. und 21. September 1991, [w:] *Kunstchronik*, 45. Jahr, August 92, 14. 8, s. 338-341.

Architektura i "Architectura" w kulturze północnej Europy: 1550-1620

Przedmiotem niniejszych rozważań jest architektoniczne pokrycie wielkiego makroregionu artystycznego, który narastał od schyłku średniowiecza pomiędzy Londynem a Rygą, obejmując niziny północnego Morza Bałtyku. Jego geokulturowy punkt ciężkości leżał, jak wiadomo, w Niderlandach, tu też najwcześniej były infiltrowane formy włoskiego renesansu, bardziej zresztą korygując i przyspieszając niż zmieniając bieg artystycznych przemian. Przed rokiem 1550, sztuka niderlandzka, pozornie przeorientowana na nowożytną, wzmocniła swe dawne wpływy w Anglii, ale przede wszystkim rozkwitła w bogatych, niegdyś hanzeatyckich metropoliach północnoniemieckich, których protestanckie społeczeństwa przyciągały coraz liczniejszych niderlandzkich rzemieślników i artystów, imigrujących z religijnych i / lub ekonomicznych powodów (Białostocki 1978). Późniejsze rozszczepienie religijne i polityczne Niderlandów poddało ich południowe prowincje podatności na wpływy sztuki krajów katolickich, ograniczając do Holandii rolę głównego centrum artystycznego dla protestanckich krajów Północy.

1. **Kwalifikacja stylowa.** Przewodnym tematem zainteresowań badaczy nowożytnej sztuki kręgu niderlandzkiego – architektura nie jest i nie była nigdy. Jej badania wyjątkowo wykraczały poza formalistyczne opisy, powierzchowne analizy i najgeneralniejsze taksonomie (Hitchcock 1978, Kuyper 1980, Ter Kullie 1960, Ter Kullie 1966). Tylko manierystyczna ornamentyka i kolumnowe porządki, aplikowane do budowli, były przedmiotem podstawowych, bardziej nowoczesnych studiów nad ich genezę i symboliką (Forssman 1956, Schele 1965). Szanse głębszego rozumienia północnoeuropejskiej architektury omawianego okresu otwierały się co prawda poprzez porównawcze studia nad kulturą artystyczną tych krajów, w których wpływy niderlandzkie spotykały się z odrębną tradycją archi-

tektoniczną i / lub z bardziej bezpośrednią recepcją italianizmu. Artystyczne kontakty Niderlandów z Francją, Niemcami czy nawet z Hiszpanią stale przecież przodują wśród tematów badawczych światowej historii sztuki. Jednakże w zakresie architektury postęp w tych badaniach jest raczej nikły. Jedyny nieco większy prześwit w tradycyjnym, wąskim widzeniu pojawił się dopiero nie tak dawno z postulatem nie przykładania do budowli północnych miary włoskiej teorii architektury ani nie stosowania pojęć w rodzaju "architekt" czy "renesans" na bazie kodu, jakim posługują się nowocześni historycy architektury włoskiej (Taverne 1981).

Rozszerzenie perspektywy badawczej wypada od pokomplikowania generalnych kwalifikacji historyczno-stylistycznych, bez czego w ogóle nie można reinterpretować sztuki północnoeuropejskiej zgodnie ze współczesnymi standardami metodologicznymi. W przeciwieństwie do powszechnego przyklejania jej etykiety "Północny Renesans" czy "Północny Manierizm" (odniesionych właśnie do kategorii wypracowanych dla sztuki włoskiej) – w rzeczywistości wiele względów przemawia za traktowaniem niderlandzkiej architektury stulecia 1530-1630 jako kierunku bardziej późśredniowiecznego niż nowożytnego. Ścisłej mówiąc, można ją uznać za ciągłą kontynuację średniowiecznego budownictwa północnej Europy, które przechodziło transformację podobną, jaką przeszła – *toute proportion gardée* – architektura rzymska przekształcając się w bizantyjską.

2. **Warsztat i typologia.** To przedłużenie średniowiecza w istotnym stopniu wynikało z tradycyjnych, opartych na rzemiośle cechowym systemów inwestowania, które dalej istniały niezależnie od pewnych, zdążających ku kapitalizmowi zmian w organizacji przedsięwzięć budowlanych, co uwidoczniło się najpierw na placach budowy wielkich nowoczesnych fortec (Soly 1976). Nowożytna architektura (w jego obecnym znaczeniu) wydaje się tu formować nie wcześniej niż około 1620 r.: reprezentuje ją dopiero późny etap twórczości de Keysera. Jednakże w ciągu XVI w. daje się zaobserwować wśród niektórych rzemieślników budowlanych pewien wzrost świadomości twórczej (nazwalibyśmy ją artystyczną), idącej w parze z zainteresowaniem włoskimi formami i z określaniem siebie jako "architekt". Należy podkreślić, że najwybitniejsi z tych "architektów" byli równolegle, a nawet często przede wszystkim, czynni w innych rzemiosłach artystycznych: rzeźbie, malarstwie, złotnictwie, stolarstwie itd.

Ewolucja form architektonicznych odbywała się niejako w warstwie powierzchniowej i także nie rzutowała na dawną podstawową typologię i systemy strukturalne budynków. Zakłóceniu uległa tylko równowaga między ich gatunkami funkcjonalnymi, co oczywiście zawisło pośrednio od reformacji, która nie tylko głęboko przekształciła świat duchowy inwestorów, ale położyła koniec całemu systemowi produkcji artystycznej, w większości determinowanemu przez potrzeby religijne. Toteż budownictwo kościelne traciło żywotność na korzyść świeckiego, "cywilnego".

Nasylenie kościołami było już zresztą tak duże, że długo wystarczało na potrzeby zreformowanego, zubożonego kultu. Nowe budownictwo kościelne, które zaczęło się skromnie rozwijać właściwie dopiero w XVII w., tylko w swej gałęzi kalwińskiej, przy całym puryzmie form, operowało ciekawszymi rozwiązaniami, podczas gdy w luterzańskim – odżywała co najwyżej średniowieczna konwencja kazalniczego wnętrza halowego.

Również architektura świecka, tak żywiłowo teraz mnożąca się – owe przeciętne kamienice miejskie, ratusze, siedziby wiejskie a nawet zamki – w swych nieskomplikowanych, prostokątnych planach rozwijała się w dalszym ciągu w ramach średniowiecznych typów. Z tego tradycjonalizmu i przeciętności wyłamały się jedynie niektóre wielkie rezydencje książęce i wielkopańskie oraz reprezentacyjne publiczne budowle wielkich metropolii. Do ich zgeometryzowanych do granic abstrakcji rozplanowań i spektakularnych brył jeszcze wrócimy.

3. Substancja architektoniczna. Substancja architektoniczna tego całego budownictwa świeckiego – jego spłaszczone ściany i "pudełkowe" bryły – wydaje się genetycznie bardziej zależeć od drewnianego budownictwa szkieletowego niż murowanego. Budownictwo szkieletowe najpełniej wyrażało "północne" poczucie podziału przestrzeni – czy raczej "miejsca" – za pomocą lekkich nośno-wypełniających "parawanów" ścian. Toteż w nowożytnym budownictwie murowanym Północy owe tradycyjne słupowo-belkowe "klatki" z drewna wydają się długo trwać w sieci kamiennych kordonów elewacji i krat podziałów ich okien, a nawet prostych szkieletów kolumnowych porządków. Ta sama tradycja była też rozpoznawana we francuskiej architekturze *bric-et-pierre* mimo jej bardziej klasycznej artykulacji z łańcuchami rustykowanych kwadrów w pionach (Pérouse de Monclos 1989).

Dotyczyć to może też nowo wprowadzanej okuciowo-zawijanej dekoracji *Dutch gables*, które bywały bezkrytycznie traktowane jako *pars pro toto* całej niderlandzkiej architektury (Hitchcock 1978, Kuyper 1980). Choć same te szczyty są pochodną, niezależną od ciesielstwa, murowanych schodkowych szczytów gotyckich, nałożoną na nie ozdobną "wycinankę" można w pewnym sensie odnieść do ornamentalnego zagęszczenia dekoracyjnych drewnianych szkieletów XVI w. (Miłobędzki 1989).

W jakim stopniu i czy w ogóle do tych tradycyjnych, średniowiecznych struktur, przeciągniętych w okres nowożytny, da się stosować jakiegokolwiek kategorie stylistyczne – pozostaje generalnie sprawą wątpliwą; nie miejsce tu na dyskusje nad nią. W każdym razie "gotyk" (w potocznym rozumieniu określonego, skończonego i spójnego systemu architektonicznego) w tej części Europy – z wyjątkiem może Anglii – nigdy nie wyzwolił się od francuskiej tradycji katedralnej i stąd tylko w nader ograniczonym stopniu mógł rzutować na zupełnie inną substancję budownictwa świeckiego. Teraz zaś powoli tracił żywotność wraz z architekturą kościelną. Formy jego

natomiast zaczynały nabierać wartości historycznych i jako takie wtargnęły do sztuki przedstawiającej – do malarstwa i grafiki, skąd sporadycznie wracały do architektury, ale już na ogół w ekletycznej wersji i funkcji. Jeżeli motywy gotyckie przejmowano bardziej bezpośrednio, to tylko drugoplanowo – przy przebudowie najznacniejszych budowli o metryce średniowiecznej (Artushof w Gdańsku, ratusz w Toruniu), bądź w architekturze sakralnej.

4. **A r c h i t e k t u r a.** Modyfikacja tak głęboko zakorzenionej średniowiecznej struktury architektonicznej polegała zasadniczo na italianizacji – bardziej specyficznej, niespójnej i w istocie sprzecznej z duchem śródziemnomorskiej kultury artystycznej. Wyjątkowo sięgano bezpośrednio do wzorców włoskich, czerpiąc je z reguły z drugiej ręki, np. poprzez traktat Serlia. Modernizacje realizowano głównie za pomocą nowej dekoracji. Jak powszechnie wiadomo, jej typowe motywy – groteska i z niej rozwinięte okucia, kartusze, czy ślimacznice – pochodziły z Włoch, ale podczas swej wędrówki na Północ odrywały się od klasycznych tektonicznych ram i wiązały w autonomiczne kompozycje, formowane ostro, linearnie (często jakby z blachy, i unikające głębszego złobienia ich reliefu). Dżungla takiej bogatej, abstrakcyjnej ornamentyki, fantazyjnie przeplatającej się i rozpełzającej także na architektoniczne podziały i rzeźbę, bywała od dawna uznawana za wcielającą Północną *Formwille*¹.

Ornamentacja tego rodzaju, jak i wymierne z nią kolumny, pilastry, termy i inne zestawy porządkowe, były tym, co nazywano *Architectura* i czego formy były szeroko rozpowszechniane przez wzorniki i ryciny, służąc nie tylko kamieniarzom i murarzom, ale i rzeźbiarzom, snycerzom, malarzom, złotnikom, stolarzom, kowalom itd. Pomijając jej bardziej autonomiczne stosowanie w "sztuce ramowej" – w portalach, nagrobkach, ołtarzach – należącej wszakże raczej do rzeźby niż do budownictwa *Architectura* kształtowała się jak powierzchniowa dekoracja, repetując w różnych zestawach motywy czerpane z graficznego wzorca. Słowem – była nie tylko "aplikacją", ale i jakimś sensie "powielaną odbitką". Mogła więc być rozumiana niejako niezależnie od swego materialnego tworzywa, które nie znajdowało się w żadnej relacji z tym, że często graficzne wzorce motywów były rysunkowo modelowane w sposób sugerujący ich materię drewnianą, kamienną, ceramiczną, metalową czy skórzaną. Tak więc – przeciwnie niż w klasycznej, organicznej tektonice renesansu włoskiego – artykulacja i dekoracja były niejako odrębną warstwą na tle płaskiego ściennego podłoża, co szczególnie podkreślało jego lico ceglane – rzecz charakterystyczna – niekiedy nawet pokazywane na graficznym wzorcu. Wypada dalej zauważyć, że – aczkolwiek owa warstwa daje się najlepiej aplikować do postśredniowiecznej struktury ściennej – gdzie indziej można było ją również

¹ W trzeciej dekadzie XVII w. ornamentyka ta zaczęła wygasać - czy raczej przetwarzać się przejmując niemieckie motywy *Ornamschel* i, w przeciwieństwie do swych bardziej abstrakcyjnych początków, nabierała coraz więcej charakteru naturalistycznego, aby w końcu pogrążyć się w uniwersalistycznej suttuce europejskiego baroku.

wpasowywać w organizmy o zupełnie innych tradycjach. Takie zjawisko występowało np. w południowo-wschodniej Polsce, ściślej we Lwowie i w Zamościu, gdzie niderlandyzm kojarzył się z wczesnym manieryzmem weneckim w ramach tradycyjnej miejscowej topologii budowlanej. Może nie zawsze realizatorzy tego gatunku sztuki – ale raczej inwestorzy, a co najmniej ci, którzy jej wzorce kodyfikowali – mogli mieć jednak świadomość, że miała ona głębsze podłoże teoretyczne (Forsman 1956). Mianowicie artykulacja kolumnami, czy za pomocą term, oraz jej wypełnienie, a często i zasnucie groteską, czy groteskowo-podobnymi motywami – bazowała na antropomorficzno-charakterologicznej teorii porządków architektonicznych w jej splecionej, ale ekscentrycznej Północnej wersji. Rozwijając witruwiańską koncepcję *decorum*, teoria ta narzucała pogląd, że określone porządki winny służyć określonym funkcjonalnym klasom budowli, stanowiąc ich właściwą konwencję formalną (Forssman 1961).

5. **Warianty formalne.** Owa dekoracyjna warstwa, niezależnie od treści, jakie mogła wyrażać, odgrywa podstawową rolę przy generalnej klasyfikacji niderlandyzującej architektury, ściślej – jej zewnętrzne powłoki na szereg wariantów-“modusów” elewacyjnych. Grupują się one w dwa tradycyjnie wyodrębniane zbiory: budowli o elewacjach bezporządkowych oraz budowli z artykulacją porządkową. W grupie pierwszej – ściany programowo nie kryją swego ceglanego lica; występują tu najrozmaitsze warianty, poczynając od elewacji niemal bezstylowych, a na bogato wyposażonych w rzeźbę i groteskowo-architektoniczną ornamentykę fasadach kończąc. Kontynuowana była nawet niderlandzka, późnośredniowieczna maniera neoromańska. Wśród fasad z artykulacją porządkową, bardziej klasycznych, na ogół w kamieniu i tynku, przeważa *modus* skrajnie bogaty, ale od przełomu XVII stulecia pojawiły się także wzorce purystyczne, redukujące nie tylko ornamentykę, ale i bardziej rozbudowany detal architektoniczny (w twórczości de Keysera). Co zadziwia – to nakładające się niekiedy na siebie warstwami dwa modusy (jak w niezwykle wyrafinowanej Langgasser Thor w Gdańsku, czy w prymitywnej Kaplicy Boimów w dalekim Lwowie) – zjawisko, które najłatwiej było bezkrytycznie przypisać manieryzmowi.

Powyższe zróżnicowanie architektury na *modi* – mimo że zależne od udziału dekoracji porządkowej i groteskowej – nie da się podciągnąć pod kategorie *decorum*. Tym trudniej zróżnicowanie to odnieść do innego, przyjętego także w kręgach humanistów podziału języka literackiego i artystycznego na “style”: “wysoki”, “średni” i “niski”. Kryteriami były tu gatunek / funkcja dzieła i społeczny *status* dysponenta, inwestora czy odbiorcy. Według tej klasyfikacji, wywodzącej się z antycznej retoryki i poetyki (Białostocki 1961), klasyczne, antykizujące formy służyć winny “wysokiemu” stylowi “szlachetnych” elit, podczas gdy po-średniowieczne, quasi-gotyckie formy należały do stylu “średniego” jako odpowiednie dla średniej, mieszczańskiej warstwy społecznej.

Jednakże odnosząc wyżej wymienione kryteria tego renesansowego rozwarstwienia do dwóch grup Północnych budowli – z bardziej klasycznymi, porządkowymi fasadami kamiennymi oraz ze swobodniej dekorowanymi ceglany – nie można stwierdzić, by ich wybór zależał od typu i funkcji budynku czy społecznej funkcji inwestora. Ta względna równorzędność warunków ich programowania i powstawania nie tylko wyłącza związki północnoeuropejskiej, post-średniowiecznej architektury z renesansowymi "stylami", ale również z ich odpowiednikami we współczesnej krytyce, teorii i historii architektury – w postaci klasyfikacji budownictwa na elitarne, wernakularne i prymitywne (Miłobędzki 1989).

Tak więc niderlandyzm nie bazował w zasadzie na nowożytnej włoskiej teorii architektury, choć rzutowała ona, jak widzieliśmy, na jego drugoplanową, dekoracyjną warstwę. Sam takiej teorii nie wypracował, co nie znaczy, by nie był inspirowany przez światopogląd i intelektualną kulturę Północnego społeczeństwa.

6. Świat Północy u progu nowożytności – wyobrażenia i formy. Znalazienie wspólnego historycznego mianownika dla tego wielkiego zbioru, który określamy jako "wywodząca się z Niderlandów architektura lat 1530-1630", można zawrzeć w pytaniu – czy i jakie można znaleźć odniesienia północnoeuropejskiego społeczeństwa, jego światopoglądu i nowej intelektualnej kultury do tego niezwyklej troistego konglomeratu: (1) sztuki swoistego "składania" budowli, zakodowanej na Północy od epoki głębokiego średniowiecza; (2) manierystycznej groteski ożywionej zamiłowaniem do ornamentalnej Północnej fantastyki; i (3) uwikłanego w niej witruijizmu przetłumaczonego pobieżnie na język miejscowej tradycji.

U progu nowożytności kultura umysłowa Północy znajdowała się w znacznym stopniu pod wpływem post-humanizmu, szerzącego się wśród szlachty i elit mieszczańskich w oparciu o protestanckie gimnazja i uniwersytety – ale post-humanizmu bardzo specyficznego. Nigdzie bowiem, w całej europejskiej kulturze, reakcja na przełamywanie się średniowiecza i nowożytności nie była tak głęboka, burzliwa i nośna w wielkie perspektywy, jak tutaj. Trwały namiętne spory teologiczne a jednocześnie formował się wczesny scientyzm – czy raczej początki "nowej nauki", nie wyzwolonej jeszcze od spekulacji alchemiczno-magicznych; rozkwitła filologia, biblijstka, a uniwersalistyczna, bazowana na antyku kultura klasyczna przeplatała się ze specyficznym neo-mediewalizmem, ożywiającym na nowo legendarny świat celtycko-germański i idealizującym średniowieczny etos rycerski. W postawie ludzi mieszały się dalekie jeszcze od polaryzacji racjonalizm oraz skrajne namiętność, empiryczna obserwacja oraz poetycka refleksja nad człowiekiem i *universum*.

Ten barwny, dynamiczny, często fantastyczny świat, pełen przeciwieństw i sprzeczności a jednak spójny, znajdujący tak niezwykłą wykładnię w dramatach Szekspira, zawierany był przede wszystkim

w wielkich systemach emblematyczno-alegorycznych. Jak wiadomo, objawiał się on zwłaszcza w malarskim i rzeźbiarskim wystroju wnętrz oraz fasad budowli najwyższej rangi społecznej (Artushof w Toruniu).

Swemu post-średniowiecznemu budownictwu, od dawna wtłoczonemu w różne konwencje, Północ wyznaczała w pierwszym rzędzie funkcje pragmatyczne. W renesansowych Włoszech architektura była rozumiana jako organiczny składnik naturalnego porządku świata, odniesiony do człowieka, tu – gdyby starać się ją rozpatrzeć na podobnej płaszczyźnie – stanowiła co najwyżej przedmiot impersonalnej obserwacji, "stała" w bardzo rzeczywistym świecie, można ją było podziwiać z dowolnych punktów i odległości (Alpers 1979). Była tym doskonalsza, im bardziej mogła prezentować wyrafinowaną kunsztowność, oddziaływać na umysł i psychikę odbiorcy, budzić jego uległość a nawet zazdrość. *Pro invidia* napisał na swej wspaniałej kamienicy gdański burmistrz Heinrich Freder.

Powierzchnowy witruiwianizm i różne spekulacje na temat form klasycznych, które musiały rekompensować niedostatek włoskich artystów w tym macro-regionie, a także mocno ugruntowana tradycja średniowiecznej ornamentyki nie tamowały drogi ku pewnemu abstrakcjonizmowi. Cechę tę, sprzeczną z jednoczesnym *quasi*-naturalistycznym formowaniem motywów, można było zauważyć w programowaniu i kształtowaniu kolumnowych porządków oraz dekoracji groteskowej. Larwy term, lwie paszczęki, najrozmaitsze maski i głowy różnej skali i gatunku, jakby przyjmowane pojedynczo z legend i bajek, rozpełzały się po elewacjach wśród stylizowanych kwadrów, rautów, kaboszonów i fragmentów ożywionej oraz nieożywionej przyrody – wszystko to sztywne, dalekie na razie od witalności epoki baroku.

Jeszcze czystsza abstrakcję można odnaleźć w wyspekulowanej geometrii planistycznych układów, z pozafunkcjonalnych względów wprowadzanej do architektury dla bardziej elitarnych i/lub bardziej intelektualnych kręgów. Takie abstrakcyjne tendencje narzucały miejskim budowlom publicznym wiele rozplanowań lustrzanych czy centralizujących, a także stymulowały przejęcie z Francji podobnych rozplanowań przez architekturę rezydencjonalną. Jednocześnie intelektualno-literacka spekulacja kształtowała formalistyczne plany nawiązujące do emblematów, dewiz, czy nawet monogramów (Girouard 1983) oraz struktury kopiujące różne wzorce filozoficznego *Templum*, *Arx* lub *Theatrum*, będące symbolicznymi reprezentacjami kosmologicznych, teologicznych i astrologicznych koncepcji (Yates 1981).

•

Nurt niderlandyzujący w architekturze europejskiej Północy obejmował obszar największy wśród ówczesnych regionów artystycznych Europy i swą swoistą jednolitość programową, stylową i jakościową zdołał w zasadzie utrzymać przez całe niemal stulecie – dłużej niż jakikolwiek inny kierunek



architektury nowożytnej. Może właśnie dlatego przełom, który później nastąpił, był tak radykalny, może radykalniejszy niż jakiegokolwiek inne przemiany stylistyczne XVII wieku. Klasycyzm Inigo Jones'a i Jacoba van Campen, swą scamozziańską wersją otworzył stylową sekwencję, z której otrząsnęła się z trudem dopiero architektura połowy XX wieku.

Bibliografia

- Alpers 1979 - S. Alpers *Style is What You Make it: The Visual Arts Once Again*, [w:] *The Concept of Style*, wyd. B. Lang, Philadelphia 1979, s. 95-118.
- Białostocki 1961 - J. Białostocki *Styl i "modus" w sztukach plastycznych*, "Estetyka" II: 1961, s. 147-160
- Białostocki 1978 - J. Białostocki *Obszar bałtycki jako region artystyczny w XVI w.*, [w:] *Sztuka Półwyspa Bałtyku*, Warszawa 1978, s. 9-18
- Forsman 1956 - E. Forsman *Säule und Ornament*, Stockholm 1956
- Forsman 1961 - E. Forsman *Dorisch, Ionisch, Korinthisch*, Uppsala 1961.
- Girouard 1983 - M. Girouard *Robert Smythson and the Elizabethan Country House*, New Haven - Londyn 1983
- Hitchcock 1978 - H. R. Hitchcock *Netherlandish Scrolled Gables of the 16th and early 17th centuries*, New York 1978.
- Kuyper 1980 - W. Kuyper *Dutch Classicist Architecture*, Delft 1980.
- Milobędzki 1989 - A. Milobędzki *Architecture in Wood: Technology, Symbolic Content and Art*, "Artibus et Historiae", 19 (X): 1989 s. 177-206.
- Pérouse de Monclos 1989 - J.-M. Pérouse de Monclos *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris 1989.
- Schöle 1965 - S. Schöle *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Uppsala 1965.
- Soly 1976 - H. Soly *De bouw van de Antwerpsche citadel, 1567-1571. Social- economische aspecten*. "Belgisch Tijdschrift voor Militaire Geschiedenis" XXI: 1976 s. 549-578.
- Taverne 1981 - E.R.M. Taverne, recenzja (H.R. Hitchcock *Netherlandish Scrolled Gables of the 16th and early 17th centuries*), *Architectura*. "Zeitschrift für Geschichte der Baukunst" XI: 1981 s. 192-194
- Ter Kuile 1960 - E.H. Ter Kuile *Architecture*, [w:] H. Gerson i tenze *Art and Architecture in Belgium, 1600 to 1800*, Harmondsworth 1960 s. 9-17.
- Ter Kuile 1966 - E.H. Ter Kuile *Architecture*, [w:] J. Rosenberg, S. Slive i tenze *Dutch Art and Architecture, 1600 to 1800*, Harmondsworth, 1966 s. 221-32.
- Yates 1981 - F. Yates *Architectural Themes*, "AAFiles" no 1: 1981, s. 29-53.

Kaplica Królewska w Gdańsku. Rodowód, pokrewieństwa oraz wymowa form architektonicznych

Wymienione w tytule problemy nie zdołały dotąd skupić na sobie baczniejszej uwagi historyków architektury – być może dlatego, że zaprzętał ich przede wszystkim problem autorstwa kaplicy¹. Widząc ją w związku z tym głównie na tle twórczości Tylmana z Gameren, nie doprowadzono do końca analizy struktury architektonicznej tej interesującej budowli. Utrudniło to z kolei dotarcie do ukrytych za formami architektonicznymi treści.

A przecież pośród dość schematycznych, w gruncie rzeczy, budowli sakralnych powstałych na terenie Rzeczypospolitej i Gdańska w 2 poł. XVII w. Kaplica Królewska jawi się jako dzieło dosyć niekonwencjonalne (il. 1). Pomimo, że w naszym kraju pojawia się w czasach renesansu, nie jest zbyt często spotykane w architekturze europejskiej już samo połączenie czworobocznego korpusu z kopułą osadzoną na ośmiobocznym tamburze. W dodatku kopuła ta nie jest – jak w innych przypadkach – jedynym harmonijnie związanym z podstawą zwieńczeniem piramidalnie ukształtowanej bryły, ale razem z dwiema mniejszymi kopułkami bocznymi ustawiona jest na płaskim tarasie otoczonym balustradą. W przypadku trzech kopuł nierównej wielkości, zastosowany efekt, polegający na nasilającym się powtarzaniu tego samego motywu, nazwać możemy – jak w retoryce – gradacją. Mamy tu do czynienia ponadto z antytezą – silnym kontrastem pomiędzy wymodelowaną plastycznie i przestrzennie górną partią budowli a częścią dolną, poniżej balustrady i gzymsu okapowego, potraktowaną przede wszystkim linearnie i płaszczyznowo. Efekt kontrastu wywołuje również zestawienie klasycyzującej w formie fasady kaplicy z flankującymi ją symetrycznie kamieniczkami, których architekturę najlepiej byłoby

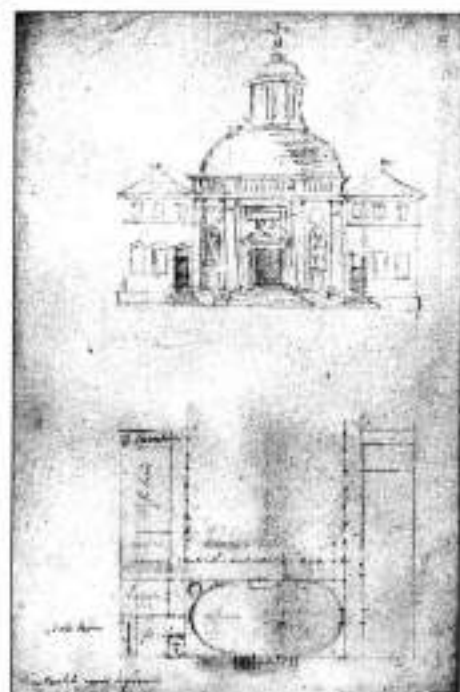
¹ Podstawowe znaczenie ma tu rozprawa H. Kondzieli *Kaplica Królewska w Gdańsku i jej raskrycie*, [w:] *Studia Pomorskie* 1, II, Wrocław 1957, s. 280-343, która była do niedawna jedynym opracowaniem monograficznym. Tamże omówienie wcześniejszej literatury przedmiotu (s.280-284). Obszernie uwagi Kaplicy Królewskiej poświęcili następnie: S. Mossakowski *Tylman z Gameren, architekt polskiego baroku*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1973, s. 139-141 oraz A. Miłobędzki *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, cz. 1, s. 397-398. W rok po wygłoszeniu niniejszego referatu, ukazała się poświęcona jej obszerna monografia pióra ks. S. Bogdanowicza p.t. *Kaplica Królewska w Gdańsku*, Gdańsk 1992.



1. Gdańsk, Kaplica Królewska – fasada (stan przed 1945 r.)

nazwać "gdańską". Kontrast ten łagodnieje jakby w górnej strefie budowli, gdyż kompleks kopuł, mimo swojego rzymskiego rodowodu, stwarza efekt dekoracyjny zbliżony do szczytów kamieniczek o formie wywodzącej się z kręgów północnego manieryzmu, którego korzenie tkwią jeszcze w gotyku. Warto jednak zauważyć, że dzięki tym szczytom nawiązany zostaje taki kontrast między kaplicą a zjawiającym się w tle gotyckim zwieńczeniem północnego ramienia transeptu kościoła NPM.

Niekonwencjonalna, jak na stosunki polskie, jest również architektura wnętrza kaplicy. Jak wiadomo, ukryta za fasadą budowla jest dwukondygnacyjowa. Właściwa kaplica znajduje się na piętrze, zaś okazały portal główny na parterze nie prowadzi do jej wnętrza, ale poprzez tunelowy prześwit – na dziedziniec plebanii. Również przestrzeń, którą zajmuje kaplica nie została ukształtowana w sposób standardowy (il. 2). Kopuła bowiem nie wspiera się (jak w innych rozwiązaniach tego typu w Polsce) za pośrednictwem pendentywów na ścianach, ale dźwigana jest przez cztery,



2. Barthel Ranisch, rysunek elewacji frontowej i rzutu poziomego Kaplicy Królewskiej w Gdańsku

3. Tylman z Gameren, rysunek przedstawiający prawdopodobnie projekt wstępny Kaplicy Królewskiej w Gdańsku (AT nr 783)

ukośnie ścięte filary, pomiędzy którymi tworzy się niewielkie, lecz jasno oświetlone, centralne wnętrze. Wnętrze to otacza z czterech stron za filarami rodzaj wąskiego obejścia. Mamy więc tu do czynienia z spotykaną niekiedy w architekturze rozwiniętego baroku kompozycją zwaną "podwójną delimitacją przestrzenną"². Niespotykanym w naszym kraju rozwiązaniem jest również zastosowanie u nasady tamburu obiegającej go wokół galeryjki dla orkiestry.

Henryk Kondziela, monografista Kaplicy Królewskiej, związał z nią rysunek pochodzący z archiwum Tylmana z Gameren, noszący w zbiorach Gabinetu Grafiki Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego sygnaturę AT nr 783, który uznał za projekt wstępny tej budowli (il. 3). Taka kwalifikacja, stanowiąca koronny argument za autorstwem Tylmana, została uznana przez wybitne autorytety³ i wydaje się trudna do podważenia. Przedstawiona w formie szkicowej na wspomnianym rysunku budowla w swoich istotnych cechach odpowiada zrealizowanej kaplicy, aczkolwiek

²Ch. Norberg-Schulz *Kilom Iguzer Dintzralejfer e il beraco Basso*, Roma 1968, s. 117; – E. Bachmann *Bauwerk in Bildern*, herausgegeben von Karl M. Srobona, München 1964, posłużył się terminem "doppelschalige Wandsystem" (dwuwarstwowy system ścienny), s. 32

³Mossakowski, op. cit.; – Miłobędzki, op. cit., s. 397, przypuszcza, że wstępne rysunki Tylmana z Gameren dostosował do wymagań realizacyjnych Andreas Schlüter, podczas gdy Mossakowski i Kondziela sadzą, że uczynił to również sam Tylman.



4. Kraków, kaplice Zygmuntońska i Wawrzyniec przy katedrze wawelskiej

(co zresztą stwierdza Kondziela), różni się także od niej pod niektórymi względami. My zauważmy jedynie, że w porównaniu z tą ostatnią, jej architektura jest o wiele bardziej klasyczna, co odpowiada ustalonej opinii o charakterystycznych znamionach języka architektonicznego Tylmana. Nie występują tu więc napięcia i konflikty składniowe, na które wskazaliśmy w zrealizowanej wersji kaplicy. Jedynym krokiem w stronę bardziej śmiałych rozwiązań barokowych jest zastosowanie w planie centralnej budowli sakralnej elipsy, na której związki z S. Andrea al Quirinale Berniniego wskazywano już w opublikowanej dotąd literaturze⁴. Owych sprzecznych z normami klasycznymi "ekscesów" zrealizowana kaplica ma znacznie więcej, aczkolwiek mieszczą się one w granicach efektów występujących

⁴ Mossakowski, op. cit., s. 68

5. Wilno, kaplica
Św. Kazimierza
przy katedrze

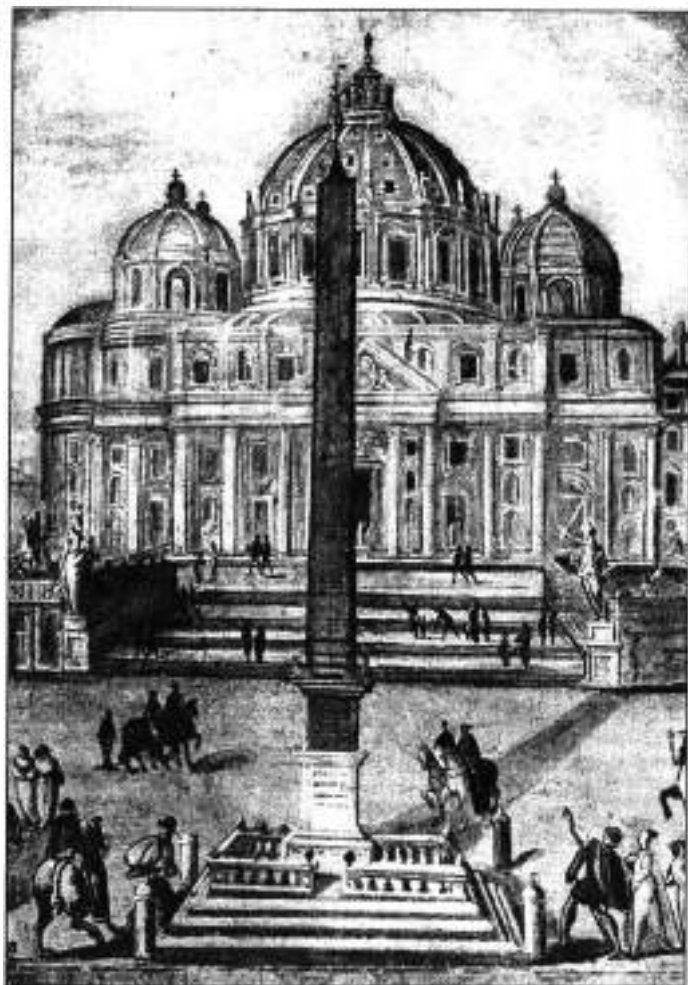


Kaplica
Królewska
w Gdańsku

dość często w obrębie tego nurtu baroku, którego korzenie tkwią zapewne w estetyce manieryzmu.

Nasuwa się jednak pytanie, jakie przyczyny spowodowały tak istotne – bądź co bądź – zmiany, widoczne przy porównaniu koncepcji wstępnej ze zrealizowaną wersją projektu. Wydaje się, że przyczyny te nie były wyłącznie natury funkcjonalnej, związane z konkretną lokalizacją kaplicy (której zapewne nie znał Tylman w momencie kiedy sporządzał swój rysunek), rozmiarami i kształtem parceli itp. Aby jednak w sposób bardziej wyczerpujący odpowiedzieć na postawione przed chwilą pytanie, powinniśmy zainteresować się bliżej genezą form, które składają się na strukturę architektoniczną kaplicy będącej przedmiotem niniejszych rozważań.

Jak wspomnieliśmy wcześniej, początki centralnej budowli sakralnej, składającej się z czworobocznego korpusu i wieńczącej go kopuły, wspartej

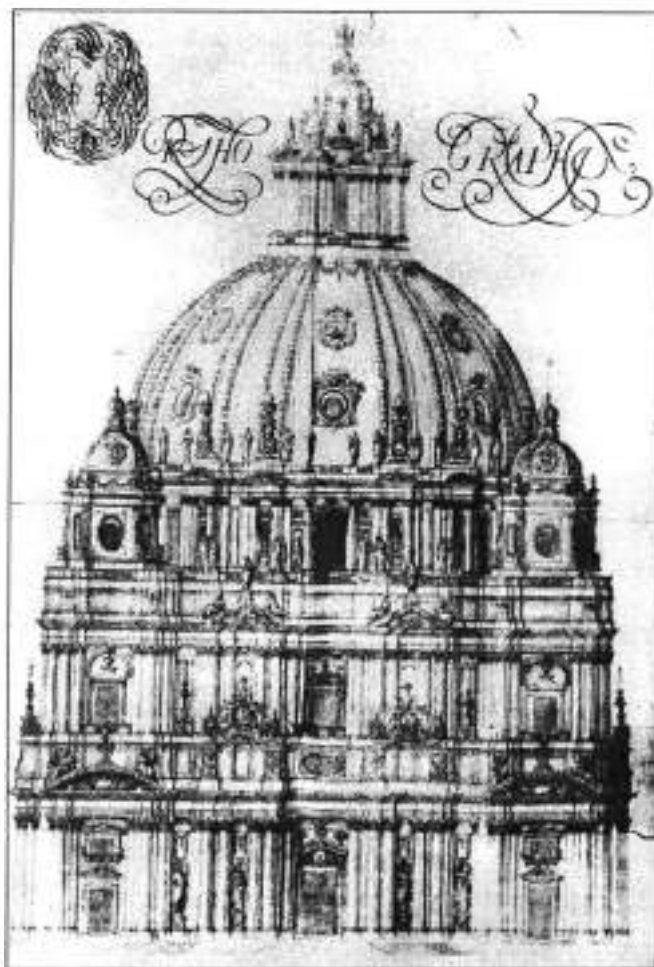


6. Rzym, bazylika
Św. Piotra – widok
na kopytę

na ośmiobocznym tamburze, związane są z renesansem³. Doszukiwać się ich można w dziele Michelozza, kaplicy Portinariich w Mediolanie, a bardziej jeszcze w szkicach architektonicznych Leonarda da Vinci, przedstawiających budowle centralne. W Polsce ta kompozycja bryły zyskała szczególne znaczenie, wykorzystana przez Bartłomieja Berecciego do uświetnienia mauzoleum Jagiellonów na Wawelu (il. 4). Ponad 100 lat później posłużył się nią Konstanty Tencalla, wznosząc w latach 1636-1641 przy katedrze w Wilnie kaplicę członka tej samej dynastii, królewicza św. Kazimierza (il. 5). W latach 1664-1676 pojawia się znowu w identycznej nieomal jak w Zygmuntowskim mauzoleum postaci zewnętrznej, w stojącej obok niego kaplicy rodowej Wazów. Zwróćmy uwagę, że chociaż podobna kompozycja bryły wykorzystywana była niejednokrotnie w Polsce w róż-

³ L. Kalinowski *Treści artystyczne i ich geneza. Kaplica Zygmuntowska*, [w:] *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średnio-wiekowej i renesansu*. Warszawa 1989, s. 475-476.

7. Domenico Martinelli, projekt kościoła wykonanego dla króla Jana III Sobieskiego, ok. 1684 r. Wg H. Lorenz *Domenico Martinelli...*, il. 16



Kaplica
Królewska
w Gdańsku

nych przykościelnych kaplicach o funkcjach dewocyjnych, lub mauzoleów szlacheckich, to jednak wszystkie trzy wspomniane ostatnio kaplice o królewskiej randze, wyróżniają się trójpodziałem fasady za pomocą pilastrów, pośrodku której widnieje herbowy kartusz. Ten sam schemat zastosowany został również w Kaplicy Królewskiej w Gdańsku.

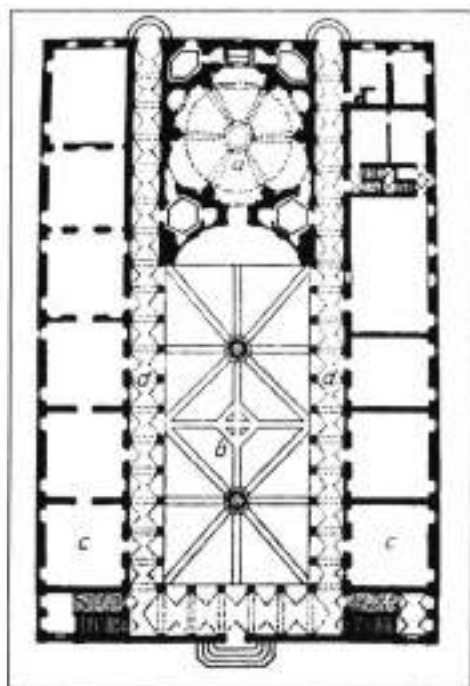
Kubiczny korpus z trójdzielną fasadą nie jest jednak jedynie kontekstem kopuły na osmiobocznym tamburze. Drugi, nie mniej znaczący, stanowią dwie flankujące ją od przodu mniejsze kopułki i balustrada. Chociaż bowiem bliźniacze kopułki zjawiają się w architekturze północnowłoskiej (Tempio in Maser Palladia), a także holenderskiej⁵ i nawet niekiedy w niemieckich ratuszach (Augsburg 1610-1620, Elias Holl), to jednak gdańska triada porównywana być winna w pierwszym rzędzie z bazyliką Św. Piotra w Rzymie, w postaci jaką jej nadał Michał Anioł. Warto przypomnieć, że po roz-

⁵ Messakowski, *op. cit.*, s. 82

budowie przeprowadzonej przez Maderę poprzedzała ją również balustrada (il. 6). Brak tu napewno miejsca aby – choćby po części – omówić wpływ, jaki ta sztandarowa świątynia chrześcijaństwa wywarła na bardzo liczne budowle nie tylko w Europie, ale i na całym świecie, przede wszystkim sakralne, ale także i świeckie. Wśród budowli, które mniej lub bardziej do niej nawiązywały, wymienić by trzeba dzieła tak różne jak paryski kościół St. Louis-des-Invalides (1675-1706), katedra Św. Pawła w Londynie (1675-1710) i wiedeński "Karlskirche" (1716-1723). Należy do nich dodać także waszyngtoński Capitol (1795-1865), gmach parlamentu w Belgradzie i katedrę w Berlinie (1894-1905) która miała się stać najważniejszym kościołem protestantyzmu. Sądzić można z dużym prawdopodobieństwem, że większa część tych budowli, pełniących bardzo różne, ale zawsze ważne funkcje, miała symbolizować związki łączące ich fundatorów z Rzymem, bądź też na odwrót – stanowiła wyraz rywalizacji z autorytetem stolicy papieży i próbę dorównania mu.

Do innych genetycznych źródeł należy się zwrócić, kiedy badamy zwieńczony kopułą korpus kaplicy, wraz z flankującymi ją szczytowymi kamieniczkami, włączony w blok zabudowań katolickiej plebanii w Gdańsku. Źródła te łatwiej jest zlokalizować dzięki zachowanemu w archiwum Tylmana z Gameraen rysunkowi AT nr 783, przedstawiającemu wstępnią, w pewnym sensie teoretyczną koncepcję projektowanego kompleksu (il. 3). Rysunek ten przedstawia – jak wiemy – centralną budowlę kopułową, ujętą w dwa skrzydła tworzące między sobą otwarty dziedziniec, otoczony z trzech stron krużgankiem. Wzorem dla tego rozwiązania mógł być kompleks budynków papieskiego archigimnazjum w Rzymie, tzw. Sapienzy, któremu ostateczny kształt nadał w latach 1642-1650 Francesco Borromini (il. 8). Podobna koncepcja leży także wprawdzie u podstaw College des Quatre Nations w Paryżu (Louis le Vau; 1661), ale wydaje się, że w przypadku omawianego rysunku szczególne znaczenie jako źródło inspiracji miał jednak projekt Borrominiego. Do pomysłów tego znakomitego architekta Tylman z Gameraen sięgał tak jak do innych wzorów, poddając je tylko klasycystycznej obróbce. Wskazuje na to wyraźnie projekt nie zrealizowanego kościoła (AT nr 755), "zapewne dla Marywilu", którego kopuła (jak to już zauważył Mossakowski) stanowi naśladownictwo S. Ivo della Sapienza. Także w samej Kaplicy Królewskiej portale boczne, podobnie jak portal główny kościoła Św. Bonifacego na Czerniakowie, stanowią stosunkowo wierne odwzorowanie portalu do zakrystii kościoła Filipinów w Rzymie, reprodukowanego we wzorniku architektonicznym Domenico de Rossi (il. 10, 11). W tym samym zbiorze rysunków architektonicznych, publikowanym kilkakrotnie we Włoszech od 1665 r., znajduje się także widok fasady Sapienzy z kopułą kościoła Św. Ivo, wznoszącą się na płaskim tarasie ogrodzonym balustradą (il. 11). Wśród różnic i podobieństw, jakie wiążą zarówno wstępny szkic Tylmana jak i zrealizowaną wersję kaplicy z tym ostatnim rysunkiem, warto także wskazać na analogię łączącą

⁷ Ibidem, s. 72



widoczny na nim fragment rzutu Sapienzy z planem, który zamieścił w swoim dziele Ranisch⁸ (il. 2).

Wydaje się jednak, że zastosowany w Gdańsku układ, gdzie kubiczna budowla zwieńczona balustradą, z wznoszącą się na tarasie kopułą, ujęta jest w dwa zakończone szczytowo skrzydła boczne, można porównać z inną jeszcze budowlą. Jest nią dawny klasztor krzyżowców z czerwoną gwiazdą, tzw. Szpitalników we Wrocławiu (il. 12), w którym obecnie mieści się biblioteka Ossolineum. Został on wzniesiony w latach 1690-1715, a autorem projektu był prawdopodobnie architekt z Pragi, Jan Chrzyciel Mathey⁹. Dodajmy, że związane z późniejszą fazą baroku szczyty powstały dopiero około 1714 r. i są dziełem jakiegoś innego twórcy, być może nawet Krzysztofa Dientzenhofera¹⁰. Warto może także zauważyć na marginesie, że w koncepcji wyrażonej na rysunku AT nr 783 z archiwum Tylmana z Gameren, odnajdujemy także echa innej budowli związanej ze Śląskiem (ściślej z Hrabstwem Kłodzkim): budynku kąpieliska krzeszowskiego w Cieplicach (1662-1664), w którym zresztą bywała niejednokrotnie królowa Marysieńka (il. 13). Te same echa pojawiają się jeszcze kilkakrotnie w innych projektach Tylmana: rzucie poziomym pawilonu na Marymoncie (podług pomiaru z XVIII w.) i pałacyku Marywilskim¹¹. Natomiast związki z budynkiem

⁸ Ranisch *Beschreibung aller Kirchen Gebäude der Stadt Danzig ...* 1695.

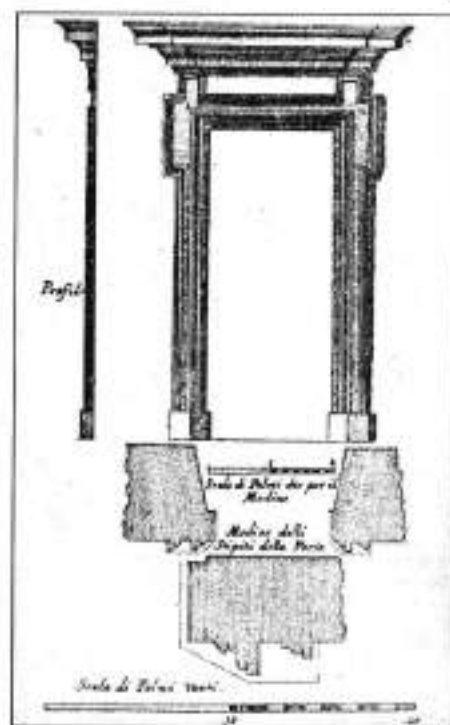
⁹ M. Mordowski *Wrocławski gmach Ossolineum i inne schematy kompozycyjne pałacu reji Jean-Baptiste Mathieu*, "Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich" V: 1957.

¹⁰ J. Wrabec *Dientzenhoferowie czasy a Śląsk*, Wrocław - Warszawa - Kraków 1991, s. 57.

¹¹ Massakowski, op. cit., il. 218 i 219.



9. Gdańsk, Kaplica Królewska - portal boczny



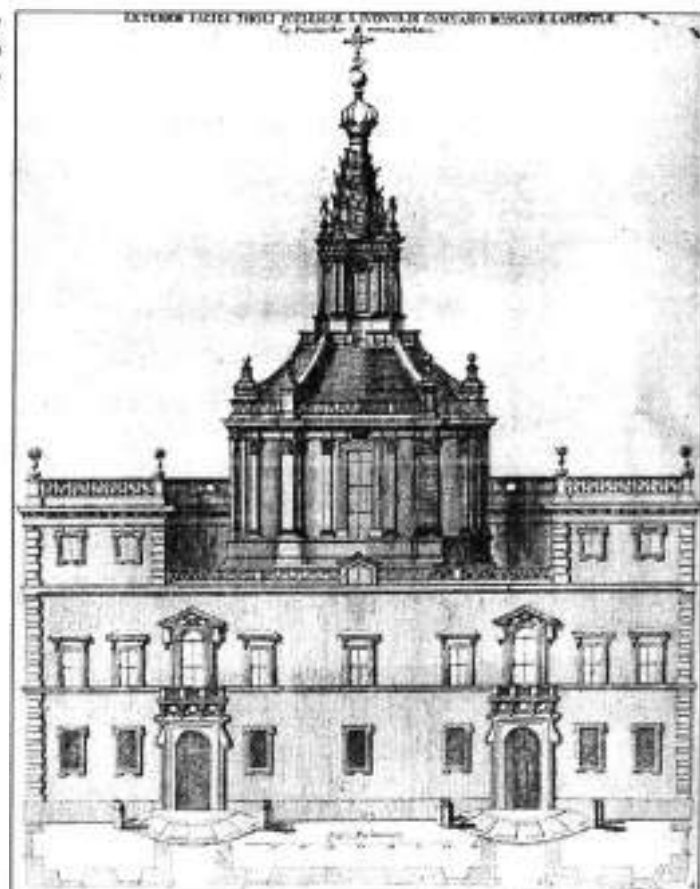
10. Domenico de Rossi, rysunek portalu do zakrystii w kościele p.w. Sw. Filipa Nereusza w Rzymie. Wg *Studio d'architettura civile* ...

klasztoru wrocławskich szpitalników zdają się przebiegać z rysunków fasady ogrodowej pałacu Sandomierskiego (Lubomirskich) w Warszawie (AT nr 71 i 72), powstałych być może około 1693¹². Nie trzeba jednak zapominać (aczkolwiek problem ten nie jest dostatecznie zbadany), że schemat kompozycji architektonicznej, o którym mówimy, musiał się już wówczas upowszechniać w Europie, być może pod wpływem Carla Fontany. Ten architekt o znacznym w swoich czasach autorytecie wykorzystał go bowiem w jednej ze swoich rzymskich willi.

Podobieństwa kaplicy gdańskiej wraz z towarzyszącymi jej zabudowaniami i gmachu Szpitalników wrocławskich nie ograniczają się do fasad. Obejmują również rozplanowanie całego kompleksu (który w Gdańsku powstał przez włączenie istniejących już budynków), tworzącego zwarty czworobok wokół podwórza – w jednym i okazałego dziedzińca, w drugim wypadku. Dość szczególne analogie występują także we wnętrzach. Zarówno tu, jak i tam, reprezentacyjna sala podkopiułowa (choć pełniąca odmienne funkcje) znajduje się na 1 piętrze. Co więcej – tambur kopuły w obydwu wypadkach obiega u nasady galeria przeznaczona dla orkiestry.

¹² *Ibidem*, il. 99 i 101.

11. Domenico de Rossi, rysunek fasady kościoła S. Ivo alla Sapienza i papieskiego archigimnazjum w Rzymie. Wg *Studio d'architettura civile...*



Pokrewieństwo łączy jednak kaplicę gdańską również z projektami budowli centralnych sporządzonych przez Domenica Martinellogo dla króla Jana III Sobieskiego, datowanymi przez H. Lorenza na lata około 1684¹³. Autor ten zdaje się sugerować, że pozostają one w związku z "Concorsi Clementini", których tematem w roku 1677 była "Chiesa centrale", a w 1678 "Chiesa con edifici annessi". Nie dostrzega jednak zarazem, że przynajmniej jeden z nich (il. 7) stanowi swoistą rewokację bazyliki Św. Piotra w Rzymie, a jednocześnie formę uczczenia wiktorii wiedeńskiej, na co wskazuje data. Nie jesteśmy w stanie określić dzisiaj dokładnie kiedy ukształtowały się koncepcje interesujących nas budowli. W Gdańsku musiało to nastąpić przed rokiem 1677, we Wrocławiu, być może, już wkrótce po przybyciu do Pragi z Rzymu w roku 1675 J.B. Matheya. Pierwsza informacja o zakupie materiału na budowę klasztoru pochodzi z 1677¹⁴. Nie wiemy też w jakich okolicznościach powstał w umyśle króla Jana, powracający widać, pomysł

¹³ H. Lorenz: *Domenico Martinelli und die Österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991, s. 15-18.

¹⁴ J. Wróbel: *Barokowy klasztor św. Macieja we Wrocławiu*, obrótka biblioteka "Dissolucium", Wrocław 1994, mps. s. 81.



12. Wrocław, dawny klasztor Szpitalników (obecnie Ossolineum) – elewacja północna

wzniesienia w Polsce budowli na wzór bazyliki Św. Piotra i jaką rolę odegrał w tym Martinelli. Być może kontakty z nim były już wcześniejsze. Nie brakło również Sobieskiemu związków ze Śląskiem. W każdym razie trop prowadzi w stronę Akademii św. Łukasza, z którą związany był i Martinelli i Mathey – i w inny sposób – zwycięzca spod Wiednia. A może czas coś więcej wyjaśni. W przypadku Kaplicy Królewskiej w Gdańsku oraz związanego z nią kompleksu budowli mamy do czynienia z architekturą jak gdyby kilkuwarstwową, będącą połączeniem, czy też nałożeniem na siebie, trzech pierwowzorów. Schematy te, to: 1-mo, polskiej kaplicy królewskiej, 2-do, bazyliki Św. Piotra w Rzymie, 3-tio, Sapienzy. Taki sposób kształtowania koncepcji architektonicznej nie jest niczym dziwnym u barokowych architektów nurtu klasycznego, do których zaliczał się Tylman. Cechowała ich



13. F.A. Tittl, sztych z ok. 1805 r. przedstawiający Kapielisko Krzeszowskie w Cieplicach

bowiem skłonność do ekletycznego posługiwania się uznanymi wzorami, które wzbogacały ich inwencję, nie popadając jednocześnie w konflikt z gustami odbiorców i stwarzając okazję do popisania się przed fundatorem zawodową erudycją. Ze tego rodzaju technika projektowania nie była obca holenderskiemu architektowi działającemu w Polsce, świadczy najlepiej zbiór projektów kościoła, wg Mossakowskiego "zapewne do Marywilu"¹⁵. W poszukiwaniu koncepcji, ich twórca waha się pomiędzy wzorami weneckiej S. Maria della Salute, S. Ivo Borrominiego, a zapożyczonymi z *Hyperotomachii* Polifila i wzorników Serlia, jak np. zamieszczony tam schemat zwany "molino da vento", wykorzystywany zazwyczaj przy projektowaniu pałaców myśliwskich.

W przypadku interesującej nas kaplicy, wybór wzorców i ich zespolenie w jedną całość nie był, jak się zdaje, podyktowany wyłącznie chęcią stworzenia budowli imponującej oryginalnością i przez to – pomimo niewielkich rozmiarów – rzucającej się w oczy. Być może chodziło fundatorom przede wszystkim o przekazanie określonych treści adresowanych do tych wszystkich, którzy mieli ją oglądać.

Ażeby je prawidłowo odczytać, omówione formy architektoniczne musimy z kolei włączyć w kontekst historyczny, właściwy czasom i miejscu ich powstania. Kontekst ten w wystarczający sposób charakteryzują uwagi Henryka Kondzieli. Przytoczmy je więc *in extenso*: "W XVII w. katolicy gdańscy, stanowiący w większości element polski, nie posiadali własnej świątyni parafialnej, gdyż wszystkie kościoły, z wyjątkiem trzech klasztornych, pozostawały w rękach protestantów. W obronie praw katolików

¹⁵ Mossakowski, op. cit., II. 227 - 232.

wystąpił Jan III Sobieski przebywający przeszło pół roku w Gdańsku (od 1 VIII 1677 do 18 II 1678 r.). Sobieski zażądał od rady Miejskiej szeregu ustępstw na rzecz katolików. Domagał się m. in. zwrotu kościoła Panny Marii lub co najmniej umożliwienia katolikom odbywania w kościele tym nabożeństw. Rada Miejska poszła na ustępstwa wobec żądań królewskich, przyznając katolikom pewne prawa. Nie zgodziła się, jednak na zwrot kościoła Panny Marii. Natomiast król nie ustąpił ze swego zajętego raz stanowiska. Wobec wytworzonej sytuacji domagał się od Rady przeznaczenia placu pod budowę oraz wzniesienia katolickiej kaplicy dla proboszcza farnego, ze szkołą parafialną i mieszkaniem dla duchownych. Nie kończące się pertraktacje na ten temat przedłużały się, nie dając pozytywnych wyników. Spór został ostatecznie rozstrzygnięty decyzją Jana III¹⁶. Z pieniędzy towarzyszącego królowi i zmarłego w Gdańsku prymasa Andrzeja Olszowskiego i samego króla postanowiono wybudować kaplicę katolicką. Miała ona stać bezpośrednio w pobliżu kościoła NPM, niejako „pod nosem” protestantom. Jan III Sobieski nie chcąc przedłużać pertraktacji o plac budowlany pod kaplicę, zdecydował, że zostanie ona wybudowana na terenie plebanii kościoła Panny Marii. Na decyzję tę z drugiej strony wpłynął zapewne fakt, że Sobieski nie pogodził się z odmowną decyzją Rady w sprawie zwrotu katolikom ich właściwego kościoła parafialnego, a kaplica miała mieć tylko charakter zastępczego kościoła do chwili zwrotu właściwej świątyni parafianom. Stąd też proboszczowie Kaplicy Królewskiej pozostali nominalnie proboszczami kościoła Panny Marii¹⁷. Dodajmy do tego jeszcze informację, którą Kondziela umieścił w przepisach: „Celem pobytu Sobieskiego w Gdańsku było ostateczne rozstrzygnięcie sporów między Radą Miejską a cechami, umocnienie autorytetu i praw królewskich w tym mieście, załatwienie spraw finansowych i przeprowadzenie nieoficjalnych pertraktacji z posłem szwedzkim”¹⁸.

Słowa te wprowadzają nas w klimat, w którym kształtowała się decyzja wzniesienia kaplicy i w latach 1678 - 1681 doszło ostatecznie do jej budowy. Architektoniczne formy stanowią niewątpliwie wyraz i odbicie współtworzących ten klimat dążeń króla i jego otoczenia oraz powstałych w związku z tym napięć ideowych. Zacytowane słowa o zamiarze Sobieskiego „umocnienia autorytetu i praw królewskich w Gdańsku” w pełni tłumaczą odwołanie się architekta do pierwowzorów kaplic królów polskich: Jagiellonów, Wazów i królewicza, św. Kazimierza. Przypomnijmy, że nad środkowym oknem kaplicy zawieszono kartusz z królewskimi herbami: Orłem, Pogonią i Janiną. Wizerunki orłów znalazły się również na kapitelach pilastrów zdobiących kaplicę. Nic zatem dziwnego, że od razu współcześni nazywali ją Kaplicą Królewską.

Swój autorytet króla polskiego starał się wykorzystać Jan III Sobieski w obronie praw katolików gdańskich wobec protestanckiej Rady Miejskiej. Architektura kaplicy musiała być więc także demonstracją potęgi Kościoła

¹⁶ Kondziela, op. cit., s. 284.

¹⁷ Ibidem, s. 285, 287.

¹⁸ Ibidem, s. 284.

i Papiestwa, która za nim stoi. Stąd motyw trzech kopuł, nawiązujący w sposób całkiem jednoznaczny do rzymskiej bazyliki Św. Piotra.

Posłużenie się w pierwszej fazie projektowania schematem Sapienzy związane było zapewne z innymi jeszcze funkcjami, jakie miał wypełniać zakrojony pierwotnie na większą skalę kompleks. Jak stwierdza Kondziela¹⁹, był on przeznaczony do pomieszczenia, oprócz kaplicy, także szkoły parafialnej i mieszkań dla duchowieństwa. Rzecz charakterystyczna, że podobnie złożone funkcje bastionu katolickiej wiary i nauki, przynajmniej do momentu wzniesienia w pobliżu jezuickiej akademii, wypełniać musiał wrocławski klasztor Szpitalników. Być może właśnie to podobieństwo funkcji, wobec rzucającej się w oczy analogii pomiędzy sytuacją katolików na Pomorzu i Śląsku, przyczyniło się do tego, że początkowe śmiałe plany naśladowania Sapienzy skonkretyzowały się ostatecznie w kształcie zbliżonym raczej do wrocławskiej siedziby krzyżowców. W obydwu budowlach wyczuwalne są echa sporów konfesyjnych, tak charakterystycznych zarówno dla Śląska jak i Pomorza w XVII-tym stuleciu. Można się ich także doszukać w stiukowej dekoracji Kaplicy Królewskiej, gdzie diabelskie maski i paszcze Lewiatana, przemieszane są z dwuskrzydłymi główkami aniołów i festonami symbolizującymi zapewne owoce zbawienia. Uświadamiają one widzowi toczącą się walkę dobra ze złem.

Byłoby jednak poważnym błędem uważać, że Kaplica Królewska została wzniesiona jedynie po to, aby radzie Miejskiej Gdańska i schodzącym się na nabożeństwa do kościoła Panny Marii protestantom uświadamiać i przypominać autorytet króla polskiego i stojącego za nim papieskiego Rzymu. Wśród motywów fundacji nie sposób pominąć udokumentowanej i autentycznej pobożności Jana III-go Sobieskiego. Jej wyrazem jest tablica pod herbem królewskim z napisem, który głosi "Któż tedy będzie mógł przemódz, żeby mu dom godny zbudował? Jeżeli go niebo i niebiosy ogarnąć nie mogą" (Paral. 2C. 2v6)²⁰ Szło więc przede wszystkim o budowę domu Boga, w którym mogłaby mu oddawać chwałę katolicka mniejszość mieszkańców Gdańska. Nieprzypadkowo więc wybrany został program przestrzenny i budowlany nawiązujący do często spotykanych w czasach poprzedzających sobór trydencki i wkrótce po nim tzw. kościołów kongregacyjnych²¹. W kościołach tych, służących potrzebom niewielkich wspólnot wiernych, nierzadko żyjących w diasporze, zaciełał się podział przestrzenny na części przeznaczone dla kleru i laikatu. Nie przetrwały żadne informacje o jakimś bogatszym wystroju wnętrza Kaplicy Królewskiej. Prawdopodobnie rekompensowały go efekty luministyczne, których głównym źródłem była wznosząca się pośrodku kopuła. Padające z okien tambura i latarni światło było zarazem abstrakcyjnym symbolem patrona kaplicy, którym jest, jak

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Tekst w oryginale za Kondziela, op. cit., s. 340: "Quis poterit praevelere ut aedificat Tibi dignam Domum si Caelum eo Caeli Coelorum capere Te nequeat". Tłum. Jakuba Wujka wg Biblii, wyd. Bryt. i Zagr. Tow. Biblijne., Warszawa 1960, s. 424.

²¹ Na temat "Kongregationskirche als Kuppelkirche" por. E. Hubala *Renaissance und Barock*. Frankfurt am Main 1968; tenże *Barock und Rokoko*. Stuttgart 1971, s. 11; – J. Wrabec *Barokne kościoły na Śląsku w XVIII wieku*. Wrocław 1986, s. 32-33.

*Jan
Wróbel*

wiadomo – Duch Święty. Oddawała Mu w czasie nabożeństw cześć orkiestra rozlokowana na galerii u nasady tamburu. Zgromadzeni na dole wierni mogli się więc czuć jak apostołowie zamknięci w wieczerniku w obawie przed nieprzychylnym otoczeniem, ale w oczekiwaniu na umocnienie przez światło Ducha Świętego.

Warto jednak także zauważyć, że taki wybór patrona, podobnie jak skromny wystrój wewnętrzny kaplicy, nie mógł w niczym obrazić uczuć religijnych protestantów gdańskich, których główny kościół nosił zresztą – paradoksalnie – wezwanie Panny Marii. Trudno się dziwić – wszak fundatorzy kaplicy byli zarazem dyplomatami.

Zdjęcia wykonali - T. Hermanczyk - 4; M. Lanowiecki - 12

Reprodukcje wykonał - T. Kaźmierski - 1; M. Lanowiecki - 2, 10, 11, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego - 3.

Antyczne pierwowzory gdańskiego posągu Neptuna

Jeden z najbardziej znanych w Polsce zabytków – a zasługa to telewizyjnej planszy informacyjnej – bardzo wysokiej klasy brązowy posąg Neptuna z fontanny na Długim Targu w Gdańsku (il. 1) dla historyka sztuki przedstawia wiele tajemnic. Mimo, iż fontanna Neptuna stanowi obowiązkowy przystanek dla każdej wycieczki, a zdjęcia jej pojawiają się w każdym przewodniku po Wybrzeżu i Polsce, profesjonalni badacze nie wykazują obecnie większego zainteresowania tym wspaniałym dziełem. Wcześniejsi autorzy, żywiej znacznie pracując nad tą grupą rzeźbiarską, nie zdołali zresztą też w przekonujący i ostateczny sposób ustalić autorstwa rzeźby Neptuna. Mówiło się o jednym z trzech autorów: Adriaenie de Vries, Johannie Reichle lub też gdańskim Peterze Husenie, i mimo, iż studiowano archiwalia, pełnych ustaleń brak. I tak np. Th. Hirsch w 1852 r.¹ pisze, iż dzieło powstało w Ausburgu lub Gdańsku i jest dziełem szkoły de Vriesa lub jego samego. G. Cury w 1934 r.² za autora modelu uważa Johanna Reichle lub Adriaena de Vries. H. Carl, natomiast, analizując archiwalia świadczące w sposób niezbyt pewny o autorstwie de Vriesa lub Reichle, wyklucza ich obu, widząc autora w Peterze Husenie, twórcy mało znanym, zależnym, być może, od uczniów Giovanniego da Bologna³.

W nowszej literaturze uważa się najczęściej, iż posąg odlał warsztat Gerda Benningsena (Beningka) około 1615 r. właśnie według jego modelu⁴

¹ T. Hirsch Zur Kunstgeschichte Danzigs. Der Springbrunnen auf dem Langen Markte, "Neue Preussische Provinzialblätter" 2: 1852, s. 161-169.

² G. Cury Der Neptunbrunnen in Danzig-300 Jahre alt, "Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins" 1934, nr 2, s. 30-37.

³ H. Carl Der Neptunbrunnen auf dem Langen Markte zu Danzig, "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 6: 1932, s. 147-150; – idem Neues über den Neptunbrunnen, "Mitteilungen des Westpreussischer Geschichtsvereins" 1937, nr 1, s. 13-16.

⁴ A. Gosińska Szkoła w Gdańsku – malarstwo, rzeźba, grafika, [w:] Gdańsk, jego dzieje i kultura, Warszawa 1969, s. 328; – także L. Krzyżanowski Gdańsk, Sopot, Gdynia. Przewodnik, Warszawa 1973, s. 44; – także np. Lexikon der Kunst II, Leipzig 1971, s.v. Gdańsk; – J. Kęłowski Dzieje sztuki polskiej, Warszawa 1987, s. 119.

1. Posąg Neptuna w Gdańsku, ok. 1620 r.



lub, jak chcą L. Krzyżanowski i M. Karpowicz, iż Piotr Husen był tylko odlewnikiem w pracowni Benningsena³, autora modelu jednak nie znamy.

A poziom dzieła świadczy, iż był to mistrz nieprzeciętny.

Światowa literatura wiąże autorstwo rzeźby z warsztatem Giovanniego da Bologna, przypisując ją raczej J. Reichle niż A. de Vries⁴. Zarówno starszy Adriaen de Vries (1550?-1626) z Hagi jak i młodszy, Johannes Reichle (1570-1642), artysta pochodzący z Schongau w Bawarii, byli uczniami i współpracownikami Giovanniego da Bologna, pracując we Florencji. Obydwaj w końcu XVI i na początku XVII w. tworzyli w Augsburgu, gdzie gdański Neptun, a przynajmniej jego model miałby powstać przed rokiem 1620. Może to zresztą właśnie w Gdańsku, korzystając z modelu jednego z twórców (raczej Reichle) lub wzorując się jedynie na innych dziełach (co bardziej wątpliwe, zważywszy na klasę naszego Neptuna) posąg został stworzony rękami Piotra Husena. Archiwalna kwerenda, która nie doprowadziła wcześniejszych autorów do pełnych ustaleń, również obecnie niewiele chyba mogłaby wyjaśnić. Dalsze ustalenia w wymienionej kwestii nie są też naszym celem; poprzestaniemy na stwierdzeniu, iż gdański Neptun to dzieło powstałe w kręgu oddziaływań Giovanniego da Bologna.

Chciałbym teraz zająć się samym dziełem i podzielić się kilkoma wrażeniami, które są udziałem archeologa klasycznego, nawykłego raczej oglądać niekompletne i zniszczone antyczne marmurowe torsa i głowy niż podziwiać wspaniałe dzieła czasów nowych. Mając jednak okazję do częstszych pobytów w Gdańsku, w czasie licznych spacerów wśród jego zabytków, korzystając często z interesujących i kompetentnych komentarzy Pani prof. Teresy Grzybkowskiej, zwróciłem uwagę na jedno z dzieł najwybitniejszych w mieście: obłożoną przez turystów Fontannę Neptuna. Być może to właśnie dziś ikonografia dzieła i jego funkcja, będąca na granicy kiczu, odwracały uwagę historyków sztuki od rzeźby. Dzieło wydawać się mogło godnym zainteresowania być może tylko amatorowi i laikowi w zakresie sztuki gdańskiej.

Ten powierzchowny lecz częsty kontakt z dziełem okresu manieryzmu, osoby nawykłej do schematów antyku, spowodował, iż zwróciłem uwagę na elementy znane z antyku a widoczne w sposób oczywisty w nowożytniej rzeźbie. Jest ona bowiem – jak się wydaje – syntezą kilku dzieł o znanej ikonografii. Połączeniem dosłownych niemal cytatów z rzeźby antycznej. Powtórzenia są tak dokładne, iż wydaje się, że artysta modelując posąg wykorzystał nawet gipsowe odlewy antycznych rzeźb tworząc oryginalną i interesującą całość. Negatywne czasem sądy o dziele lub jego niektórych partiach są pewnie konsekwencją tego zestawienia: bez zachowania spójności bowiem połączono tu elementy rzeźb bardzo różnych i stylistycznie i odległych w sensie czasowym. Były to jednak dzieła świadomie wybrane, niezwykle dobrze znane. Można powiedzieć, iż były to dzieła najświetniejsze: miały także określoną wartość symboliczną.

³ L. Krzyżanowski *Gdańsk*, Warszawa 1977, s. 111; – M. Karpowicz *Bamki w Polsce*, Warszawa 1988, s. 284-285.

⁴ Np. E. Hempel *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, 1965, s. 51-52; wymienia rzeźbę jako najdalej wyszysportowane dzieło Hansa Reichle.



2. Posąg Marka Aureliusza na rzymskim kapitolu, ok. 176 r.

Trzy z antycznych wzorów, które posłużyły artyście byłem w stanie rozpoznać. Dwa z nich to bardzo chętnie wykorzystywane przez artystów renesansu, manieryzmu i baroku twory hellenistyczne: bardzo ekspresyjne, patetyczne, pełne barokowego światłocienia i monumentalizmu. Zestawiono je w manierystyczny sposób, wykorzystując wszystkie osiągnięcia warsztatu włoskiego genialnego mistrza – Giambologna. Dzieło trzecie jest zupełnie inne: jest dostojne i oficjalne. Dzieło trzecie to rzymski oficjalny portret cesarski, i to portret najsłynniejszy, Portret cesarza-filozofa. Jego wybór to na pewno wymóg zleceniodawcy, który był świadom faktu, iż w centrum Gdańska – Nowego Rzymu stanie dzieło nawiązujące do symbolu Rzymu antycznego. Tak jak na rzymskim Kapitolu przed siedzibą władz miasta stał posąg będący tego Rzymu pradawnym symbolem (il. 2)⁷, tak przed Gdańskim Ratuszem stać miał jego odpowiednik. Pararela jest tu oczywista: siedzący na koniu i sprawujący opiekę nad miastem cesarz-filozof, zastąpiony został posągiem bóstwa, którego domena zapewnia miastu prosperitę: Neptunem o twarzy filozofa, dosiadającym konia morskiego.

⁷ Literatura archeologiczna i ta z zakresu historii sztuki dotycząca posągu Marka Aureliusza jest przegromiona, udział antycznego dzieła w historii sztuki pozytywnej omawia literatura cytowana niżej (przyp. 10 i 14). Jedną z najnowszych prac omawiających najlepiej wczesne dzieje obiektu, z pełną literaturą tematu, to artykuł L. de Lachenal *Il gruppo equestre di Marco Aurelio e il Laterano. Ricerche per una storia della fortuna del monumento dall'età maffreale sino al 1538*, *BArte* 74, [S. VI, nr 61], 1990, s. 51-52 i *BArte* 75, [S. VI, nr 62-63], 1990, s. 1-56.

Z trzech dzieł antyku inspirujących twórcę wymieniliśmy więc już pierwsze: posąg cesarza Marka Aureliusza stojący na rzymskim Kapitolu. Dziełem drugim – bardzo często i szeroko wykorzystywanym w warsztacie Giambolonii – jest słynne Torso Belwederskie, na długo jeszcze przed głośnymi podziwami ze strony Winckelmana stanowiące źródło artystycznych inspiracji, wyznaczających okazały nurt w dziejach sztuki nowożytnej⁸.

Dzieło trzecie, któremu fontanna Neptuna najmniej zawdzięcza, i mniej ewidentnie do niego się odwołuje: być może w zakresie tylko inspiracji a nie kopii z modelunku, jak w dziełach poprzednich, jest rzymska *Grupa Laokoona*, nie rzadziej niż poprzednie dzieła podziwiana i wykorzystywana przez mistrzów wszystkich epok, od artystów późnego antyku poczynając, poprzez renesans, barok, okres sztuki nowoczesnej, aż po dzieła najnowsze⁹.

Rozbijając gdańskie dzieło na trzy części, antyczne pierwowzory w relacji do rzeźby Neptuna z Długiego Targu omówić chciałbym niżej.

Portret Marka Aureliusza

Spokojna, tym niemniej pełna ekspresji głowa posągu Neptuna ma wyraźnie indywidualizowane rysy, dalekie od bezosobowego wyrazu najczęstszych przedstawień bóstw olimpijskich (il. 3). Zbyt spokojna, klasyczna i poważna jest jednak w zestawieniu z ekspresyjnym ciałem.

Brodaty Neptun o plastycznie kształtowanej bujnej fryzurze jest zatroskany, a nawet zmartwiony. Poprzecinanemu poziomymi zmarszczkami czołu odpowiada zamyślenie spojrzenia.

Kształtowanie zarostu i wyraz twarzy odpowiadają doskonale rzymskim portretom okresu Antoninów, a porównanie z ich najbardziej znanym przykładem (il. 4) wykazuje daleko idące zbieżności. Już nie tylko wyraz twarzy Neptuna, kształt głowy i zarost, ale nawet poszczególne kosmyki włosów z dominującym puklem nad czołem i pozostającymi w pozornym nieładzie lokami odpowiadają rzeźbie antycznej. Ta inspiracja wydaje się oczywista.

Pozostaje pytanie dlaczego właśnie po tę rzeźbę sięgnięto. Spróbujmy odpowiedzieć na nie poprzez historię samego zabytku, tak głośnego ostatnio z powodu nabrzmiałych problemów wokół konserwacji i dalszej ekspozycji rzeźby¹⁰. Posąg Marka Aureliusza, jedyny kompletny antyczny posąg konny, zachował się nietknięty od czasów starożytnych. Jest najważniejszym posągiem, który przetrwał od starożytności, nie zasypyany lub ukryty i później

⁸ Por. ustami C. Schwinn *Die Bedeutung des Torso von Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst von 16. Jahrhundert bis Winckelmann*, Bern-Frankfurt 1973.

⁹ Z przegromnej literatury poświęconej grupie *Laokoona* wymienimy jedną z ostatnich monograficznych pozycji: G. Daltrop *Die Laokongruppe in Vatikan. Ein Kapitel aus der römischen Museengeschichte und der Antiken-Erkundungen*, Konstanz 1982. Podstawową lit. archeologiczną znajdziemy w katalogu: W. Helbig *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I*, Tübingen 1963, nr 219.

¹⁰ Najbardziej problematyczne wokół odrestaurowanego właśnie posągu omawia doskonale P. Zanker *Marco Aurelio Rückkehr auf das Kapitol. Symbol römischer Geschichte oder Musäumstück?*, „Neue Zürcher Zeitung” 16/1706, 1990, nr 137, s. 65, a szersze informacje por. *Marco Aurelio. Storia di un Monumento e del suo Restoro*, Ed. A. Melucco, A. Mura Somella, b.m. [Riunione Adriatica di Sicurtà, Roma 7] 1989.



3. Głowa posagu Neptuna



4. Głowa posagu Marka Aureliusza; odlew gipsowy w Starej Pomarańczarni w warszawskich Łazienkach

odkopany, lecz zawsze pozostający na powierzchni, oglądany i znany powszechnie. Pierwsze o nim wzmianki pochodzą już z końca X w.¹¹, gdy wzmiankowany był jako „caballum Constantini”. Istnieją także przekazy ikonograficzne rejestrujące wygląd tej grupy rzeźbiarskiej; pojawiają się również imitacje. W dwa wieki później utożsamianie posągu z Kostantynem przestaje przekonywać¹² i pojawia się między innymi imię Marka Aureliusza¹³. Ale dopiero około roku 1600 identyfikacja rzeźby z Markiem Aureliuszem znalazła powszechne uznanie¹⁴. Grupa w okresie średniowiecza znajdowała się na Lateranie, choć jej dokładne umiejscowienie nie jest pewne, gdyż dopiero w końcu wieku XII rzeźbę przeniesiono przed pałac laterański. Doniosłe miejsce w rzymskiej tradycji zajmuje ta rzeźba już na długo przed jej przeniesieniem na Kapitol, na co są dowodem liczne o niej wzmianki i przekazy ikonograficzne. Przed rokiem 1465 Antonio di Pietro Averlino – zwany Filarete – wykonuje miniaturową reprodukcję grupy w brązie – pierwszą renesansową reprodukcję antycznej rzeźby – otwierając tym dziełem bardzo długą listę kopii słynnego posągu¹⁵. W międzyczasie rzeźbę kilkakrotnie restaurowano, zmieniano sposób jej ekspozycji i wtedy już posąg stał się modelowym portretowym przedstawieniem konnym, na długo więc zanim – w roku 1538 – znalazł się w centrum Rzymu, na środku kapitolinińskiego placu, stworzonego przez Michała Anioła specjalnie dla niego¹⁶. Od momentu przeniesienia na Kapitol posąg staje się standardowym przedstawieniem jeźdźca, powielanym zarówno w rzeźbie¹⁷ drobnej plastyce¹⁸ jak i malarstwie¹⁹.

Szczególne istotne są monumentalne powtórzenia rzeźby, wykonywane dzięki odlewom gipsowym, z których jeden z pierwszych zdjęto na zlecenie Franciszka I z przeznaczeniem dla Fontainebleau; następnie zaczęto odlewać je z brązu.

¹¹ Por. A. Giuliano *La statua equestre di Marco Aurelio prima del suo trasferimento in Campidoglio*, „Xenia” 7: 1984, s. 67, tu III; – de Lachenal, op. cit.

¹² Np. „Mirabilia...” z XII w. wymieniają „caballum aereus qui dicitur Constantini, sed non ita est...”, za Giuliano, op. cit. s. 68.

¹³ „quem peregrini Theodoricum, populus vero Romanus Constantinum dicunt. At cardinales et clerici Romanae curiae seu Marcum seu Quintum Quirinum appellant...”, Magistri Gregorii *De mirabilibus urbis Romae...*, za Giuliano, op. cit. s. 70.

¹⁴ Por. F. Haskell, N. Penny *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino 1984, s. 360.

¹⁵ Egzemplarz w Dreźnie, *Skulpturenammlung*, fot. u Giuliano, op. cit. s. 2-3.

¹⁶ P. Künzle *Die Aufstellung des Reiters am Lateran durch Michelangelo*, [Miscellanea Bibliotheca Herziana], München 1961.

¹⁷ Niezliczone przykłady imitacji lub inspiracji antycznym dziełem odnaleźć łatwo w pracy M. Morik *Polski niezbędny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław 1996.

¹⁸ Oprócz reprodukcji Filarete wiemy także o innej wykonanej przez Antico w 1496 r. i innych wykonywanych od XVI w. przez licznych rzeźbiarzy włoskich i północnych, w brązie, gipsie, kamieniu i innych materiałach. Zacytujmy np. bezpośrednio nam znane: posądek z brązu z XVII w. w Michael Hall Fine Arts, Inc., por. *Gods and Heroes. Bronze Images of Antiquity*, New York 1968, nr 68; podobnie w Wiedniu, Lichtensteine (wykonany zapewne ok. 1603 r. przez Lionardo Sormani), i zapewne XIX-wieczny w Musée Romain w Avenches.

¹⁹ Np. w *Historii Konstantyna Wielkiego: rajd do Rzymu*, tkanina – wg projektu P.P. Rubensa, por. D. Duhan *The History of Constantine the Great. Tapestries designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona*, London 1964, nr 4, s. 111 sq., pl. 15-22.

Rzeźba powszechnie uważana jest za najpiękniejszą i najstynniejszą statuę starożytną. Toteż obok dosłownych powtórzeń niezliczone są inspiracje antycznym dziełem, widoczne już w okresie renesansu (np. u Andrea del Verocchio). Dzieło znane i popularne było więc także u Giovanniego da Bologna. Na przykład głowa posągu św. Łukasza z florenckiego Orsanmichele (1597-1602) w widoczny sposób nawiązuje do portretu Marka Aureliusza²¹. Zbliżona jest także do głowy naszego Neptuna, potwierdzając tym samym nie tylko wspólne antyczne źródło zapożyczeń, ale także wspólną proveniencję artystyczną. Stwierdzić więc można, iż gdański Neptun otrzymał w partii głowy, najstynniejszą i najbardziej znaną wówczas ikonografię. Użytył mu jej sam cesarz Marek Aureliusz, przez tysiąclecie sprawujący symboliczną opiekę nad stolicą świata – Rzymem.

Torso Belwederskie

„Nazywane jest powszechnie «torsem Michała Anioła», ponieważ artysta ten szczególnie cenil to dzieło i studiował je wielokrotnie. [...] Dzieło najdoskonalsze w swoim rodzaju, które należy zaliczyć do najwybitniejszych tworców sztuki, jakie dotrwały do naszych czasów [...]” – pisał o rzeźbie J.J. Winckelmann²² poświęcając mu żarliwy opis będący świadectwem przeżyć, które już wcześniej wielokrotnie musiały być udziałem innych osób, w tym wielu artystów, o czym świadczy – oprócz anegdot²³ – także bardzo szeroka recepcja ikonografii i modelunku dzieła w rzeźbie i wiele jego rysunkowych reprodukcji²⁴. Z najwcześniejszych można wymienić anonimowy rysunek z poł. XVI w. w Christ Church w Oxfordzie²⁵, studia w sangwinie Daniela da Volterra²⁶, dzieło *Herkules i Omfale* Hansa Baldunga Griena z ok. 1533 r., wykazujące znajomość rzeźby poprzez obcy rysunek²⁷, a także np. prace Petera Vischera i Cranacha²⁸.

„Jak wspaniały dąb, którego zwalono i ogołoco z gałęzi, zostawiając tylko nagi pień, tak sponiewierany i okaleczony został wizerunek bohatera; brakuje ramion, nóg i górnej partii piersi. Początkowo wyda ci się może, że widzisz tylko zniekształcony kamień; gdy jednak zdołasz przeniknąć tajemnice sztuki, wówczas – kontemplując to dzieło w spokoju – ujrzysz jej cud²⁹”. Ta fragmentaryczność wspaniałego dzieła skłaniała artystów do jego

²¹ Por. Ch. Avery *Giambologna. The Complete Sculpture*, Oxford 1987, s. 37, pl. 31 i XII.

²² J.J. Winckelmann *Opis Torso w rzymskim Belwedrze*, cytaty wg *Teoretycy, artyści i krytycy w sztuce 1700-1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 199 n.

²³ Jedną z nich dotyczącą uwielbienia Torso przez Michała Anioła przekazał M. Chastelou *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, ed. L. Lalonde, Paris 1885, s. 26.

²⁴ Na ten temat szeroko por. A. von Salis *Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterwirken der Antike in der neueren Kunst*, Zürich 1947, s. 165; – por. także H. Ladendorff *Antikenstudium und Antikenkopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit*, Berlin 1953, s. 31 i passim, a ostatnio Ph.J. Bober - R. Rubinstein *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford 1986, nr 132.

²⁵ Bober - Rubinstein, op. cit. II. 132 a.

²⁶ Por. P. Barolsky *Daniello da Volterra. A Catalogue raisonné*, New York - London 1979, s. 146.

²⁷ Hans Baldung Grien. *Catalogue of exhibitions held at Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe 1959*, nr 178.

²⁸ Ladendorff, op. cit., s. 32.

²⁹ Winckelmann, op. cit., s. 200.

uzupełniania i tworzenia dzieł kompletnych, o torsie wzorowanym na tym fragmentarycznym dziele dęta Apolloniosa, syna Nestora, jakiegoś Ateńczyka, który rzeźbę sygnował²⁵. Takie wczesne graficzne uzupełnienie: tors z odrestaurowanymi nogami zawdzięczamy Giovanniemu Antonio da Brescia (1490-1535)²⁶. Bernardo Licinio (1489-1516) w swym *Ritrato della famiglia del fratello*²⁷ ukazuje odrestaurowaną miniaturkę Torso – jak uważa Arnold von Salis, być może rejestruje tym wcześniejszy stan zachowania dzieła, a Camelio ok. 1500-1525, tworzy figurkę "Herkulesa strzelającego do ptaków stymphalijskich"²⁸ będącą miniaturową rekonstrukcją rzymskiej rzeźby. Podobno nawet Michał Anioł miał projekt restauracji dzieła i jeszcze w XVII w. oglądano we Florencji woskowy model tej rekonstrukcji²⁹. Małych modeli rekonstruujących na różne sposoby antyczną rzeźbę było znacznie więcej³⁰. Wśród słynniejszych twórców, zainspirowanych tym antycznym dziełem, wymienić można – obok Michała Anioła – takie nazwiska jak: Rafael, Donatello, Cranach, Dürer, Annibale Carracci, Rubens.

Dzieło stało się szczególnie słynne po przeniesieniu go ze zbiorów prywatnych do watykańskiego Belwederu, przed rokiem 1536, co potwierdzone zostało rysunkiem Martena van Heemskercka³¹. Jest podziwiane przez artystów odwiedzających Rzym; inni mogą go także studiować, gdyż reprodukowane jest we wszystkich wydawnictwach poświęconych starożytnościom Rzymu³². Odgrywa wielką rolę w sztuce okresu renesansu, szczególnie w sztuce Michała Anioła; dzięki jego podziwowi dla rzeźby staje się ona niezwykle sławna jeszcze przed ukazaniem się jej graficznych reprodukcji. Staje się wielce popularne w okresie manieryzmu³³. Ze względu na przesadny i bardzo malowniczy modelunek mięśni, ikonografie – a zwłaszcza gwałtowny skręt i pochył ciała, pozycję Torsu w stosunku do ud, ekspresję i dynamikę – właśnie u mistrzów manieryzmu antyczny tors mógł odegrać dużą rolę.

Spójrzmy na jego wykorzystanie w warsztacie wspomnianego Giovanniego da Bologna. Oprócz licznych inspiracji dziełem, których przykłady zaraz pokażemy, wykonał on terrakotową statuetkę – zapewne *Bóstwo Rzeki*³⁴, która jest pozbawioną kończyn kopią Torso. Plecy posagu, podobnie jak wcześniej pomogły Michałowi Aniołowi wyrzeźbić figurę *Dnia* w Kap-

²⁵ Literatura archeologiczna na temat rzeźby jest przegromna, zacytujmy tylko jedną pozycję katalogową: Helbig, op.cit., nr 265 i ostatnie opracowanie archeologiczne: W. Raseck „*Kolus ideal? oder „entartete Körperstume“? Veränderung und Kontinuität kunstarchäologischer Bewertungskriterien am Beispiel des Torso von Belvedere*”, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institut* 103, 1988, s. 155-167.

²⁶ A. M. Hind *Early Italian Engraving: A Critical Catalogue*. Part II, vol. V, London 1948, s. 42-43.

²⁷ Rzym, Galleria Borghese, por. P. della Pergola *Galleria Borghese. I Dipinti*, Roma 1955, nr 207.

²⁸ Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 64.304.2; – por. Bober - Rubinstein, op. cit., il. 132 b.

²⁹ Por. Haskell - Penny, op.cit., s. 464.

³⁰ Por. ibidem, s. 465; na temat rysunkowych rekonstrukcji cf. Ladendorff, op.cit., s. 31sq., pl. 19sq.

³¹ Berlin, Kupferstichkabinett, por. H. H. Brummer *The statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970, s. 144 sq.

³² Np. U. Aldrovandi *Statue antiche della città di Roma*, Venezia 1562 (pierwsze wydanie w 1556 jako dodatek do Lucio Masaro *Le antichità della città di Roma*), s. 121; – P. A. Maffei *Raccolta di statue antiche e moderne, data in luce da Domenico Rossi*, Romae 1704, pl. IX.

³³ Por. Schwinn, op.cit.

³⁴ Por. Avery, op.cit., s. 218, s. 245-246.



5. Torso w watykańskim Belwederze



6. Tors posagu Neptuna, widok w 3/4 z prawej

7. Tors posagu Neptuna, widok w 3/4 z lewej

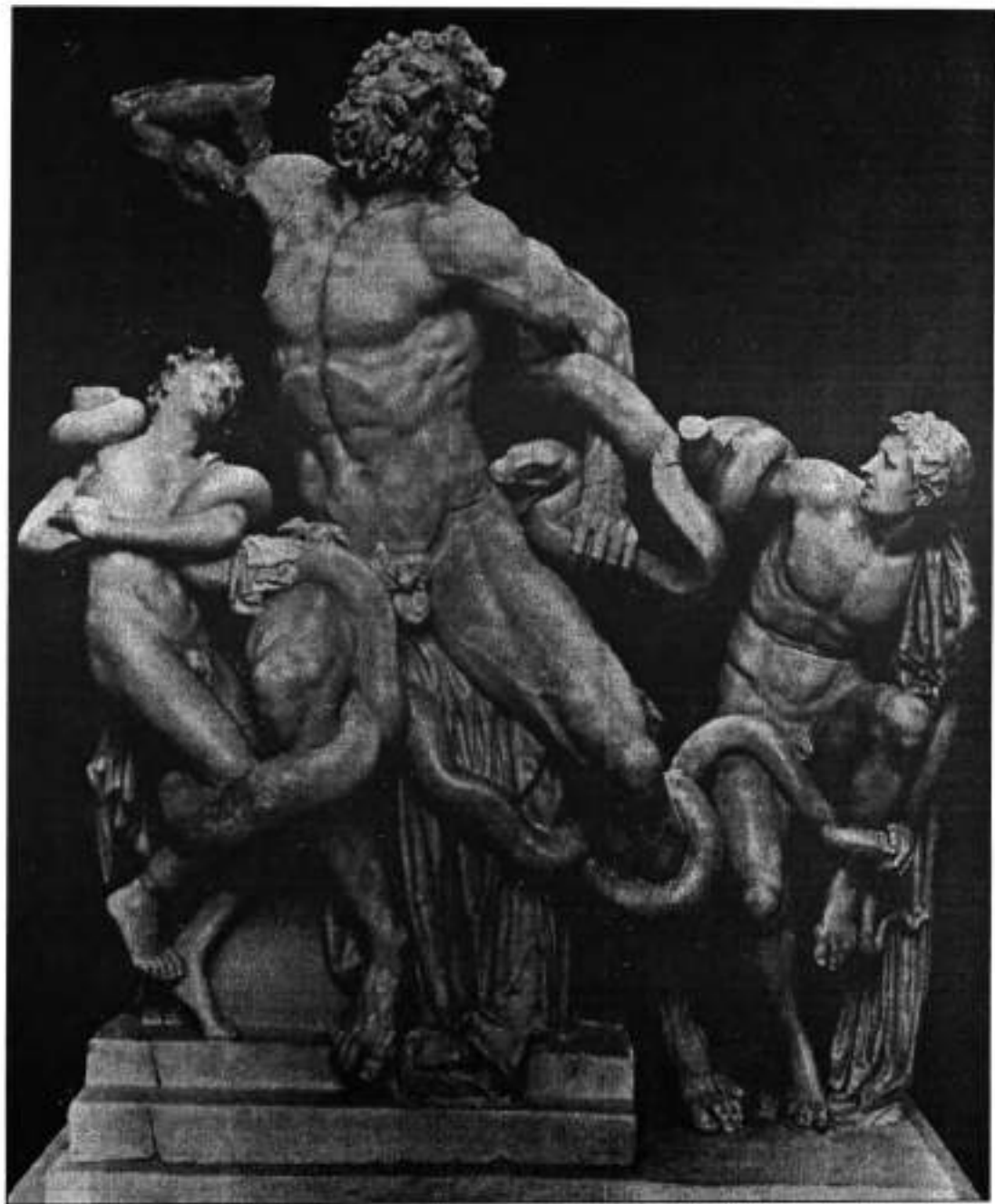




Antyczne
pierwotory
gdańskiego
posągu
Neptuna

8. Posąg Neptuna w Gdańsku, widok frontalny





9. Grupa Laokoona w watykańskim Belwederze



licy Medycich we Florencji, tak Giambolonie zainspirowały w rzeźbie *Samsona zabijającego Filistyna* (1561-1562), dziś w Londyńskim Victoria & Albert Museum⁷⁹. Jego podstawowe cechy ikonograficzne, niespotykane w innych antycznych dziełach, takie jak uniesienie nogi lub też odpowiednie ustawienie uda w stosunku do torsu, dynamizm i ekspresję odnajdujemy w wielu dziełach mistrza z Florencji.

Skreślenie ciała, rozpoczynający się na linii bioder i akcentowany gwałtownie w górnej partii, a szczególnie pochYLENIE torsu i akcentowanie modelunku brzucha poprzez uniesienie jednego z ud – a więc przeniesienie efektów powstałych w siedzącej rzeźbie belwederskiej na rzeźbę stojącą, stają się ulubionymi elementami, którymi często Giambologna operuje, i które świadczą o ekspresji, odmienności i wielkości jego dzieł. Elementy te, czasem pogłębione, widoczne są zarówno w rzeźbach męskich jak i kobiecych. Wspaniałe odbicie ikonografii apolloniosowego dzieła stanowi np. rzeźba *Astronomii* (1575) w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum⁸⁰. Rzeźba od tyłu przypomina zresztą w zadziwiający sposób rozwiązanie tej partii ciała w rzeźbie gdańskiej. Podobna, choć mniej doskonała jest statuetka Apolla

⁷⁹ Ibidem, s. 235, pl. 9.

⁸⁰ Ibidem, s. 139, pl. 140.

(1573-1576) we Florenckim pałacu della Signoria⁴¹. Wenus w „Groticella” florenckich ogrodów Boboli prezentuje podobne rozwiązanie, tym razem w marmurze⁴². W nieco inny sposób tę samą ikonografię wykorzystuje autor w dziele z ok. 1575 r. – rzeźbie Florencji triumfującej nad Pizą (Florencja, Bargello)⁴³. W bardziej spokojny sposób rozwiązania te wykorzystuje mistrz także w dziełach tożsamy tematycznie z rzeźbą gdańską – w statuetce Neptuna, dziś w Museo Civico di Bologna i monumentalnym Neptunie z fontanny w Bolonii (1567 r.)⁴⁴.

Wróćmy do gdańskiego Neptuna, od którego celowo odeszliśmy na chwilę ku dziełom mistrza z Florencji, gdyż porównując rzeźbę gdańską z kilkoma pokazanymi tu tworam Giamboloni, łatwiej jest wykazać zależność od belwederskiego Torso (il. 5, 6). Zależność ewidentną zarówno jeśli chodzi o kształtowanie muskulatury, ekspresję ruchu, postawę, detale ikonograficzne, jak i samą naturę i ducha dzieła. Zależność ta uwarunkowana jest jednak znajomością i studiami rzeźb Giamboloni.

Antyczny wzór, który posłużył twórcy posągu Neptuna trafił do Gdańska z Rzymu, nie bezpośrednio, ani też nie tylko poprzez augsburski warsztat Reichle, czy de Vriesa. Był infiltrowany poprzez dzieła mistrza z Florencji, najwybitniejszego rzeźbiarza manieryzmu, od którego uzależniona jest w dużym stopniu rzeźba końca XVI i XVII w., zarówno ta powstająca pod słonecznym niebem Italii, jak i ta tworzona na północ od Alp.

Grupa Laokoona

Analiza dolnej części gdańskiego posągu pozwala wykazać znajomość innego dzieła w warsztacie artysty. Wydaje się, że rozwiązanie partii nóg, ud i może nawet prawego biodra gdańskiego posągu inspirowane jest lub wynika z obserwacji, czy nawet studiów kolejnego z najsztywniejszych dzieł antyku – *Grupy Laokoona*.

Otóż lewe biodro oraz noga Neptuna, owinięta wężowym spletem ogona morskiego stwora (il. 8), przypominają w układzie, a także w modelunku mięśni lewą nogę kapłana atakowanego przez węża (il. 9a). Noga prawa gdańskiej rzeźby przypomina zaś – szczególnie gdy porównamy widok od tyłu – prawą nogę starszego syna Laokoona, z tej przesławnej grupy (il. 10). Tak duże podobieństwo w układzie i modelunku nie może być przypadkowe, a trafność określenia źródła inspiracji potwierdza ograniczony repertuar zabytków antycznych studiowanych przez artystów renesansu i baroku. Styl, ikonografia i ogólne wrażenie, które rzeźba sprawia, przekonują zaś, iż inspiracji takich tylko antyk mógł dostarczyć.

I tu właśnie wybrano dzieło niezwykle, dzieło będące tematem i wzorem dla pokoleń artystów. Ikonografia przedstawienia zezwoliła twórcy gdańskiego Neptuna na skromne tylko odwołanie się do słynnej *Grupy*, którą

⁴¹ Ibidem, s. 137, pl. 139.

⁴² Ibidem, s. 107, pl. 99 i 100.

⁴³ Ibidem, s. 25, 78, fig. 17, 89-90.

⁴⁴ V. Busch *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New York – London 1976, il. 146 A i 146 B oraz 149.

Antyczne
pierwzory
gdańskiego
posagu
Neptuna



10. Posąg Neptuna w Gdańsku, widok od tyłu

nowożytna Europa odkrywa w roku 1506⁴⁵. Tak słynne dzieło, znane bowiem wcześniej z przekazu Pliniusza (NH 36, 37), ilustrujące doskonale znany z relacji Wergiliusza (En. II,199-227) mit, trafia natychmiast do watykańskiego Belwederu⁴⁶. Sławą przerasta chyba wszystkie inne tam zgromadzone dzieła. Pojawiają się wnet kopie, odlewy gipsowe i brązowe, liczne repliki i studia⁴⁷. Pierwsza kopia wielkości naturalnej to dzieło Baccio Bandinello z 1523 r. (dziś Uffizi). Słynna brązowa wolna kopia wykonana w roku 1510 przez Jacopo Sansovino, trafia poprzez Wenecję do Francji. Franciszek I, gdy nie otrzymał pożądanego oryginału, musiał także zadowolić się brązową kopią: ogród w Fontainebleau (później Tuillerie i Luwr) udekorował brąz wykonany według gipsowego odlewu zdjętego z oryginału w 1540 r. przez Primaticcio. Kilka innych późniejszych kopii dekoruje ogrody i pałace Europy i Anglii. Są one – z powodu kosztów i trudności wykonania – stosunkowo nieliczne. W celach dydaktycznych wykonuje się natomiast gipsowe odlewy poszczególnych elementów tej grupy rzeźbiarskiej – i takie być może służyły naszemu artyście. Pojawiają się np. bardzo liczne odlewy głowy samego Laokoona, głów jego synów, ciała Laokoona itp. Wolne kopie miniaturowe w brązie, terakocie, a nawet złocie, wizerunki w gliptyce, na plaketach brązowych, malowidła na ceramice oraz powtórzenia rysunkowe i graficzne, które wymagały mniejszego nakładu pracy są szczególnie liczne⁴⁸. Rytowane spisy rzeźb antycznych zawsze więc zawierają reprodukcję grupy; poświęcono jej także liczne rysunki, np. Jacopo Sansovino z lat 1506-1508, Giovanniego Antonio da Brescia z 1509 r., Rafaela z 1511, Andrea del Sarto z ok. 1520 (studium nogi starszego syna, Uffizi), Parmigianino z ok. 1524, rysunek naścienny przypisywany Michałowi Aniołowi, rysunki Heemskercka z lat 1532-1535, Francesco da Hollanda z lat 1549-1550 i wiele innych dzieł mniej znanych artystów, a czasem anonimowych⁴⁹. Anatomiczny i fizjonomiczny realizm, skrajna ekspresja i różnorodność układu i wyrazu poszczególnych figur to cechy, które w rzeźbie najbardziej ceniono. A odwoływało się do niej nie tylko malarstwo rzeźba i grafika, ale także literatura i poezja. W rzeźbie i malarstwie dzieło to odegrało doniosłą rolę. Wystarczy wspomnieć jeńców (parę w Luwrze i grupę dla groty Buontalenti w Ogrodach Boboli, dziś we florenckiej Akademii) lub *Apostola Mateusza* (w Akademii Florenckiej) Michała Anioła będących odbiciem splecionych uściskami węży postaci, kompozycje Tycjana, np. *Zmartwychwstanie*, (tryptyk w kościele S. Nazaro e Celso w Brescii) a także dzieła El Greco, Berniniego i Rubensa⁵⁰. Wspomnijmy także, że *Laokoon*

⁴⁵ Rzeźba odkryta z licznymi ubytkami, m.in. rękami postaci, które rekonstruowano od lat 20, najpierw przez Bandinello, potem przez Gioan Antonio da Montorselli, a w latach 1725-1727 przez Cornacchini. Ostatnie uzupełnienia przeprowadzono po odkryciu w latach dwudziestych XX w. oryginalnej ręki Laokoona. Różna ikonografia Laokoona – pozycja prawej ręki – na przekazach graficznych i rysunkach to odbicie różnych uzupełnień i rekonstrukcji rzeźby. Stan pierwotny, bez uzupełnień, zarejestrował np. Marco Dente, cf. von Salis, op.cit., pl.37b. Por. także Daltrop, op.cit.

⁴⁶ Brummer, op.cit., p.75sq.

⁴⁷ Por. Haskel-Penny, op.cit., p.337 sq., nr 50.

⁴⁸ Por. też von Salis, op.cit., p. 136 sq.

⁴⁹ Ich lista u Bober-Rubinstein, op.cit., p. 154-155.

⁵⁰ Por. np. von Salis, op.cit., p. 145 sq.

znajduje odbicie w dziełach Adriaena de Vries⁵¹, a i dzieło J. Reichle (głowa Lucyfera z grupy Michaela, brąz z 1605 r. w Augsburgu, Zeughaus)⁵² jest odbiciem tej antycznej rzeźby.

Antyczne
pierwowzory
gdańskiego
posągu
Neptuna

W przypadku Grupy *Laokoona* wolelibyśmy pozostać przy słowie inspiracja, na określenie relacji nowożytniej rzeźby i antycznego prototypu, słowo "kopia" zaś zarezerwować dla pierwszego z naszych przykładów, będącego dosłownym powtórzeniem pierwowzoru. Mamy więc w gdańskim dziele potrójny rodzaj zależności od antycznych pierwowzorów:

– bezpośrednia i dokładna kopia z antyku – w przypadku powielenia antycznej głowy portretowej,

– studium dzieł na antyku opartych – w przypadku powtórzenia za Giambolonią sposobu kształtowania torsu, wzorującego się na modelu „torso belwederskiego”,

– inspiracja – w zakresie kształtowania nóg postaci, wykazująca niewątpliwą znajomość antycznego schematu.

Wszystkie trzy sposoby zależności pojawiają się często w dziełach sztuki nowożytniej, szczególnie – co wydaje się najbardziej naturalne – w dziełach o tematach mitologicznych. Zależności, które określiliśmy jako inspirację lub studium pośrednie wydają się być znacznie częstsze niż dosłowne powtórzenia, które tym niemniej pojawiają się w określonym nurcie dzieł renesansowych, czy też klasycystycznych. Taki potrójny jednak stosunek do dzieł antyku w jednej rzeźbie wydaje się zupełnie wyjątkowy. Wynikać on może oczywiście z ograniczeń warsztatowych twórcy i być może sama koncepcja posągu i budowa jego torsu oraz nóg od tego warsztatu właśnie zależała. Zastanawiające jest jednak dokładne studium głowy, przedziwne i jak się wydaje niezręcznie nawet wkomponowanej w pełen dynamiki i nieharmonijnego ruchu posąg. Studium głowy spokojnej, klasycznej i zindywidualizowanej. Jej wybór nie wydaje się przypadkowy: spowodowany został konkretnymi wymaganiami zleceniodawcy, włączającego posąg Neptuna w szerszy program o przemyślanych treściach i określonych programowo funkcjach. Interpretacja tego programu, szerszych wymagająca studiów, wydaje się być zadaniem dla historyków sztuki Gdańska.

⁵¹ Grupa w brązie z 1623 r. w Drottningholm Park, Ladendreef, op.cit., p. 40, pl. 31 fig. 117.

⁵² Por. A. Feulner *Die deutsche Plastik des sechszehnten Jahrhunderts*, Florenz (München) 1929, pl. 23.

Gdańszczanie P.P. Rubens i J. Brueghel Aksamitny

Przed 10 laty opublikowałem dokument¹, który stwierdził fakt osobistych kontaktów rzemieślników i kupców zamieszkałych w Gdańsku z malarzami dworu brukselskiego: Piotrem Pawłem Rubensem (1577-1640) i Janem Brueghlem I, zwanym Aksamitnym (1568-1625). Oto jego fragment: "...Pietro Paulo Rubens [*sic!*] i Jan van Brueghel, malarze Najjaśniejszej wysokości, udzielają Thomasowi Tets, malarzowi zamieszkałemu w Gdańsku, tymże pismem autoryzowanego pełnomocnictwa i szczególnej mocy upoważnienia i w ich imieniu [...], do przyjęcia od Pietera Philipssena z Maaseyck [*sic!*] kupca obecnie zamieszkałego w Gdańsku: sumy siedmiuset pięćdziesięciu dukatów, w polskiej monecie, które stanowią wspólną własność zleceniodawców, i dla której dali oni weksel, aby otrzymać tę sumę od Jaśnie Wielmożnego Pana Petro Jeronsquy [*sic!*], a ponadto kwoty trzysta siedemdziesięciu pięciu dukatów w tej samej monecie, które stanowią wyłącznie własność Pietro Paulo Ruebens i dla której to kwoty, on temuż samemu Pieterowi Philipssenowi z Maaseyck, dał swój weksel po to, aby otrzymać tę kwotę od wyżej wymienionego J.W. Pana Petro Jeronsquy.

Obie powyższe różne kwoty wyżej wymieniony Pieter Philipssen z Maaseyck przyrzekł wypłacić zleceniodawcom, gdy tylko otrzyma te przy pomocy dokumentów z 19 sierpnia 1620, które się do tego odnoszą².

Tekst dokumentu napisany w języku staroniderlandzkim, wyjątkowo trudny do tłumaczenia, sumuje dwa pełnomocnictwa od Rubensa i Brueghla, wymagając szczegółowych wyjaśnień, które zostały zawarte w tym artykule. Dokument podpisany przez antwerpskiego notariusza, G. Le Rousseau, został przygotowany w dniu 17 IX 1621 r., ponieważ pierwsze

¹ Pełny tekst dokumentu w jęz. polskim zob. J.A. Chrościcki *Rubens w Polsce*, "Rocznik Historii Sztuki" XII: 1981, s. 214, Aneks I. Dalej cytowany jako Chrościcki 1981.

² Stadsarchief Antwerpen, Schepenbrieven 550 (1621), k. 268. Tłumaczenie Ewa Dijk-Borkowska z Amsterdamu, korygowane przez prawników Etienne Fobe z Brukseli i ip. Lucjana Karłowickiego z Warszawy. Dokument ten odnalazł i opublikował po raz pierwszy mój przyjaciel Eric Duvenger *Le commerce d'art entre la Flandre et l'Europe centrale au XVIII^e siècle. Notes et remarques*, [w:] *Evolution générale et développement régional en histoire de l'art. Actes du XVII^e Congrès International d'histoire de l'Art, Budapest 1972*, s. 166).

upoważnienie z roku 1620 do odbioru pieniędzy przez P. Philopssena od P. Jeronsqui nie dało żadnych rezultatów. Rubens i Brueghel upoważnili więc gdańskiego malarza T. Tetsa do wyegzekwowania długu od szlachcica "Pietro Jeronsque'go".

Należy teraz wyjaśnić, kim był "Jeronsque", który nie chciał, czy nie mógł zwrócić obu malarzom sumy 1125 dukatów (w polskiej złotej monecie, czyli czerwonych złotych). Przed laty zidentyfikowałem go z sekretarzem Zygmunta III, Piotrem Żerońskim z Żeronic (herbu Lubicz)³, zgodnie z wymową włoską jego nazwiska, używaną przez Rubensa i Brueghla. Urodził się ok. 1585 r., jako pierworodny syn Marcina Żerońskiego, pisarza grodzkiego kaliskiego. Około 1600 r. odbył studia zagraniczne, następnie jako ulubiony dworzanin królewski⁴ i sekretarz kancelarii Zygmunta III od 1606 r.⁵ robi karierę polityczną. W roku 1614 przebywa w Antwerpii jako guwerner Jana Żółkiewskiego, syna hetmana wielkiego koronnego, biorąc na kredyt tapiserie u kupca Bartholomea Balbaniego⁶. Z listopada 1620 r. pochodzą instrukcje jawna i tajna dla Żerońskiego, jako posła Rzeczypospolitej do Hagi⁷. W roku 1624 zostaje mianowany w nagrodę za zasługi dla Zygmunta III starostą bydgoskim, a w panegiryku wydanym z tej okazji⁸, wzmiankuje się o jego licznych posłowaniach (bez podania daty) do: Stambułu, cesarskiej Pragi, książąt Rzeczy, południowych Niderlandów, Francji, Hiszpanii, Wielkiej Brytanii i Węgier. Jego nieoficjalne dochody związane były z funkcją superintendenta mennicy bydgoskiej i bezpośredniego zwierzchnika Jacoba Jacobsona van Ernden⁹. W roku 1622 Jacobson otrzymał od króla prawo, najpierw z kierownikami mennic, a później monopol na skupywanie srebra w kraju i koncesje na bicie wszystkich gatunków pieniądza według orzeczeń sejmowej komisji monetarnej (17 III 1623 r.). Mimo wszczęcia przeciw niemu sejmowego śledztwa w 1626 r., jako "Münzverderberöwi", został uniewinniony¹⁰. Dopiero w roku 1633 wykazano w sejmie, że naraził skarb koronny na straty co najmniej 6000 zł, ale został obroniony przez podskarbiego.

Żeroński dbał bardziej o interesy swoje i króla niż państwa, ściągając łapówki od Jacobsona, który zaniżał poziom srebra w bitej monecie. Bezkarne Jacobson, za zgodą Żerońskiego, przejmuje w dzierżawę pozostałe mennice¹¹, bogacąc się coraz bardziej¹². Jako "specjalista" – Żeroński bierze

³ Chrościński 1981, s. 152-153.

⁴ Cz. Lechicki *Młody Zygmunt III i życie smoleńskie na jego dworze*, Warszawa 1932, s. 137.

⁵ Np. korespondencja P. Żerońskiego z ks. S. Rudnickim.

⁶ *Stadsarchief Antwerpen, Notaris G. Le Rousseau, N 2403 (1614) k. 232-232 v. (5 IX 1614) Zob. E. Duvoyger Annotatious concernant "Sieur Jehan Barcos, agent et domestique de Son Altesse le Serenissime Prince Wladislas Sigismundus, Prince de Pologne et de Suede" a Antvers, [w:] Księga ku czci Jana Bałstoskiego (w druku).*

⁷ *Kopia Proscriptum legationis ad Status Hollandiarum in Bibliotheca Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps inw. Pawł. 201, k. 36-38v.*

⁸ M. Czarniakowski, *Finisz gratulatora* [...], Toruń 1624, k. B2 - B2 v.

⁹ Holender wraz z rodziną otrzymał dziedziczne szlachectwo szwedzkie z łaski króla Zygmunta III w 1624 r., a więc w tym samym roku, kiedy Żeroński otrzymał godność starosty bydgoskiego. H. Jędrzejowska *Jacobson Jakuba Gołana (ok. 1576-1639)*, *Polski Słownik Biograficzny* t. X, Wrocław 1962-1964, s. 281-282.

¹⁰ M. Garmowski *Mennica bydgoska*, Toruń 1955, *passim*.

¹¹ Chłwał mennice królewskie w Krakowie, Warszawie i Wilnie, a także mennice miejskie w Gdańsku w 1623 r., w Toruniu w 1630 r. i w Elblągu w 1636 r. Zob. Jędrzejowska *op. cit.*, s. 281.

¹² Umiera w 1639 r. w Gdańsku jako obywatel tego miasta od 1623, posiadając dobra ziemskie i milionowy majątek. Zob. Jędrzejowska, *op. cit.*, s. 282.

udział w komisjach sejmowych dotyczących sprawy bicia złej monety podczas elekcji Władysława IV i umiera w połowie 1633 r.¹³

W wizytacji u św. Mikołaja w Kaliszu z roku 1639, wspomniano, że w ołtarzu głównym kościoła kanoników regularnych, znajduje się "Imago est depositionis de Cruce Domini Nostri Jesu Christi ["Zdjęcie z krzyża"] Antverpiae depicta, his temporibus a celebri pictore Rubens allata et donata huic Ecclesiae per [...] Petrum Zeronski [...]"¹⁴. Nie znamy jego związków z zakonem kanoników regularnych, a raczej z jezuitami, których był dobrodziejem, o czym pisze o. J. Wielewicki: "Magnus domus nostrae benefactor. Hic ab ipso Sigismundi Regis initio, cum maxima Regis gratia floreret, exadem, uti fit in rebus humanis, exciderat et aulam, im qua antea perpetuo fere norabatur, reliquerat, uno domum suam, quae arci vicina erat, vendiderat, in eius frontispicio duobus prius sertis depictis, in quorum uno illa verba erat. Sola tibi virtus [...]"¹⁵.

Druga postać, arcyważna w odbiorze należnych 1125 czerwonych złotych, to kupiec Pieter Philipssen z małego belgijskiego miasteczka Maaseik, zamieszkały wówczas w Gdańsku, a więc obywatel tego miasta (?), który po 19 VIII 1620 r. udał się z Antwerpii do Gdańska, zapewne drogą morską¹⁶.

W maju 1650 r. wzmiankowany jest w Gdańsku kupiec Heinrich Philipssen z Niderlandów Północnych, który był, być może, krewnym Pietera Philipssena z Maaseiku¹⁷. Ponieważ P. Philipssen nie odebrał pieniędzy od Piotra Żerońskiego w 1620 r. i nie zrezygnował ze swych pełnomocnictw, rok później obaj malarze dworu infantki Izabelli, upoważniają drugiego już substytutą Tomasza Tetsa, malarza gdańskiego, twórcę cechu malarzy w tym mieście¹⁸.

Jak dotychczas nie znamy dzieł sygnowanych przez Tetsa, który działał w Gdańsku w latach dwudziestych XVII w.

W obecnym stanie badań możemy podać przykłady handlu malarstwem flamandzkim z Polakami około 1620 r., a także nazwiska osób, które w nich uczestniczyły¹⁹. Agentem artystycznym Zygmunta III w Antwerpii był kupiec Joris Descamps²⁰, a agentem królewicza Władysława Zygmunta Wazy od jesieni 1624 r.²¹ kupiec Jan Bierens, znany handlarz dzieł sztuki i biżuterii²².

¹³ J. Zagłowski *Monety dawnej Polski*, Warszawa 1945, s. 34 n.

¹⁴ *Visum Ecclesiae Collegiatus Canonikorum Regularium Calis Invenimus in d^o 1639 [...] Dominum Stanislaus Zychowicz, Archiepiscopus Diocesis in Wloclawka*, rkps AGA, Wiz. G., k. 142. Odpis z 5 cw. XVIII w.

¹⁵ J. Wielewicki *Dziennik sprawy domu zakonnego n.n. jezuitów u Św. Barbary w Kaliszu*, *Scriptores Rerum Polonicarum*, XIV, Kraków 1889, VII, s. 162.

¹⁶ Chrościński 1981, s. 214.

¹⁷ M. Bogucka *Oleju kupy osnawli w pierwszej połowie XVII w.*, "Zapiski Historyczne" XXXVII, 1972, z. 2, s. 77, Aneks 2.

¹⁸ J. S. Passier *Malarz gdański Herman Hsu*, Warszawa 1974, s. 19.

¹⁹ Chrościński 1981, passim.

²⁰ M. Rousses *Statut van Gredereu in het Statut van Isabella Bront*, "Bulletin - Rubens" IV: 1896, s. 164.

²¹ A. Przybys *Próbki królewicza Władysława Wazy do Królestwa Europy Zachodniej w latach 1624-1625 w świetle inwentarzy młocj*, Kraków 1977, s. 181; - Chrościński 1981, s. 135 n.

²² E. Duvenger *Une tentative de l'histoire d'Ulisse livrée par Jacques Gombels le jeune au prince de Pologne*, "Artes textiles" VII: 1971, s. 74 n.; - benze *Annalations ...* - J. A. Chrościński *The Art Collection of Prince Ladislaus Sigismund Vasa*, [w:] *Curia Maior. Stażki z dziejów kultury ofiarowanej. Analizy i uwagi Cichomski*, Warszawa 1990, s. 75-80; - R. Semydki *L'histoire d'Ulisse. Suite de dix Tapisserie de Bruxelles du XVII^e siècle livrées pour Le Roi Ladislas IV*, [w:] *Curia Maior...* s. 81-84.

W kwietniu 1621 r. kuzyn Saskii van Ulenburg, późniejszej żony Rembrandta, sprowadza z Antwerpii dla Zygmunta III znaczną ilość dzieł sztuki, płacąc cło od ich wywozu²³. Do Antwerpii jeździli dworzanie dworu warszawskiego (poza Piotrem Żerońskim, jego synem Marcinem i jego bratankiem Stanisławem Kobierzyckim w 1624 r.)²⁴, np. Kacper Nagot jako skarbnik wyprawy europejskiej królewicza²⁵. W roku 1632 Franciszek Giza i Jan Kurius, dworzanie opata Mikołaja Wojciecha Gniewosza, posła Zygmunta III do Brukseli i Paryża, kontaktują się z Bierensem²⁶.

Wśród antwerspskich notariuszy związanych z polskimi długami należy wymienić A. van der Donck'a i G. Rousseau. Nieco później kupowali dzieła sztuki w Antwerpii polscy dyplomaci: Jan Zawadzki (1637 r.) i Krzysztof Opaliński (1645 r.). Z kolei swoje obrazy sprzedawali Polakom flamandzcy malarze: Jan Brueghel I i jego syn Jan Brueghel II, Piotr Brueghel II, Piotr Paweł Rubens, Anton van Dyck, Cornelis Schut, Hendrick van Balen Młodszy, David Teriers Młodszy, Daniel Seghers, Artus Wolffort i Gasper de Crayer²⁷.

Dodać też należy, że pomimo trudności z płaceniem części należności przez P. Żerońskiego i dwór polski, Rubens jako dyplomata Infantki²⁸ interesuje się bardzo rokowaniami polsko - szwedzkimi prowadzonymi w 1627 r. w Hadze, a dwa lata później w Londynie²⁹. Rubens wiedział, że admirałem floty hiszpańskiej na Bałtyku miał być według tajnych planów z września 1624 r., królewicz Władysław Zygmunt³⁰.

Ostatnio Eric Duverger znalazł nowy dokument³¹, który jest deklaracją Piotra Żerońskiego z 12 VIII 1621 r., złożoną w Antwerpii przed notariuszem, że Pieter Philipssen, mieszkający w Gdańsku, nie domagał się odbioru należności dla Rubensa i J. Brueghla I. Być może jest to świadome kłamstwo Żerońskiego, które ma ułatwić dalsze zakupy dzieł sztuki na kredyt w Antwerpii w połowie sierpnia 1621 r. Oczywiście Żeroński tłumaczy się brakiem gotówki i nie płaci starej należności z 1620 r. W tej sytuacji obaj malarze ponownie wystawiają pełnomocnictwa do odbioru 1125 czerwonych złotych polskich swojemu zaufanemu Tomaszowi Tets z Gdańska³². Pozostaje pytanie dlaczego ponownie wymienia się Gdańsk, gdzie mieszkał Jacob Jacobson od 1623 r.³³, a nie Żeroński! Chodziło zapewne o odbiór należnych sum od bankierów gdańskich, którzy operowali pieniędzmi dworu Zygmunta III, a w tym samego Żerońskiego. Kupno polskiego zboża i handel nim były

²³ A. Pinchart *Archives des arts, des sciences et des lettres*, "Messager des sciences historiques" (Genève) 1859, s. 311.; - H. Batowski *Rembrandtowski eteczenie i Polacy* [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Leona Piłsńskiego*, Lwów 1936, t. II, s. 40-41.

²⁴ A. Kersten *Kobierzycki Stanisław h. Potulau (1600-1665)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny* t. XIII, 1967-68, s. 151-152.

²⁵ Przybuś op. cit., s. 18 n.

²⁶ Duverger *Annotations...*

²⁷ Chrościński 1981, passim.

²⁸ C. V. Woodwood *The Political Career of Peter Paul Rubens*, London 1975.

²⁹ *Cofez diplomatice Rubenianus*, t. IV, Antwerpia 1904, s. 155; tamże t. V, Antwerpia 1907, s. 192-194.

³⁰ H. Wisner *Zygmunt III Waza*, Wrocław 1991, s. 199.

³¹ E. Duverger *Antwerpse Kunstmeesters en de zeventiende eeuw*, "Fontes Historiae Artis Neerlandicae" L t. IV, (1989), s. 395.

³² Chrościński 1981, s. 214.

³³ Jedrzejewska, op. cit.

podstawą kredytowych operacji finansowych między Gdańskiem a Antwerpią. Żeroński nie płacąc za obrazy Rubensa i J. Brueghla I w czasie swej wizyty w Antwerpii w sierpniu 1621., postępuje zgodnie z ówczesnym systemem kredytowania części zakupów, a w części za gotówkę³⁴.

Nie zajmowałem się dotąd tematyką obrazów, które zabrał Żeroński (częściowo na kredyt) od Rubensa i Brueghla Aksamitnego w połowie roku 1620. Ze względu na odnalezione dokumenty źródłowe opisujące np. dokładnie 18 obrazów Brueghla Aksamitnego za sumę 1666 florenów, zamówionych przez króla Zygmunta III³⁵, należy wierzyć w szczęśliwe zakończenie poszukiwań w archiwach polskich lub obcych. Wyjaśnić to może ostatecznie, jakie obrazy zabrał Żeroński do Polski dla króla Zygmunta III, a może i dla siebie³⁶ w 1620 i 1621 r.

Gdańszczanie Pieter Philippsen, kupiec pochodzący z Maaseik, i Tomasz Tets byli w świetle cytowanego dokumentu pośrednikami w odbiorze należności dla Rubensa i Brueghla Aksamitnego. Niewątpliwie obaj znali dzieła Rubensa z antwerpskich kościołów, a wypadku malarza Tetsa obrazów przygotowanych w połowie 1621 r. w pracowniach Rubensa i Brueghla. Mogli być, zwłaszcza Tomasz Tets, wczesnymi krzewicielami sztuki Rubensa w bogatym mieście nad Motławą.

³⁴ J. A. Chrościcki *Dyplomowie i credito mercatorum Rubens, Brueghel dei Velluti e i Re di Polonia*, [w:] *Rubens i Italia* (w druku).

³⁵ G. Peracoms *Schilderijen door Jan Brueghel I de oude geleverd aan koning Sigismund III van Polen*, "Archivum artis Covariensis" 1981 (Bijdragen ... aan Prof. Em. Dr J. K. Steybe ..., Leuven), s. 349-355.

³⁶ Zob. Chrościcki 1981, Żeroński kupił Złotce z krzyżem w pracowni Rubensa dla króla Zygmunta III, a ostatecznie znalazło się w Kaliszu jako dar władcy lub rozdanie ze starosta lub jako jego własność. Być może dopiero Władysław IV odzyskał na początku panowania obraz temu, który go przywiózł do Polski. Obraz znajdował w ołtarzu głównym w kościele św. Mikołaja w Kaliszu przed 1639 r., raczej po śmierci Żerońskiego.

Doctrina Doctrinarum

Katechetyczne i społeczno-obyczajowe treści
Dziesięciu Przykazań z Pruszcza Gdańskiego

Mojej żonie Halinie

Prezbiterium poewangelickiego kościoła parafialnego p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego w Pruszczu, niewielkiej osadzie należącej w latach 1454-1793 i 1807-1814 do miasta Gdańska, zdobi cykl ośmiu zawieszonych na ścianach obrazów, namalowanych olejno na prostokątnych, zamkniętych górą odcinkiem łuku deskach (il. 1-8). Przedstawiają one uczynki zgodne i niezgodne z poszczególnymi Przykazaniami Bożymi i pierwotnie było ich oczywiście dziesięć, co potwierdzają wzmianki w dawniejszej literaturze¹. W czasie ostatniej wojny obrazy ilustrujące czwarte i dziesiąte przykazanie zaginęły i tylko dzięki przypisowi do krótkiej notki w inwentarzu Heisego² wiemy dziś, że na obrazie przykazania dziesiątego widniała "postać kobieca symbolizująca Rozpustę" (niem. *Wollust*), podobna – zdaniem cytowanego autora – do personifikacji tego samego występku w *Sądzie Ostatecznym* z Dworu Artusa oraz do "namalowanych przez Antoniego Möllera dla kościoła Mariackiego Cnót kardynalnych", przez co należy zapewne rozumieć słynną *Tablicę Jąłmużniczą* z roku 1607.

Obrazy *Dziesięciu Przykazań* trafiły do Pruszcza w roku 1681 jako dar burmistrza Krystiana Schrödera, ich gdańska proveniencja nie budzi więc żadnych wątpliwości, a liczne analogie ze wspomnianą *Tablicą Jąłmużniczą*³ (il. 28, 29), zaginionym, ale znanym z dawnych ilustracji *Sądem Ostatecznym* z Dworu Artusa⁴ (il. 30), obrazami biblijnymi z Komory Palowej Ratusza Głównego Miasta⁵, wielowątkowymi moralitetami alegorycznymi w zbio-

¹ J. Heise *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, Bd. 1: Pommernellen mit Ausnahme der Stadt Danzig, Danzig 1884-1887, s. 131; – W. Cysling *Anton Müller und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Renaissance-malerei*, Straßburg 1917, s. 158 n; – W. Drost *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin-Leipzig 1938, s. 127.

² Heise, op.cit.

³ T. Labuda "Tablica Jąłmużnicza" Antoniego Möllera z kościoła Mariackiego w Gdańsku. *Problemy ikonograficzne*, "Gdańskie Studia Muzealne" III, 1981, s. 141-155.

⁴ T. Labuda "Sąd Ostateczny" Antoniego Möllera z Dworu Artusa w Gdańsku. *Problemy ikonografii*, ibidem, IV, 1985, s. 69-78.

⁵ T. Labuda *Programy obrazowe Komory Palowej w gdańskim Ratuszu Głównego Miasta*, [w:] *Sztuka wizer i mieszczanin XV-XVIII wieku w Europie Środkowo-Wschodniej*. Pod red. J. Harasimowicza, Warszawa 1990, s. 303-316.

rach Muzeów Narodowych w Poznaniu i Gdańsku⁴ (il. 25), wreszcie z wydany w roku 1601 albumem gdańskich strojów kobiecych⁵, wiąza je – co zgodnie przyjmują badacze niemieccy i polscy⁶ – z warształem Antoniego Möllera (1563-1611), najbardziej "gdańskiego" z grona kilku wybitnych malarzy, czynnych w nadbałtyckiej metropolii na przełomie XVI i XVII w. Podobnie jak w *Uczynkach Miłosierdzia z Tablicy Jalmużnicznej* (il. 28), pojawiają się tu na pierwszym planie wielkie, dobrze osadzone w przestrzeni postacie w antykizujących szatach, a także – w ilustracji przykazania piątego (il. 4) – silnie poruszone akty. Sceny drugiego planu, umieszczone zazwyczaj w otwartej, czasem nawet dość daleko w głąb biegnącej przestrzeni, charakteryzują się bogactwem rodzajowej inwencji, szczyptą ironii, a nawet – jak w ilustracji przykazania drugiego (il. 2) – fantastycznym, istic boschowskim wizjonerstwem.

Artystyczny wyraz całości cyklu, ze wszech miar godnego uwagi i miejscami niczym nie ustępującego potwierdzonym źródłowo dziełom Möllera, psują wypisane wielkimi literami nad każdym obrazem polskie teksty przykazań. Są one nie tylko odrażające pod względem estetycznym, lecz także nie w pełni zgodne z tekstem Dekalogu, obowiązującym powszechnie w czasie, kiedy obrazy powstawały, a więc w pierwszych latach XVII stulecia. Przykazanie dziewiąte nie brzmiało wówczas bowiem – ani w katechizmach luterzańskich, ani w katolickich – "Nie pożądam żony bliźniego twego", lecz "Nie pożądam domu bliźniego twego", a dopiero przykazanie dziesiąte głosiło "Nie pożądam żony", dodając jeszcze – zgodnie ze Starym Testamentem – "ani sługi, ani służącej, ani bydła, ani żadnej rzeczy bliźniego swego"⁷. Dla uniknięcia tego typu pomyłek, w interpretacji treści *Dziesięciu Przykazań* z Pruszcza, stanowiącej cel niniejszego studium, opierać się będziemy w pierwszej kolejności na najbardziej wiarygodnych, oryginalnych źródłach z XVI i XVII w.: katechizmach, postyllach, kancjonałach, traktatach teologicznych i moralizatorsko-budujących. A ponieważ interesujący nas cykl powstał niewątpliwie – wszyscy badacze są pod tym względem zgodni – w środowisku luterzańskim, co więcej, obraz ilustrujący trzecie przykazanie

⁴ E. Iwanycyko *Mojeł żnieta i społeczeństwo gdańskie w trzech obrazach z początku XVII wieku w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, "Studia Muzealne" XI 1975, s. 44-64.

⁵ A. Bertling Dantziger *Frauentrachtentbuch aus dem Jahr 1601*, Danzig 1886.

⁶ Heise loc. cit.; – Gysöling, loc. cit.; – Drost, loc. cit.; – A. Goszeniecka *Malarstwo gdańskie XVI i XVII wieku. Katalog wystawy w Muzeum Pomorskim w Gdańsku, Gdańsk 1957*, s. 17, 55-57, il. 21, 22; – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria nowa, t. V: Województwo gdańskie*. Pod red. B. Rol i I. Strzeleckiej, z. 1: *Pruszcza Gdańska i okolice*, Warszawa 1986, s. 46, il. 155-158; – T. Grzybkuwska *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520-1620*, Warszawa 1990, s. 152, il. 133-136.

⁷ Anna Goszeniecka nie zachowała w swym katalogu (*Malarstwo gdańskie XVI i XVII wieku...*, s. 57) niezbędnej ostrożności i wzięła za dobrą monetę wypisany na ramie polski tekst przykazania, choć pozostaje on w wyraźnej sprzeczności z przez nią samą sformułowanym krótkim opisem przedstawionej na obrazie sceny ("tumult na ulicy, któremu patronuje diabeł").

⁸ *Katechizmy ewangelicko-reformowane (kalwińskie) podawały oczywiście osobne przykazanie w starotestamentowej, nie rozdzielonej na dwie części wersji, co było wynikiem zachowania pierwotnego przykazania drugiego, zakazującego "czynienia sobie obrazu rzytego / ani podobierstwa wszelakiego" – zob. *Katechizmy. To jest Summowa a Krótkie Wiary S. Krześciański zebrańie / tak dla dzieciak chrześciań / iako y dorosłym dla ucznia / wydane. Dla których przydane są wyznania Wiary powszechney na przednich Conciliach wydane / y powinności uszczę stawić / z pisma S. zebrańie, Gdańsk 1619*, s. 4.*

(il. 3) zawiera wizerunek samego Lutra, głoszącego z ambony Słowo Boże¹¹, jest rzeczą oczywistą, że punktem wyjścia naszej interpretacji muszą stać się dwie najczęściej w całej nowożytnej Europie, oprócz Biblii, czytane książki – *Mały Katechizm*¹² i *Duży Katechizm*¹³. Oprócz tych dwóch fundamentalnych dzieł Marcina Lutra sięgać będziemy często do najbardziej chyba we wczesnym XVII wieku popularnej medytacyjno-budującej wykładni *Dziesięciu Przykazań – Ogródeczka rajskiego* Jana Arndta¹⁴, a także do licznych ogłoszonych drukiem kazań katechizmowych¹⁵ tego czynnego w Brunzwiku, Lüneburgu i Celle teologa, uważanego powszechnie za "duchowego ojca" pietyzmu¹⁶.

Katechetyczne i społeczno-obyczajowe treści *Dziesięciu Przykazań* z Pruszcza Gdańskiego

Katechizmy Lutra, a zwłaszcza *Mały Katechizm*, przeznaczony dla dzieci i "prostego człowieka"¹⁷, powstały pod niewątpliwym wpływem wyników pierwszej gruntownej wizytacji kościelnej, przeprowadzonej w Saksonii

¹¹ Przedstawienie to, odnotowane jeszcze przed wojną w ogólnym kontekście powstawania nowej, luterskiej ikonografii w ważnej i chyba zbyt mało docenianej dysertacji Ulricha Gertza, wspomniane zostało następnie – jako jedyna, niestety, informacja o cyklu z Pruszcza – w poświęconym *Dziesięciu Przykazań* hasłu fundamentalnego leksykonu ikonografii chrześcijańskiej pod red. E. Kirschbauma. Zob. U. Gertz *Die Bedeutung der Malerei für die Evangelisationsbewegung in der evangelischen Kirche des XVI. Jahrhunderts* (dys. Heidelberg), Berlin 1937, s. 51 n.; – M. Lochner, hasło *Zehn Gebote*, [w:] E. Kirschbaum SJ (Hrsg.) *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, ssp. 564-569 (wzmianka na ssp. 567).

¹² Ponieważ *Mały Katechizm* był wielokrotnie tłumaczony na język polski, musieliśmy było sięgnięcie do przekładów stosunkowo bliższych czasowo interesującym nas obrazom: *Katechizm, od D. Marcina Lutera z Pisma S. świętego, a z Nowotęckiego na Polski przetłumaczony / z Przykazań Niektórych Pytań y Odpowiedzi dla Dzieciak / także y Modlitw S. świętych Czasow y Ładziow służących, (dodatek do:) Dyskursy Kancelaryi Polskiej zawierający w sobie Pieściu / Hymny / y Psalmy Krześcianskie / z Torańskich / Gdańskich / Królewieckich starzych y nowychy Kancelarykto zebrał y częścię poprawił [...]*, Brzeg 1673 (cyt. dalej: MK 1673); – ENCHIRIDION D. Marcina Luthera *Mały Katechizm, Dla popożytych Kościoła i Katołwizni, z Przekładowami i Książeczkami jego do Ślabej i Krzewi S. odprawowania służących, z Nowotęckiego Języka na Polski przetłumaczony. Roku 1753, (dodatek do:) Kancelaryi Zamkniętej w sobie Pismem Chrześcianskim, Pismem SOGUM w Trójcy Świętej inflowemu na Czech i Chwałę, jedynym Chrześcianskim na polecie, Oświecenia W Ślasku zaszczepił [...]*, Brzeg [b. r. w.] (cyt. dalej: MK 1753).

¹³ Wierny i staranny przekład polski *Dziesięciu Katechizmu* ukazał się dopiero ostatnimi czasy, zastępując dość swobodnie dziełmiastowicze tłumaczenie Leopolda Marcina Otto – zob. *Katechizm Mniejszy i Większy Marcina Lutera, Doktorów św. Teologii, przytym Działek Biblijny, Warszawa 1859* (cyt. dalej: DK 1859); – *Mały i Duży Katechizm Doktora Marcina Lutera, Przetłumaczył i wstępem opatrzył ks. dr A. Wantuła, Warszawa 1973* (cyt. dalej: DK 1973).

¹⁴ Najlepszy polski przekład: *Jan Arndt Rayski Ogródceczek, Pięć Cnot Krześcianskich, Aby przez ich używanie i pogodne Modlitwy były w Duszę wszczepione. [...]* w *Pobczytym przedmiesiony od Ks. Samuela Ludwika Zasady, Garsza Strąfurbskiego, Brzeg 1736* (I wyd. niem. 1612).

¹⁵ *Der ganze Catechismus / Erslich in sechszig Predigten außgelegt und erkläret / mit schönen Exoritis gezieret / und in nütliche und nützliche Fragen und Antwort verfasst. Danach kürzer In acht Predigten zwey unterschiedliche mal begriffen / und bey grosser und vnderreicher Versammlung zu Braunschweig gehalten und geprediget. [...]* Durch Johann Arndts S. des Fürstendoms Lüneburg treulich Genem Superintendenten zu Zell [...], Franckfurt MDCLXV (I wyd. Jena 1616). Na s. 272-287 wykorzystywanego przez nas wydania znajduje się nie wymieniony w ogólnym tytule cykl czterech kazań: *Die heiligen Zeiten Gelobt Gottes / der heilige Christliche Glaube und Vatter Unser geprediget und außgelegt / auff eine sauderliche und sehr nützliche Art und Weise. Der Gehörach des Gesatzes ist / daß wir unsere Sünde erkennen / und unser Leber bessern*. Cykl ten przetłumaczony został na język polski i ogłoszony drukiem pod tytułem: *Wykład na Dziesięciu Boże Przykazania / Wierę świętą Krześcianską. W kazaniach ks. zwołanymu w niewielkiej liczbie jedyny Od Ks. Jana Arndta, Superintendenta Lüneburskiego. A na polski język przetłumaczony przez Ks. Samuela Ludwika Zasady / Sługe słowno Bógow przy Oczymym, Brzeg 1725*.

¹⁶ W. Koepf *Johann Arndt. Eine Untersuchung über die Mystik im Luthertum*, Berlin 1912.

¹⁷ J. Meyer *Historischer Kommentar zu Luthers Kleinem Katechismus*, Gütersloh 1929; – J. M. Reu D. *Martin Luthers Kleiner Katechismus. Die Geschichte seiner Entstehung, seiner Verbreitung und seines Gebrauchs. Eine Festgabe zu seinem vierhundertjährigen Jubiläum*, München 1929; – G. Hoffman *Der Kleine Katechismus als Abriss der Theologie Martin Luthers*, "Luthersche Mitteilungen der Luther-Gesellschaft" XXX, 1959, s. 49-63; – W. Krusche *Zur Struktur des Kleinen Katechismus*, "Luthersche Monatshefte" IV, 1965, Heft 7, s. 316-331; – H. J. Fraas *Katechismenstudien. Luthers Kleiner Katechismus in Kirche und Schule*, Göttingen 1971; – A. Peters *Die Theologie der Katechismen Luthers anhand der Zuordnung ihrer Hauptstücke*, "Luther-Jahrbuch" XLIII, 1976, s. 7-35; – *senje Vermittler des Christenglaubens. Luthers Katechismen nach 450 Jahren*, "Luther. Zeitschrift der Luther-Gesellschaft" LI, 1980, s. 26-44.

elektorskiej w roku 1527 pod kierunkiem Filipa Melanchtona. Wydane po raz pierwszy w 1529 r., zyskały sobie od razu niebywałą popularność, a *Mały Katechizm* przetłumaczony został w ciągu XVI w. na prawie wszystkie znane w Europie języki¹⁸. Trzy podstawowe części składowe katechizmu – Dekalog, Credo i Ojciec Nasz – zwykł Luter nazywać "krótkim wyciągiem i skrótem całego Pisma Świętego"¹⁹, czego konsekwencją było jego słynne wyznanie w przedmowie do *Dużego Katechizmu*: "Jestem także doktorem i kaznodzieją, zaiste, równie uczonym i doświadczonym jak owi wszyscy zarozumiałcy i pyszałkowie. A jednak postępuję tak, jak dziecko, które się uczy katechizmu: czytam i zmawiam rano i kiedy mam czas słowo w słowo Ojciec Nasz, dziesięcioro przykazań, wyznanie wiary, psalmy itd., i muszę stale, codziennie czytać i uczyć się, a mimo to nie mogę temu sprostać, jak bym chętnie pragnął, i muszę pozostawać i pozostaję chętnie dzieckiem i uczniem katechizmu"²⁰.

Codziennie czytanie katechizmu, "roztrząsanie go w myślach i w mowie", pożądane jest – zdaniem Lutra – dlatego zwłaszcza, że "Duch Święty jest obecny przy takim czytaniu, mówieniu i myśleniu i udziela ku temu coraz nowszego i obfitszego światła i nabożności, tak iż to coraz lepiej smakuje i przyswaja się"²¹. Jest też owo czytanie i roztrząsanie "prawdziwie święconą wodą i świętym znakiem", którym można odpędzić diabła, a nie ma wszak "żadnego mocniejszego kadzidła ani kadzenia" przeciw jego mocy, jak to, "gdy się zajmiesz przykazaniami Bożymi i Słowem, gdy o nich mówisz, śpiewasz lub myślisz"²². "Gdyby zaś nie miało to wystarczyć jako napomnienie do codziennego czytania katechizmu – pisze dalej w swej przedmowie Luter – powinien nas ostatecznie skłonić do tego nakaz Boga, który w 6 r. Deuteronomium surowo poleca, żeby Jego przykazanie zawsze mieć w pamięci: siedząc, chodząc, stojąc, leżąc, wstając, i żeby je mieć nieustannie przed oczyma i w ręku jako stały drogowskaz i znak"²³.

Najważniejszym miejscem nauczania katechizmu miał być według Lutra dom rodzicielski, a głównym nauczycielem – ojciec: "deus, dominus, iudex, doctor filiorum"²⁴. "Jest tedy powinnością każdego ojca rodziny – głosi cytowana przedmowa do *Dużego Katechizmu* – aby co najmniej raz w tygodniu przepytał i przesłuchał po kolei swoje dzieci i czeladź, co z tego umieją lub czego się uczą, a jeżeli czego nie umieją – aby nauki sumiennie przypilnował"²⁵. Dzieci należy, zdaniem Lutra, przyzwyczajając do tego, "aby codziennie, gdy rano wstają, gdy siadają do stołu i kładą się wieczorem do snu, zmawiały [Dziesięć Przykazań, Credo i Ojciec Nasz], nie dając im jeść ani pić, dopóki ich nie zmówią"²⁶. Podobnie pojmowany "przymus kate-

¹⁸ Reu, op.cit., s. 66-117.

¹⁹ DK 1973, s. 47. Zob. także: Martin Luther Werke: Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1883-1983 (cyt. dalej: WA), t. 7, s. 204.

²⁰ DK 1973, s. 44.

²¹ Ibidem, s. 45.

²² Ibidem, loc. cit.

²³ Ibidem, s. 46.

²⁴ WA, t. 16, s. 490.

²⁵ DK 1973, s. 47.

²⁶ Ibidem, s. 49.

chetyczny" towarzyszyć zaczął rozpowszechniającym się od poł. XVI w. na całym obszarze objętym reformacją luterzańską "nabożeństwem katechizmowym", podczas których odbywały się tu i ówdzie całkiem serio traktowane "examina"²⁷. *Mały Katechizm* Lutra stał się też w tym czasie obowiązkowym przedmiotem nauczania szkolnego, co pociągnęło za sobą jego coraz większą "scholastycyzację"²⁸. Przez poszerzanie pierwotnego materiału katechetycznego o nowe, coraz bardziej skomplikowane zagadnienia, przez mnożenie uczonych "komentarzy do komentarzy", ów "krótki wyciąg z Pisma Świętego" przekształcany był stopniowo przez teologów luterńskiej ortodoksji w podręcznik dogmatyki na akademickim niemal poziomie. Procesowi temu sprzyjało włączenie obu katechizmów Lutra do uchwalonej w roku 1580 przez przedstawicieli większości luterzańskich kościołów krajowych *Formuły zgody* (niem. *Konkordienformel*)²⁹. *Mały Katechizm* stał się odtąd "doctrina ecclesiae", a oprócz obiegowego już niemal w tym czasie określenia go jako "święty" i "boski", pojawiły się błuzniercze zgola próby postawienia między nim a Słowem Bożym znaku równości³¹.

Rosnące znaczenie katechizmu jako całości oznaczało oczywiście zwracanie coraz większej uwagi na poszczególne jego części – w tym zwłaszcza na część pierwszą, Dekalog. Wyciągnięto w ten sposób konsekwencje z faktu, że swe teologiczne rozważania nad Prawem Bożym, nie sprowadzające go wyłącznie – jak się na ogół zbyt pochopnie przyjmuje – do roli przeciwstawionego Ewangelii "zwierciadła grzechów"³¹, zwięździł Luter nazwaniem Dziesięciu Przykazań – przez analogię do *Pieśni nad Pieśniami* – "Doktryną nad Doktrynami"³². Dokonana w 2 poł. XVI w. systematyzacja luterńskiej nauki o Prawie poszła jednak głównie wytyczonym już wcześniej przez Melanchtona tropem tzw. "triplex usus legis", którego to pojęcia Luter w swych pismach w zasadzie nie używał³³. Naukę o "trojakim zastosowaniu Prawa" rozwinął najpełniej Marcin Chemnitz, jeden z głównych

²⁷ H. Jordahn *Katechismus-Gottesdienst im Reformationsjahrhundert*, "Luther. Mitteilungen der Luther-Gesellschaft" XXX, 1959, s. 64-77.

²⁸ Frass, op. cit., s. 167-75.

²⁹ Czytamy w niej między innymi: "Und weil solche Sachen auch den gemeinen Laien und desselben Seelen Seligkeit betreffen, bekommen wir uns auch zu den kleinen und großen Catechismo Doktor Luthers, / wie solche beide Catechismi in den Tomis Luther verlasset, / als zu der Laien Bibel, darin alles begriffen, was in Heiliger Schrift weitläufig gehandelt und einem Christen / menschen / zu seiner Seligkeit zu wissen vornöthen ist", cyt. według: *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche*, Hrg. vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuß im Gedenkjahr der Augsburgerischen Konfession, Göttingen 1930, s. 789. Zob. także: A. Peters *Die Bedeutung der Katechismen Luthers innerhalb der Bekenntnisschriften. Eine Thesenreihe*, "Luther. Zeitschrift der Luther-Gesellschaft" I, 1979, s. 27-32.

³⁰ Frass, op. cit., s. 58.

³¹ Zob. m. in: Meyer, op. cit., s. 151-256; – W. Dress *Die Zehn Gebote und der Dekalog. Ein Beitrag zu der Frage nach den Unterschieden zwischen lutherischem und calvinistischem Denken*, "Theologische Literaturzeitung" LXXXIX, 1954, nr 7/8, s. 415-422; – A. Siirala *Gottes Gebot bei Martin Luther*, Helsinki 1956; – E. Schott *Der Dekalog in der Theologie Luthers*, [w:] *Gottes ist der Orient. Festschrift für Prof. D. Dr. Otto Eißfeldt DD zu seinem 70. Geburtstag am 1. September 1957*, Berlin 1959, s. 132-138; – Frass, op. cit., s. 31-41; – G. Ebeling *Die Zehn Gebote*, Tübingen 1973; – A. Peters *Kommentar zu Luthers Katechismen*, Bd. 1: *Die Zehn Gebote. Luthers Verordn.*, Hrg. von C. Seeßel, Göttingen 1990.

³² WA Tischreden, t. 5, s. 581 (nr 6288).

³³ Zob. m. in: C. Ebeling *Zur Lehre vom triplex usus legis in der reformatorischen Theologie*, "Theologische Literaturzeitung" LXXV, 1950, nr 4/5, s. 235-246; – W. Joest *Geist und Freiheit. Das Problem des tertius usus legis bei Luther und der westfälischen Partese*, Göttingen 1951; – I. Haikola *Usus legis*, Uppsala-Wiesbaden 1958; – Frass, op. cit., s. 84-92.

architektów *Formuły zgody*³⁴. W myśl tej nauki "usus primus" odnosi się do "non renati" i ma charakter sankcji wymuszającej przestrzeganie Prawa przez tych, którzy mają sumienie "spokojne", nie poruszone doświadczeniem własnej grzeszności (według Melanchtona: "securi", "prae fracti", "hypocritae", "carnales"). "Usus secundus" ma zastosowanie wobec tych, którzy mają sumienie "poruszone" ("conscientia perterrefacta") i odczuwają skruchę, "usus tertius" natomiast dotyczy tylko "usprawiedliwionych", "odrodzonych" ("justificati", "renati"), wolnych zarówno od zewnętrznego ("usus primus"), jak i wewnętrznego ("usus secundus") przymusu Prawa. Tylko owi "odrodzeni", przepojeni głęboką wiarą w Chrystusa, spełniać mogą w spontanicznym akcie wdzięczności Bogu za okazaną im łaskę naprawdę dobre uczynki. "Dobrze uporządkowany" habitus wiary skutkuje dobrymi uczynkami dokładnie tak samo, jak dobre drzewo wydaje na świat dobry owoc³⁵.

W jakim stopniu zawarte w katechizmach Lutra przesłanie ideowe reformacji znalazło swój obrazowy ekwiwalent w *Dziesięciu Przykazaniach* z Pruszcza Gdańskiego? Czy da się w ich treści – idąc dalej – odnaleźć refleksy rozwiniętej przez luterzańską ortodoksję nauki o "trojakim zastosowaniu Prawa"? Czy można wreszcie – idąc jeszcze dalej – uchwycić w interesujących nas obrazach pierwsze echa przełomu, jaki w obrębie tejże ortodoksji dokonywał się za sprawą Jana Arndta i Jana Gerharda w latach 1604-1612³⁶, a więc właśnie – w przybliżeniu – wtedy, gdy w gdańskim warsztacie Antoniego Möllera wypracowany został i urzeczywistniony "koncept" obrazowego Dekalogu? Odpowiedź na te pytania możliwa będzie dopiero po dokonaniu szczegółowej analizy ikonograficznej wszystkich ośmiu zachowanych elementów cyklu.

Nie będziesz miał innych bogów obok Mnie (il. 1)

Komentarz Lutra do tego przykazania – "miary i reguły" wszystkich pozostałych³⁷ – jest w *Małym Katechizmie* niezwykle krótki i dobitny: "Mamy się Pana Boga nade wszystkie rzeczy bać / onego miłować / y w nim samym ufać"³⁸. Obszerniejszą wykładnię zawiera *Duży Katechizm*, w którym czytamy: "Mieć Boga nie znaczy nic innego, jak ufać Mu z całego serca i wierzyć. [...] Mieć Go, znaczy uchwycić się Go sercem i zawisnąć na Nim. Zawisnąć zaś na Nim sercem nie znaczy nic innego, jak tylko całkowicie na Nim polegać. Z tego powodu chce On nas odwrócić od wszystkiego, co istnieje poza Nim, i przyciągnąć ku sobie, gdyż On jest jedynym wiecznym dobrem"³⁹.

³⁴ Najważniejsze jego dzieło - trzypięciotomowe *Laci theologici* - wydane zostało w Wittenberdze w 1615 r., zob. Haikola, op. cit., s. 24-62.

³⁵ Ibidem, szczególnie s. 49 n.

³⁶ W tym stosunkowo krótkim okresie czasu ukazały się drukiem główne dzieła Arndta - *Vier Bücher von wahrem Christentum* i *Paradiesgärtlein aller christlicher Tugenden* (zob. przyp. 14), a także *Meditationes sacrae* Gerharda.

³⁷ Por. WA, t. 14, s. 611; t. 28, s. 551, 601.

³⁸ MK 1673, s. 11.

³⁹ DK 1973, s. 50, 52.

Z pełną świadomością tych słów przedstawił autor obrazu z Pruszcza na pierwszym planie pogrążoną w modlitwie, zapatrzoną w dal postać kobiecą, podtrzymywaną w swym "zwrocie ku Bogu" znaczącym gestem stojącego za nią anioła. Dwa putta z gorejącym sercem – własnym, jak wynika z charakterystycznego układu rąk – obrazują owo pożądane zawierzenie Bogu, "zawiśnięcie na Nim sercem". Wszystko, co rozgrywa się poza tą grupą, odnosi się już do głównego grzechu przeciwko pierwszemu przykazaniu – bałwochwalstwa. Nie jest tu ono jednak rozumiane – wbrew tradycji ikonograficznej, i to zarówno przedreformacyjnej⁴¹, jak i ściśle lutekańskiej, zainaugurowanej ilustracjami Łukasza Cranacha Starszego do obu słynnych katechizmów" (il. 9, 10) – "zewnątrznie", jako oddawanie czci idolowi, lecz "wewnątrznie", zgodnie z wielokrotnie wyrażanym przez Lutra poglądem, że "vera idolatria est in corde"⁴². "Cóż jest bałwochwalstwo?" – pytał Jan Arndt w swych kazaniach katechizmowych, odpowiadając: "Wszystko to do czego człowiek serce przyłożył krom albo oprócz Boga, mianowicie mądrość, umiejętność, bogactwo, chwała, moc, łaska ludzka, i tymi podobne inne rzeczy"⁴³.

Niemal wszystkie wymieniane zwykle przez Lutra⁴⁴ i Arndta⁴⁵ "idole" – zarówno "res corporales" ("mammona", "forma", "gloria", "potentia"), jak i "res spirituales" ("sapientia", "iustitia") – uzyskały na obrazie z Pruszcza wyraziste kształty. Dwoje starszych ludzi oglądających z uwielbieniem złote monety i drogie przedmioty – to oczywiście czciciele mamony, o których w *Dużym Katechizmie* czytamy: "Niejeden myśli, że ma Boga i dość wszystkiego, gdy posiada pieniądze i mienie; buduje na tym i chępi się z tego tak niewzruszenie i pewnie, iż nie dba o nic innego. Zaiste, taki ma także Boga, który się nazywa mamoną – to jest pieniądź i mienie, którym oddaje całe serce"⁴⁶. Grupa postaci scharakteryzowanych atrybutami (kapeluszem kardynalskim, księgą, sferą, cyrklem i kątownicą) jako dostojnicy kościoła i uczeni – to ci, którzy też mają boga, "lecz nie onego prawdziwego, jedynego Boga", którzy "dowierzają temu i chępią się z tego, że posiadają wielką uczoność, mądrość, władzę, przychylność, pokrewieństwo i dostojęństwo"⁴⁷. Obok nich, na dalszym planie, widnieją ukazani w asyście skrzydlatego diabła mnisi, tradycyjnie symbolizujący w ikonografii reformacyjnej cały katolicki stan duchowny, a także – o ile nie jest to złudzenie wywołane złym stanem zachowania obrazu – minister kalwiński w charakterystycznym nakryciu głowy. Do nich odnoszą się z pewnością owe słynne słowa Lutra o "wymuszonym zbawieniu", przez niego samego uznane za "nieco szor-

⁴¹ Znakomitym punktem odniesienia będzie dla nas w wypadku każdego przykazania słynna późnosedemnastowieczna *Tablica Dziesięciorga Przykazań* (1480-1490) z kościoła Mariackiego w Gdańsku, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Na jej temat: A. S. Labuda *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2. poł. XV w.*, Warszawa 1979, s. 132-150, 206-209, il. III, 144-154; tam też wcześniejsza literatura.

⁴² Podstawowe opracowanie na ten temat: E. Gröneisen *Grundlegendes für die Bilder in Luthers Katechismen*, "Luther-Jahrbuch" XX: 1938, s. 1-44.

⁴³ WA, t. 18, s. 78; t. 28, s. 586. Zob. także: M. Stirn *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh 1977, s. 54-56.

⁴⁴ *Wykład do Dziesięciorga Bożych Przykazań*, fol. A₂ verso.

⁴⁵ Zob. Meyer, op. cit., s. 174-176.

⁴⁶ *Der ganze Catechismus / Erstlich in sechtzig Predigten angesetzt und erkläret*, s. 10.

⁴⁷ DK 1973, s. 51.

⁴⁸ *Ibidem*.

stkie i nie dla młodych uczniów": "Fałszywym nabożeństwem i najwyższym bałwochwalstwem jest również to, cośmy dotąd praktykowali, a co jeszcze panuje na świecie, na czym opierają się także wszystkie duchowne stany; dotyczy to samego sumienia, iż szuka ono pomocy i zbawienia we własnych uczynkach, pragnie jakby wymóc na Bogu niebo i liczy, ile ustanowiło fundacji, jak często pościło, ile mszy odprawiło itd. – na tym polega i tym się chełpi, jakby niczego nie chciało przyjąć od Boga darmo, samo pragnąc zdobyć i zyskać obfite zasługi, jak gdyby Bóg musiał stać do naszych usług i być naszym dłużnikiem, my zaś Jego panami. Czymże innym jest to, jeśli nie robieniem sobie z Boga bożka i namiastki Boga, oraz wynoszeniem się i uważaniem siebie samego za Boga"⁴⁸.

"Amor sui ipsius", rozpatrywana przez Lutra, co było w owym czasie istotną nowością, na płaszczyźnie sumienia⁴⁹, miała też oczywiście swą tradycyjną, "cielesną" wykładnię. To właśnie do takich wytwornie ubranych, wpatrzonych w siebie młodych dam, jak te przedstawione z prawej strony obrazu, odnoszą się gorzkie słowa siódmej modlitwy *Ogródeczka rzymskiego* Jana Arndta: "Ach uczyniłem sobie ze mnie bałwana! Podchlebiam sobie i mojemu ciału zawsze: Pobłażam sobie samemu, miłuję i czczę samego siebie, toć jest ten w sercu moim skryty bałwan wielki. Ach moy Boże! Wybawże mię od tego! Day mi samego siebie w nienawiści mieć, zaprzecć, i wszystkiego tego czego mam odrzec się, inaczej twoim nie mogę być uczniem"⁵⁰. Modlitwa ta nosi tytuł *Przeciw Pysze*, zwraca się zatem przeciw grzechowi, do którego nieuchronnie prowadzi – w wykładni Lutra – kult wszystkich "innych bogów". Piętnując mamonę, próżną uczoneść, fałszywe dostojeństwo, a nade wszystko duchowe i cielesne samouwielbienie, stawia obraz z Pruszcza pod prejęciem główny grzech gdańszczan – Pychę (il. 26), czyniąc to niemal tym samym alegorycznym językiem, którym posłużył się Möller w znanych obrazach przechowywanych w Muzeach Narodowych w Poznaniu i Gdańsku⁵¹ (il. 25).

Co najmniej trzykrotnie, a przecież obrazów takich mogło być pierwotnie więcej, podjęcie przez warsztat Möllera problemu "bałwochwalstwa" i jego "owocu" – Pychy ("superbia"), wynikało oczywiście z wielkiego znaczenia, jakie nadała pierwszemu przykazaniu teologia luteraska⁵². Luter poszerzył wszak treść tego przykazania, dwukrotnie zwracając na to w *Dużym Katechizmie* uwagę, o werset Wyj. 20,5 -6, należący właściwie do starotestamentowego przykazania drugiego: "Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył, ponieważ Ja Pan, twój Bóg, jestem Bogiem zazdrosnym, który karze występki ojców na synach do trzeciego i czwartego

⁴⁸ Ibidem, s. 53.

⁴⁹ Meyer, loc. cit.

⁵⁰ Jan Arndt *Rajski Ogródczek...*, s. 29.

⁵¹ Iwanoyko, op.cit., s. 58-62; –Grzybkowska, op.cit., s. 149-152. Kategoriezna konkluzja Iwanoyki (s. 62), że "inventor programu [trzech obrazów w Muzeum Narodowym w Poznaniu] nie szuka dla nich [wiad i występku gdańszczan] uzasadnień i wskazań teologicznych", okazuje się w świetle cyklu *Przykazanie z Pruszcza* całkowicie chybotną.

⁵² Zob. m. in.: A. Hardeland *Das erste Gebot in den Katechismen Luthers*, Gütersloh 1916; – Meyer, op.cit., s. 170-192; – E. Schott *Luthers Verständnis des ersten Gebots (Gott und Glaube im Großen Katechismus)*, "Theologische Literaturzeitung" LXXIII: 1948, nr 4, s. 199-204; – F. Lau *Erstes Gebot und Ehre Gottes als Mitte zum Luthers Theologie*, ibidem, nr. 12, s. 719-730; – Schott *Der Dekalog in der Theologie Luthers...*, s. 134-136.



I. Antoni Möller ze współpracownikami *Nie będziesz miał innych bogów obok Mnie*,
pocz. XVII w. Kościół parafialny w Pruszczu Gdańskim

pokolenia względem tych, którzy Mnie nienawidzą. Okazuję zaś łaskę aż do tysięcznego pokolenia tym, którzy Mnie miłują i przestrzegają moich przykazań⁵³. "Dodatek ten – pisze Luter w zakończeniu katechizmowej wykładni Dekalogu – został dany ze względu na wszystkie przykazania, gdyż wszystkie się do niego odnoszą i ku niemu powinny być zwrócone. [...] Trzeba [nań] patrzeć tak, jak gdyby ta część została dana osobno do każdego przykazania, tak iż przenika jakoby i przechodzi przez wszystkie⁵⁴. Zgodnie z tą tezą objaśnienie każdego przykazania w *Małym Katechizmie* zaczyna się niezmiennie od słów: "Mamy się Pana Boga bać i onego miłować". W ten prosty sposób dokonał Luter elementaryzacji jednego z filarów swej doktryny, nauki o Prawie i Ewangelii, w myśl której człowiek w obliczu Boga jest "simul peccator et iustus" – pogrążony w grzechach i usprawiedliwiony zarazem⁵⁵.

⁵³ Cyt. według: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych* ("Biblia Tysiąclecia"). Wydanie trzecie poprawione, Poznań-Warszawa 1988. Wszystkie cytaty biblijne podawane będziemy w wersji zawartej w tym wydaniu.

⁵⁴ DK 1973, s. 99.

⁵⁵ R. Hermann *Luthers These "Gerecht und Sünder zugleich". Eine systematische Untersuchung*, Gütersloh 1930. Zgodnie z polską tradycją językową byłoby także przetłumaczenie słowa "iustus" jako "zbawiony", co jednak w kontekście teologii literackiej okazać by się musiało "za szerokie".

"Uczmy się zatem dobrze pierwszego przykazania – czytamy w zakończeniu odnośnego ustępu *Dużego Katechizmu* – abyśmy poznali, że Bóg nie zamierza ścierpieć żadnej zarozumiałości ani ufności pokładanej w jakiejś innej rzeczy i nie żąda od nas niczego więcej, jak tylko serdecznej ufności do wszystkiego, co dobre, abyśmy mogli iść właściwą i prostą drogą oraz używać wszelkich dóbr, jakie Bóg daje, nie inaczej jednak tylko tak, jak szewc używa swej igły, szydła i dratwy podczas roboty, a potem je na bok odkłada, albo jak gość korzysta z gospody, pokarmu i łoża wyłącznie na czas chwilowej potrzeby, każdy wedle swego stanu, zgodnie z porządkiem Bożym, nie pozwalając żadnej z tych rzeczy stać się naszym panem lub bożkiem⁵⁶. W końcowym komentarzu do całego Dekalogu jeszcze raz podkreślił reformator fundamentalną rolę "przykazania wiary", o której stale pamiętać będziemy przy analizie dalszych obrazów z Pruszcza: "Pierwsze przykazanie powinno jaśnieć i udzielać swego blasku wszystkim innym. Dlatego musisz pierwsze przykazanie, ustawicznie je powtarzając i nie zapominając go, wplatać we wszystkie inne niby zacisk lub obręcz w wieńcu, które spajają koniec z początkiem i trzymają je razem. [...] Jest [ono] trzonem i głównym źródłem, który wszystkie inne przenika, i odwrotnie, wszystkie sprowadzają się do niego i zależą od niego, tak iż koniec i początek są całkowicie z sobą złączone i powiązane⁵⁷".

Nie bierz Imienia Pana Boga twego nadaremno (il. 2)

Mały Katechizm wyklada to przykazanie następującymi słowami: "Mamy się Pana Boga bać y onego miłować / żebyśmy na Imię jego nie zlorzeczyli / ani krzywo nie przysięgali nie czarowali nie kłamali abo kogo zdradzali. Ale abyśmy go we wszystkich Uciskach naszych wzywali ono chwalili jemu się modlili y dziękowali⁵⁸". W *Dużym Katechizmie* powiązał Luter mocniej tę wykładnię z pierwszym przykazaniem, "trzonem i głównym źródłem" całego Dekalogu: "Jak pierwsze przykazanie urabiało serce i nauczało wiary, tak to przykazanie, prowadząc nas dalej, kształtuje stosunek ust i języka do Boga. Pierwsze bowiem co wydobywa się z serca i ujawnia się, są słowa⁵⁹". "Niewłaściwie używać imienia Bożego – czytamy dalej – znaczy po prostu: albo pod pokrywką tego imienia okłamywać i podawać coś za to, czym nie jest, albo kłąć, przysięgać, czarować, krótko mówiąc, popełniać jakąś niegodziwość⁶⁰".

Nie każda przysięga była według Lutera "niegodziwością". "Nie powinno się przysięgać ku złemu – pisał – to jest w celu okłamywania i gdy nie zachodzi potrzeba i nie ma z tego pożytku; lecz w dobrej wierze i ku pożytkowi bliźniego powinno się przysięgać. Jest to prawdziwie dobry uczynek, przez który Bóg bywa uwielbiony, prawda i sprawiedliwość

⁵⁶ DK 1973, s. 56 n.

⁵⁷ Ibidem, s. 100 n. Zob. także: Schott *Der Dekalog in der Theologie Luthers...*, s. 136-138.

⁵⁸ MK 1673, s. 11.

⁵⁹ DK 1973, s. 57.

⁶⁰ Ibidem, s. 59.

utwierdzone, kłamstwo odrzucone, pokój między ludźmi zaprowadzony, posłuszeństwo okazywane i kłótnia zażegnana. Sam Bóg jest tu pośrednikiem i oddziela sprawiedliwość od niesprawiedliwości, złe od dobrego⁶¹. Zgodnie z tymi słowami ukazał Möller na pierwszym planie grupę mężczyzn przysięgających niewątpliwie "w dobrej sprawie i ku pożytkowi bliźniego". Jedną z tych postaci, przybrana w czernioną półbroję norymberską, symbolizuje wyzwoloną spod tyranii Kościoła władzę świecką⁶², a ściślej – gdańską Radę Miejską, czy nawet samego burmistrza Jana Speymana. Był on wszak – wzorem burmistrzów miast niderlandzkich – tytułarnym zwierzchnikiem straży obywatelskiej, a pochodzący z *Kroniki Melnianna* rysunek z roku 1598 ukazuje dowódcę zbrojnego ramienia Rady, przybranego w szarfe, właśnie w charakterystycznym, podobnym jak na obrazie z Pruszcza, geście przysięgi⁶³.

Z prawej strony, nieco pomniejszone w stosunku do postaci przysięgających mężczyzn, widnieje przedstawienie bogato ubranej kobiety, realizującej inny "dobry uczynek" drugiego przykazania: uczącej dzieci czci dla imienia Boga, i to właśnie przy pomocy – o czym świadczy leżąca u jej stóp książeczka – *Małego Katechizmu*. Trzymana w lewym ręku różga nawiązuje do zalecenia Lutra, by "wdrażać dzieci za pomocą przestrogi i groźby, powściągnięcia i kary, aby się wystrzegali kłamstwa, szczególnie zaś wzywania przy nim imienia Bożego"⁶⁴. Wyraża więc uczuciową między uśmiechniętymi twarzami matki i młodszego dziecka przywodzi jednak raczej na myśl o wiele bardziej wyważoną wypowiedź reformatora z końcowej części wykładu tego przykazania: "Właściwym sposobem dobrego wychowania dzieci byłoby także urabiać je dobrocią i przyjemnością. To bowiem, co się wymoże wyłącznie różgami i biciem, nie daje żadnego trwałego rezultatu, w najlepszym razie pozostaną one pobożne tylko tak długo, jak długo czują różgę na swoich plecach. Tamtym natomiast sposobem zakorzenienia się wychowanie w sercu, tak iż bardziej boją się one Boga, niż różgi i pałki"⁶⁵.

Poza kręgiem czczących Imię Boże przysięga "w dobrej wierze" i modlitwą, starannie od niego oddzielona ("sam Bóg jest tu pośrednikiem i oddziela sprawiedliwość od niesprawiedliwości"), znalazła się strefa złych mocy, czarów, guseł i satanistycznych obrzędów⁶⁶, jakby przełożenie na język obrazowy znanego wersetu Pwt 18, 10-12, dodawanego czasem w luteranckich katechizmach właśnie do wykładu drugiego przykazania⁶⁷, choć nie

⁶¹ Ibidem, s. 59 n. Zob. także: Meyer, op.cit., s. 197-202.

⁶² W podobnej półbroji przedstawiony został w poznańskiej i gdańskiej Algierii Pury powalony na ziemię król, deptany przez przedstawicieli katolickiego kleru z papieżem na czole. Król ów "pokornie, jakby modlitewnie składa ręce, wyrażając całkowite poddanie się" Iwanicko, op.cit., s. 61, il. 14.

⁶³ Zob. T. Grzybłowska *Aryszokratyzm kultury mieszczańskiej Gdańska przełomu XVI i XVII w.*, [w:] *Sztuka miast i miasteczisk XV - XVIII wieku...*, s. 239-260, szczególnie s. 253 n., il. 5.

⁶⁴ DK 1973, s. 60.

⁶⁵ Ibidem, s. 61.

⁶⁶ Na temat ikonografii "sabatu czarownic" i wszelkiej "czarnej magii" zob. m. in.: G. F. Hartlaub *Hans Baldung Grien. Hexenbilder*, Stuttgart 1961; -S. Schade *Kunstlexikon - Hexenkünste. Hexen in der bildenden Kunst von 16. bis 20. Jahrhundert*, [w:] R. van Dülmen (Hrsg.) *Hexenwollen. Magie und Magietum von 16-20. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1987, s. 170-218.

⁶⁷ Zob. na przykład: DK 1859, s. 240.



2. Antoni Müller ze współpracownikami Nie bierz Imienia Pana Boga Inego nadaremno, pocz. XVII w. Kościół parafialny w Pruszczu Gdańskim

było to w pełni zgodne z pojmowaniem przez samego Lutera słowa "czarować" (niem. *zaubern*)⁶⁸: "Nie znajdzie się pośród ciebie nikt, kto by przeprowadzał przez ogień swego syna lub córkę, uprawiał wróżby, guśla, przepowiednie i czary; nikt, kto by uprawiał zaklęcia, pytał duchów i widma, zwracał się do umarłych. Obrzydliwy jest bowiem dla Pana każdy, kto to czyni. Z powodu tych obrzydliwości wypędza ich Pan, Bóg twój, sprzed twego oblicza". Reformaacja – jak wiadomo – nie tylko nie wyeliminowała strachu przed diabłem i czarami, lecz go wręcz zaostriżyła⁶⁹, i jeszcze w poł. XVII w. luterkański pastor śląski Adam Gdacjusz mógł w swej postylli z pełnym przekonaniem wołać: "A któż Imię Pańskie barziej i częściej na daremno bierze, jako czarownicy, czarownice, guślarze i guślarki"⁷⁰. Tak samo uważa-

⁶⁸ Luter nie rozumiał pod pojęciem "czarowania" praktyk "czarnej magii", lecz posługiwanie się imieniem Boga we wszelkiego rodzaju "zamawianiu". Zawieranie przymierza z diabłem uważał za wykroczenie przeciw pierwszemu przykazaniu – zob. DK 1973, s. 52; –Meyer, op. cit., s. 202.

⁶⁹ B. P. Levack *Północnie na czarownice w Europie uczestniczącej*. Tam: E. Rutkowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991 (wyd. ang. 1987), s. 110-137. Zob. także nowsze publikacje niemieckie: R. van Dülmen *Insighten des Teuflichen. Nächtliche Zusammenkünfte, Hexentänze, Teufelsbafte*, [w:] *Hexenwelt*, s. 94-130; –E. Labouvie *Zauber und Hexenmerk. Ländlicher Hexenglaube in der frühen Neuzeit*, Frankfurt/Main 1991.

⁷⁰ Cyt. według: A. Gdacjusz *Wybór pism*. Opracowali H. Borek i J. Zaremba, Warszawa-Wrocław 1968 (=Biblioteka Pisarzy Śląskich, seria A, nr 2), s. 185, 187.

no powszechnie w Gdańsku, którego położenie w pobliżu bagien i mokradeł sprzyjało szerzeniu się zabobonu. Wiara w upiory, tajemną moc czarownic i znachorów, nie omijała tu nawet sfer wykształconych i była ulubionym tematem towarzyskich konwersacji⁷¹.

Wybór tego właśnie motywu jako ilustracji "brania imienia Bożego nadaremno", nie mający analogii w tradycji ikonograficznej Dekalogu, wydaje się wiązać z rozumieniem „czarowania” jako złamania najważniejszej przysięgi – przysięgi chrztu, na co wyraźny nacisk położył w jednym ze swych kazań katechizmowych Jan Arndt: „Diß ist eine schreckliche Suende / mit dem Teuffel einen Pact machen / den Teuffel zum Gott annehmen / Gott verlaeugen / sein Tauffgeluebde brechen / Gott absagen / als einem Feinde”⁷². Przysięga „w dobrej wierze”, przedstawiona na pierwszym planie, zyskała dzięki temu jeszcze mocniejszy wyraz. To ją – jako wypełnienie boskiego przykazania – ukazuje charakterystycznym gestem rąk siedzącemu z lewej strony obrazu mężczyźnie anioł. Mężczyzna ów, największa za wszystkich przedstawionych na obrazie postaci, ma ręce złożone do modlitwy, szeroko otwarte oczy i skupioną, ale pogodną twarz. Uosabia on z pewnością wskazane przez Arndta „doskonale ono wypełnienie tego wtórego przykazania”, którego każdy prawdziwy chrześcijanin dokonuje codziennie, „imię twoie, o Święty Boże, czcząc, chwając, wyznawiając, święcąc, onemu się modląc, a tobie za wszystkie dobrodzieystwa dziękując, i ciebie wielbiąc”⁷³.

Będiesz dzień święty święcił (il.3)

Mały Katechizm tak oto wyklada to przykazanie: „Mamy się Pana Boga bać / y onego miłować abyśmy Kazaniem y Słowem jego nie pogardzali: ale żebyśmy je za święte mieli / radzi go słuchali y pilnie się go uczyli”⁷⁴. Zgodnie z tą wykładnią i – dodajmy – zgodnie z ikonograficzną tradycją, na obrazie przedstawione zostało odprawiane w kościele nabożeństwo niedzielne (niem. *Predigtgottesdienst*). Słuchaczami kazania, wygłaszanego przez samego Marcina Lutera, są mężczyźni i kobiety w uroczystych „strojach kościelnych”, w zależności od stanu stojący lub siedzący: na składanych krzeselkach bądź w ustawionych pod ścianą stallach. Zebranej wokół ambony gminie, jednolitej w posłuszeństwie boskiemu przykazaniu - przy całym jej stanowym zróżnicowaniu i przy wyraźnie odmiennym stopniu skupienia na przekazywanych przez kaznodzieję treściach, przeciwstawieni zostali jawni „wzgardziciele Boga”, oddający się poza murami miasta niewyszukanym rozrywkom i grom towarzyskim przy wtórze „diabelskiej muzyki”. Motyw ten, znany także z *Alegorii Pychy* w Muzeum Narodowym w Gdańsku⁷⁵, wprowadzony został niewątpliwie, wbrew ikonografii

⁷¹ M. Bugucka *Życie codzienne w Gdańsku. Wiek XVI-XVII*, Warszawa 1967, s. 152-156, 209. Zob. także: S. Bylina *Magia, czary i kultury ludowe w Polsce XV i XVI w.*, "Odrodzenie i Reformacja w Polsce" XXXV: 1990, s. 39-52.

⁷² *Der gantz Catechismus / Erstlich in sechtzig Predigten außgelegt und erkleret...*, s. 20.

⁷³ *Wykład na Dziesięciu Bożych Przykazaniach*, fol. *As verso*. Zob. także: Meyer, op. cit., s. 202-205.

⁷⁴ MK 1675, s. 11.

⁷⁵ *Iwanoyko*, op. cit., s. 61; – *Crzybkowska Złoty wiek malarstwa gdańskiego...*, s. 151 n.

luterzańskich katechizmów, tradycyjnie przeciwstawiających nabożeństwo niedzielne zbieraniu drewna⁷⁸ (il. 13), dla wyraźnego podkreślenia, że trzecie przykazanie – jak pisał Luter – „nie obchodzi nas, chrześcijan, od strony jego powierzchownego znaczenia, tyczy się ono bowiem rzeczy całkowicie zewnętrznych, jak inne ustanowienia Starego Testamentu, związane z określonymi zwyczajami, osobami, czasem i miejscem, od których teraz jesteśmy wolni przez Chrystusa”⁷⁹. Ponieważ „święcenie” dnia świętego nie polega na surowym przestrzeganiu starotestamentowego zakazu wykonywania wszelkich prac, lecz na słuchaniu Słowa Bożego („Verbum dei ist des heiligen tages heiligtum”⁸⁰), większym wykroczeniem przeciw temu przykazaniu jest „niegodna rozrywka”, niż praca. Adam Gdaczusz powoływał się w tym kontekście na znane słowa św. Augustyna: „Melium est in Sabbatho arare, quam saltare”, tłumacząc je jako „Lepiej w niedzielę orać i bronować aniżeli tańcować”⁸¹.

„Prosty sens tego przykazania jest zatem taki – czytamy w *Dużym Katechizmie* – skoro święta tak czy owak bywają obchodzone, należy je przeznaczyć na nauczanie Słowa Bożego, tak aby właściwą funkcją tego dnia było sprawowanie urzędu kaznodziejskiego dla młodych i prostego ludu”⁸². Rangę tego nauczania podkreśla na obrazie z Pruszcza zarówno identyfikacja kaznodziei z samym Marcinem Lutrem, jak i – w jeszcze większym stopniu – umieszczenie na pierwszym planie z lewej strony postaci św. Pawła, „duchowego przewodnika” reformatora z Wittenbergi. To właśnie do niego odwołał się Luter, pisząc w przedmowie do *Dużego Katechizmu*: „A Słowo Boże nie jest jakąś paplaniną, jak np. o Dytrychu z Berna, lecz jak św. Paweł w liście do Rzymian w v. 1 mówi: „mocą Bożą”, tak, zaiste, mocą Bożą, która sprawia szatanowi dotkliwy ból, nas wielce wzmacnia, pociesza i wspiera”⁸³. Wśród tych, którzy – jak mówi przywołany przez Lutera werset Rz. 1, 16 – „nie wstydzą się Ewangelii”, i nad którymi rozciąga ramiona w opiekuńczym geście anioł, jest też prawdopodobnie sam Antoni Möller, stojąca bowiem tuż za św. Pawłem i zwrócona w stronę Lutra postać bliska jest swymi rysami twarzy domniemanemu autoportretowi artysty ze znanego rysunku *Wesoły wieczór w Ostrawitem*⁸⁴.

W katechizmowym wykładzie trzeciego przykazania czytamy: „Musisz mieć Słowo Boże stale w sercu, na ustach i w uszach. Gdy zaś serce próżnuje i Słowo Boże nie rozbrzmiewa, tam wkrada się szatan i zanim się spostrzeżemy wyrządza szkodę. I przeciwnie, tam, gdzie bierze się je poważnie, słucha go i rozważa je, ma ono taką moc, że nigdy nie pozostaje bez owocu, lecz zawsze wzbudza nowe zrozumienie, chęci i nabożność oraz oczyszcza serce i myśli. Słowo Boże nie jest bowiem zgniłym ani martwym słowem,

⁷⁸ Chodzi o opisaną w Lb 15, 32-36 historię o człowieku zbierającym na pustyni drwa w dzień szabatu, który mocą rozkazu, wydanego Mojżeszowi przez Boga, został przez całą społeczność żydowską wyprowadzony poza obóz i tam ukamienowany.

⁷⁹ DK 1973, s. 62.

⁸⁰ WA, t. 30, cz. 1, s. 32. Zob. także Meyer, op. cit., s. 205-213.

⁸¹ Gdaczusz, op. cit., s. 314.

⁸² DK 1973, s. 63.

⁸³ Ibidem, s. 45.

⁸⁴ Obecnie w Muzeum Narodowym w Gdańsku, zob. Gysling, op. cit., s. 47-49, tabl. 7.



3. Antoni Möller ze współpracownikami *Będziesz dzień święty święcił*, pocz. XVII w.
Kościół parafialny w Pruszczu Gdańskim

lecz słowem twórczym i żywym⁸³. Jan Arndt miłość do tego „twórczego i żywego słowa” wzbudzać w sobie zaleca modlitwą: „Naucz mię panie drogi ustaw twoich, a będę iey strzegł aż do końca. Nakłoń serce moje do świadectw twoich, a nie do łakomstwa. Odwróć oczy moje, aby nie patrzyły na marność, na drodze twoiey odżyw mię, a nie wymuy z ust moich słowa naprawdziwszego. Toć pociecha moja w utrapieniu moim, że mię wyrok twoy ożywia. Niech to mam z tego, że przestrzegam przykazań twoich⁸⁴”.

Ostre oddzielenie od „słuchaczy i czynicieli” Słowa jego „wzgardzicieli” wiązało się ściśle z obowiązującym we wszystkich krajach luterzańskich ustawodawstwem, przewidującym surowe kary dla uchylających się od udziału w niedzielnym nabożeństwie⁸⁵. Oprócz sankcji karnej istotna też była aura moralnego potępienia względem tych wszystkich, którzy – zamiast

⁸³ DK 1973, s. 85.

⁸⁴ *Jan Arndt Rayski Ojroczek...*, s. 36.

⁸⁵ Na przykład ordynek miasta Jeleniej Góry z 1572 r. przewidywał dla „wzgardzicieli Słowa” karę więzienia i grzywny, przy czym pacholankwie miejscy mieli obowiązek starannie przeszukać, w celu ich odnalezienia, „wszystkie podejrzane domy i miejsca” w obrębie murów i tuż poza nimi. Zob. H. Jessen, *W. Schwarz Schliesische Kirchen- und Schulordnungen von der Reformation bis ins 18. Jahrhundert*, Görlitz 1938, s. 87.

słuchać Słowa Bożego – "leżą po gospodach pijani i obzarci jak świnie"⁸⁶. Taką aureę usiłował niewątpliwie roztoczyć Möller, malując w tle obrazu trzeciego przykazania pijane, wulgarnie towarzystwo, nie krępujące się publicznie oddawać mocz. Postąpił tu jak ów oddany służbie bożej kaznodzieja luterański, który – wedle *Dyskursu o pijaństwie* Adama Gdajusza – „powinien niby cieśla niejaki twarde grzechów sęki toporem albo siekierą Słowa Bożego obcinać i precz uprzętać to wszystko, co by słuchaczom jego na dusznym szkodzić mogło zbawieniu”⁸⁷.

Nie zabijaj (il. 4)

Na pytanie: „Jakoż rozumiesz Piąte Przykazanie?”, *Mały Katechizm* odpowiada: „Mamy się Pana Boga bać / y onego miłować / abyśmy Bliźniemu naszemu na Ciele jego nie szkodzili / ani mu Ciężkości niejakich nierachowali. Ale abyśmy go raczy wspaniali y onego we wszystkich Potrzebach jego cielesnych forytowali”⁸⁸. W komentarzu zawartym w *Dużym Katechizmie* jeszcze dobitniej wyartykułował Luter tę swoją wykładnię, wyraźnie poszerzoną o nauki Kazania na Górze (Mt. 5, 1-48): „Przykazanie to przestępuje nie tylko ten, kto wyrządza zło drugiemu, lecz również ten, kto mogąc bliźniemu wyświadczyć coś dobrego, zapobiec czemuś, obronić i wyratować go, aby nie poniósł krzywdy lub szkody na ciele, nie czyni tego. [...] Z tego powodu Bóg słusznie nazywa mordercami tych wszystkich, którzy w potrzebie i niebezpieczeństwie ciała i życia nie udzielają rady ani pomocy; wyda też na nich straszliwy wyrok w dniu ostatecznym”⁸⁹.

Całkowicie w duchu wykładni Lutera przedstawione zostały na pierwszym planie obrazu z Pruszcza „prawe, szlachetne i wzniosłe” uczynki – opatrywanie rannych i chorych, ich pielęgnowanie, karmienie i pocieszenie. Uczynom tym patronuje anioł, który jednak z niepokojem ogląda się za siebie. Tam, na drugim planie, skrzydlaty diabeł unosi się nad pogrążonym w chaosie i nienawiści światem. Widać płonące miasto, walczących ze sobą ludzi, a z umieszczonego na bliższym planie ciemnego lasu wybiegają i staczają się w przepaść rozszalałe furie. Z ich włosów i lasek wyrastają węże – symbol złych myśli i złych czynów, znany z möllerowskiego *Sądu Ostatecznego* w Dworze Artusa (il. 30), *Alegorii Pychy* (il. 25) i *Modelu świata*⁹⁰. Zwłaszcza ten ostatni obraz, ukazujący wewnątrz globu złowrogi posiew Nienawiści – wojnę, ruinę i śmierć, stanowi najbliższą chyba analogię przedstawionych tu scen.

Pewne różnice fizjonomiczne między poszkodowanymi i ich opiekunami zdają się sugerować, że Möllerowi chodziło o ukazanie jeśli nie „nieprzy-

⁸⁶ Zob. DK 1973, s. 64.

⁸⁷ Gdajusz, op.cit., s. 345.

⁸⁸ MK 1673, s. 12. Późniejszy przekład (MK 1753, fol. A₅ recto-verso) wydaje się bardziej adekwatny: „Mamy się Pana Boga bać i onego miłować, abyśmy bliźniemu naszemu na ciele, albo na zdrowiu jego nie szkodzili, ani mu frasunków i ciężkości nie zadawali: ale owszem żebyśmy go ratowali, i temu na pomocy byli, we wszystkich uciskach i przygodach tego, ciała i Żywota”.

⁸⁹ DK 1973, s. 78. Zob. także: Meyer, op.cit., s. 223-231.

⁹⁰ Zob. Iwanowicz, op.cit., s. 52 n, 60, il. 5, 13; –T. Łabuda „Sąd Ostateczny” Antoniego Möllera... s. 73.



4. Antoni Möller ze współpracownikami. Nie zabijaj, pocz. XVII w.
Kościół parafialny w Pruszcza Gdańskim

jaciół”, to co najmniej „cudzoziemców”, „obcych”, a więc tych, którym również – według biblijnej tradycji – „niemiłosierni” odmawiali swej pomocy. Luter w *Dużym Katechizmie* przypomina z całą mocą, że to sam Chrystus powiedział w Kazaniu na Górze, iż czynienie dobrze przyjacielom nie jest żadną szczególną cnotą, bo i poganie zwykli tak postępować⁹¹. „Oto Słowo Boga – pisze dalej – przez które chce nas zachęcić i pobudzić do prawych, szlachetnych, wzniosłych uczynków, jak łagodność, cierpliwość, krótko mówiąc do miłości i dobroczynności względem naszych nieprzyjaciół, oraz chce nam zawsze przypominać, abyśmy myśleli o pierwszym przykazaniu, że On jest naszym Bogiem, to jest, że nas chce wspierać, wspomagać i strzec, aby stłumić w nas chęć zemsty”⁹². W tym samym duchu sformułowane są dwie odnoszące się do piątego przykazania modlitwy *Ogródeczka rajskiego*: *O Krześcijańskie Zmiłowanie się nad Bliźnim* i *O Krześcijańską Prziiaźń przeciwko Bliźniemu*. W pierwszej z wymienionych czytamy: „Ach! day mi tę łaskę, żebym bliźniego meiego krziż i utrapienie pomagał umnieyszać, a nie roz-

⁹¹ DK 1973, s. 29.

⁹² Ibidem.

mnażać, abym się zmiłował nad cudzoziemcami, wdowami i sierotami, abym rad pomagał, a nie miłował językiem, lecz uczynkiem i prawdą⁹⁵. Do tak właśnie rozumianego, aktywnego i efektywnego miłosierdzia, przeciwstawionego przez Lutra „falszywej świętości Kartuzów⁹⁶”, nawołuje – wraz z *Tablicą Jałmużniczą* w kościele Mariackim (il. 28) – obraz piątego przykazania w Pruszczu.

Nie cudzołóż (il. 5)

Mały Katechizm komentuje to przykazanie słowami: „Mamy się Pana Boga bać / y onego miłować / abyśmy uczciwy / y wstydlivy Żywot prowadzili w Słowach y Uczynkach y aby każdy Małżonkę swoje miłował y w uczciwości miał⁹⁷. Zgodnie z tą wykładnią, czyniącą z małżeństwa ręką i „żywoła uczciwego i wstydliviego”, przedstawiona została na obrazie scena zaślubin, i to dokładnie według rytuału zawartego w *Książeczce ślubnej*, którą Luter dołączył do *Małego Katechizmu*⁹⁸. Ceremonię ślubną ujął reformator w tej „książeczce” jako akt świecki: „Co Kray to Obyczay, mówi Przysłowie pospolite. Ponieważ tedy Wesele i Małżeństwo świecką Sprawą iest, tedy nam Duchownym albo Sługom Kościoła nie należy Praw i ustaw czynić, ani rządzić nim; ale zostawiamy Miastom i Ziemiom, w tey mierze, każdej, swoy obyczay i zachowanie, z starodawna trzymane⁹⁹. Zgodność z tym ogólnie sformułowanym stanowiskiem jest na obrazie z Pruszcza niewątpliwa – i państwo młodzi, i licznie zgromadzeni świadkowie, ubrani są, jak przewidywał ówczesny gdański obyczaj¹⁰⁰, w poważne, dostojne „stroje kościelne”, podkreślające doniosłość dokonującego się aktu, brzemienego wszak w skutki dla całego powiązanego siecią gospodarczo-polityczno-rodziny zależności życia wielkomiejskiego organizmu. W przeciwieństwie jednak do opisanej przez Karola Ogiera – fakt, że późniejszej nieco – gdańskiej praktyki¹⁰¹, a zgodnie z rekomendacją Lutra w *Książeczce ślubnej*, przedstawiona na obrazie ceremonia odbywa się nie w domu, lecz w kościele, przed ołtarzem, z pewnością dla wyeksponowania, że „choć to [małżeństwo] świecki stan iest, wszakże iest w Słowie Bożym Uchwalony, a nie iest od ludzi wymyślony albo ustawiony¹⁰²”.

Widzimy na obrazie moment po podaniu sobie przez nowożeńców „pierścieni ślubnych”, gdy pastor – dokładnie tak, jak przewiduje *Książeczka ślubna* – „składa ręce ich prawe do kupy, mówiąc: Co Bóg złączył, człowiek niech żaden nie rozłącza”, a następnie stwierdza zawarcie związku małżeńskiego¹⁰³. Ponieważ jednak wzrok pastora utkwiony jest w trzymanej

⁹⁵ *Jona Arnta Rayski Ogrodeczek ...*, s. 83.

⁹⁶ DK 1973, s. 79. Zob. także: Peters *Die Bedeutung der Katechismen Luthers...*, s. 30.

⁹⁷ MK 1673, s. 13. Zob. także: Meyer, *op. cit.*, s. 231-239; –M. Luther *Von ehelichen Leben und andere Schriften über die Ehe*. Hrsg. von D. C. G. Lorenz, Stuttgart 1983.

⁹⁸ *Książeczka Ślubna, Dla Prostotwa w Urzędzie Karnoświejskim. Przekłona D. Marcina Luthera*, [w:] MK 1753, fol. B₁ recto-B₁₁ recto.

⁹⁹ MK 1753, fol. B₈ recto.

¹⁰⁰ Bogucka, *op. cit.*, s. 119.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 122 n.

¹⁰² MK 1753, fol. B₈ verso.

¹⁰³ *Ibidem*, fol. B₈ verso.



5. Antoni Möller ze współpracownikami *Nie cudzołóż*, pocz. XVII w.
Kościół parafialny w Pruszczu Gdańskim

w lewej ręce otwartej Biblii, a za jego plecami wznosi się retabulum ołtarzowe ze sceną Stworzenia Ewy, zza którego z kolei wychyla się anioł trzymający krzyż, ukazane tu zostały jednocześnie dwa dalsze akty luterńskiego rytuału zaślubin: „czytanie przed ołtarzem nad Oblubieńcem i Oblubienicą Słowa Bożego I. Mocy. 2. w. 18 nn” (ten akt unaocznia – jako „widzialne Słowo” – wspomniana scena Stworzenia Ewy) i „pouczenie o stanie małżeńskim”, składające się z odczytania kilku wersetów Starego i Nowego Testamentu, przy czym werset Rdz 3, 16–19 poprzedzają słowa również „unaocznione” na naszym obrazie: „Posłuchajcie, co za Krzyż włożył Bóg na ten Stan”¹⁰. W zasadzie można również przyjąć, że zobrazowany akt zaślubin obejmuje jeszcze końcową modlitwę rytuału, gdy pastor, „wyciągnąwszy Ręce nad nimi [nowożeńcami]”, mówi: „Panie Boże, któryś Mężczyznę i Niewiastę stworzył i do stanu Małżeńskiego sporządził, przytym owocami Zywota ubłogostawił i Tajemnice Syna twego miłego Jezusa Krystusa i Kościoła Oblubienicę jego przezeń wyraziłeś; prosimy

¹⁰ Ibidem, fol. Bv verso. Wykładając w swej postylli „krzyż i utrapienie” stanu małżeńskiego tak on nawiązuje do tego fragmentu rytuału Adam Gdański (Wybór pism, s. 236): „Oto, patrzącie, już za ołtarzem krzyż stoi i na was czeka, a gdy z kościoła pojedziecie, on za wami pojedzie i z wami mieszkać będzie”.

twojej niewymownej Dobroci, żebyś tego twojego Dzieła, Porządku i Błogosławieństwa nie dał naruszyć ani skazić; ale ie łaskawie w nas zachować, przez tegoż Syna twoiego Jezusa Krystusa Pana naszego, Amen”¹¹⁰.

Tak dokładne, wręcz drobiazgowo w oddaniu rytualnych gestów i „czytań”, przedstawienie zawarcia związku małżeńskiego miało swe niewątpliwe źródło w rozpowszechnionym w krajach luterzańskich poglądzie, że gwarancją dobrego pożycia jest „porządne małżeństwa zaczęcie”, to zaś staje się tylko wtedy, „gdy na równość baczność mamy”¹¹¹. Wszystkie aspekty owej „równości” – „religia”, „wiek”, „stan” i „osiadłość” (zamożność), a także inny warunek „porządnego małżeństwa zaczęcia” – zasięgnięcie rady rodziców i „tych, którzy są na miejscu rodziców, jako i przyjaciół”¹¹², wydają się być w zawierającym na obrazie związku wzorowo spełnione. Nowożeńcy, młodzi i piękni, równi i religijni, i stopniem zamożności – o czym świadczą ich bogate stroje, unaoczniać mają, że stan małżeński jest – jak głosi „pouczenie” z *Książeczki ślubów* – „przed Bogiem przyjemny i błogosławiony”. Mają oni jednak także przypominać, że stan ów jest ponadto – jak pisze Luter w *Dużym Katechizmie* – „konieczny i przez Boga uroczyście nakazany, [...] gdzie bowiem natura kroczy swoją drogą, tak jak została przez Boga stworzona, jest niemożliwe pozostawać w czystości bez małżeństwa; ciało i krew pozostają ciałem i krwią, idąc niepowstrzymanie i niepohamowanie drogą przyrodzonej skłonności i popędu, jak to każdy widzi i czuje”¹¹³. Według Lutra „Bóg ustanowił stan małżeński w celu łatwiejszego w pewnej mierze uniknięcia nieczystości, aby każdy miał swoją przydzieloną część i zadowolił się nią, chociaż potrzeba do tego jeszcze łaski Bożej, aby również serce pozostało czyste”¹¹⁴.

Owe wspomniane przez Lutra „przyrodzone skłonności i popędy”, bądź w ogóle nie powściągnięte więzami stanu małżeńskiego, bądź więzy te już z całą świadomością rozrywające, przedstawione zostały w górnej części obrazu, której patronuje diabeł. Widzimy tam bawiące się beztrudnie przy muzyce i winie pary w nader swobodnych, wręcz lubieżnych pozach, a w głębi – polskiego szlachcica nagabywanego przez jedną z licznych w Gdańsku, jak w każdym portowym mieście, „dziewek”¹¹⁵. O kondycji zgromadzonego przy biesiadnym stole towarzystwa trudno wypowiedzieć się jednoznacznie, gdyż tak mężczyźni, jak i kobiety, noszą stroje raczej bogate. Pamiętać jednak trzeba, że moralisci luterzańscy – zgodnie zresztą ze starochrześcijańską tradycją – utożsamiali zawsze pijaństwo z nieczystością, a pijaną kobietę – z ladacnicą. „Nunquam ebriem putabo castam” – cytuje św. Hieronima Adam Gdaczusz, tłumacząc to na polski: „Ja nigdy wierzyć nie będę, żeby pijana niewiasta czystą była”¹¹⁶.

¹¹⁰ MK 1753, fol. B₁, recto.

¹¹¹ Zob. Gdaczusz, op. cit., s. 225-228.

¹¹² Ibidem, s. 228 n.

¹¹³ DK 1973, s. 81 n.

¹¹⁴ Ibidem, s. 82. Jeszcze dobitniej myśl tę sformułował w *Rozprawie krótkiej a prostej o niektórych cnotach i wadach krzyżowych* Jan Seklucjan: „Lepiej żonę swą własną mieć / Niż w popędliwości gorzec”, zob. J. Seklucjan *Wybór pism*. Wybór dokonał, opracował i wstępem poprzedził S. Rospond, Olsejtm 1979, s. 68.

¹¹⁵ Zob. Bogucka, op. cit., s. 116 n.

¹¹⁶ Gdaczusz, op. cit., s. 246.



6. Antonii Möller ze współpracownikami *Nie kradnij*, pocz. XVII w.
Kościół parafialny w Pruszczu Gdańskim

Rekomendując święty stan małżeński jako receptę na „żywot uczciwy i wstydlivy”, miał nasz obraz jednocześnie odstręczać od wszelkiej „nieczystości”, wykładanej w owym czasie przez teologów luterańskich, zwłaszcza przez Jana Arndta, jako „gwałt na własnym ciele”, a ponieważ ciało to jest, względnie być powinno, „Kościołem i Mieszkanem Ducha Świętego” – jako „gwałt na Kościele Bożym”¹⁰⁹. Tylko miłość, wierność i zgoda, cementujące prawdziwie chrześcijańskie małżeństwo, wzbudzić mogły – jak to ujął Luter – „chęć i ochotę do czystości”. „Gdzie to ma miejsce – czytamy dalej – tam i czystość wyniknie sama z siebie bez żadnego nakazu”¹¹¹.

Nie kradnij (il. 6)

O roli siódmego przykazania w luterańskiej katechezie świadczyć może fakt, że jest ono jedynym przykazaniem „coram hominibus” dwukrotnie wymienionym w *Małym Katechizmie*. Po raz pierwszy czytamy na jego temat

¹⁰⁹ Zob. *Modlitwa 38: O Czystość Serca*, [w:] *Jana Arndta Rajski Ognieczek ...*, s. 94-96.

¹¹¹ DK 1973, s. 83.

w systematycznym wykładzie całego Dekalogu: „Mamy się Pana Boga Bać / y onego miłować / abyśmy Bliźniego naszego Pieniędzy abo Dóbr jego nie zabierali / ani ich fałszywym Towarem abo Kupią sobie nie przywłaszczali / ale abyśmy mu Dóbr y Żywności jego poprawiać y bronić dopomagali”¹¹², po raz drugi natomiast we wstępie, gdzie Luter radzi swym mniej doświadczonym kolegom-pastorom: „A osobliwie popieray nawięcey na to Przykazanie i Część, które między słuchaczami twoiemi nawiększy Gwałt cierpi, mianowicie: Przykazanie siodme o kradzieży trzebać Rzemieślnikom, Kupcom, owszem i Chłopstwu i Czeladzi potężnie przypiekać. Albowiem w takowych ludziach panuie wielce wszelaka Niewierność i złodziejstwo”¹¹³. Wyrażonego tu przekonania o powszechności złych instynktów wśród pospólstwa, podzielanego też w Gdańsku, gdzie bardzo często podejrzenie o kradzież padało w pierwszej kolejności na służbę¹¹⁴, nie ograniczał Luter bynajmniej do niższych warstw społecznych. Złodziejstwo – czytamy w *Drugim Katechizmie* – „jest to najbardziej pospolite zajęcie i najliczniejszy cech na ziemi, gdy zaś spojrzeć na świat poprzez wszystkie stany, to nie jest on niczym innym jak dużą, rozległą stajnią pełną wielkich złodziejów”¹¹⁵. Jan Arndt poszedł w swych kazaniach jeszcze dalej, pisząc: „Tu się nikt nie może wymawiać, wszyscyśmy przeciwko siodmemu przykazaniu zgrzeszyli, bo cała natura człowieka iest na swoje fortele, na swoy własny pożytek nakierowana, każdy kocha i szuka swojego pożytku, swego zysku, a to bez obciążenia bliźniego, nie bywa”¹¹⁶.

Obraz z Pruszcza pokazuje trzy typowe przykłady targnięcia się na cudzą własność. Na pierwszym, lekko cofniętym z prawej strony planie widzimy pospolitą kradzież szkatuły śpiącym małżonkom – motyw dobrze już znany w średniowiecznej ikonografii Dekalogu¹¹⁷. Na drugim planie, w scenerii zabudowanych szczytowymi kamienicami ulic miasta, ukazana została kradzież na większą skalę: kilku mężczyzn, prowadzonych przez wymachującego *quasi*-kaduceuszem diabła, usiłuje ukryć skradzione z kupieckiego składu worki, co im się jednak – jak zasugerowano – nie do końca udaje, gdyż zaalarmowany, prawdopodobnie przez dwóch ukazanych z prawej strony przypadkowych świadków, stróż porządku chwytą właśnie i krępuje powrozami biegnącego na końcu złoczyńcę. Obok, na tym samym planie z lewej strony, widać kram sukienniczy, w którym dokonuje się zapewne jeszcze bardziej wyrafinowana forma kradzieży: oszustwo na mierze, jedno z owych – wedle określenia Lutera – „przechytrzeń w kupnie”¹¹⁸. Największe postacie pierwszego planu, skupione z lewej strony obrazu, pozostają pod opieką anioła, rozpościerającego nad nimi swe skrzydła i ramiona. Widzimy tu starszego mężczyznę syjącego hojną ręką złote dukaty do szkatuły trzymanej przez młodzieńca, uchylającego kapelusza w geście wdzięcz-

¹¹² MK 1673, s. 13.

¹¹³ MK 1753, fol. A3 recto. Zob. także Meyer, op. cit., s. 239-244.

¹¹⁴ Zob. Bogucka, op. cit., s. 112.

¹¹⁵ DK 1973, s. 84.

¹¹⁶ *Wykład na Dziesięciore Bóże Przykazanie*, fol. C recto.

¹¹⁷ Zob. M. Lechner *Zur Ikonographie der Zehn Gebote. Fresken in Nonsberg, Landkreis Altötting*, „Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde” XI 1969, s. 313-339, szczególnie s. 316.

¹¹⁸ Por. DK 1973, loc. cit.

ności. Jest to prawdopodobnie scena wynagrodzenia świadka ukazanej powyżej kradzieży worków, a więc przykład wypełnienia przykazania dokładnie według słów Lutra w *Dużym Katechizmie*: „Niech więc każdy wie, że pod groźbą popadnięcia w niełaszkę u Boga jest jego powinnością nie tylko nie wyrządzać bliźniemu żadnej szkody ani też pozbawiać go korzyści, ani dopuszczać się przy kupnie lub handlu jakiejś nierzetelności lub podstęp, lecz opatrywać wiernie jego własność, podsuwać i popierać to, co jest dla niego korzystne, zwłaszcza gdy otrzymuje za to pieniądze, zapłatę i pożywienie”¹¹⁹.

Optymistyczny wydźwięk obrazu mąci zastanawiająca zbieżność rysów twarzy i ubioru mężczyzny wypłacającego nagrodę oraz tego, który okrada śpiącą parę małżeńską. Nie jest też zapewne przypadkiem fakt ujęcia tylko jednego, i to najbiedniejszego z wszystkich czterech, złodzieja worków - typowej „płatki”. Czyżby chodziło tu o zawartą w *Dużym Katechizmie* sugestię, że największymi złodziejami nie są pospolicci włamywacze i opryszkowie, lecz ci, „którzy siedząc w fotelach i mieniąc się szlachetnie urodzonymi, szanownymi i pobożnymi obywatelami, [...] rabują i kradną pod pozorem prawa”¹²⁰. Luter był – jak wiadomo – przeciwnikiem czerpania dochodów z innych źródeł niż własna praca, na co miało niewątpliwie wpływ jego drobnomieszczańskie pochodzenie. Stanowisko to kazało mu potępiać wszelki zysk powstający z obrotu kapitału, który zwykł określać ryczałtowo mianem lichwy¹²¹, a także zachowywać duży dystans wobec instytucji handlu jako takiej i całego stanu kupieckiego, „owych wielkich możnych arcyzłodziei, z którymi panowie i książęta utrzymują stosunki, a którzy okradają codziennie nie jedno lub dwa miasta, lecz całe Niemcy”¹²².

Natrętna moralistyka w tym duchu musiały napotkać w Gdańsku, mieście wielkich operacji handlowo-finansowych¹²³, zdecydowany opór. Z tego też zapewne względu postanowił Möller pójść – i tu, i w *Tablicy Jalmuźnicznej* (il. 28) – nieco inną drogą. Sugerując w dość oględny sposób – w wieńczącej *Tablicę* scenie *Sądu Ostatecznego* (il. 29) potępił wszak jednoznacznie tylko czerpiących „niegodziwe” zyski z lichwy i gier hazardowych¹²⁴ – wątpliwy moralnie status posiadanego przez gdańszczyzan kapitału, wskazuje w obu obrazach możliwość jego swoistej „legitymizacji” poprzez ujęcie zeń części w akcie „chrześcijańskiej szczodrości”¹²⁵. I obraz z Pruszcza,

¹¹⁹ Ibidem, s. 85.

¹²⁰ Ibidem, s. 84.

¹²¹ Głównymi dziełami Lutra na ten temat są: *Sermon von Wucher* z 1519 r., poszerzony w roku następnym (WA, t. 6, s. 3-6, 36-60); *Von Kaufmanung und Wucher* z 1524 r. (WA, t. 15, s. 293-322) i *Wider den Wucher* z 1540 r. (WA, t. 51, s. 331-424).

¹²² DK 1973, s. 84.

¹²³ Szerzej na ten temat: Bogucka, op. cit., s. 21-33.

¹²⁴ T. Labuda (*Jalmuźniczna... s. 145*) uznała przedstawionego na pierwszym planie wśród potępionych mężczyzn z pełną sakiewką i workiem pieniędzy, który „ma na udzie zaznaczone cyfry” (?), za uosobienie skąpstwa, zaś przychepione do rogów kozła grę tric-trac, kubek do mieszania kostek i karty nazwała „symbolami marnotrawstwa”. Chodzi tu jednak niewątpliwie o lichwiarza i „kosterstwo” - grę dla zysku, ostro potępioną przez Adama Gdańszczyza w jego *Dyskursie o próżności i szlachetnym albo rycerskim stanie* jako „grzech śmiertelny i na duszy szkodliwy”, któremu każdy powinien, o ile nie chce sumienia swego oberzić, „mir wypowiedzieć”. Gdańszczyza *Wybir pism*, s. 315.

¹²⁵ Pojęcie „szczodrościwego darów ofiarowania” wyklada szczegółowo w swej postylli cytowany w poprzednim przypisie Adam Gdańszczyza (op. cit., s. 202-204).



7. Antoni Möller ze współpracownikami *Nie mów fałszywego świadectwa przeciw bliźniemu twemu*, pocz. XVII w. Kościół parafialny w Pruszczu Gdańskim

i *Tablica Jałmużnicza*, unaoczniają zatem dobitnie, że – jak ujął to Jan Arndt – "zawsze szczęśliwsza rzecz jest dawać, niż brać"¹²⁶. Uzasadnienie tej tezy przez teologa z Lüneburga mogło wydać się w Gdańsku, mieście kupców i armatorów, szczególnie przekonywające: "Albowiem iako łódź przez morze iedzie, a wiele dobrami napelnioną znowu się wraca: Tak są wszystkie jałmużny i uczynki miłosierdzia, iako łódź wysłana, i wróćą się z wiele dobrami: Są iako nasienie w roli, które zasię z obfitem błogosławieństwem wyrasta"¹²⁷.

Nie mów fałszywego świadectwa przeciw bliźniemu twemu (il. 7)

Przykazanie to komentuje Luter w *Małym Katechizmie* tymi oto słowami: "Mamy się Pana Boga bać y onego miłować / żebyśmy Bliźniego naszego fałszywie nie obelgali / nie zdradzali / nie obmawiali / nie osławiali / ale go raczej wymawiali / dobrze o nim mówili / y wszystko w dobre

¹²⁶ Jan Arndt *Rajski Ogrodzeczek...*, s. 105.

¹²⁷ *Ibidem*.

obracali¹²⁸, "Bóg chce – czytamy w *Dużym Katechizmie* – żeby dobre imię, honor i uczciwość bliźniego, podobnie jak to jest z pieniądzem i mieniem, nie były naruszane ani umniejszane, aby każdy mógł się ostać przed swoją żoną, dziećmi, czeladzią i sąsiadem jako człowiek prawy"¹²⁹. Sens ósmego przykazania odniósł Luter w pierwszej kolejności do publicznej instytucji sądu, "przed którym oskarża się biednego, niewinnego człowieka i obciąża zeznaniami fałszywych świadków, aby go ukarać na ciele, majątku i honorze"¹³⁰.

Taką właśnie sytuację widzimy na obrazie z Pruszcza. Przeciw ocierającej lzy kobiecie w żalobnym stroju, zapewne niedawno owdowiałej, przedstawionej na pierwszym planie z lewej w otoczeniu trzech mężczyzn, kobiety i dziecka, występuje z fałszywym, opłaconym przez diabła oskarżeniem nobliwie wyglądający mężczyzna, ukazany wraz z grupą innych osób nieco głębiej z prawej strony obrazu. Trzecią główną postacią dokonywanego właśnie publicznego przesłuchania stron jest sędzia, zasiadający na bogato zdobionym, otoczonym personifikacjami Sprawiedliwości i Prawdy stolcu. Mitygujący gest ręki, jaki kieruje on w stronę pewnego siebie oskarżyciela, zdaje się sugerować, że mamy tu do czynienia z sędzią "prawym", który – jak to ujął Luter – "musi być ślepy, zamknąć oczy i uszy, nie widzieć ani nie słyszeć nic prócz tego, co ma przed sobą, i zgodnie z tym wydawać wyrok"¹³¹.

Zagrożeniem dla bezstronności sądu, a zarazem – zgodnie z intencją wykładni Lutera – poszerzeniem treści obrazu o wątek "niecnego, haniebnego występkę obmawiania za plecami i zniesławienia"¹³², jest postać ukryta w cieniu sędziowskiego tronu, w pobliżu wejścia do sali rozpraw. To zapewne jeden z tych barwnie opisanych przez Lutera "potwarców", "którzy nie zadowolając się samą wiadomością, rozprowadzają ją i przedzierzgamą się w sędziego, a gdy się czegoś złego o drugim dowiedzą, roznoszą to po wszystkich kątach, znajdują w tym radość i zadowolenie, że mogą w czyichś brudach ryć jak świnię, które się tarzają w gnoju i grzebią w nim swoim ryjem. Nie jest to nic innego, jak wtrącaniem się Bogu w jego sąd i prawa, i wydawaniem wyroków i kar w najsurowszy sposób"¹³³. Najpewniejszą obronę przed ludzką nieżyczliwością, obmową, kłamstwem i zniesławieniem, o wymi jakże w Gdańsku powszechnymi "grzechami języka"¹³⁴, stanowi w ujęciu Lutera właśnie sąd. "Tu bowiem nie stoisz osamotniony – pisze – lecz w towarzystwie tych świadków, przez których możesz dowieść winy oskarżonego, sędzia zaś, opierając się na tym, może wydać wyrok i wyznaczyć karę"¹³⁵. Dwóch mężczyzn towarzyszących na naszym obrazie "biednej wdowie", a zwłaszcza ten stojący za nią, o pogodnej, dobrotliwej twarzy, stanowi niewątpliwie przykład "okazania bliźniemu pomocy w jego prawach", czynnego wystąpienia w obronie jego czci i dobrej sławy.

¹²⁸ MK 1673, s. 13 n. Zob. także Meyer, op. cit., s. 244-251.

¹²⁹ DK 1973, s. 88.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem, s. 89.

¹³² Ibidem, s. 90.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Zob. Bogucka, op. cit., s. 149 n.

¹³⁵ DK 1973, s. 92.

Brak na obrazie typowej dla całego cyklu postaci anioła wydaje się rekompensować ubrany w powłóczyste szaty mężczyzna, stojący z lewej strony tronu sędziowskiego, tuż obok figury Sprawiedliwości. Ponieważ pisze on piórem w otwartej księdze, nie może być nikim innym, jak ewangelistą Mateuszem, "przemawiającym" do widza werselem Mt. 12, 36-37: "A powiadam wam: Z każdego bezużytecznego słowa, które wypowiedzą ludzie, zdadzą sprawę w dzień sądu. Bo na podstawie słów twoich będziesz uniewinniony i na podstawie słów twoich będziesz potępiony"¹²⁶. Ta ewangeliczna przestroga, jakby podkreślona wspomnianym miarkującym gestem ręki sędziego, unosi się nad pełną "słów bezużytecznych" salą, a poprzez wyraźne tej sali "otwarcie" na zewnątrz rozprzestrzenia się na cały pograżony w klótniach, plotkach i obmowach Gdańsk¹²⁷. W jej duchu Jan Arndt tak oto każe modlić się *O prawdę*: "Daj mi usta prawdziwe, aby wargi moje nie zdradzały i zdrady nie mówiły, ani inaczej nie mówiły, niż serce myśli, abym nie obmawiał, abo potwarców nie słuchał"¹²⁸. A w innej modlitwie – *O milczenie i Zatrzymanie Języka* – prosi Boga: "Ach miły Oycze, naucz mnie języka kielznać, hamować i rządzić nim, abym słowy nie wystąpił, a jako bezbożni i bluźniercy nie upadł. Naucz mnie uważać, iż słowo twoje powiada: w uszach głupich jest serce ich, ale w sercu mądrych są usta ich: Wielomówność nie bywa bez grzechu, ale kto powściąga warg, ostrożny jest"¹²⁹.

Nie pożądaj domu bliźniego twego (il. 8)

W *Małym Katechizmie* dwa ostatnie przykazania wyłożone są oddzielnie, natomiast w *Dużym Katechizmie* potraktował je Luter łącznie, jako zakaz pozbawiania bliźniego czegokolwiek – "choćby można to uczynić z zachowaniem dobrego imienia wobec świata, tak że nikt nie może cię oskarżać ani ganić, że zdobyłeś to niesprawiedliwie"¹³⁰. Podobnie brzmi komentarz do dziewiątego przykazania w *Małym Katechizmie*: "Mamy się Pana Boga bać / y onego miłować / abyśmy o Gruncie y Domu Bliźniego naszego zdradliwie nie zamyślali / ani go pod Zastoną słuszności do siebie nie pociągali / ale aby się przy nim został Pomocą mu do tego y Radą byli"¹³¹. Przykładem wykroczenia przeciw dziewiątemu przykazaniu jest według Lutera "spór i klótnia o wielki spadek, nieruchomości itp.", gdyż wówczas "przytacza się i ucieka się do wszystkiego, co tylko może mieć pozór prawa, naciąga się je i dopasowuje tak, aby stało po ich stronie i aby mogli zatrzymać dobra na podstawie takiego tytułu prawnego, którego nikt nie mógłby zaskarżyć ani rościć do niego pretensji"¹³².

¹²⁶ Werset ten Adam Gdańsz przytacza jako "hamulec dla niepowściągliwego języka ludzi tak między prostakami jako i między zasępnym stanem osobami", zob. Gdańsz, op. cit., s. 298.

¹²⁷ Na obu *Alegoriach* Pychy Müllera miejsce tuż obok tronu Pychy zajmują ziejące ogniem personifikacja Kłamstwa – zob. Iwanofko, op. cit., s. 60.

¹²⁸ *Jan Arndt Rayoki Ognieszczok...*, s. 106.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 108.

¹³⁰ DK 1973, s. 95.

¹³¹ MK 1673, s. 14.

¹³² DK 1973, s. 96.



8. Antoni Möller ze współpracownikami *Nie pozujaj domu bliźniego twego*, pocz. XVII w.
Kościół parafialny w Pruszcza Gdańskim

Dokładnie takie właśnie wykroczenie, inspirowane przez diabła, przedstawia obraz z Pruszcza, nawiązując tym samym do ikonografii wspomnianej już średniowiecznej *Tablicy Dziesięciorga Przykazań* z kościoła Mariackiego¹⁴³. Widzimy pogrążoną w rozpacz kobietę, patrzącą bezsilnie na opróżnianie jej domu, na ludzi ciągnących po ziemi skrzynię wypełnioną dorobkiem jej życia. To jednak ani nie oni, ani też nie ten wyrzucający oknem wielki wór mężczyzna, stanowią tu uosobienie wykroczenia przeciw przykazaniu, gdyż – według Lutra – „pospólstwo, które niewiele pyta o to, czy doszło do owego majątku uczciwie i prawnie, należy znacznie niżej, do siódmego przykazania”¹⁴⁴. Właściwymi winowajcami są albo dwaj mężczyźni ukazani nieco z lewej strony, na tle domu, albo ktoś, kogo w ogóle na obrazie nie przedstawiono, skryty w pięknym pałacu wśród wysokich drzew, odgradzony od świata potężnym murem. Owi winowajcy nie są „znanymi powszechnie światu łotrami”, lecz „najpobożniejszymi, którzy

¹⁴³ A.S. Labuda *Malarski tablicznic w Gdańsku...*, s. 141 n, il. 154. Chodzi tu o ilustrację przykazania dziesiątego, co nie powinno dziwić, gdyż w średniowieczu zamierzość nie tylko 9 i 10 przykazania, ale także 5, 6 i 7, była rzeczą nagminną.

¹⁴⁴ DK 1973, s. 95.

chęć być chwaleni i uważani za ludzi uczciwych i prawych, za takich, którzy przeciwko poprzednim przykazaniom nie zawinili¹⁴⁵. Zajęcie czyjegoś majątku na mocy wyroku sądu – bo taki jest z pewnością sens omawianej sceny – "jakkolwiek nie nazywa się kradzieżą i oszustwem, to jednak nazywa się pożądaniem dobra bliźniego, jest nastawianiem na nie i przywłaszczaniem go sobie bez jego woli, i zazdrośczeniem mu tego, czym go Bóg obdarzył"¹⁴⁶. "I chociaż sędzia i bliźni musi ci to pozostawić – pisze dalej Luter – Bóg jednak ci tego nie przepuści. On bowiem widzi dobrze złe serce i złośliwość świata, który, gdy mu ustąpisz o palec, zabierze o łokieć więcej, to zaś prowadzi do jawnego bezprawia i gwałtu"¹⁴⁷.

"Pożądaniu dobra bliźniego" usankcjonowanemu prawem, a także zwykłej prymitywnej chciwości, uosabianej przez dwóch gapowatych chłopów na pierwszym planie z prawej strony, przeciwstawione zostały dwie postacie, zdające się wyrażać myśl ujętą przez Jana Arndta w słowa: "Miłość bogactwa i rzeczy stworzonych są szkodliwe iezyny kolące, które serce kolą, ranią i niespokojne czynią, i nasienie słowa Bożego zaduszają"¹⁴⁸. Starszy mężczyzna, stojący w asyście wskazującego niebo anioła na ganku przed swym domem, spogląda wprawdzie na czyniących swą powinność komorników, ale myślami zdaje się być daleko od zgiełku ulicy. Także ukazana na pierwszym planie młoda, piękna kobieta wydaje się nie przejmować zbytnio faktem, że jej mąż jest stary i – sądząc po stroju – ubogi. Jej wzrok wpatrzony jest w dal, a opuszczona w dół lewa ręka wskazuje ziemię¹⁴⁹, tak więc językiem gestów wyraża ta postać dokładnie to samo, co w słowa ujął w dalszym ciągu cytowanej już modlitwy Arndt: „Ach! spraw abym do dzbanuszka serca moiego, prawy chleb niebieski zgromadzał i strzegł, a nie napelniał go ziemią i plugastwem, niech swoy skarb nam w niebie, a nie na ziemi, którego złodziej ukrasć, ani rdza psować nie może"¹⁵⁰.

Modlitwa, o której mowa, zatytułowana *Przeciw łakomstwu*, zawiera także prośbę, którą uznać można śmiało za kwintesencję luterńskiego pojmowania dwóch ostatnich przykazań: "Ach oddal, ciężkie karanie odemnie, abowiem łakomstwo jest bałwochwalstwem, a ci przeklętymi są, którzy sercem swoim od ciebie odstępują, na marnych rzeczach zawisnęli, swoię łaskę, którąś im zgotował, opuszczają. Oczyść, o Boże, serce moje od tego przeklęctwa, od miłości świata i wszystkich rzeczy doczesnych, a użyż mi łaski, abym nieśmiertelney dusze moiey, śmiertelnymi, przemiiającymi rzeczami, zwłaszcza błotem i plugastwem, nie zmasał ani obciążał, któraby swoię roskosz, miłość i pokoy w tobie samym miała mieć. O Boże! naucz mię uważać, iż jest wielki zysk pobożności z przestawianiem na swym: Abowiem niceśmy nie przynieśli na ten świat, bez pochyby, że też nic wynieść nie możemy, ale mając żywności i odzienie, na tym niech

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem, s. 97.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ *Jan Arndt Rayski Ogródzecek...*, s. 111.

¹⁴⁹ Alternatywa dla tej interpretacji mogłoby być jedynie istnienie jakiejś inskrypcji – na przykład cytatu biblijnego – tuż pod obrazem.

¹⁵⁰ *Jan Arndt Rayski Ogródzecek...*, s. 111 n.



9. Lukasz Cranach St., Przykazanie pierwsze. Drzeworyt w *Deutschem Catechismus* Marcina Lutra, Wittenberg 1529. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu



10. Monogramista MP (?), Przykazanie pierwsze. Kwaterna parapetu empyry zachodniej, ok. 1610 r. Kościół filialny w Klepsku k. Sulechowa

Katechetyczne i społeczno-obyczajowe treści
Dziesięciu Przykazań z Pruszcza Gdańskiego

przestawam, abym od wiary nie pobił, i wielą boleści samego siebie nie przebił"¹⁵¹. "Łakomstwo" – pożądanie dóbr bliźniego, ale też właściwie wszystkich dóbr wykraczających poza elementarne potrzeby życiowe – prowadzi, zdaniem Arndta, wprost do "bałwochwalstwa", a więc do największego, podstawowego grzechu przeciwko jednemu Bogu. Tę samą myśl zawarł w swym obrazie dziewiątego przykazania Antoni Möller¹⁵², a gdy dodamy do tego ostatni obraz cyklu, z ową odnotowaną przez Heisego personifikacją Rozpusty, będącą zapewne wizerunkiem Pożądliwości cielesnej, bliskiej towarzyszką Pychy¹⁵³, widoczny staje się powrót do wszystkich głównych idei, wyrażonych w obrazie pierwszego przykazania. Koło się zamyka, potwierdzając tym samym zadziwiająco zbieżność strukturalną "tekstu" obrazowego cyklu przykazań z Pruszcza z "tekstem" dokonanej przez Lutra katechizmowej wykładni Dekalogu. Pierwsze przykazanie w obu tych "tekstach" tak samo "jaśniej i udziela swego blasku wszystkim innym", w obu też "spaja koniec z początkiem i trzyma je razem".

¹⁵¹ Ibidem, s. 110 n.

¹⁵² Pobraźniewa una także w *Allegorii Bogactwa* (zob. Iwanoyko, op. cit., s. 57, il. 9), gdzie na stopniach tronu Bogactwa siedzi jego córka Pycha, co w sumie stanowi analogiczny związek przyczynowo-skutkowy do występującej u Arndta relacji "lakomstwo" – "bałwochwalstwo".

¹⁵³ Pożądliwość cielesna ("concupiscentia carnis") – główny grzech przeciwko dziesiątemu przykazaniu, znalazła poczesne miejsce w orszaku *"Pani Świat"* z *Sądu Ostatecznego* w Dworze Artusa, a jako "Venus carnalis" tworzący Pysze na obu möllerowskich obrazach jej poświęconych, zob. Iwanoyko, op. cit., s. 60, il. 12; – T. Labuda *"Sąd Ostateczny" Antoniego Möllera...*, s. 72 (nader wątpliwa jest – zwłaszcza w świetle cytatu 1 | 2, 15, krycy umieszczony był pod obrazem – dokonana tu "rodzajowa" interpretacja Pożądliwości cielesnej jako Rozpusty).



11. Łukasz Cranach St., Przykazanie drugie. Drzeworyt w *Deutsch Catechismus* Marcina Lutra, Wittenberg 1529. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu



12. Monogramista MP (?), Przykazanie drugie. Kwaterna parapetu empery zachodniej, ok. 1610 r. Kościół filialny w Kłępsku k. Sulechowa



13. Łukasz Cranach St., Przykazanie trzecie. Drzeworyt w *Deutsch Catechismus* Marcina Lutra, Wittenberg 1529. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu



14. Monogramista MP (?), Przykazanie trzecie. Kwaterna parapetu empery zachodniej, ok. 1610 r. Kościół filialny w Kłępsku k. Sulechowa



15. Łukasz Cranach St., Przykazanie piąte. Drzeworyt w *Deutsch Catechismus* Marcina Lutra, Wittenberg 1529. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu



16. Monogramista MP (?), Przykazanie piąte. Kwaterna parapetu empery zachodniej, ok. 1610 r. Kościół filialny w Kłępsku k. Sulechowa

Katechetyczne
i społeczno-
obyczajowe
treści
*Dziesięciu
Przykazań
z Pruszcza
Gdańskiego*



17. Łukasz Cranach St., Przykazanie szóste. Drzeworyt w *Deutsch Catechismus* Marcina Lutra, Wittenberg 1529. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu



18. Monogramista MP (?), Przykazanie szóste. Kwaterna parapetu empery zachodniej, ok. 1610 r. Kościół filialny w Kłępsku k. Sulechowa



19. Łukasz Cranach St., Przykazanie siódme. Drzeworyt w *Deutsch Catechismus* Marcina Lutra, Wittenberg 1529. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu



20. Monogramista MP (7), Przykazanie siódme. Kwaterna parapetu emporii zachodniej, ok. 1610 r. Kościół filialny w Klepsku k. Sulechowa



21. Łukasz Cranach St., Przykazanie ósme. Drzeworyt w *Deutsch Catechismus* Marcina Lutra, Wittenberg 1529. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu



22. Monogramista MP (7), Przykazanie ósme. Kwaterna parapetu emporii zachodniej, ok. 1610 r. Kościół filialny w Klepsku k. Sulechowa

Cykl *Dziesięciu Przykazań* z Pruszcza Gdańskiego jako jedyny w całej europejskiej sztuce protestanckiej XVI i XVII w. oddaje w pełni "literę" i "ducha" dokonanej przez Lutra w obu katechizmach wykładni Dekalogu. Tylko Möller wyciągnął wnioski z faktu, że komentarze reformatora do poszczególnych przykazań są tak wyraziste, iż – jak słusznie zauważył współczesny teolog luterański Albrecht Peters – "lassen sich für das Auge graphisch darstellen, für das Ohr sprachrhythmisch skandieren, ja man könnte sie gleichsam in einer Art Bewegungsspiel oder Schreittanz nachvollziehen"¹⁴. Jest rzeczą zadziwiającą, że luterańska tradycja obrazowania Dekalogu kształtowała się w całkowitej niemal izolacji od katechizmowego tekstu, a niekiedy stawała nawet wobec niego w pewnej sprzeczności. Powodem częściowego rozejścia się dróg katechezy "słownej" i "obrazowej" była podjęta przy pierwszych wydaniach katechizmów Lutra decyzja o zilustrowaniu ich gotowymi, istniejącymi już od dwóch lat drzeworytami Łukasza Cranacha Starszego. Ich powstanie wiązało się z pospiesznym przygotowaniem przez Filipa Melanchtona, zaniepokojonego wynikami przeprowadzonej latem 1527 r. wizytacji kościelnej, krótkiego, przeznaczonego dla "prostego człowieka" objaśnienia *Dziesięciu Przykazań* i *Ojciec Nasz*. Objaśnienia te, wraz ze wspomnianymi drzeworytami, opublikowane zostały jeszcze w październiku tego roku w formie wielkoformatowych druków plakatowych, zwanych też "tablicami"¹⁵.

Drzeworyty Cranacha, ilustrujące najpierw "tablice" Melanchtona, a następnie także dziesiątki książkowych wydań katechizmów Lutra, mają niemal wyłącznie biblijny charakter. Widzimy na nich kolejno: Wręczenie tablic Mojżeszowi i taniec wokół złotego cielca (il. 9), Ukamienowanie bluźniercy (il. 11), Czczenie dnia świętego w kościele i zbieranie drzew w dzień szabatu (il. 13), Okrycie pijanego Noego przez Sema i Jafeta, Zabójstwo Abła (il. 15), Dawida i kąpiącą się Batszebę (il. 17), Złodziejski czyn Akana (il. 19), Oskarżenie Zuzanny przed ludem (il. 21), Rozdzielenie stad Jakuba i Labana (il. 23), wreszcie – jako ilustrację przykazania dziesiątego – przedstawienie Józefa uciekającego przed lubieżną żoną Potifara. Wszystkie te sceny stworzyły jakby kanon luterańskiego obrazowania Dekalogu i były powtarzane, ze stosunkowo niewielkimi zmianami, w katechizmach wielu różnych autorów, drukowanych w wielu różnych miastach¹⁶. O ich popularności świadczyć może fakt wielokrotnego posłużenia się nimi w renesansowym kaflarstwie niemieckim, czego dowodem – po zniszczeniu w czasie ostatniej wojny pięknego pieca na zamku Grafenegg w Austrii – są dziś już tylko pojedyncze kafle z przedstawieniami poszczególnych przykazań, zachowane m. in. w muzeach w Krems i Lipsku¹⁷.

¹⁴ Peters *Vornutler des Christentums*, s. 37 r.

¹⁵ *Gründes Grundlegendes für die Bilder in Luthers Katechismen*, szczególnie s. 28–39, – G. Schaller *Iconographie der christlichen Kunst*, Bd. 4, 1: *Die Kirche*, Gütersloh 1976, s. 121–134, szczególnie s. 127–129.

¹⁶ Zob. Schaller op. cit., s. 129–134.

¹⁷ K. Stammes *Die Kirchenkunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Straßburg 1966, s. 90–94, tabl. 78, 43(1), 42(1).



23. Łukasz Cranach Mł., Przykazanie dziewiąte. Drzeworyt w *Deutsch Catechismus* Marcina Lutra, Wittenberg 1529. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu



24. Monogramista MP (?), Przykazanie dziewiąte. Kwaterna parapetu empery zachodniej, ok. 1610 r. Kościół filialny w Kłępsku k. Sulechowa

W luteranńskiej sztuce kościelnej wieku reformacji cykle Dziesięciu Przykazań, stosunkowo rzadkie, także nie odbiegały od cranachowskiego schematu ikonograficznego. I freski w kościele w Sonneborn w Westfalii (1564)¹⁵⁸, i fragmentarycznie zachowane freski w kościele w Hemmingen w Wirtembergii (1582-1583)¹⁵⁹, i szczególnie dla nas ważne, bo pochodzące mniej więcej z tego samego czasu, co obrazy w Pruszczu, kwatery zachodniej empery (il. 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22 i 24) w kościele w Kłępsku koło Sulechowa (około 1610)¹⁶⁰, powtarzają przyjętą przez Melanchtona metodę objaśniania Dekalogu starotestamentowymi "exemplami". Z rzadka tylko autorzy tych cykli, prowincjonalni malarze bez większych ambicji artystycznych, odważyli się wprowadzić pewne wątki bliższe codziennemu życiu luteranских gmin, np. "wzywanie Imienia Boga" przy grze w karty lub kości – jak w Sonneborn¹⁶¹ i Kłępsku (il. 12), czy kradzież majątku kościelnego – jak w Sonneborn¹⁶². Zupełnie wyjątkowe jest pod tym względem

¹⁵⁸ H. Claussen *Wandmalereien aus lutherischer Zeit in der Pfarrkirche zu Sonneborn, Westfalen* XLI 1963, s. 354-381.

¹⁵⁹ R. Lieske *Protestantische Frömmigkeit im Spiegel der kirchlichen Kunst des Herzogtums Württemberg*, München-Berlin 1973, s. 66 n.

¹⁶⁰ Wspaniały wystrój obrazowy tego kościoła wzmiarkowany był dotąd jedynie w publikacjach typu przewodnikowego, ostatnio: S. Kowalski *Zabytki województwa zielonogórskiego*, Zielona Góra 1987, s. 102. Szczegółowe badania ikonograficzne tego wystroju przeprowadzone zostały w roku akademickim 1990/1991 przez studentów historii sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego w ramach seminarium historii sztuki nowożytnej, kierowanego przez autora niniejszego studium.

¹⁶¹ Claussen, op. cit., s. 365 n., il. 165.

¹⁶² *Ibidem*, s. 373 n., il. 176.

przedstawienie trzeciego przykazania na emporze w Kłępsku (il. 14), gdzie wprowadzie w tle pojawia się znany z drzeworytu Cranacha motyw pracy w dzień szabatu (il. 13), ale plan pierwszy zajmuje swoisty "autoportret" miejscowej gminy, z głoszącym kazanie pastorem Stefanem Holsteinem i zasiadającymi po obu stronach ambony Unrugami i Kalckreutami, ówczesnymi patronami kłępskiego kościoła.

Z powyższego krótkiego przeglądu luterkańskiej tradycji obrazowania Dziesięciu Przykazań wynika absolutna niemożliwość posłużenia się przez Möllera jakimś gotowym wzorcem ikonograficznym reformacyjnej proweniencji. Cykl z Pruszcza, oparty na ścisłym i konsekwentnym przeciwstawianiu sobie "przekroczenia" i "wypełnienia" normy Dekalogu, odwołujący się do bliskich doświadczeniu potencjalnego widza wydarzeń życia codziennego, zwraca się raczej w stronę tradycyjnej, średniowiecznej ikonografii¹⁰³, a posłużenie się motywem "anielskiej" i "diabelskiej" inspiracji uczynków ludzkich każe w nim widzieć swego rodzaju kontynuację dydaktyczno-moralizatorskiej formuły, zastosowanej – by wymienić przykłady najwybitniejsze – w drzeworytach księgi klockowej *Codex Palat. Germ. 438* (1455-1458), przechowywanej w Bibliotece Uniwersyteckiej w Heidelbergu¹⁰⁴, we freskach w kościele w Nonnberg w Dolnej Bawarii (3 ćw. XV w.)¹⁰⁵, we wspomnianej już kilkakrotnie *Tablicy Dziesięciorga Przykazań* z kościoła Mariackiego w Gdańsku (1480-1490)¹⁰⁶, czy wreszcie – tuż przed wystąpieniem Lutra – w *Tablicy Przykazań* Łukasza Cranacha Starszego z ratusza w Wittenberdze (1516), znajdującej się obecnie w zbiorach tamtejszej Lutherhalle¹⁰⁷.

Inspiracją i punktem odniesienia była dla Möllera z pewnością Tablica z kościoła Mariackiego, uważana dziś powszechnie za najdoskonalszą późnośredniowieczną realizację wariantu ikonograficznego konsekwentnie przeciwstawiającego łamiącym przykazania "występkom" zgodne z Zakonem Bożym "dobre uczynki"¹⁰⁸. Z prezentowanej przez *Tablicę* wykładni pierwszego przykazania zaczerpnąć mógł twórca obrazów z Pruszcza tak istotny dla jego "konceptu" motyw modlitwy, już u schyłku XV wieku nie uważanej wszak w Gdańsku – wbrew podszeptom diabła – za wyłączną domenę "mnichów i klechów"¹⁰⁹. Motyw ewentualnego potwierdzenia przysięgą "fałszywego świadectwa" w sądzie, ilustrujący na *Tablicy* przykazanie drugie, zainspirować mógł Möllera przy aranżowaniu obrazu nie tyle tego

¹⁰³ Por. B. I. Kilström *Om tju gods duf i medeltidns Bildtradition*, "Formvännern" XLIV: 1949, s. 310-329; – tenże *Om Kateketiska undervisningen i Sverige under medeltiden*. Akad. arch., Uppsala 1958; – Lechner, *Zur Ikonographie der Zehn Gebote...*; – E. Murbach *Die Zehn Gebote als Wandbild. Ein Beitrag zur Darstellung des Dekaloges im späten Mittelalter*, "Unsere Kunstdenkmäler" XX: 1969, s. 225-230; – Lechner, hasło *Zehn Gebote*; – E. Murbach *Die Darstellung der Zehn Gebote im späten Mittelalter*, "Schweizerisches Archiv für Volkskunde" LXVIII-LXIX: 1972-1973, s. 454-459; – Schiller, op. cit., s. 121-126.

¹⁰⁴ P. Kriessler *Decalogus, Septuaginta Pvenalis, Symbolum Apostolicum. Drei Büchlein der Heidelberger Universitätsbibliothek*, Berlin 1907; – W. Wemer (Hrsg.) *Die Zehn Gebote. Faksimile-Ausgabe eines Büchleins von 1455/1458 aus dem Codex Palatinus Germanicus 438 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Zürich 1971.

¹⁰⁵ Lechner *Zur Ikonographie der Zehn Gebote...*

¹⁰⁶ Zob. przyp. 40.

¹⁰⁷ *Die Gewölbe des Lucas Cranach*, hrsg. von M. J. Friedländer und J. Rosenberg, Berlin 1932, nr kat. 69.

¹⁰⁸ Schiller, op. cit., s. 125 n.

¹⁰⁹ Por. A.S. Labuda *Malarstwo fabryczne w Gdańsku...*, s. 134 n, tab. III z. 145.

właśnie, co ósmego przykazania, o czym świadczyłyby podobne "rozpisanie ról" między sędziego, świadka i diabła. Opozycja "słuchacze kazania" – "wzgardziciele Słowa" w ilustracji przykazania trzeciego, a także przeciwstawienie "świętego związku małżeńskiego" "ogrodowi ziemskich rozkoszy" w ilustracji przykazania szóstego, sięgały tak fundamentalnych pokładów mieszczańskiego systemu wartości, że Möller mógł je przejąć niemal "dosłownie", dodając jedynie kilka znaczących wyróżników konfesjonalnych (kaznodzieja o rysach twarzy Lutra, ślub według luterańskiego rytuału). Inspiracją dla twórcy cyklu z Pruszcza mogła być także, o czym już wspomnieliśmy, umieszczona na *Tablicy* ilustracja przykazania dziesiątego, owo przedstawienie żądnych spadku po zmarłym krewnych, zachęcanych przez diabła do wyścigu po "najlepszą krowę"¹⁷¹. Motyw opieki nad rannymi – jako ilustrację przykazania piątego – mógł natomiast zaczerpnąć Möller, o ile nie było to jego własną inwencją, z jakiegoś innego, niż gdańska *Tablica*, średniowiecznego źródła, gdyż występuje on już na datowanym około 1422 roku witrażu w kościele w Thann (Alzacja)¹⁷².

Tak mocne osadzenie cyklu z Pruszcza w średniowiecznej tradycji obrazowania Dekalogu, i to przede wszystkim w tradycji własnej, gdańskiej, stałe "obecnej" we wnętrzu głównej świątyni miasta, nie było z pewnością dziełem przypadku. O wykładnię Dekalogu, a nawet o samo jego brzmienie, toczył się w Gdańsku na przełomie XVI i XVII wieku zaciekły spór¹⁷³. To właśnie od kazań na temat Dziesięciu Przykazań, podawanych w wersji starotestamentowej, zaczęli kalwińscy kaznodzieje swą wielką kampanię przeciwko szerzącemu się w mieście – ich zdaniem – "bałwochwalstwu", a gdy głoszone przez siebie hasła zaczęli stopniowo wprowadzać w czyn na terenie Przedmieścia, ustawili w kościele Św. Piotra i Pawła, w miejsce usuniętego ołtarza głównego, tablicę z wypisanym "mojżeszowym" tekstem Dekalogu¹⁷⁴. Powstanie w takiej sytuacji *Dekalogu* nie tylko podającego i wykładającego tekst przykazań według odrzucanych przez kalwińskich predykantów katechizmów Lutra¹⁷⁵, lecz także – ku zgorszeniu ikonoklastów – *Dekalogu* obrazowego, a do tego bliskiego duchem średniowiecznej, "papistowskiej" tablicy z kościoła Mariackiego, było niewątpliwie świadomą deklaracją wierności pryncypiom wyznania augsburskiego, dobitnym odżegnaniem się od "reformacji przy pomocy siekiery na zwinglo-kalwińską modłę"¹⁷⁶. Przypominając, że "vera idolatria est in corde", obnażały obrazy Möllera

¹⁷¹ Zob. przyp. 143.

¹⁷² Zob. Lechner, *Zur Ikonographie der Zehn Gebote*, ..., aneks: I, 2.

¹⁷³ K. Cieslak *Wittenberga czy Genewa? sztuka jako argument w sporach gdańskich luteran z kalwinami na przełomie XVI i XVII w.*, [w:] *Sztuka miast i mieszkańców w XV-XVIII wieku...*, s. 283-301; – ta sama *Die "Zweite Reformation" in Danzig und die Kirchenkunst*, [w:] *Historische Bildkunde. Probleme - Wege - Beispiele*, hrsg. von B. Tolkanait und R. Wohlleit, Berlin 1991, s. 165-176.

¹⁷⁴ Zob. Cieslak *Wittenberga czy Genewa?*, ..., s. 285 n.

¹⁷⁵ Jednym z głównych zarzutów, wysuniętych w polemicznym piśmie luteranckiego diakona kościoła św. Jana, Jana Walthera, przeciw kalwińskiemu predykantowi z kościoła św. Elżbiety, Jakubowi Adamowi, było to, że św. Adam katechizm Lutra w swym kościele "wider recht und billigkeit abgeschafft und seine unrechte Fragtuecklein wider eingeschoben hat". Cyt. według: *Rettung Der rechten / wahren / Goettlichen Lehre Jesu Christi / und Allen / Christlichen / In den Evangelischen Kirchen / Gebrauehlichen Ceremonien / etc. Wider [...] Antwoert Jacobi Adami [...] Auff die [...] Warnungs- und Vermahnungs-Schriefft [...] Michaelis Coleti [...] Durch M. Johannem Waltherum, Evangelischen Prediger in S. Johannis Kirch zu Danzig, Rosbeck MDCCXIII*, fol. B₂ recto.

¹⁷⁶ Zob. *Rettung Der rechten-wahren-Goettlichen Lehre Jesu Christi*, fol. 0 verso - 0₂ recto.

jałowość natarczywej propagandy antyobrazowej kalwinistów, spychającej na dalszy plan podstawowe zadanie Kościoła: uczenie tych najgroźniejszych "bałwochwalców" – czcicieli mamony, ludzkiej mądrości i samych siebie, by się "Pana Boga nade wszystkie rzeczy bali / onego miłowali / y w nim samym ufali".

Katechetyczne
i społeczno-
obyczajowe
treści
Dziesięciu
Przykazań
z Pruszcza
Gdańskiego

Stary Testament nakazywał upowszechniać Przykazania Boże na wszystkie możliwe sposoby. "Wypisz je na odrzwiach swojego domu i na twoich bramach" – czytamy w Księdze Powtórzonego Prawa (Pwt. 6, 9), czego echem był niewątpliwie rozpowszechniony w późnym średniowieczu zwyczaj zawieszania na drzwiach i ścianach specjalnie w tym celu drukowanych "zwierciadeł pokutnych", zawierających tekst Dekalogu wraz z ilustracjami¹⁷⁶. Luter nie tylko nie potępiał tego zwyczaju, lecz wręcz zalecał jego kontynuowanie. Przykazania należy ustawicznie mieć przed oczami – czytamy w *Dużym Katechizmie* – "aby były w naszych czynach i postępowaniu i każdy ćwiczył się w nich codziennie we wszelkich okolicznościach, w interesach i w handlu, jak gdyby były wypisane na wszystkich miejscach, na które człowiek patrzy, względnie dokąd idzie lub gdzie stoi"¹⁷⁷. Dekalog na ścianie własnego domu sprzyja – zdaniem Lutera – "wdrażaniu się w jego treść" i ma tę zaletę, że nie trzeba "daleko za nim szukać"¹⁷⁸. Cykl z Pruszcza mógł być oczywiście takim domowym "zwierciadłem pokutnym", gdyż obrazów o podobnej do niego wymowie w bogatych wnętrzach gdańskich kamienic nie brakowało, o czym świadczyć może choćby złożenie przez Uphagenów w roku 1584 u niderlandzkiego malarza Cornelisa Ketela zamówienia na sześć przedstawień pokutujących grzeszników¹⁷⁹. Nie sposób jednak oprzeć się przeświadczeniu, że Möller malował swój cykl w świadomości, że będzie on oglądany przez szerszą publiczność, że będzie "poruszał jej sumienie", oddziaływał na nią, wychowywał.

Za hipotezą o pochodzeniu cyklu z Pruszcza z jakiejś ważnej gdańskiej budowli publicznej przemawia fakt dysponowania jego losem przez samego burmistrza, niezbyt zrozumiały byłby ponadto sens pozyskiwania przez miasto z rąk prywatnych dziesięciu obrazów tylko po to, by przekazać je podległemu wprawdzie municypalnej jurysdykcji, ale w gruncie rzeczy prowincjonalnemu kościołowi. W świetle dotychczasowej wiedzy o życiu i twórczości Möllera jedyną budowlą, we wnętrzu której *Przykazania* spełniałyby rolę godną ich starannie przemyślanej treści, mogłyby być sąsiadujący z Dworem Artusa Dom Ławy. Dla mającej w nim siedzibę korporacji pracował Möller, jak wiadomo, w latach 1602-1603, wykonując swe główne gdańskie dzieło – *Sąd Ostateczny*, zdobiący tę część Dworu Artusa, która służyła jako miejsce publicznych rozpraw sądowych i nosiła nazwę "Dicasterium Regium" bądź "Gerichtslaube"¹⁸⁰. Obrazy *Dziesięciu Przykazań* zdobić

¹⁷⁶ Murbach, op. cit., s. 226 n.

¹⁷⁷ DK 1973, s. 101.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Bogucka, op. cit., s. 107.

¹⁸⁰ P. Simson *Der Artuslof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken, Danzig* 1900, s. 194. Zob. także: Gysling, op. cit., s. 102-121; – T. Labuda *"Sąd Ostateczny" Antoniego Möllera...*



25. Antoni Möller ze współpracownikami. *Allegoria Pychy*, pocz. XVII w. Muzeum Narodowe w Poznaniu

mogły istniejącą zapewne w Domu Ławy salę posiedzeń, a ich charakterystyczne zamknięcie odcinkiem łuku zdaje się wskazywać na ewentualne miejsce zawieszenia u nasady lunet sklepiennych, być może częściowo nad oknami. Warto przy tej okazji przypomnieć – jako argument przemawiający za naszą hipotezą – że powszechnie znana i przywoływana już w niniejszym studium *Tablica Przykazań* Łukasza Cranacha Starszego z 1516 r. wykonana została na zlecenie rady miasta Wittenbergi dla dekoracji sali sądowej ratusza, aby, jak napisano w umowie, "bei der Rechtsprechung an die von Gott gegebenen Gebote zu erinnern"¹⁸¹. Drugim argumentem za pochodzeniem cyklu Möllera z Domu Ławy jest zbieżność daty jego "zesłania" do Pruszcza (1681) z potwierdzonymi archiwalnie pracami nad nowym, emblematycznym wystrojem tej budowli, którego opis zawiera przechowywany w gdańskim archiwum rękopis Gotfryda Peschwitza z 1686 roku¹⁸².

¹⁸¹ Schiller, op. cit., s. 125.

¹⁸² *Peripetasma, Picturae, Emblemata, Dicastris Regii, Quod Est in Urbe Primaria Gedan. CI / CLXXXVI. Ingenui Peschitziano Accurata*. WAP Gdańsk, sygn. 300, R/Vv, 7, s. 57 nn. Eugeniusz Iwanowko wykorzystał to źródło tylko w części dotyczącej emblematycznego wystroju samego "Dicastris Regium", a więc owych partii wnętrza Dworu Artusa służących celom sądowiczym – zob. E. Iwanowko *Zaginiona gobeliny z Dworu Artusa w Gdańsku w interpretacji Gotfryda Peschwitza z 1686 r.*, "Gdańskie Studia Muzealne" III: 1981, s. 25-46.

SVPERBIA.



*Forſitas huc fuerat compta mulieris imago,
 Quam heri Phocylides effulſiſſe equo.
 Dicit equi quociens primos de ſenſu ſuperbo,
 A male ſubſata mente frocti equi,
 Exultans ſperit, ſperat quon reddat imago,
 Exultans exſtat pecto ſuperbe tuas.
 Spirant alba, gerunt animam, maſſaſa, ſelaci
 Fronte fruſtrati multo ſortis dante uerit,
 Hinc Deus ac peſſim procal dinc diſſelle uentem,
 Cum ferris thalamo ſponſe petenda mea.*

ſegnities

FIDES.



*Notitia ſtabili doctrine aſſentior omni,
 Attala e patrii quam adyſſe ipſe ſua.
 Hac et in ambibus manibus prebendo ſolatum,
 Promiſſum propter te pat Chriſte mihi.
 Et ſtans propter te et per te crimina tolli,
 In quibus immerſus funditus oculo erat.
 Hac ſte ſiſe tuo ſub namine leta quieſco,
 Et precal horrendum pretere pollo metum,
 Inj Deo capio ſolatia uera, precorq;
 Offero, nec dabo pondus habere fidem.*

ſpes

26. Pycha. Drzeworyt w *Icones Catecheseos* Jana Hoffera, Wittenberg 1557. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu.

27. Wiara. Drzeworyt w *Icones Catecheseos* Jana Hoffera, Wittenberg 1557. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu.

Niezależnie od tego, czy *Dziesięć Przykazań* z Pruszcza zdobyło pierwotnie – jak zakładamy – Dom Lawy, inną budowlę publiczną, czy też bliżej nieokreślone wnętrze mieszkalne, znaczenie tego cyklu w gdańskiej sztuce przełomu XVI i XVII w. jest o wiele większe, niż dotąd przyjmowano. W świetle naszej interpretacji, która wykazała – przypomnijmy – zbieżność dokonanej przez Möllera obrazowej wykładni Dekalogu z naczelną tezą *Dużego Katechizmu* Lutra: "poza dziesięciorgiem przykazań żaden uczynek ani rzecz nie może być dobra ani podobać się Bogu"³⁰³, cykl z Pruszcza uznać można śmiało za swego rodzaju klucz, otwierający drogę do zrozumienia całej "idei" malarstwa gdańskiego moralisty. Obrazowa "doctrina doctrinarum" pozwala lepiej uświadomić sobie funkcję, jaką wyznaczył niemal wszystkim swym obrazom ten utalentowany, ciągle chyba zbyt mało doceniany artysta. Najważniejsze gdańskie dzieła Möllera, z *Modelem świata*, *Alegorią Bogactwa* i *Alegorią Pychy* (il. 25) włącznie, a także dwa główne jego dzieła królewieckie, zniszczone niestety podczas ostatniej wojny – obrazy ołtarza Steindammer Kirche (ok. 1585-1587) i epitafium Wolffa von Wernsdorff w katedrze (1605-1606)³⁰⁴, stanowią z jednej strony wielkie "wołanie o poku-

³⁰³ DK 1973, s. 97.

³⁰⁴ Zob. Gysling op. cit., s. 77-87, 131-135, tabl. 14-17, 24.



28. Antoni Möller *Siedem Uczynków Miłosierdzia*. Główny obraz *Tablicy Jasnobrzudej*, 1607 r.
Kościół Mariacki w Gdańsku



29. Antoni Möller *Święta Ostatniego*. Obraz w zwieńczeniu Tablicy Jahmnicznej, 1687 r.
Kościół Mariacki w Gdańsku

te” i uderzają niekiedy w iście profetyczny ton, z drugiej zaś strony są jakby projekcją ideału wychowawczego luteranckiej ortodoksji – owego “nowego posłuszeństwa”¹⁹⁵, nie będącego już prostym skutkiem zewnętrznego (“*primus usus legis*”) i wewnętrznego (“*secundus usus legis*”) przymusu Prawa. Tym, co łączy prawdziwą Pokutę – uświadomienie sobie własnej bezgranicznej grzeszności, z “nowym posłuszeństwem” – “dobrymi uczynkami Prawa” (“*tertius usus legis*”), jest w ujęciu Möllera, podobnie jak w *Formule zgody*, głęboka wiara w Chrystusa¹⁹⁶. Personifikacja Wiary nie jest już na jego obrazach, jak to jeszcze w poł. XVI w. zdarzało się w ilustracjach niektórych luteranckich katechizmów (il. 27), przeciwstawiana Przykazaniom Bożym, lecz z tych Przykazań, ściśle – z pierwszego, najważniejszego przykazania, wynika, jako ich główna “Cnota”, z której, a następnie dalej kolejno z siebie, “wyrastają” w bezpośrednim związku przyczynowo-skutkowym inne “Cnoty” – Miłość (Miłosierdzie), Nadzieja, Pokora, Cierpliwość i Stałość¹⁹⁷. Personifikacja Wiary nie depcze w dziełach Möllera tablic Przykazań, lecz – jak na rewersie retabulum ołtarzowego w kościele św. Katarzyny (1610) – największy grzech przeciwko Przykazaniom: “bałwochwalstwo”, którego wcieleniem stała się tu charakterystyczna dla moralistyki luteranckiej początku XVII wieku postać “Pani Świat”.

¹⁹⁵ Na temat wpływu idei “nowego posłuszeństwa” na sztukę luterancką wczesnego XVII wieku: M. Scharf *Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte innerhalb des schweizerischen Raumes*, Stuttgart 1968, s. 260-263; – Lieske, op. cit., s. 138-141; – J. Harasimowicz *Teoria i funkcje sztuki śląskiej reformacji 1520-1650*, Wrocław 1986, s. 156-159, 162, 171-173.

¹⁹⁶ Pce. R. Bring *Das Verhältnis von Glauben und Werken in der lutherischen Theologie*, München 1955; – A. Peters *Glaube und Werk. Luthers Rechtfertigungslehre im Lichte der Heiligen Schrift*, Hamburg 1962; – O. Modalski *Das Gesicht nach den Werken*, Göttingen 1963.

¹⁹⁷ Najobszerniejsza wykładnia “cnot pierwszego przykazania” zawiera ją kazania katechizmowe Jana Arndta – zob. *Der ganze Catechismus / Erstlich in sechszig Predigten aufgelegt und erkläret*, s. 14-17, 263 n.



30. Antoni Möller *Sjóf Dóttir* (Seniorka), 1602-1603 r. Niegdyś na ścianie Ławy Sądowej Dworu Artusa w Gdańsku, zaginiony. Według reprodukcji



Katechetyczne
i społeczno-
obyczajowe
treści
Dziesięć
Przykazań
z Pruszcza
Gdańskiego

31. Antoni Möller *Wskrzeszenie Chrystusa na tle panoramy Gdańskiej*. Główny obraz ołtarza, 1610 r.
Kościół Św. Katarzyny w Gdańsku

Dzieła Antoniego Möllera stanowią najbardziej chyba znaczący artystyczny "sygnał" fermentu ideowego, jaki we wczesnym XVII w. wystąpił na całym obszarze objętym wpływami reformacji luteriańskiej, fermentu "oddolnego"¹⁹⁸, wyrażającego się głównie w proteście przeciw kostnieniu wyznania w scholastycznych formułach, w artykułowanej na różny sposób potrzebie większego uduchowienia, głębszego przeżycia tajemnic wiary. Często praktyką było wówczas odczytywanie "na nowo" dzieł Marcina Lutra, co prowadziło zazwyczaj – po długim okresie dominacji teologicznej "uczoności" spod znaku Filipa Melanchtona – do wzrostu roli czynnika emotywnego, do ostrzejszego i bardziej jednoznacznego piętnowania zła. W swoich obrazach zaatakował Möller społeczeństwo gdańskie z żarliwością większą chyba nawet – dzięki swej wymuszającej bezkompromisowość naocznosci, niż ta, którą charakteryzują się kazania i pisma Jana Arndta i Jana Gerharda, głównych przedstawicieli tzw. reformującej się ortodoksji (niem. *Reformorthodoxie*)¹⁹⁹. O tym, że uderzał celnie, świadczy niełaska, w jaką w końcu popadł, dzieląc los wielu luteriańskich moralistów, traktujących swą misję "głoszenia prawdy" niezwykle serio. "Bo któż tego nie widzi – wołał śląski pastor Adam Gdajusz – jako ludzie światowi tak zacnego, jak i podłego stanu tych, co je nauczają, upominają, przestrzegają, karzą i onym dobre rzeczy mówią, w nienawiści mają i nimi się brzydzą"²⁰⁰. Formacja intelektualno-mentalna Gdajusza, walczącego słowem i piórem z pijaństwem i nieuctwem śląskiej szlachty²⁰¹, i Möllera, piętnującego pychę i kult mamony "równego szlachcie" mieszczaństwa gdańskiego, wydają się być sobie bardzo bliskie. Takimi samymi bezkompromisowymi moralistami byli w późniejszym okresie pietyści, których głównego polskiego przedstawiciela – Samuela Ludwika Zasadiusa – mieliśmy okazję w niniejszym studium poznać dzięki cytowanym fragmentom przełożonych przez niego na język polski dzieł Jana Arndta.

Möller traktował niewątpliwie swą twórczość malarską jako wypełnienie wyznaczonego mu przez Boga zawodu – powołania²⁰². Piętnowanie zła przy pomocy właściwych temu powołaniu środków – pędzla i farb – uznawał widocznie za "uczynek chrześcijański" na tyle doniosły, że nie zawahał się sportretować na obrazie *Sądu Ostatecznego* w Dworze Artusa swego wykonującego ów "uczynek" warsztatu jako załogi łodzi pędzącej wprawdzie nieuchronnie, wraz z całym Gdańskiem, w otchłań piekielną, jednak w ostatniej jakby chwili zatrzymanej przez anioła i tym samym ocalonej od wiecznego potępienia²⁰³. W swoim "pożegnaniu", tuż przed śmiercią

¹⁹⁸ Pfr. Fraas, op. cit., s. 102-105.

¹⁹⁹ Określenie to, powszechnie stosowane w niemieckiej literaturze historyczno-religijnej protestanckiej proveniencji, jest prawdziwym "potworkiem terminologicznym".

²⁰⁰ Gdajusz, op. cit., s. 333. W innym miejscu (op. cit., s. 267) kluczborski pastor pisał: "Tak ci to my kaznodzieje u ludzi zacnych i podłych, kiedy im prawdę mówimy i zbawienia szczerze życzymy, w pomietlech, że tak rzekie, leżeć musimy".

²⁰¹ J. Zarembo Adam Gdajusz przeciw szlachcie śląskiej, "Rocznik Komisji Historycznoliterackiej Oddziału PAN w Krakowie" I: 1963, s. 53-79.

²⁰² Na ten temat najpełniej: M. Weber *Asceza i duch kapitalizmu*, [w:] tegoż *Szkice z socjologii religii*, przeł. J. Prokopiak i H. Wandowski, wstęp, przypisy i red. nauk. S. Kozyr-Kowalski, Warszawa 1984, s. 88-110.

²⁰³ Gysling, op. cit., s. 110 n, przyp. 34. Motyw anioła zatrzymującego łódź wydat się monograficznie gdańskiego artysty "niezbyt zrozumiały z punktu widzenia idei obrazu".

namalowanym *Ukrzyżowaniu* dla nowego ołtarza kościoła Św. Katarzyny (il. 31), wskazał Möller raz jeszcze swemu grzesznemu miastu, zajmującemu tu cały drugi plan, jedyne źródło zbawienia – krzyż, ową "wąską drogę", opiewaną przez Arnda i Gerharda¹⁹⁴, a i przez samego artystę ukazaną już raz w *Sądzie Ostatczym* z Dworu Artusa. "O ty wąska drogo krzyżowa – wydaje się powtarzać za Arndtem Möller – ubóstwo, wzgardo, uniżoności, hańbo, utrapienie i śmierci, iak mało ludziom iesteś znaioma, iak mało tych, co się znajduią, chociaź tą drogą Pan Jezus chodził do chwały swojej, przecię iednak cały świat z przeciwney strony chodzi szeroką drogą bogactwa, roskoszy, chwały i wpada do piekla. O Boże! zachoway mię, i prowadź mię drogą wieczną"¹⁹⁵.

Sens "ostatniego przesłania" Möllera, nie odbierającego wszak Gdańskowi nadziei na wyrwanie się z otchłani grzechów, najlepiej i najprościej wyrazić mogą słowa anonimowej pieśni z siedemnastowiecznego luterńskiego kancjonału:

Katechetyczne
i społeczno-
obyczajowe
treści
Dziesięciu
Przykazań
z Pruszcza
Gdańskiego

Tak nas woła sam Syn Boży
Wy które Świat / Grzech / Śmierć trwoży:
Sam co żywo bywacie
U mnie wszyscy pracujący
Obciążeni / y pragnący:
Wody żywe czerpajcie.

Jarzmo moje jestci słodkie
Y brzemię moje jest lekkie
Nie ciężkie Przykazanie:
Bo ten co się z Boga rodzi
Tryumf nad Światem przewodzi:
Przez Wiary Wyznanie.

Złożywszy Nałogi swoje
Bierzcie na się Jarzmo moje:
Y uczcie się ode mnie
Cichey Pokory serdeczney
Tak znajdziecie na Czas wieczny
Duszną ochłodę we mnie.

Złym za złe nie oddawajcie
Złość Dobrocią przemagajcie
Choć się Świat z tego śmieje
Krzywdy swe kładąc na Pana:
Tędy gdzie jest Ciaśna Brama:
Idźcie pełni Nadzieje¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Jakby dla wzmocnienia i ujednoznacznienia wymowy głównego obojazu ołtarza zawieszono tuż obok nie budząca żadnych wątpliwości interpretacyjnych *Allegorię Dobrej i Złej Drogi*, zaginioną, niestety, w czasie ostatniej wojny – zob. Cieślak *Witcalerye czy Genesis?*... s. 296, il. 9. Ogólnie na temat motywu "dobrej i złej drogi" w sztuce luterńskiej: Scharfe, op. cit., s. 264-266.

¹⁹⁵ *Jan Arndt Rapski Ogrodeczek*... s. 19.

¹⁹⁶ *Dokonały Kancjonał Polski zawierający to sobie Pieśni / Hymny / y Psalmy Krześciańskie*, s. 489 n.

Zdjęcia wykonał: K. Augustyniak – 28-31; J. Harasimowicz – 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24; J. Laregda – 3-8; Muzeum Narodowe w Poznaniu – 25.

Reprodukcje wykonał: M. Łasowicki – 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23; Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu – 26, 27.

Sztuka i polityka anno 1639. Obraz Bartłomieja Strobla w Prado

Prezentowany poniżej tekst odbiega od brzmienia referatu wygłoszonego przez autora w Gdańsku w 1991 r. Podobnie jak i tamten jednak, opiera się on w poważnej mierze na ustaleniach kol. Ludwiga Meyera z Monachium (maszynopis *THEATRUM EUROPAEUM 1610-1639. Das große Kriegstheater in Europa*, [München] 1989, w posiadaniu autora), który jako pierwszy zaproponował identyfikację głównej postaci obrazu i wskazał wydarzenie polityczne, będące powodem powstania malowidła, a zatem je również wydatował. Meyer wskazał też na króla polskiego jako głównego fundatora oraz próbował ustalić tożsamość większości figur. W przeważającej mierze słuszne, w niektórych wypadkach jego propozycje identyfikacyjne musiały jednak zostać zmienione w związku z poszerzeniem przez piszącego te słowa interpretacji historycznej obrazu od strony polskiej, którą Meyer się nie zajmował. Udziałem autora niniejszego tekstu stała się też analiza malowidła od strony formalno - porównawczej.

W referacie z 1991 r. większy nacisk położony był – za Meyerem – na próbę identyfikacji możliwie dużej liczby postaci w obrazie; bardziej też eksponowany był wątek budującej koncepcje dzieła myśli humanistyczno - irenistycznej. Zagadnienia te wymagają jednak szczegółowego doprecyzowania; autor tymczasem przez ostatnie lata zajęty był przygotowaniem obszerniej monograficznej dysertacji, dotyczącej Bartłomieja Strobla. Częścią tej pracy – z niewielkimi zmianami i uzupełnieniami – jest prezentowany tu artykuł.

Uczta u Heroda i ścięcie św. Jana Chrzciciela w madryckim Museo del Prado (il. 1.) to jedno z najniezwyklejszych dzieł nie tylko w dorobku Bartłomieja Strobla, ale i w całej historii sztuki jego epoki. Fascynujący już swymi rozmiarami (280 x 952 cm), malowany olejno na trzech poziomo zszytych pasach płótna¹ obraz, zajmujący obecnie cały korytarzyk na pierwszym piętrze muzeum, zachowany do tego w bardzo dobrym stanie², budził – za-

¹ Środkowy bryt płótna jest szerszy od pozostałych; obraz nie posiada żadnego doszytego w pionie przedłużenia (list kustosa Dzieła Malarsstwa Włoskiego Muzeum w Prado, Jesús Urrea, do dr. Agnes Scherling z Monachium [10 VII 1991], udostępniony łaskawie przez Adrestkę). Ta ostatnia wiadomość zaprzecza wysuwany niekiedy przypuszczeniem o późniejszym domalowaniu sceny po prawej - *Ścięcie w lochu* (tak sugerują np. katalogi zbiorów Prado aż do 1933 r., począwszy od D. Pedro de Madrazo *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y escultura de S.M. ...*, Madrid 1843, s. 375 nr 1641). Nie inwentarza dzieła 1940 (do 1842: 761, 1843-1873: 1641, 1873-1907: 1882 a).

² Badanie konserwatorskie przeprowadzone podczas oczyszczania dzieła w 1984 r. przez Rafaela Alonso i Javierę Cerrillo wykazało warstwy malarskie o wysokiej jakości, utrzymujące świeżość barwy i konsystencji, jak też podobnie wysokiej jakości oryginalny werniks, miejscami jeszcze zachowany. Na malowidle istnieje bardzo niewielkie ubytki warstwy malarskiej (np. na futrzanej czapce postaci na pierwszym planie po lewej dzieła w płótnie) i równie małe przemalowania (w kilku miejscach kity i punktowania, najwięcej w prawym dolnym rogu); przypuszczalnie natomiast niewielkie obcięcie góry i dołu (informacja według relacji ustnej p.



1. Bartolomiej Strobel *Uczta u Heroda i ścięcie św. Jany Chrzcicielki*, po 1639, Madryd, Museo del Prado
- część lewa

równie rozległością i niezrozumiałością przestania, jak i osobliwymi cechami stylistycznymi, oraz (do czasu) anonimowością – zainteresowanie badaczy już od chwili swego pojawienia się w Hiszpanii w połowie XVIII w. Zajmowali się obrazem m.in. Henri Hymans⁷, Francisco Javier Sanchez Cantón⁸, Oskar Fischel, Ludwig Burchard, Wolfgang Stechow i J.G.van Gelder⁹, François-Georges Pariset¹⁰, Jacques Bousquet¹¹, wreszcie Jaromír

Rafała Alonzo). Autor miał okazję dokładnie obejrzeć dzieło podczas swego pobytu w Madrycie w 1952 r., przygotowanego od strony hiszpańskiej przez Wicedyrektora Muzeum, Dr Manuèle Mena, która umożliwiła badaczemu poruszenie się przy obrazie na ruchomym rusztowaniu. Za okazaną troskliwą pomoc serdecznie ją oraz innym pracownikom muzeum, zwłaszcza biblioteki, w tym miejscu dziękuję.

⁷ H. Hymans *Le Musée du Prado, les écoles du Nord. Rubens et le XVIII^e siècle (fin)*, "Gazette des Beaux-Arts" 3ème période, 35e année t. 11, 1894, s. 193.

⁸ J. Allende-Salazar, F.J.Sanchez Cantón *Retratos del Museo del Prado. Identificación y verificación*, Madrid 1919, s. 229-230; – F.J. Sanchez Cantón *Museo del Prado. Catálogo*, Madrid MCMXXXIII [następne wyd. 1942, 1949, 1963 – odąd pod nazwą *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, 1972, 1985]; – także Thoma *Europas Torheit zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Meister: Claude Deret, [w:] Europäische Allegorie. Prado Nr 1940, ein Meisterwerk des Barockismus*, hrsg. v. L. Seghers, München 1961, s. 18-45. Ten ostatni tekst stanowi fragment – rzadki wypadek – osobnej publikacji poświęconej obrazowi, złożonej z czterech esejów i wydanej jednocześnie: po francusku – w Antwerpii i po niemiecku – w Monachium.

⁹ Usłne opinie pierwszego autora cytowane przez F.J. Sanchez Cantóna Thoma *Europas Torheit...*, s. 23; pozostałych – przez F. – G. Pariseta *Peintures de Jacques de Bellange*, "Gazette des Beaux-Arts" t. XV, avril 1936, s. 239.

¹⁰ Pariset, op.cit., s. 239-40; – także *De Bellange à Deret*, "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1965 [1966], s. 61-62.

¹¹ J. Bousquet, *¿Quién es el autor de la Degollación de San Juan Bautista, del Prado? "Goya, revista de arte"*, n.30, mayo - junio 1959, s.349-356; – także Thoma *Winnig Indultsam, Meister: Leide unbekannt, [w:] Europäische Allegorie...* (zob. przyp. 4), s. 93-105; – także *Malerei des Barockismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*, München 1985², s. 167 il.100.



1. Bartholomiej Strobel *Uczta u Heroda i ścięcie św. Jana Chrzciciela*, po 1639, Madryt, Museo del Prado, część prawa

Neumann⁶ czy Boris Lossky⁷. Zachodnioeuropejscy badacze, którzy oczywiście nie byli zaznajomieni z problematyką prowincjonalnej dla nich sztuki Śląska, czy Polski, szukali autora dzieła w szerokiej perspektywie północnej Europy, od Flandrii po Niemcy⁸. Z frapującym autorów odrębnością i indywidualizmem swego stylu obrazem⁹ próbowano, bez większego przekonania, łączyć nazwiska Niemca Joachima von Sandrarta¹⁰, czy Lotaryńczy-

⁶ J. Neumann *Kleine Beiträge zur norddeutschen Kunst und ihre Auswirkung*, *„Umeni“* 18: 1970, No.2, s. 154-167; – także *Die norddeutsche Kunst und Niederlande*, [w:] *Niederländisch-Mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984*, ed. by G. Cavalli - Björckman, Stockholm 1985, s. 57.

⁷ B. Lossky *Le maniérisme en France et en Europe du Nord*, Genève [1979], «*Histoire universelle de la peinture*», s. 323-324; – także [rec. z.] W. Hofmann *Zauber der Madusa. Europäische Manierismen...*, Wien 1987, *„Gazette des Beaux-Arts“*, octobre 1987, s. 7-8.

⁸ Oprócz atrybucji wymienionych niżej (przyp. 12-13 i 16), warto zacytować w tym miejscu J. Bousquet *„Quién es...“*, s. 356: *“Se podría igualmente pensar en uno de los innumerables manieristas alemanes del comienzo del siglo XVII, en Spranger, en Utswael, en Rottenhammer, en un flamenco como Bloemaert o Goltzius, en un francés como Vignon, Brebionne o Finson...”*. Według L. Seghers (*Thema: Ein Fest am spanischen Hof, Meister, ein niederländischer Maler*, [w:] *Europäische Allegorie...*, s. 81) malowidło można uznać za pracę wędrownego mistrza niderlandzkiego “z okolic pomiędzy Antwerpią i Haarlem”, zaś J. Bousquet (*Thema: wenig bekannt...*, s. 103) proponuje także autoestwo malarza rugsburskiego, moze Gundelacha.

⁹ Allende-Salazar i Sanchez Cantón, *op.cit.*, s. 229 (‘es cuadro muy extraño’), a następnie Parset *Peintures...*, s. 239-240, Bousquet, *„Quién es...“*, s. 349-352 i 356 oraz autorzy *Europäische Allegorie...*, *passim*, czy G. Böhrner *Europäische „Idee rita“*. *Ein Meisterwerk des Manierismus*, *„Kunst und das schöne Heim“*, Nr 4, Januar 1962, s. 142-146.

¹⁰ Atrybucje temu malarzowi wysunął Hymans, *op.cit.*, s. 193 i choć powątpiewali w nią Allende-Salazar oraz Sanchez Cantón, *op.cit.*, s. 230, a także Bousquet *Thema: wenig bekannt...*, s. 103, ostatni raz podtrzymał ją Alexander von Randa *Thema: Ein Festtag der Madit, Meister: Jachow von Sauffart*, [w:] *Europäische Allegorie...*, s. 46-53.

ków Jacques'a Bellange i Claude'a Deruet¹³. U wielu piszących panowało jednocześnie przeświadczenie, że malowidło jest dziełem wielkiego, lecz zapomnianego mistrza, niewiedza o którym przynosi wstyd współczesnej historii sztuki; ta zaś powinna być napisana na nowo, umieszczając artystę na słusznie mu się należącym, poczesnym miejscu¹⁴. W ten sposób obraz madrycki stał się najszerzej znanym tytułem do chwały twórcy wciąż jeszcze anonimowego.

Identyfikację autora płótno z Prado zawdzięcza bardzo przekonywającemu wywodowi porównawczemu Jaromíra Neumanna, który zestawiał je z mniejszym, sygnowanym obrazem Strobla *Król Dawid i Bethsabe* (1630) w Czechach¹⁵. W ten sposób zakończyła się w zasadzie dyskusja nad autorstwem obiektu (choć oficjalne stanowisko Museo del Prado w tej sprawie ewoluowało bardzo powoli: Strobel został wymieniony jako twórca malowidła dopiero w najnowszym, pełnym inwentarzu zbiorów)¹⁶. Pozostał jednak aspekt jego tematu, który intensywniej jeszcze, niż problem twórcy, przyciągał uwagę piszących o obrazie. Od samego początku wskazywano na podwójną wymowę dzieła i snuto mniej lub bardziej fantastyczne interpretacje treściowe, do konstrukcji których jednak brakowało badaczom wyraźnego klucza. Ich najistotniejszym przykładem był tom *Europäische Allegorie...*, zawierający cztery eseje: F.J. Sanchez Cantóna, Alexandra von Randa, Lode Seghersa i Jacques'a Bousquet, stanowiące raczej zbiory luźnych pomysłów interpretacyjnych, nie wiążących się w spójną całość. Autorom nie udało się wówczas, mimo szeregu cennych obserwacji, ustalić sensu malowidła (ani osoby autora)¹⁷.

Pewne uwagi w literaturze można uznać za trafne: identyfikacja kilku ważniejszych figur¹⁸, określanie dzieła jako bardzo inteligentnej i erudycyjnej alegorii - satyry politycznej na wydarzenia okresu Wojny Trzy-

¹³ Przypisania (z wahaniem) obrazu Bellange'owi dokonał, powołując się na opinie L. Burcharda, J.C. van Geldera i W. Stechowa *Pariset Painters...*, s. 239. Ten sam autor zastanawiał się jednakże też nad autorstwem Claude'a Deruet (zbiłem), co próbował bardziej zdecydowanie podtrzymać Sanchez Cantón *Thema: Europas Turbulenz... Obie atrybucje odrzuca Bousquet Thema: Wenig Isolatism...*, s. 99-102, a następnie sam *Pariset De Bellange...*, s. 61.

¹⁴ W takim duchu wypowiadali się *Pariset Painters...*, s. 240; - Bousquet *¿Quién es...*, s. 356 i *Thema: Wenig Isolatism...*, s. 98; - Böhmner, op. cit., s. 142-146, a także Lossky [w:] *Gazette...*, s. 7-8.

¹⁵ Neumann *Kleine Beiträge...*, s. 154-167.

¹⁶ Museo del Prado, *Inventario general de pinturas. I. La colección Real*, Madrid 1990, s. 440. Izolowanym wypadkiem, spowodowanym zapewne zbyt słabym kontaktem z literaturą obcą, pozostaje próba badacza rumuńskiego Andree Pippidi przypisania obrazu dość znanemu malarstwu antwerpskiemu z ok. 1600, Fransowi II Franckenowi (*Michael der Tapfere in der Kunst seiner Zeit / Mihai Viteazul în arte saei safe*, Cluj - Napoca 1987, s. 28-32; tamże przytoczona dawniejsza literatura rumuńska, interesująca się obrazem ze względu na błędne rozpoznanie w Herodzie bohatera narodowego Michała Walcznego - pojawiła się w niej nawet atrybucja mistrzowi ormiańskiemu, P. Grigorovicovii).

¹⁷ Zob. przyp. 4, 7, 10 i 12. Wyniki tych dociekań przypominał później L. Seghers *Las enigmas de un cuadro del Museo Del Prado, "Goya, revista de arte" 1987, no 198, s. 348-356. Podwójny sens obrazu podejrzewał już wczesny autor A. Ponz *Viaje de España...*, t. IX, Madrid 1781, s. 149, nr 62, zaś D.P. de Madrazo *Catálogo...*, s. 375, nr 1641 (raz z katalog muzeum przez następne dziesięćdziesiąt lat) wyrażają najprostszą i zapewne odzwierciedlającą poprzednie ustne opinie przypuszczenie, iż chodzi o aferę polityczną na dworze hiszpańskim.*

¹⁸ Postać ośmianającego przedni stół Henryka IV rozpoznali Allende-Salazar i Sanchez Cantón, op. cit., s. 229. Obecność Wallensteina w grupie po lewej przypuszczał jako pierwszy Bousquet *¿Quién es...*, s. 350, zaś Buckingham w kapeluszu z piórami zidentyfikowali Sanchez Cantón *Thema: Europas Turbulenz...*, s. 28-29, oraz Seghers *Thema: ein Fest...*, s. 60.

dziesiętniej¹⁹, czy podnoszenie związków pracy ze współczesnym teatrem²⁰. Po rozszyfrowaniu osoby malarza, pojawiły się interpretacje uwzględniające wątek polski: maszynopis współautora niniejszego tekstu, Ludwiga Meyera²¹, oraz publikacje Joanny Szczepińskiej-Tramer. Koncepcja tej ostatniej zasługuje również na uwagę, będąc pierwszą drukowaną próbą bardziej spójnej i całościowej rekonstrukcji treści. Autorka wiąże powstanie dzieła z mecenatem Jerzego Ossolińskiego, widząc w płótnie satyrę na nowego monarchę – Jana Kazimierza, zamówioną przez popadłego w niełaskę kanclerza po śmierci jego protektora, Władysława IV – zatem pomiędzy rokiem 1648 a 1650²². Artykuły Zdzisława Ossowskiego, który wprowadził madrycki obraz do literatury polskiej dopiero w 1989 r., upatrują czas jego powstania w schyłkowym okresie śląskim artysty – 1630-1633²³. Problem dokładnej proveniencji pracy, w literaturze zaledwie zaznaczony, nie doczekał się dotąd wyjaśnienia²⁴.

Ogromnych rozmiarów dzieło pojawia się w źródłach, zaskakująco, dopiero w roku 1745/6, do tego w odległej Hiszpanii. Znajdowało się ono wtedy w rezydencji królewskiej La Granja de San Ildefonso²⁵. Wcześniejsze dzieje płótna są nieudokumentowane; znajdująca się jednak w prawym dolnym rogu obrazu mała lilijka, stanowiąca znak własnościowy Isabelli Farnese (zm. 1785), drugiej żony burbońskiego monarchy Filipa V, zastużonej w uzupełnianiu królewskich zbiorów hiszpańskich zwłaszcza o dzieła XVII-wiecznego malarstwa flamandzkiego, wskazuje że obraz zakupiony został z jej szkatuły²⁶. Nabytków królowa dokonywała, o ile wiadomo,

¹⁹ Pariset *Peintures...* s. 239-240; - Boussquet, „*Quinté es...*”, s. 349-352, autorzy *Europäische Allegorie...*, *passim*, oraz Böhmner, *op.cit.*, s. 142-146. Często jednak upatrywano końca przedstawionej w obrazie panoramy wydziań historycznych w czasie zbyt późnym - 1649, łącząc ścieta głowę św. Jana z egzekucją Karola I angielskiego. Takie przypuszczenie pojawiło się po raz pierwszy u Hymansa, *op.cit.*, s. 193.

²⁰ Sanchez Cantón *Thema: Europas Turheit...*, s. 25. Częściej jeszcze pisano o quasi-teatralnym festynie dworskim: Pariset *Peintures...*, s. 239; - Böhmner, *op.cit.*, s. 142, czy Seghers *Thema: die Fest...*, s. 54-59. W odniesieniu do płótna używano zwykle w literaturze określeń: „scena”, „sceny”, „aktorzy”.

²¹ Zob. note na początku tekstu.

²² J. Szczepińska-Tramer *El “Festín de Herodes”*: notas sobre el cuadro de Bartolomé Strobel, “*Goya*”, 1991, no 223-224, s. 2-15; skrócona wersja tego tekstu: za autora *Le tableau civil: Bartolomé Strobel*, „*FMR Europe*, éd. française”, N.39, août 1992 s. 111-130.

²³ Z. Ossowski *Obraz Bartłomieja Strobla w Madrycie*, “*Biuletyn Historii Sztuki*” LI: 1989, z. 2, s. 352-356; - tenże *La “Degollación de San Juan Bautista y el linaje de Herodes” del Museo del Prado*, “*Boletín del Museo del Prado*” X: enero - diciembre 1989, Madrid MCMXCI, s. 13-23 (rozszerzona wersja artykułu polskiego).

²⁴ Pytanie o wcześniejsze dzieje obrazu postawił tylko Pariset *Peintures...*, s. 239, przyp.1. Z. Ossowski wyraził przypuszczenie, iż dzieło było fundacją biskupa wrocławskiego Karola Ferdynanda Wazy; w Śląska poprzez Wiedeń miałoby ono następnie (dzięki koneksjom habsburskim) dotrzeć do Madrytu (Obraz..., s. 154).

²⁵ *Inventario general de pinturas, muebles y otras alhajas de la Reyna nuestra Señora que tiene en el Palacio del Real Sitio de San Ildefonso, ejecutado... en el año de 1746 por el Marqués de Galiano...* [imp., kopia z oryginału w *Archivo del Palacio*, Madrid, *Biblioteca del Museo del Prado*], s. 65, nr 11961 (761). Galiano zaznaczył już, że dzieło musiało mieć dwóch różnych wykonawców, nawiązując w ten sposób do praktykowanych przez Strobla różnych naci w przedstawianiu figur (zapewne chodziło przede wszystkim o szkieletową scenę Ścienie po prawej - por. przyp.1). Odpis listu markiza de Galiano do markiza de Villarías z 20 I 1746 r., dotyczący gotowego już inwentarza, dołączony do cytowanego tomu dokumentalnego (s. 1-2) ujawnia, że rozkaz królewski sporządzenia spisu wydany został 3 VIII 1745 r. Wczesne dokumenty i literaturę do obrazu przytoczył już po części, niestety bez przypisów, Sanchez Cantón *Thema: Europas Turheit...*, s. 19-23, a za nim Neumann *Kleine Beiträge...*, s. 167 przyp. 47.

²⁶ Cały inwentarz z 1745/6 r. dotyczył tylko zakupów królowej, jak o tym pisze markiz de Galiano w swym liście (zob. przyp. 25 - s. 1) „...ser compradas del Real boballo de la Reyna nuestra seffora”). Informacje na temat nie zainwazowanego dotąd przez badaczy znaku własnościowego znaleźć można we wstępie Francesco M. de Mena

w dużej mierze na rynkach antykwarycznych Flandrii i Zjednoczonych Prowincji²⁷; stamtąd też pochodzi zapewne sprowadzone do Hiszpanii malowidło. Może trafiło tu w roku 1723: w tym czasie wędrował poprzez Francję na Półwysep Pirenejski szczególnie duży transport prac malarskich dla Isabelli, złożony z dziewięciu skrzyń²⁸. Po połowie XVIII w. dzieje pracy nie nastroczają badaczowi problemów: zauważył ją ponownie w 1772/3 r. angielski podróżnik Richard Twiss; znajdowała się wtedy w sali na piętrze pałacu²⁹, przypuszczalnie identycznej z pokojem kaflowym, gdzie wymienia ją inwentarz Meny z 1774 r. Wycena obrazu nie była jeszcze zbyt wysoka: wynosiła 3000 reali, odzwierciedlając może kwotę, jaką zapłacono zań w Niderlandach³⁰. Dzieło zostało jednak zapewne około tego czasu dostrzeżone i wyróżnione. Hiszpański pionier-krajoznawca, Antonio de Ponz, opisał je jeszcze w 1781 r. w La Granja, zauważając podwójne znaczenie przesłania; w późniejszym o dziesięć lat tomie swej pracy, zawierającym impresje z nowej ulubionej rezydencji króla, Aranjuez w Andaluzji, wzmiankuje jednak, że przeniesiono tam ostatnio dużą liczbę obrazów z San Ildefonso³¹. Inwentarz Aranjuez z 1794 r., oraz relacja podróżnicza hr. de Maule (1798), pozwalają skonstatować, że i to malowidło zabrał ze sobą król Karol III, zawieszając je w w nowym pałacu na honorowym miejscu – w sali jadalnej. To pierwsze źródło szacuje tym razem wartość płótna na sumę olbrzymią: 50 tysięcy reali³². Obraz przenoszony był wewnątrz rezydencji kilkakrotnie: inwentarz z 1818 r. wymienia go również na ważnym miejscu, w sali sądów,

do jego pełnego inwentarza zbiorów królewskich z 1773/4 r. (*Inventario general de las pinturas, aliajes y muebles que existen en el Real Palacio de San Ildefonso... hecho por don Francisco Manuel de Mena en la jornada del año de 1774*, mps., kopia z oryginału w Archivo de Palacio, Madrid, Biblioteca del Museo del Prado), który to tekst dołączony został do kopii dokumentu (s. 3): "Como se ha hecho un cuerpo de todas las pinturas se distinguen las que fueron del Rey don Felipe quinto con una cruz o aspa que son las armas de la Casa de Borbona y las restantes que fueron de la Reyna Madre las que estan marcadas con una flor de lis [...]". Lilia była godłem herbu Farnese. Na temat kolekcjonerstwa królowej, zob. D. Pedro de Madrazo *Viaje artistico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España...*, Barcelona 1884, zvl. s. 189-193 i Y. Bottineau *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V 1700-1746 (Thèse)*, Bordeaux 1960, zvl. s. 461-463 i passim.

²⁷ Bottineau, op.cit., s. 453.

²⁸ Ibidem. Autor przypuszcza, że duża część obrazów flamandzkich, opisanych w najwcześniejszym inwentarzu markiza de Galiano, pochodziła właśnie z tego zakupu. Kwestię mogłoby uściślić przejrzanie wczesnych katalogów aukcyjnych z terenu Niderlandów. Kwalifikacje obrazu jako flamandzkiego wyraża już katalog Prado z 1843 r. (de Madrazo *Catálogo...*, s. 375) i można uznać, że odzwierciedla ona wcześniejsze opinie, gdyż ta sama publikacja powtarza też starą tezę o różnych autorach (por. przyp. 25).

²⁹ *Voyage en Portugal et en Espagne fait en 1772 & 1773, par Richard Twiss, membre de la Société Royale...*, Berne MDCCLXXVI, s.113. Piszący zalicza obraz do najbardziej godnych uwagi w rezydencji, oraz nazywa go dziełem Francesco Solimeny. Krótki jednak opis i podanie wymiarów pozwalają zorientować się, że chodzi o omawiana pracę. Pomyłka niezbyt zapewne obesznanego ze sztuką podróżnika jest wyduńczalna: w zbiorach królewskich znajdowało się wiele prac neapolitańczyka, w tym Św. Jan Chrzciciel (Bottineau, op.cit., s. 462).

³⁰ Inwentarz F.M.de Mena (zob. przyp. 26), s. 92, nr.17612 (761): "en la quarta pieza de azulejos".

³¹ A.Ponz *Viaje de España...*, t.X, Madrid 1781, s. 149, nr 62 oraz t.XVI, Madrid 1791, s. 4, nr 6. Drugie wydanie tomu X z 1787 r. wzmiankuje pracę jeszcze w La Granja; należy zatem przyjąć, że przeniesienie nastąpiło między 1787 a 1791 r.

³² *Aranjuez. Inventario de las pinturas de este Real Sitio hecho a la muerte de Carlos III [1794]*, mps., kopia z oryginału w Archivo de Palacio, Madrid, Biblioteca del Museo del Prado, s. 7, nr 19453 (761): "Pieza de Censar"; D. Nicolas de la Cruz y Bahamonde, Conde de Maule *Viaje de España, Francia e Italia...*, T. XII, Cádiz MDCCCXII, s. 109: "en el cenador del Rei". Sanchez Cantón *Temas. Europa: Trabajo...*, pierwszy wskazał na fakt, że wycena w inwentarzu z 1794 r. jest wręcz fantastyczna, zważywszy, że w tym samym dokumencie znany *Portrait of King Carlos I*, pędzla van Dycka, wyceniony został tylko na 4000 reali (s.19). Praca de Maule wydana została wprawdzie w 1812 r., ale na początku rozdz. III autor pisze, że Aranjuez zwiedzał w październiku 1798 r.

2. Bartłomiej Strobel Ścięcie św. Jakuba, fragment (retabulum ołtarza św. Jakuba), 1640, Polplin, katedra



Obraz Bartłomieja Strobla w Prado

zaś w dziewięć lat później przechowywany jest w sali gier, i przeznaczony do zasilenia zbiorów tworzonego właśnie Muzeum Królewskiego (Museo del Rey)³³. Ferdynand VII nie mógł się jednak widocznie z malowidłem rozstać, skoro nie wymienia dzieła pierwszy rękopiśmienny katalog muzeum, sporządzony po śmierci tego króla (1833)³⁴. Znalazło się ono dopiero w pierwszym drukowanym katalogu teraz już Museo del Prado z roku 1843³⁵.

Analogie formalne szczegółów dzieła do prac Strobla podnoszono ostatnio wielokrotnie³⁶; tu można wspomnieć tylko ewidentne, narzucające

³³ *Aranjuez. Inventario de las pinturas existentes en el Real Palacio de Aranjuez en el día 4 de Abril de 1818.* [Imps., kopia z oryginału w Archivo del Palacio, Madrid, Biblioteca del Museo del Prado], s. 6, nr 20840 (761): "Sala de Corte del Rey"; *Relación de los cuadros que se hallan en los Reales Sitios y deben ser trasladados al Real Museo por Real Orden, firmado por Luis Esceli y Juan Antonio Ribera, miembros de la comisión formada para la dirección de los cuadros*, 1827, Biblioteca del Museo del Prado, caja 1, legajo 31.278, expediente 1, f. IV., nr 761: "Pieza de truco y villar". Museo del Rey (Real Museo de Pinturas) otworzono po raz pierwszy 19 XI 1819 r.; na razie ekspozycja obejmowała tylko trzy sale (de Madrazo Catálogo..., s. VIII).

³⁴ Oryginał w Archivo de Palacio, Madrid, kopia w Biblioteca del Museo del Prado. Pierwsze sale z malarszcem holenderskim i flamandzkim w muzeum otworzono już 3 IV 1830 r. (Madrazo Catálogo..., s. IX).

³⁵ *Ibidem*, s. 375, nr 1641. Malowidło zapewne udośćwerniono publicznie w 1839 r., kiedy otwarto ostatecznie wszystkie pomieszczenia nowo odbudowanego gmachu Prado (*ibidem*, s. IX-X).

³⁶ Zwłaszcza w pracach Neumanna Kivim Beiträge..., Ossowskiego Odrz..., i La "Degollación...", Szczepińskiej-Tramer El "Festín..." i "Deniel y Ciro ante Bel", cuadro de Bartholomäus Strobel en el Museo Nacional de



3. Bartłomiej Strobel *Uczta u Heroda*, fragment, syn palatyna reńskiego Fryderyka VI, Madrid, Museo del Prado

się wręcz podobieństwo postaci Heroda do jego imiennika (choć nie odpowiednika) w retabulum pelplińskim (il. 2.), świadczące o bliskości czasowej powstania obu malowideł³⁷, czy analogie w ustawieniu, a nawet ubiorze eksponowanego paza z pochodnią po prawej (il. 3) do ks. Ulryka duńskiego ze zniszczonego w 1859 r. w pożarze zamku Frederiksborg portretu (il. 4.)³⁸.

Całość przedstawienia mieści się w renesansowej tradycji scen nocnych uczt i bankietów³⁹, będąc oczywiście bardziej rozbudowaną. To niezwykle ciekawe zgrupowanie w jednym obrazie tylu naturalnej wielkości postaci może mieć tylko jedno źródło: holenderski portret grupowy, z którego

Varsavia, "Goya, revista de arte", 1992, no. 229-230, s. 18-28, oraz H. Beresz *Daniel and King Cyrus in Front of Babel. A late Raphaeline and late humanist painting by Bartolomeus Strobel from the collections of the National Museum in Warsaw*, "Bulletin du Musée National de Varsovie" XXXII, No. 3, 1991 s. 62, 64-66.

³⁷ W scenie biblijnej w Madrycie występować winien Herod Wielki, w Pelplinie - jego następcza Herod Agryppa. Z porównaniem obu postaci wystąpiła pierwsza B. Chojnacka *Zespół obrazów: Bartłomiej Strobel z ołtarza św. Jakuba Starszego w Pelplinie*, Toruń 1986 [mpis pracy magisterskiej w Zakładzie Muzealnictwa UMK w Toruniu], s. 113-114.

³⁸ Tu reprodukowana jedna z pełnych i najstarsza kopia obrazu, dzieło Karla III van Mandera z ok. 1642 r. w kolekcji baronów Gavna na Zelandii. Na temat kopii obrazu oraz powstałego w 1633 r. oryginału, zob. P. Eller *Kongelige portrætmålere i Danmark 1630-82*, København 1971, s. 112-114.

³⁹ K. Renger Joes van Wijnghes "Nachtfeest met een Mesotafel" und verwandte Darstellungen, "Jahrbuch der Berliner Museen" Bd. XIV: 1972, s. 161-193. Na związki obrazu z tego typu przedstawieniami zwrócił już uwagę Seghers *Thema: ein Fest...*, s. 54-59.

4. Karel van Mander III kopia
Portretu ks. Ulryka Bartłomieja
 Strobla, ok. 1642, pałac Gavino,
 Dania



Obraz
 Bartłomieja
 Strobla
 w Prado

Strobel na pewno korzystał też przy stworzeniu swych pojedynczych wizerunków⁴⁰. Szczególnie uderza tu analogia do obrazu Jana van Ravesteyn (znanego również jako inspirator dla stylu portretowego Ślązaka), *Burmistrzowie i radni Hagi przyjmujący oficerów Straży Obywatelskiej* (il. 5)⁴¹, bardzo okazałych rozmiarów (176 x 469), w którym centralna grupa, siedząca wokół długiego stołu, ujęta jest dwiema innymi, wchodzącymi po bokach. Być może jednak, na kompozycję opartą o okrąg, z umieszczeniem pojedynczych osób i grup na innych planach, wpływ miała także przechowywana do II wojny światowej w ratuszu wrocławskim *Ostatnia wieczerza z 1537 r.* autorstwa nieznanego malarza pod wpływem niderlandzkim. Nie bez znaczenia jest fakt, że w tym szczególnym, humanistycznym malowidle, powstałym zapewne pod wpływem

⁴⁰ Z grupowych kompozycji przejął Strobel prawdopodobnie specyficzne ustawienia modelu na omawianym wyżej portrecie księcia Ulryka (przyp. 38); w tego typu malarstwie miała częste zastosowanie 'obrotka' poza wparcia się pod bok, obecna zwykle w wizerunkach stworzonych przez Ślązaka (por. J. Spicer *The Renaissance Elbow*, [w:] *A Cultural History of Gesture*, ed. by J. Bremner and H. Roodenburg, Ithaca, NY 1992).

⁴¹ *Dance of the Golden Age. Northern Netherlands art 1580-1620*, ed. G. Luijten [i in.], Rijksmuseum Amsterdam 11.12.1983-6.3.1994, Zwolle 1993, s. 597-598 nr i il. 270, tabl. 250-251 [Ariane van Suchtelen].



5. Jan van Ravesteijn *Burmistrzowie i radni Hagi przyjmujący oficerów Straży Obywatelskiej*, 1618, Haags Historisch Museum

6. Nieznany malarz pod wpływem niderlandzkim *Ostatnia wieczerza*, 1537, d. Wrocław, ratusz





Obraz
Bartłomieja
Strobla
w Prado

7. Bartłomiej Strobel *Uczta u Herisla*, fragment z przypuszczalnym przedstawieniem admirała Martena Harpertsz. Troempa, Madrid, Museo del Prado

8. Aert Pietersz. *Oficerowie kompanii kapitana Pietera van Neck*, 1604
Amsterdams Historisch Museum



przywódcy lokalnej reformacji, filipisty i erazmianisty Johanna Hessa, rolę Chrystusa i dwunastu apostołów pełnili wrocławscy patrycjusze z samym Hessem na czele, możliwi do identyfikacji dzięki portretom, a nawet podpisom (il. 6)⁴². Dla motywu obficie zastawionych naczyńmi stołów, szczególnie tego na pierwszym planie obrazu w Madrycie, nakrytego świeżo położonym obrusem z fałdami od prasowania (il. 7), należy jednak sięgnąć znowu do mniejszych rozmiarów przedstawień gildii strzeleckich Amsterdamu i Haarlemu, poczynawszy od *Posiłku kuszników roty* H. Cornelisa Anthonisz. z 1533 r.⁴³, poprzez *Oficerów kompanii kapitana Pietera van Neck Aerta Pietersz.* (1604; il. 8)⁴⁴, aż do *Posiłku oficerów strzelców św. Jerzego w Haarlem* Fransa Halsa (1616; il. 9)⁴⁵. Warto jeszcze wymienić *Posiłek gildii strzeleckiej Delft* (1611; il. 10)⁴⁶ Michiela van Miereveld, ważnego również dla twórczości portretowej Strobla: na zastawionym stole na pierwszym planie pojawia się tu eksponowany w obrazie madryckim homar, zaś drugi rząd postaci, za barierką, szczególnie piąta od lewej figura, tłumaczy pojawienie się w dziele Ślązaka motywu nieco dziwnie, za rodzajem pulpitu ustawionej postaci z trąbką. W zastawionych stołach *Uczty u Heroda* można też upatrywać wpływu kompozycji Stradanusa *Uczta bogów* w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu (1586/7)⁴⁷, oraz – oczywiście – wczesnych martwych natur, np. Osiasa Beert z Antwerpii (il. 11)⁴⁸, lub Gottfrieda von Wedig z Kolonii (il. 12)⁴⁹. Dla postaci z trąbką natomiast istnieje inne jeszcze odniesienie, bardzo trafnie wskazane przez Joannę Szczepińską-Tramer⁵⁰ – rycina Aegidiusa Sadelera według B. Sprangera, będąca epitafium artysty dla jego zmarłej żony (1600 - il. 13)⁵¹, a konkretnie oparty w niej o blok z inskrypcją malarz. Strzała Śmierci w rycinie odpowiada dodatkowo swym kątem trzymanej przez figurę w Madrycie trąbce, która zresztą pojawia się też u Sadelera dwukrotnie jako atrybut Famy. W obrazie zaobserwować można dalsze posiłkowanie się rycinami: oficer z laską na czele grupy po lewej (il. 14) ma pierwowzór w miedziorycie Hendricka Goltziusa *Pikinier z głową w prawo* z 1583 r. (il. 15)⁵², zaś figura odstawiająca stół przed centralnym oficerem z trąbką jest niewątpliwie królem francuskim Henrykiem IV z pracy graficznej tegoż Goltziusa (il. 16)⁵³. Spośród osób

⁴² M. Zlat *Żłat Szekla Wrocławia "more italico": 1525-1560*, [w:] *Dzieje Wrocławia*, pod red. T. Broniewskiego i M. Złata, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 219-220 il. 180; – B. Steinborn *Schlesische Malerei 1520-1620*. 1. Teil, "Studia Muzealne" z. XVI, Poznań 1992, s. 23-24, il. 6.

⁴³ *Schutters in Holland, kracht en zenuwen van de stad*, red. M. Carasso-Kok, J. Levy-van Halm, Frans Halsmuseum, Haarlem 1988, s. 192-195 nr i il. 15 [Liesbeth Klerken].

⁴⁴ Ch. Tümpel *De Amsterdamse schutterstukken*, [w:] *Schutters in Holland...*, s. 90, il. 65.

⁴⁵ J. Levy-van Halm *De Haarlemse schutterstukken*, [w:] *Schutters in Holland...*, s. 118-119, il. 89.

⁴⁶ *Schutters in Holland...*, s. 364 nr i il. 184 [R.E.O. Elkart].

⁴⁷ A. de Bosque *Mythologie en Monumenten in de Nederlanden 1570-1630*. Schilderijen-Tekeningen, Antwerpen 1985, il. s. 116-117.

⁴⁸ C. Griem *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*, Stuttgart-Zürich 1988, s. 39 il. 6-7. Obraz z 1610-1620 w zbiorach prywatnych.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 209 il. 137. Obraz z ok. 1630 w zbiorach prywatnych.

⁵⁰ *Szczepińska-Tramer El'Fest'n...*, s. 6.

⁵¹ R.J.W. Evans, E. Fučíková, M. Campbell *The Stylish Image. Printmakers to the court of Rudolf II*, National Gallery of Scotland, Edinburgh, 8 August - 13 October 1991, s. 28 nr i il. 8.

⁵² *The Illustrated Bartsch*, gen. ed. Walter L. Strauss, vol. 3 (Comm.), New York 1982, s. 224 nr i il. 215 C1.

⁵³ *Ibidem*, s. 182-183 nr i il. 173 95.



9. Frans Hals *Posiłek oficerów strzelców św. Jerzego w Haarlem, 1616*, Haarlem, Frans Halsmuseum

10. Michiel van Miereveld *Posiłek gwardii strzeleckiej Delft, 1611*, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof





11. Osias Beert *Martwa natura*, ok. 1610-1620, zbiory prywatne

12. Gottfried von Wedig *Martwa natura*, ok. 1630, zbiory prywatne





Obraz
Bartolomeja
Strobla
w Prado

13. Aegidius Sadeler według Bartholomäusa Sprangera *Epitafium Christiany Müller, zony B. Sprangeri, 1600*

biorących udział w wielkim malowanym spektaklu, ta została dzięki podobieństwu do ryciny zidentyfikowana wcześniej, podobnie jak stojący drugi od lewej (nie licząc obciętej krawędzią malowidła postaci) cesarski generał Albrecht von Wallenstein, rozpoznawalny dzięki sztychowi Petera Isselburg (il. 17)⁵⁴, czy mężczyzna z wielkim pióropuszem na kapeluszu na lewo od kandelabru (il. 18), będący – jak o tym świadczy rycina W.J. Delffa według Michiela van Miereveld (il. 19) – pierwszym ministrem Anglii, Georgem Villiers ks. Buckingham⁵⁵.

Oprócz sztuk plastycznych, przedstawienie czerpie także inspiracje ze współczesnego teatru. Świadczą o tym już same wystudiowane, a niekiedy trudne i sztuczne pozy uczestników *Uczty*, inspirowane też dorobkiem manieryzmu w jego wersji rudołfińskiej⁵⁶. Całe widowisko jest podzielone na trzy główne plany, czyli sceny, z dodaniem czwartej, stanowiącej wątek poboczny, po prawej. Taka organizacja odpowiada choreografii praktykowanej w teatrze elżbietańskim, do pewnego stopnia też jezuickim:

⁵⁴ Reprodukowany już przez Sanchez Cantón Thoma: *Europas Turheit...*, s. 38.

⁵⁵ *Ibidem*, il. s. 29.

⁵⁶ Wystudiowana i pełna gracji elegancja to jedna z charakterystycznych cech manieryzmu: zob. szczególnie J. Shearman *Mannerism*, Harmondsworth 1967, *passim*. Manierystyczny topos gracji był też ulubiony w Pradze: o zastosowaniu tej manieri gwałtownych obrótów i skrzętów figur (jak np. tej ukazanej od tyłu na pierwszym planie), która została później nazwana przez Sanuela van Hoogstraten "grepen en bochten" i o odpowiadającym jej modusie Bartholomäusa Sprangera szkicowania postaci wyłącznie z wyobraźni "uyt den gheest", takim, jakim zdefiniował go Karel van Mander, zob. T. DaCosta Kaufmann *The Elusive Artist: towards an understanding of the stylistics of painting at the court of Rudolf II*, "Leids Kunsthistorisch Jaarboek", 1: 1982, s. 119-123 i *passim*; - a także ten sam *The School of Prague. Painting at the court of Rudolf II*, Chicago and London 1988, s. 71-96.



14. Bartholomiej Strobel *Uczta u Heroda*, fragment, grupa po lewej, prawdopodobnie ofiary bankietu w Eger z Wallersteinem, Madrid, Museo del Prado

występuje tu wyodrębniony stół z oficerem na pierwszym planie (odpowiednik mieszczącej ważne postacie sceny górnej lub balkonu – *upper stage*), scena główna (*front stage*) i scena tylna (*backstage*, formująca wraz z poprzednią sceną dolną – *lower stage*), na której rozgrywane są – w ramach tej samej sztuki – wydarzenia niezależne i równoległe do tych na scenie głównej; Ścięcie to pozostające w luźniejszym związku z podstawowym tokiem narracji wydarzenie na dodatkowej scenie bocznej, w teatrze uzyskiwanej poprzez otwarcie drzwi w ścianie za tylną sceną, lub dostawienie osobnej przybudówki – umieszczano tam zwykle piekło, grób, itd⁵⁷. Mężczyznę z trąbką na pierwszym planie odnieść można jednocześnie do herolda, zapowiadającego tym instrumentem przedstawienie⁵⁸. Schemat budowy dzieła odnosi się raczej do teatrów tymczasowych, objazdowych, gdzie rolę podziału dwóch scen niższych pełniły dwa lub trzy stopnie

⁵⁷ Schemat zrekonstruowanego teatru "szekspirowskiego" podaje M. Krüger *Über Bühne und bildende Kunst*, München 1913, s. 25, 70 oraz 74 i przyp. 1 (Oberbühne i Unterbühne; Vorder- i Hinterbühne; Tur); także G.R. Kernodle *From Art to Theatre: Form and Conviviality in the Renaissance*, Chicago 1944, s. 140 i 148. Scena elżbietńska miała wiele wspólnego ze scenami flamandzkich reżysjers; z tej ostatniej z kolei wykształciła się również złożona scena jezuicka, na której często wystawiano moralizujące przedstawienia ze współczesnej historii (Kernodle, op.cit., s. 116-129 i 164-167).

⁵⁸ Krüger, op.cit., s. 59-60.



Obraz
Bartłomieja
Strobla
w Prado

podwyższenia, a scena przednia zwężała się do tylnej kurtynami⁵⁹. Tym niemniej, widoczne są tu również (głównie po prawej) kolumny, które, dźwigając zadaszenie w angielskich teatrach stałych, wyznaczały w nich jednocześnie podział na sceny i wymuszały na aktorach ruch po okręgu, wyraźnie zauważalny w centrum obrazu⁶⁰. Można nawet wysunąć przypuszczenie, że dostojna, stosunkowo statyczna procesja postaci pozostaje w związku z praktykowanymi na scenie elżbietańskiej *dumb shows*⁶¹. Również ubogie umeblowanie i dekoracja ukazanej w malowidłe przestrzeni współgra z konwencjonalną i nieiluzjonistyczną sceną elżbietańską, gdzie używano często, dla stworzenia wrażenia wnętrza, malowanych, zwieszających się tapet lub tkanin, zaś na kolumnach umieszczano nieraz różnego

⁵⁹ *Ibidem*, s. 62.

⁶⁰ Rysunek londyńskiego Swan Theatre z 1596 r., reprodukowany przez Krügera, *op.cit.*, s. 29 tabl. 4, świadczy, iż dach nad sceną oparty był tam na dwóch kolumnach; rekonstrukcja sceny elżbietańskiej u Kenodle, *op.cit.*, s. 152 il. 47 pokazuje zadaszenie wsparte na czterech kolumnach, w tym dwóch przyściennych. W scenie zbudowanej przez aktorów angielskich w Ratyzbonie w 1613 r. użyto sześciu kolumn (*ibidem*, s. 142) - jak w obrazie Strobla, choć te po lewej nie są tu wyraźnie widoczne.

⁶¹ Był to rodzaj pantomimicznej procesji, wywodzącej się ze średniowiecznych *talibus stans* teatrów ulicznych, praktykowanej na scenie angielskiej przy akompaniamencie muzyki, której zadaniem było dobitne utrwalenie w świadomości widzów treści przekazywanych przez sztukę - Kenodle, *op.cit.*, s. 144-147 *passim*.

Jacek Tylicki
Ludwig Meyer



16. Hendrick Goltzius *Henryk IV*



17. Peter Isselburg *Albrecht von Wallenstein, 1625*



18. Bartłomiej Strobel *Uczta u Heroda*, fragment, zgromadzenie przy głównym stole po lewej z George'm Villiers, ks. Buckingham, Madryd, Museo del Prado

rodzaju symbole heraldyczne lub alegoryczne⁶². Te szczegóły scenografii znajdują swe odpowiedniki w dziele madryckim i tłumaczą trudny do zrozumienia fragment bogato zdobionej materii za plecami Heroda.

W wydźwięku malowidła pozwala się zorientować już sama kontynuacja przez nie tradycji przedstawień uczt i bankietów, zwłaszcza nocnych, mających moralistyczny wydźwięk ostrzeżenia przed występny, światowym życiem (symbolizowanym zwykle przez alkohol, puste rozrywki i fizyczną miłość)⁶³. Więcej wskazówek w tym względzie dostarczają motywy sceny tylnej, mającej za zadanie komentarz całej sztuki. Począwszy od lewej, słabo widoczna, umieszczona na trzonie kolumny grisaille'owa płaskorzeźba przedstawia ubraną w zwykły u Strobla antykizowany strój, zaopatrzoną w łuk, kołczan i tarczę Bellonę⁶⁴, trzymającą pełny róg obfitości. Zawartość

⁶² Ibidem, s. 149 i 151.

⁶³ Zob. W. Stechow "L'ense Lactitiaeque Mosum", *The Art Quarterly*, Detroit, vol. XXV, no. 2, 1972, s. 165-175, oraz artykuł Rengera, op.cit.

⁶⁴ Szczególnie podobna jest postać boginki na datowanym w czerwcu 1634 r. rysunku Strobla w berlińskim Kupferstichkabinett, będącym alegorią na ówczesne działania Wojny Trzydziestoletniej – H. Geisler *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640*, Staatsgalerie Stuttgart 1979/80, Bd 2, s. 157-158, nr i il. 0 14; Bellona pojawia się też na innym rysunku ze sztambucha Heinricha Böhma w Bibliotece PAN w Kórniku (*Alegoria na sztuki przywołane do dzieła Wojny Trzydziestoletniej*, 1636) – J. Orafńska *Dwa sztambuchy gdańskie z XVII w. (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu i Biblioteki Kórnickiej)*, [w:] *Studia Młazozna*, 131, Wrocław 1967, s. 253-254, il. 23.



19. Willem Jackobsz. Delft według
Michiela van Miereveld George Villiers
ks. Buckingham, 1626.

tego rogu wyłożona jest dalej na lewo, na mającym tradycje w przedstawieniach bankietów, obficie zasatawionym drogocennymi naczyniami bufecie, przy którym odbywa się ruch drugoplanowych postaci. Kosztowności, wśród których zauważyć można dwugłowego orła cesarskiego, są znanym symbolem pogoni za szczytami i pieniądzem, prowadzącej do tragedii⁶⁵. Po przeciwnej stronie tła umieszczona została – będąca również typowym składnikiem bankietowych moralitetów – orkiestra (il. 20), posiadająca konotacje rozwiązłości i życia w zbędnych luksusach, a czasem przybierająca – *à rebours* – znaczenie wanitatywne⁶⁶. Wracając na stronę lewą, bliżej centralnego kandelabru widnieje grupa postaci o osobliwym wyglądzie, przypominająca żydowski Sanhedryn z *Ukamienowania św. Szczepana* Strobla w Muzeum-Zamku w Gołuchowie⁶⁷, najwyraźniej zwracająca się, gestem jednej z figur, do obciętego niestety górą ołtarzyka z wyobrażeniami

⁶⁵ R. Klessmann *Ad tragedias, non ad istum, [w:] Ars auro prius. Studia Janini Bakostacki septuaginta dicta*, Warszawa 1981, s. 367-372.

⁶⁶ Renger, op.cit., zwł. s. 182-183 i P. Fischer *Music in Painting of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries*, Amsterdam 1975², zwł. s. 31-33 i 43-45. Muzyka miała czasem i pozytywne znaczenie harmonii, ale zdecydowanie gorzej konotację w kręgach protestanckich, zwłaszcza kalwińskich. W kontekście treści całego obrazu madryckiego, należy pojmowanie się orkiestry odbierać negatywnie.

⁶⁷ Poprzednio w Muzeum Narodowym w Poznaniu - M. Waliński *Międzyrym, ławek*, Warszawa 1971, s. 32, 355 nr i il. 106. Resztki sygnatury mogą wskazywać, że obraz pochodzi z roku 1618.



20. Bartłomiej Strobel *Licitia u Herosta*, fragment, orkiestra w tle po prawej, Madryd, Museo del Prado

figuralnymi, co pozwala się domyślić, że chodzi tu o fałszywą pobożność i kult bożków. Występujące w centralnym kandelabrze figury aniołków, zaopatrzonych w rogi obfitości, łuki i strzały, można uznać, z uwagi na obecność Bellony na kolumnie po lewej, za znane w ikonografii renesansu Amory miłości i śmierci³⁸.

Bankiet jest zatem rozbudowanym moralitetem, ze względu na obecność motywów wojny i śmierci oraz rozpoznanych już osób i symboli ze świata politycznego, wykraczającym poza ramy zwykłych przedstawień tego typu i stającym się pamfletem na politykę czasów wojny, czyli ówczesnie Wojny Trzydziestoletniej, która zajmowała też Strobla w jego innych pracach³⁹. Istotnie, w malowidle można dostrzec echo obficie w tym czasie wydawanych, anonimowych przeważnie rycin satyrycznych, odnoszących się do

³⁸ Tradycja ta wiedzie się od antyku, gdy widziano w Amorce przede wszystkim siłę rozluźniającą więzy duszy z ciałem. W renesansie interpretowano go jako aprowcę zarówno śmierci, jak i miłości, czasem też jako zły duch nadający umieraniu pozór przyjemności – E. Wind *Amer as a God of Death*, [w:] *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1968², s. 160-161.

³⁹ Zob. przyp. 64. Do wymienionych dzieł można jeszcze dodać zaginiony dzieł rysunek *Alygorie na zwycięstwo sztuki nad wojną* z 1626 r., do 1945 r. we wrocławskim Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer – Geissler, op. cit., Bd. 2, s. 157-158, nr i il. O 13.



21. Anonimowa rycina ulotna na przegrana przez cesarskiego generała Tilly bitwę pod Breitenfeld, 1632

22. Anonimowa rycina ulotna *Wie sick een Manstiar a la mode kleeden sal*, Oostende, 1628



polityki (il. 21)⁷⁰, może też tych krytykujących współczesną, ekstrawagancką modę (il. 22)⁷¹. Bliższa identyfikacja osób widowiska jest do pewnego stopnia możliwa, trzeba wszakże pamiętać, że epoka, w której obraz powstał, w dziedzinie kostiumu teatralnego charakteryzowała się używaniem strojów, zaczerpniętych z życia codziennego, nadzwyczaj tylko bogatych, a poszczególne postacie można było odróżnić tylko po przydzielonych im detalach emblematycznych⁷², zgodnie z gustem czasu⁷³. Taka praktyka wygodna była na pewno samemu malarzowi, który mógł nie posiadać wszystkich, odpowiednich rycin portretowych.

Wyróżniony wyraźnie mężczyzna na proscenium, mający za zadanie, jak stwierdzono wyżej, wprowadzać widza w akcję, a zatem pełniący, jak w paru innych obrazach mistrza – co słusznie zauważyła Benesz – rolę *Introductio*⁷⁴, jest niewątpliwie postacią najważniejszą. Przed nim odsłania stół sam król Francji z odkrytą głową; przed nim służy dworski piesek. Jest on też jedyną postacią w obrazie wyposażoną w broń boczną. Głowica i koniec jelca w jego rapierze ukształtowane są w formie wąsatych, odzianych w hełmy głów, niewątpliwie Marsa; dlatego też aktor został już nazwany oficerem. Trąbka, którą trzyma w ręku, jest przedmiotem wojskowym, ale też atrybutem Famy⁷⁵. Jednocześnie jednak, trąba – po niderlandzku *tromp* – jest kalamburem nazwiska. Potwierdza to niderlandzka rycina J. Suyderhoefa według Hendricka Pota, przedstawiająca admirała Martena Harpertszooną Trompa, gdzie trąbki umieszczone zostały w formie takiego kalamburu obok wizerunku (il. 23). Admirał z ryciny jest nawet nieco podobny do stroblowskiej postaci⁷⁶. Tromp nie jest w historii bynajmniej postacią nieznaną: 21 X 1639 r. w bitwie pod Downs odniósł wielkie zwycięstwo nad Hiszpanią, rozbijając doszczętnie jej *armadę*, mającą rzucić drogą morską na europejski teatr wojenny dwadzieścia tysięcy świetnie uzbrojonych żołnierzy i, przy

⁷⁰ Zilustrowany tu druk ulotny pochodzi z 1632 r. i jest poświęcony na cesarskiego generała Tilly po przegranej przez niego bitwie pod Breitenfeld – *Deutsche illustrierte Flugblatt des 16. u. 17. Jh.*, hrg. v. W. Harms, Bd. IV: *Die Sammlungen der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek in Darmstadt*, hrg. v. W. Harms u. C. Kemp, Tübingen 1987, s. 230-231 [W. Harms]. Autor podaje, że dwa egzemplarze tej ryciny znajdują się jeszcze dziś w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Na temat tego typu przedstawień, zob. też M. Bobatková *Irregularien der Schicksale. Einblattdrucke vom Anfang des Dreißigjährigen Krieges*, Praha 1966, oraz W.A. Coupe *The German Illustrated Broadsheet in the seventeenth Century. Historical and Iconographical Studies*, Baden-Baden 1966.

⁷¹ Przytoczona tu rycina *Wie sich ein Mansiur u. le mode kleidet* jest niderlandzka; pochodzi z Ostendy (1628) – *Deutsche illustrierte Flugblatt des 16. u. 17. Jh.*, hrg. v. W. Harms, Bd. F: *Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel*, Tl. 1. *Ethica. Physica*, hrg. v. W. Harms [u.a.], Tübingen 1985, s. 262-263.

⁷² M. von Boehm *Das Bühnenkostüm im Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 1921, s. 233 u. Wzrostające koszty były stypizowane; w omawianym okresie, nazywanym przez autora "przejściowym", w bogactwie zindywidualizowanego stroju teatralnego celowali aktorzy angielscy.

⁷³ Na temat emblematyki, zob. wprowadzający artykuł A. Bucka *Die Emblematik*, [w:] *Rennaissance und Barock. Die Emblematik. Zwei Essays*, Frankfurt am Main 1971 (*Beiträge zum Handbuch der Literaturwissenschaft*).

⁷⁴ Benesz, op. cit., s. 65.

⁷⁵ G. de Tervarent *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève 1958 (*Traité d'Iconologie et Renaissance*, XXIX), ss. 387-388. Szczególnie długa trąbka jest symbolami dobrej sławy.

⁷⁶ M.Ch. Le Blanc *Manuel de l'Amateur d'estampes connoissant...*, t. 1-4, Amsterdam 1970 [Paris 1854-1890], t. 3, s. 618 nr 96. Jeszcze bardziej do postaci z *Liczy u Hierusa* podobny jest Tromp na anonimowym portrecie olejnym (jeszcze do wizerunku żony; kolekcja prywatna) – M.G. de Boer *Tromp en de Dunkerkes*, Amsterdam 1949, tabl. 1 po s. 24. Kalambur, oprócz wymienionej ryciny, potwierdza miedzioryt Cornelisa van Dalen według Simona de Vlieger – portret Trompa, umieszczony na ile widoku bitwy pod Downs, komowany jest przez dwa anioły dmące w trąby sławy, z których jednocześnie wydobywają się napisy "TROMP" (M.G. de Boer *Tromp en de armada van 1639*, Amsterdam 1939, frps.).



23. J. Suyderhoef według
Hendricka Pota *Portret
admirala Martens Harpert-
szona Trompa*

okazji, doprowadzić do ostatecznego zniszczenia dominacji holenderskiej na morzach⁷⁷. Wyczynowi Trompa został od razu nadany przez stronę protestancką olbrzymi rozgłos, potwierdzony dziesiątkami pamiątkowych dzieł literackich i plastycznych⁷⁸. Interpretację postaci potwierdza stół z owocami zwycięstwa, jaki odsłania przed nią Henryk IV, monarcha katolicki, ale o nastawieniu zdecydowanie antyhabsburskim⁷⁹. Taką samą rolę pełnią dwie mało widoczne figurki wieńczące dekoracyjną zastawę na rogach stołu, z których lewa przedstawia Merkurego, patrona zdolności umysłowych i przedsiębiorczości, ale też handlu, z którego żyły Zjednoczone Prowincje; prawa zaś – Fortunę, która swą wydetą w stronę dowódcy chustą ochrania go przed wichrem losu⁸⁰. Emblemu można się

⁷⁷ H. Israel *The Dutch Republic and the Hispanic World 1606-1661*, Oxford 1986¹, s. 269-270. W wyniku bitwy zniszczonych zostało 2/3 z 47 zaatakowanych statków hiszpańskiej floty.

⁷⁸ Jeszcze w 1657 r. wspomniano o wydarzeniu: „Et revera longe augustissima haec fuit victoria, quae totam terrarum orbem laeta nominis impleret...” (Anthony Thyst J.C. *Historia utraque, sive celeberrimorum praefiorum, quae Mari... gesserunt, facultatis descriptio*, Lugduni Batavorum, ex officina Joannis Maire, MDCLVII, s. 293 – *Proelium celeberrimum Danense inter potentissimum Hispanicum classis et foederatos*, Arno MDCXXXIX).

⁷⁹ Na temat tego monarchy – konwertyty z kalwinizmu, zamordowanego 1610 r. przez katolickiego fanatyka, zob. np. Duc de Lévis Mirepoix *Henri IV Roi de France et de Navarre*, Paris 1971.

⁸⁰ Hermes-Merkury był też wysłannikiem woli bogów i opiekunem bohaterów – P. Grimal *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław etc. 1987, s. 341-342 i 232-233. W *Amorum Emblemata* O. van Veen, Antwerpen 1608,

również domyślać w strzyżonym według ówczesnej mody piesku rasy szpic, lub *teneriffe*, czyli *Löwenhündchen*⁶⁵; byłby on salutującym admirałowi heraldycznym lwem Niderlandów.

Zaznaczony już antyhabsburski wydzźwięk obrazu, znany z innych dzieł Ślązaka⁶⁶, znajduje potwierdzenie w grupie mężczyzn po lewej. Prowadząca ją postać nosi na szarfy historyczny medal nagrodowy (*Gnadenpfennig*) z wizerunkiem i legendą Ferdynanda II⁶⁷ (jedyna autorska inskrypcja w malowidle). Ubrana w oficerskie buty z ostrogami figura trzyma w ręku laskę marszałkowską. Idąc tropem zastosowanego w wypadku Trompa kalam-buru, stwierdzić można, iż angielska nazwa tego urzędu, *butler*, odpowiada nazwisku oficera irlandzkich dragonów, Waltera Butlera, który dowodził grupą cesarskich wojskowych dokonujących egzekucji na podejrzanym o zdradę Ferdynanda Albrechcie Wallensteinie. Towarzyszące generałowi osoby, tworzące pierwszy rząd figur obok Butlera, to prawdopodobnie trzech najważniejsi stronnicy Wallensteina, zamordowani podczas tej samej krwawej uczty w Eger na pograniczu czesko-saskim: Vilém Kinský, feldmarszałek Christian von Ilow i Adam hr. Trčka⁶⁸. Z tym ostatnim, oraz samym Wallensteinem, Strobel zetknął się zapewne na Śląsku w 1633 r. poprzez osobę malowanego przez siebie ks. Urłyka duńskiego, biorącego udział w rokowaniach z udziałem obydwu⁶⁹. Główny bohater głośnej w tym czasie w Europie afery Wallensteina zaopatrzony jest w złoty klucz cesarskiego podkomorzego – symbol nagromadzonych dzięki Ferdynandowi II dóbr i godności, a jednocześnie pusty talerz, wskazujący na odebranie jego rodzinie wszystkiego przez tego samego cesarza, po wykonanej na jego polecenie egzekucji⁷⁰. Prowadzący grupę kat, Butler, którego medal symbolizuje obfite nagrody otrzymane od Ferdynanda za wykonanie zadania, ukazany został razem z ofiarami, gdyż nie cieszył się długo swymi dobrami: zmarł w końcu tego samego 1634 r., w którym

występuje postać Fortuny, rozdzielająca radości i nieszczęścia równo między kochanków: w tle, po stronie jej wydętej chusty, widnieje spokojny pejzaż, zaś po stronie, z której dmie wicher, wywracająca drzewa i stąka nawalnica z deszczem (s. 12-13).

⁶⁵ Piesek pasuje do opisu drugiej z ras, która, jeśli strzyżona w określony sposób, nosiła nazwę *Löwenhündchen*; dawniej znaną rasą był jednakże, jak się wydaje, *szpic* (Bielak), którego długowłosa pododmiana nazywano tym samym mianem; – Erich Schneider-Leyer *Die Hunde des Welt. Herk. u. Kreuzzeichn. Eigenesclaffen und Verwendng.*, Rüschtikon-Zürich-Stuttgart-Wien 1960, s. 279-280.

⁶⁶ Obrazu *David, Enil Cyrus i Baal* – zob. artykuł Benezs, op. cit. – ostrzegającego w zawieszony sposób Władysława IV przed małżeństwem z Habsburzanką (o czym jednak Benezs nie pisze), oraz rysunku alegorycznego w *Kölniku* – zob. przyp. 64.

⁶⁷ Bardzo podobny (nieidentyczny), lecz okrągły medal wykonany został w 1629 r. przez Pietro de Pomis dla uczczenia – co nie bez znaczenia – zwycięstwa Ferdynanda nad Fryderykiem V, "królem zimowym"; znany był jego odlew w obłowie – K. Demanig *Porträtmedaillen des Erlaubtes Österreich aus Kaiser Friedrich III, bis Kaiser Franz II.*, Wien 1896, s. 16 nr 174 i il. 174 tabl. XXIV. Na temat *Gnadenpfennige*, zob. LBöner *Deutsche Medaillenkunde des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1981.

⁶⁸ Afery Wallensteina zajmuje się J. Pokař *Wallenstein 1630-1634. Tragödie einer Verschwörung*, Berlin 1937; – także C. V. Wedgwood *The Thirty Years War*, London and New York 1989 [1938], s. 357-359.

⁶⁹ Zob. przyp. 38. W momencie zamordowania ks. Urłyka na Śląsku, ten oczekiwał właśnie spotkania z hr. Trčką (przemysłobienie wysłannikiem Wallensteina) – E.F.S. Lund *David maluf. porträtter, en beskrivande katalog*, . II bind, Rosenberg - København 1897, s. 190.

⁷⁰ Najlepszą biografiją Wallensteina jest G. Mann *Wallenstein*, Frankfurt am Main [1981]. Podobne do przedstawionego na obrazie cesarskie klucze podkomorskie można do dziś oglądać w wiedeńskiej *Weltliche Schatzkammer*.



dokonał swego wyczynu⁸⁷. W pewnym pokrewieństwie z całą grupą pozostaje odwrócony do niej tyłem żołnierz z ogromnymi ostrogami i fantazyjnym nakryciem głowy, oraz symbolizującą lekkomyślność lutnią w rękę, rozpoznawalny po kurtce chorwackiej jazdy⁸⁸: to cesarski generał Johann Ludwig von Isolano, z którym znany Strobłowi Urlyk duński stoczył zwycięską utarczkę na Śląsku⁸⁹, a który później zdradził Wallensteina, odstępując go w chwili, gdy ten potrzebował stronników⁹⁰. Postacie negatywne w obrazie, to jednak nie tylko katolicy. Nie wchodząc w analizę wszystkich figur, zidentyfikować można dzięki rycinie (il. 24)⁹¹ – przy stole obok

⁸⁷ *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 3, Leipzig 1876, s. 651-653 [Landmann].

⁸⁸ Na temat instrumentu muzycznego jako symbolu lekkości obyczajów, zob. wyżej w tekście i przyp. 86. Strój lekkiej kawalerii chorwackiej opisuje J. Mollo *Die bunte Welt der Uniformen, 250 Jahre militärische Tracht*, 17-20 Jh., Stuttgart 1972, s. 22.

⁸⁹ Lund, op.cit., s. 189-190.

⁹⁰ Isolano nie podpisał drugiej „ugody” z Wallensteinem z 20 II 1634 r., gwarantującej wierność temu ostatniemu. Mimo otrzymania od generała różnych inatratnych dzierżaw, zdecydował się też opuścić go na kilka dni przed morderstwem. W nagrodę otrzymał od cesarza tytuł hrabowski i majątki ziemskie (m.in. po Wallensteinie) na wielką sumę niemal 159 000 guldenców – *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 14, Leipzig 1881, s. 637-640 [Hallwich]. Autor noty biograficznej podaje, że von Isolano pochodził ze znanej rodziny Lusignan w Nikozji na Cyprze – może do tego faktu odnosić się osobliwy wschodni kapelusz figury.

⁹¹ *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450-1700* by F.W.H. Heffstein, Amsterdam [b.d.], vol. XVI, s. 46 nr 149 ad. Publikacja przypisuje faktycznie autorstwo pracy graficznej, sygnowanej przez Wilłema van de Passe, Crispijnowi I van de Passe (ok. 1565-1637).

Isolaniego – księcia saskiego Jana Jerzego I, luteranina, który często zmieniał fronty i zawarł katastrofalny dla wielu protestantów (także śląskich) pokój praski 1635 r. z cesarzem⁶². Książę właśnie przysłuchuje się namowom postaci w symbolicznej, antykizowanej zbroi kondotiera – może zamierza poprzeć inną znowu stronę konfliktu? Wśród towarzystwa dworskiego, gromadzącego się wokół bogactw stołu i bufetu w tle, lgnącego do kosztowności jak nierozumne owady do świec (obecnych na znak tego wśród zastawy)⁶³, nie brak postaci stanowiących aluzję do innych znanych politycznych wydarzeń epoki. Blond piękność przy stole obok ks. Buckingham, obierająca cytrynę – znak fałszywej przyjaźni⁶⁴ – odbiera jednocześnie uwagę młodzieńca w berecie z piórem, który podsuwa jej bażanta – symbol wszechwiedzy Boga, przed którą nie da się ukryć swego postępowania⁶⁵. Dodatkowym komentarzem są ślimaki, znak przyjaźni interesownej, ale też nieudolności wysiłków⁶⁶. Kobieta jest zatem hiszpańską infantką Marią, zaś młodzieniec – następcą tronu Anglii i Szkocji, księciem Walii Karolem. Nie może bowiem chodzić o nic innego, jak tylko potajemną wyprawę przyszłego Karola I z Buckinghamem do Hiszpanii (1623) w celu uzyskania przez tego pierwszego ręki córki Filipa III. Próba nieprawdopodobnej politycznie i religijnie koligacji, zakończona niepowodzeniem (Buckingham oddaje pusty talerz), była przypuszczalnie po części przynajmniej motywowana kalkulacjami panującego wtedy w Anglii Jakuba I⁶⁷. Mimo uczestnictwa w aferze, wzrok angielskiego ministra jest nieobecny i przenosi się ponad tłumem na pierwszoplanową młodą kobietę z koroną, trzymającą na wyciągniętej dłoni z wystawionym palcem wskazującym papugę. Te obsceniczne symbole⁶⁸ znajdują potwierdzenie w deprecjującym geście towarzyszącego królowej karykaturalnego błazna, tradycyjnie ukazanego jako niepozorny, na wpół anonimowy mędrzec o niepoważnym wyglądzie,

⁶² R. Kötteschke, H. Kretschmer *Sächsische Geschichte...*, Bd. 2, H. Kretschmer: *Geschichte der Neuzeit seit der Mitte des 16. Jh.*, Dresden [1935], zwoł. s. 43-53. Na temat pokoju praskiego i ustania w związku z tym saskiego protektoratu nad Śląskiem, zob. *Chronik der Stadt Breslau von der ältesten bis zur neuesten Zeit*, hrg. v. F.G. Adolf Weiß, Breslau 1888, s. 964. – J. Gierowski *Dzieje Wrocławia w latach 1618-1741*, [w:] W. Długoborski [i in.] *Dzieje Wrocławia do roku 1807*, Warszawa 1958, s. 362-363.

⁶³ Przyciągająca owady świeca może też symbolizować w emblematyce zgubny pociąg do miłostek, lub wojny – *Emblemate. Handbüch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrg. v. A. Henkel und A. Schöne, Stuttgart 1976², szp. 910-911 [K. Rollenhagen *Nucleus Emblematum*, Amberg 1611, Nr. 40]; – G. Corrozet *Hiéroglyphes...*, Paris 1583, I i b; – I. Camerarius *Symbolorum & emblematum refulsitudo et insectis desumptum centurie tertio...*, b.m. MDXCVI, Nr. 97].

⁶⁴ *Idem*, szp. 238-239 [M. Hultzeart *Emblematum Tyrocinum, Sive pueri presb. hétérographica...*, Zu Straßburg MDLXXXI, Nr. 21]; choć cytryna ma piękny zapach, jednak kwaśny smak.

⁶⁵ *Idem*, szp. 845 [Camerarius – jak w przyp. 93, Nr. 53].

⁶⁶ *Idem*, szp. 621-622 [J. Sambucus *Emblematum...*, Aenovepitae 1566, s. 33]; ślimaki się ceni tylko dla ich smaku, Tercarent, op. cit., szp. 101; *Attribut de la paresse; La lenteur*.

⁶⁷ Ch. Carlton *Charles I, the Personal Monarch*, London etc. 1983, s. 34-47; – R. Lockyer *Buckingham. The Life and Political Career of George Villiers, First Duke of Buckingham 1592-1628*, London-New York 1981, s. 125-167; – także M. Devèze *L'Espagne de Philippe IV (1621-1665)*, t. I, Paris 1970, s. 71-83.

⁶⁸ W swym poemacie o młynarzu-erotomanie, Meulenaar, G.A. Bredero pisł: "Het was hem op zijn Bruyloft wel enaen, / Dat hy hem niet sou verhoesten, / wangi seydanse de Papegay sel lang enoech staen" (cyt wg. K. Ringer *Alt Life, gleich und ungleich. Zu einem satyrischen Drama bei Jan Misset*, [w:] *Niederländische Mannerien. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22 1984*, ed. G. Cavalli - Björkman, Stockholm 1985, s. 40); – B.L. Joseph *Elisabethan Acting*, Oxford 1964² [J. Bulwer, *Chirologia and Chronologia*, 1644], tabl. 4 il.O. *Comitium facio*.

wyszadzający z ukrycia *vanitas* ludzkich zachowań związanych z pogonią za światowymi dobrami i przyjemnościami⁹⁸. Sugestia intymnej afery między Buckinghamem a kobietą definiuje ją jako królową Francji, Annę Marię, z domu księżniczkę hiszpańską, (stąd podobieństwo do jej siostry z drugiej strony stołu), która istotnie była obiektem westchnień Anglika, i choć niepewny jest sugerowany w obrazie stopień zażyłości ich związku, opinia publiczna odbierała go ówczas jednoznacznie⁹⁹. Następnemu pamfletowi na katolickich Habsburgów i starających się wkupić w ich łaski Anglików towarzyszy negatywna ocena sąsiadki Buckinghama po prawej. Modny ubiór i warkoczyk, muszka na twarzy, związany z miłością goździk na gorsie, oraz motek w rękę – zwłaszcza ten ostatni symbol – odnoszą się do skandalizującej bohaterki XVII-wiecznych kronik towarzyskich, wieloświatowej kurtyzany i intrygantki Marie de Rohan, znanej m.in. ze związków z angielskim ministrem, stręczycielki jego kontaktów z królową francuską¹⁰⁰. Prawdopodobnie do niej odnosi się zwracający na drugoplanowym stole uwagę homar, oznaczający pasożytnictwo i dworską dwulicowość, która wychodzi na jaw dopiero przy świetle¹⁰¹; może on jednak być też komentarzem do szkicowo i karykaturalnie scharakteryzowanych symbolicznych postaci tyłem do stołu: teologa w birecie i świeckim poza tym stroju, zapewne dwulicowego dogmatyka o ciasnej głowie (podobna postać występuje na stroblowskim *Ukamienowaniu św. Szczepana* w Gołuchowie), oraz bogatego Żyda w wielkim futrzanym kapeluszu, szukającego pośród chrześcijańskich intryg i kłótni swoich korzyści¹⁰². Z całego zajętego sobą tłumu tylko on, oprócz samego Heroda, określonego dodatkowo jako cesarz turecki przez półksiężyc i gwiazdę na leżącym na jego talerzu nożyku, zwraca uwagę na dramatyczne wydarzenie: wniesienie na tacy głowy św. Jana Chrzciciela. Tą ironiczną pointą kulminuje targowisko próżności, interesownej miłości, cynizmu i zbrodni po lewej stronie obrazu. Stanowiący oś kompozycyjną drugiego planu Herod-sułtan, wykonujący gest zaskoczenia i odrazy wobec losu, jaki spotkał protochrześcijańskiego proroka, mającego

⁹⁸ Ibidem, II, V tabl. 5: *Esprobnalt*; E. Tietze - *Conrat Dowsys auf festern in Art*, London 1957, s. 52-54.

⁹⁹ C. Dulon *Anne d'Autriche, mère de Louis XIV*, [Paris] 1980, s. 46-69; - Lockyer, op.cit., s. 239-241.

¹⁰⁰ L. Battifol *Marie von Rohan, Herzogin von Clevense. Die größte Intrigantin des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1939, zwł. s. 64-98. Goździk - to symbol miłości (G. Ferguson *Stems and Symbols in Christian Art*, New York - Oxford 1962, s. 29), a także zaręczyn, wiosny i wroni (*Symbolique et botanique, le sens caché des fleurs dans la peinture du XVII^e siècle*, Musée des Beaux-Arts de Caen, 9 juillet - 26 octobre 1987, s. nrb). O motku i ubiachu do przedzenia jako ugratowanych obyczajowo symbolach rozważałości cielesnej, zwłaszcza w Niemczech, pisze William A. Coupe (zob. przyp. 70), s. 155-156.

¹⁰¹ *Emblemat...*, szp. 722-724 [A. Alciatus *Emblematum liber*, Aug. Vind. MDXXXI, B 36: "IN PARASITOS"], - J. Camerarius, *Syncloriam et emblematum ex quatuoribus et septuaginta Desumptorum Civitatis Quarta*, b.m. MDCIV, Nr 51: "Abhängigkeit des Höflings"; ibidem, Nr. 53: "enthüllende Wahrheit"; ibidem, Nr. 55: "bedachtsames Vorgehen".

¹⁰² Na temat *Ukamienowania* - zob. przyp. 67. M. Weibaeed i C. Roth *Le peuple juif. Quatre mille ans de survivance*, Paris 1967, reprodukuje na s. 298 rycinę z napisami i jidysz alfabetem hebrajskim, przedstawiająca Zevi Ashkenazi (1658-1718), rebina i talmudystę w Amsterdamie, w podobnym, jak na omawianym dziele, kapeluszu futrzanym. W Keller *Und werden zerstreut unter alle Völker. Die nachbiblische Geschichte des jüdischen Volkes*, München - Zürich 1966, s. 334-347, podkreśla wrogi stosunek potrydenckiego Kościoła do Żydów i podobną wobec nich (choć początkowo przyjazną) postawę Lutra.



Obraz:
Barthomeja
Strobla
w Prado



26. Rycina ulotna *Factum est a [Jesuo] et est mirabile*, wydana z okazji koronacji Fryderyka na króla Czech, 1619

szczególne znaczenie dla protestantów¹⁴⁴, jest ośrodkiem przejściowej grupy wokół głowy świętego. Pełniąc w niej rolę Salome piękność to może znana sadystka Erzsébet Báthory (zm.1614), wyznania kalwińskiego, poddana sułtana, siostrzenica króla polskiego Stefana (stąd korona na jej głowie), która według zróżnicowanych świadectw zamordowała w wyrafinowany sposób od 30 do 600 młodych dziewcząt, prowadząca wyuzdane życie, które tłumaczyłoby dodatkowo ukazanie odkrytych piersi – pierwsze nieślubne dziecko z miejscowym wieśniakiem miała w wieku 14 lat¹⁴⁵. Raz jeszcze zatem potwierdzałoby się, iż nie nominalne wyznanie stanowi kryterium oceny bohaterów widowiska. Ostatnia główna grupa obrazu, to kobiety po prawej, wśród których Herodiadzie – sułtańskiej *khadine* we wschodnim nakryciu głowy przypada znów zabarwiona lekką ironią rola wskazania na niewątpliwie pozytywną postać świata chrześcijańskiego, zaopatrzoną w rozjaśniającą mroki grzesznej nocy polityki cza-

¹⁴⁴ Na temat chętnego wykorzystywania przedstawienia przez sztukę luterzańską pisze np. P. Schuster *Abstraktion, Agitation und Einföhrung. Formen protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert*, [w:] *Luther und die Folgen für die Kunst*, hrg.v. W. Hofmann, Hamburger Kunsthalle, 11. November 1983– 8. Januar 1984, München 1983, nr 104, s. 231-232. Tamże reprodukowany drzeworyt Lucasa Cranacha st. z 1516 r. *Suo. Juv. ghszacy kszanie na puszczy* (il. 104), który autor uważa za przedreformacyjny protest wobec Kościoła zinstytucjonalizowanego, łączący się z ówczesnym panteistycznym kultem natury.

¹⁴⁵ J. Antall, K. Kaproniczay *Aus der Geschichte des Sadismus: Elisabeth Báthory*, [w:] *Hervor des Grauens. Wirken und Leben der Elisabeth Báthory*..., München 1990⁷, zwł. s. 211; V. Penrose *Erzsébet Báthory la countesse sanglante* [b.m.] 1962, zwł. s. 28. Ta ostatnia autorka pisze też (s. 12), że Báthory była blondynka, co osiągnęła za pomocą ekstraktów ziołowych i specjalnych procesów wybielających.

su wojny⁹⁸ pochodnie⁹⁷: młodego, bogato i modnie ubranego chłopca (jego odpowiednik po drugiej stronie obrazu jest może zamordowanym w Moskwie Dymitrem Samozwańcem, jak na to wskazuje porównanie ze współczesnymi wizerunkami)⁹⁸. W skrajnej grupie kobiet (il. 25), pierwsza, odwrócona tyłem do Salome, z koroną zsuniętą na tył głowy, jest prawdopodobnie królową-emigrantką Elżbietą Stuart, wdową po zmarłym nieco wcześniej palatynie reńskim Fryderyku V, zwyciężonym i wygnanym przez Habsburgów "zimowym królu" Czech, żyjącą na emigracji w Hadze, postacią bardzo popularną w kręgach protestanckich⁹⁹.

Ubrana w czarną żałobną barwę młoda dziewczyna, do której Elżbieta się zwraca, to – w dworskiej sukni i pióropuszu, lecz bez korony – zapewne trzynastoletnia w 1639 r. Krystyna, sierota po zabitym w 1632 r. królu Gustawie Adolfie, następczyni tronu szwedzkiego, już w wieku kilku lat portretowana zwykle jako młoda kobieta¹⁰⁰; obok niej, w koronie, wschodnim trzęsieniu, i broszy z półksiężycem stoi najpewniej ciotka Krystyny, Katarzyna Brandenburska, wdowa po wojewodzie siedmiogrodzkim Gaborze Bethlenie, kalwińskim Węgrze, przeciwniku Habsburgów i lenniku Turcji, wsławnym wieloma partyzanckimi kampaniami w Europie, której podróż poślubna odbyła się w 1626 r. na Śląsku¹⁰¹. Wszystkie trzy wdowy i sieroty czasów wojny, każda innego wyznania (anglikanka, luteranka, kalwinka – wartość ludzi mierzy się zatem znów w poprzek konfesji) są nieco odsunięte od postaci, która stoi, prócz Herodiady, najbliższej chłopca, i zdaje się sprawować nad nim opiekę: ubrana w królewską purpurę, gronostaje, i szczególnie bogaty łańcuch, ale bez korony, jest najprawdopodobniej Amelią von Solms, lubianą małżonką *stadhoudera*, czyli namiestnika Zjednoczonych Prowincji, Frederika Hendricka, centralną postacią kosmopolitycznego, kolorowego

⁹⁸ Tak zapewne trzeba interpretować w malowidle tą mającą tradycyjnie negatywną konotację potę doby (zob. wyżej i przyp. 63).

⁹⁹ Płonąca pochodnia oznacza potęgę miłości, a jeśli przyrównać ją do świecy, czy lampy, może oznaczać także świadectwo o prawdziwej, ofiarnej z siebie, oraz świątobliwej wiary – *Emblemat...*, ssp. 1577-1562-1563 oraz 1570 [G. Rolleshagen *Nachus Emblematum*, Amstern 1611, Nr. 56; – G. Corrozet *Heratographie...*, Paris 1543, K vii b i i v b; J. de Bona *Empresas naturales*, Praga 1581, s. 66 (Nr. 65)].

¹⁰⁰ Ostatnie opracowanie tematu: R. G. Skrynnikow *Samozwannicy w Rosji w latach XVII wieku*. Grigorij Otregina, Nowosybirsk 1987 (*Странники нашей родины*) Dymitr Samozwańiec mógł ówczesnie być uważany za ofiarę nietolerancji religijnej; do jego zamordowania przyczyniła się na pewno propaganda nieprzejrzanych prawosławnych. Z wizerunkiem na obrazie madyckim porównać można portret w Hessische Landesbibliothek Darmstadt z początku XVII w. – repr. w.: *The Golden Age of Europe. From Elizabeth I to the Sun King*, ed. H. Trevor-Roper, London 1987, s. 212.

¹⁰¹ J. Ross *The Winter Queen. The story of Elizabeth Stuart*, London 1979.

¹⁰² *Christina Queen of Sweden – a personality of European civilization*, Nationalmuseum Stockholm 29 June – 16 October, 1966, – *Queen Christina of Sweden, Documents and Studies*, ed. M. von Platen, Stockholm 1966. Pierwsza z publikacji reprodukuje na tabl. 3 (s. 84 nr 43) portret Krystyny Jakoba Henrika Elbfasa z ok. 1634, bardziej podobny do postaci u Strobla jest miedzioryt z wizerunkami Martina Optiza (1633), wydany przez Friedricha Hubessa we Frankfurcie nad Menem [B. von Malmberg *Portraits der Königin Christina vor ihrem Regierungsantritt 1644*, [w:] *Christina Queen of Sweden*, s. 229-230].

¹⁰³ J. Schulze *Die Mark Brandenburg*, Bd. 4. *Von der Reformation bis zum Westfälischen Frieden (1535-1648)*, Berlin (West) 1964, s. 212 i 311 (tablice genealogiczne). Bethlen ma kilka węgierskich monografi, w tym J. Barcza, *Bethlen Gábor, a reformáció fejedelmé*, Budapest [b.z.w.]. Korespondencja w sprawie podróży poślubnej młodej pary między cesarzem Ferdynandem II i buegrabim Wrocławia Karlem Hannubalem von Dohna a księżętami Braugu Johannem Christenem i Georgiem Rudolffem: *Acta Publica, Verhandlungen und Korrespondenzen der schlesischen Fürsten und Stände*, hrsg. v. J. Krebs, Bd. VI. *Die Jahre 1626-1627*, Breslau 1885, s. 132-133. W lutym 1639 Katarzyna wyszła za mąż po raz drugi za znacznie młodszy księcia von Sachsen-Lauenburg.

dworu, który głównie dzięki niej powstał, i na którym dużą rolę odgrywała rodzina "króla zimowego" Fryderyka¹². Znajdujący się w takim towarzystwie chłopiec może być wobec tego jednym z synów zmarłego elektora reńskiego Fryderyka V; świadczy o tym poprzedzający i anonsujący go piesek - lewek: lew był również godłem Palatynatu. Znane są ryciny z okresu wojny o Czechy, prezentujące alians protestanckich lwów: Palatynatu, Czech, Anglii i Niderlandów (il. 26)¹³. Taką identyfikację figury potwierdzałoby również umieszczenie pośród koronek jej kołnierza dużego, odwróconego orła cesarskiego: aluzja do otwierającej się niegdyś szansy wyboru jego ojca na cesarza¹⁴, tu kontynuowana zapewne jako nadzieja. Nie wiadomo dokładnie, o którego syna Fryderyka chodzi; może jednak, choć ukazany na obrazie jest chłopcem, o Carla Ludwiga, w 1639 r. 22-letniego pierworodnego, który po śmierci ojca w listopadzie 1632 stał się głównym pretendentem do tronu Palatynatu oraz Czech. W Polsce był on znany o tyle, że o rękę jego siostry Elizabeth starał się przez pewien czas (1633-1636), ze względu na swe kalkulacje polityczne, sam Władysław IV, jednak matka Palatynów, Elizabeth Stuart, łączyła sprawę ewentualnego związku między innymi z przywróceniem Carla Ludwiga do dziedzicznych posiadłości¹⁵.

Tak więc, po zatoczeniu kręgu zgodnie z ruchem wskazówek zegara, malarz prowadzi wzrok widza ku eksponowanemu chłopcu z pochodnią, spiętym ze zwycięskim admirałem jak kłamrą dworskim pieskiem. Pieszek ten służy przed zwyciężcą, ale poprzedza i niejako anonsuje przyszłego cesarza, którego era może nastąpić za sprawą dzielnego dowódcy. Mądry król francuski, odstawiając przed Trompem owoce zwycięstwa, odstawia też zapewne wszystkie dary Ducha Św., z jakimi łączy się symbolika owoców¹⁶, a może także jedność chrześcijan, symbolizowaną przez wielość nasion w jednym owocu¹⁷. Smutny stan chrześcijaństwa, zobrazony po lewej stronie dzieła, doszedł, dzięki Trompowi, do swego kresu. Wiedzą o tym niektórzy aktorzy przedstawienia: ci, którzy odeszli do Wieczności. Patrzące bowiem prosto na widza postacie malowidła po lewej zmarły bez wyjątku

¹² P. Geyl *The Netherlands in the Seventeenth Century. Part One: 1609-1648*, London 1961, s. 131-132. Zob. także J.J. Poethcke *Probleme Hendrik Prinz von Orange*, Zutphen 1978.

¹³ *Akwaforta Factum est a [Johanne] et est mirabile (1619)*, wydana z okazji koronacji Fryderyka na króla Czech - *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. v. W. Harms, Bd. II: *Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel*, Bd. 2: *Festschrift*, hrsg. v. W. Harms [u.a.], München 1980, s. 268-269.

¹⁴ Zostając królem Czech w 1619 r., Fryderyk gromadził w swym ręku dwa głosy w siedmiogłosowym kolegium elektorskim, i uzyskiwał w ten sposób przewagę dla strony protestanckiej przy następnym głosowaniu nad wyborem cesarza. Doradcy Fryderyka, głównie Christian von Anhalt, na to właśnie liczyli i planowali usadzenie na tronie cesarskim może nawet samego palatyna reńskiego, aby przeprowadzić przez niego następnie powszechną reformę chrześcijaństwa (Frances A. Yates *The Restoration Enlightenment*, London and New York 1986, s. 18).

¹⁵ W. Czaplinski *Władysław IV i jego czasy*, Warszawa 1972, s. 175-209 oraz *passim*; Ross, *op. cit.*, s. 116-117. Identyfikacja tej postaci, jednej z najważniejszych w obrazie, odbiega od opinii Ludwiga Meyera, który upatrywał w chłopcu syna Martina Trompa, Cornelisa (później również holenderskiego admirała).

¹⁶ Ferguson, *op. cit.*, s. 31.

¹⁷ Symbolika ta odnosi się wprawdzie do granatu (ibidem, s. 37), ale ponieważ jej istota jest oznaczająca Kościół zgromadzenie wielu nasion w jednym owocu, można przypuścić, że odnosi się do innych pestkowców (a właśnie takie są na stole wyobrażone).

przed 1639 r.¹¹⁸ "Wiedzacyimi" po prawej są natomiast sam admirał oraz trójka figur: syn elektorski, Krystyna oraz Amelia von Solms. Skierowany do Krystyny błagalny gest żony Fryderyka oraz przedstawienie królowej szwedzkiej na jednej osi z elektrowiczem, sugeruje ponadto, że chodzi o przyszłe małżeństwo dzieci obu protestanckich bohaterów, które skonsolidowałyby ich siły i prowadziło w rezultacie do tronu cesarskiego. Zaznaczenie udziału w planie żony *stadhoudera*, goszczącej rodzinę Fryderyka, na równi z rolą w scenie holenderskiego admirała świadczyć może, do kogo cały obraz był skierowany.

Na marginesie, wracając do strony formalnej pracy, da się zauważyć, że Strobel zastosował w niej swą starą praktykę mieszania *modi* przedstawieniowych. Występują tu trojakiemu rodzaju figury¹¹⁹. Pierwszy z nich – postacie szkiecowe, bądź karykaturalne, bez szczególnych cech wyróżniających, częściowo zasłonięte bądź w cieniu – to statysci, tłum dworski, mające znaczenie tylko jako grupa lub typ, mało ważne, posiadające negatywną konotację moralną wreszcie. W celu ich ukazania malarz stosuje *modus* przedstawieniowy zastrzeżony dla ludzi niskiego stanu, w Pradze rudolfiniskiej utożsamiany ze szkicem z natury, *naer het leven*, często (co widoczne też dobrze u Strobla) eksponującym brzydotę: niskie tematy oznaczały bowiem nie tyle drobiazgową wierność naturze, co brak idealizującego ornamentu wizualnego i tendencje do karykatury postaci ludzkich, pozornie sprzeczne z dewizą *naer het leven*, a oparte na wiodącym się od Arystotelesa i obecnym też w *Buch von der deutschen Poeterey* Opitz'a przeświadczeniu, że krąg "niskich" tematów jest w istocie komiczny¹²⁰. Drugi typ – to figury podobnie kształtowane, lecz zaopatrzone w znaki szczególne, np. kondotier, Żyd, teolog (postacie symboliczne). Najwyższy poziom wreszcie – to główni aktorzy, figury artystycznie dopracowane i atrakcyjne, które twórca, zgodnie z zasadą, że ukazywanie tematów i postaci o wyższej konotacji aksjologicznej wymaga użycia nie tylko idealizacji, ale i ornamentu wizualnego, ukształtował poprzez nakładanie na dość sztywne w modelunku podmalowanie drobiazgowego detalu strojów, bardziej rysowanego niż malowanego¹²¹. Tak więc malarz przekroczył praski podział na specjalizację w tematach wzniosłych (w których wykonywaniu celował Spranger ze swoją idealizującą koncepcją *uyf*

¹¹⁸ Spośród wymienionych uprzednio w tekście osób, Wallenstein i jego towarzysze zgineli w Eger 25 II 1634 (Wedgwood, *op. cit.*, s. 358-359), zaś ich oprawca, Walter Butler, zmarł 25 XII 1634 (Landmann – zob. przyp. 87 - s. 633). Ks. Buckingham został zamordowany 23 VIII 1628 (zob. przyp. 97), zaś Dymitra Samozwanca zabito 17 V 1606 (zob. przyp. 108).

¹¹⁹ O dwóch rodzajach różnie budowanych postaci w obrazie: eleganckim wyższym towarzystwie i szkiecowych figurach w wypadku miejsc o niskiej reputacji, takich, jak celnicy, pisał już J. Neumann *Kleine Beiträge...*, s. 161.

¹²⁰ T. DaCosta Kaufmann "Ger feckerlich" - *Low - [de Printing in Rudolfine Pragc, [w:] Prng um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur im Hofe Rudolfs II*, Frezen 1988, s. 33, 34, 35 i przyp. 10. U Strobla karykaturalne postacie inwazyjnie często scenom tragicznym w wymowie. Obrazy jego są jednak w istocie ironiczne, zaś karykatury dotyczą nie istoty dramatu, lecz brzydoty moralnej i małości ludzi będących sprawcami i biernymi świadkami wydarzeń. Z drugiej strony – jeśli należą oni formalnie do wyższych stanów, a zostali skarykaturowani – to znak, że pozostają oni pospolitymi z ducha.

¹²¹ DaCosta Kaufmann *The School...*, s. 94. Strobel w typowy dla siebie sposób zastąpił częściowo bogatym strojem zalecany dla tego poziomu ornament w postaci figur retorycznych.



27. Adriaen van de Venne *Polów dusz*, 1613, Amsterdam, Rijksmuseum

den gheest) i pozostałych, takich jak krajobraz, martwa natura, czy sceny z codziennego, pospolitego życia, wykonywanych przez wielu artystów ze środowiska, dążących do wierności naturze. Strobel siedł w tym względzie najwyraźniej za przykładem Hansa von Aachen, który stosował w malarstwie oba *modi*, zależnie od tematu; postąpił jednak nawet krok dalej, łącząc oba rodzaje obrazowania w jednym malowidle – powtarza się to u niego kilkakrotnie. Takie przekroczenie reguł szkoły, którą Strobel był wyraźnie zafascynowany, można, poza ambicją malarza, tłumaczyć mieszanym, alegorycznym i aktualizowanym charakterem dzieł, w których praktyka ta była stosowana (np. *Ukamieniowanie św. Szczepana w Gołuchowie*, czy *David i Bethsabe w Mnichovo Hradišće*)¹²². Malowidło madryckie – to szczególnie interesujący przykład rzadko spotykanego, a relatywnie niskiego w ramach gatunku *storia* typu malowidła-alegorii o bieżącej tematyce, w której występują współczesne postacie, a nawet portrety¹²³. Takie niejasne zdefiniowanie charakteru kompozycji przez malarza prowadzi do uznania dzieła za *poesia*, znanego z włoskiej teorii sztuki gatunku dającego twórcy możliwość swobodnej inwencji (w odróżnieniu od typowej *storia*, malarstwa wykonywanego wiernie według literackiego pierwowzoru), i to w wersji intelektualnej, często spotykanej w Pradze rudołfińskiej, zdefiniowanej jako posługująca się dużą dozą inwencji i niezupełnie oparta na literaturze kilkufigurowa kompozycja mitologiczna. Przedstawienie o tej skali nigdy

¹²² Użycie *modi* w malarstwie praskim omawia T. DaCosta Kaufmann *The School... s. 91-96 (Modes and Genres in Rudešine Painting)*. Na temat wymienionych obrazów Strobla, zob. przyp. 67 i 15).

¹²³ Według Alberta Blankerta, który zajął się zdefiniowaniem gatunku, alegoria zasługuje na miano historii tylko wtedy, gdy wszystkie postacie w niej są symboliczne (*General Introduction*, [w:] tenże [i in.] *Gods, Saints & Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, National Gallery of Art, Washington – The Detroit Institute of Arts – Rijksmuseum, Amsterdam 1980-1981, s. 19).

jednak na dworze Rudolfa nie wystąpiło. Może to zatem być następny przykład świadomego przekraczania przez Strobla praktyki tego wzorcowego dla niego środowiska¹²⁴.

Zastosowanie w obrazie gatunku portretowego jest jednak, prawdopodobnie z uwagi na jego ówczesną negatywną ocenę¹²⁵, częściowe: artysta upodobił do natury tylko niektóre spośród najwyższego *modus* przedstawionych postaci – te najważniejsze dla zrozumienia treści. Portretowość zmagą się tu z odpowiednią dla wyższych sfer idealizacją, dokonywaną u figur kobiecych za pomocą form mających źródło w środowisku praskim (podobnie jak w śląskim obrazie *Dauid i Bethsabe*)¹²⁶. Postacie idealizowane identyfikowane są za pomocą symboli.

Podobny gatunkowo do *Ucztu u Heroda* charakter, choć inną budowę i treść z inaczej rozłożonymi akcentami religijno-politycznymi, oraz, oczywiście, mniejsze rozmiary, ma może tylko płótno Adriaena van de Venne *Półw dusz* z 1613 r. (Amsterdam, Rijksmuseum - il. 27¹²⁷).

Madryckie dzieło o nadzwyczajnych rozmiarach nie mogło oczywiście powstać dla kaprysu malarza. Musiało ono mieć fundatora, i to fundatora możnego. Biorąc pod uwagę skomplikowanie treści politycznych, widocznych w malowidle, osobą taką mógł być tylko król. Okoliczności zamówienia przez tego patrona pracy o złożonej treści, choć nie potwierdzone źródłowo, można jednak wywnioskować z innych wiadomości, wydających się układać w logiczną całość. Już poprzednim piszącym o Stroblu badaczom wiadome było, iż w 1637 r. malarz spotkać się miał w Elblągu z artystą z Alkmaar, Gillisem Schagen; autor tej relacji, Houbraken, podaje też dalej w biogramie Schagena, iż tenże w dwa lata później asystował admirałowi Trompowi w jego rozprawie z Hiszpanami, i mógł nawet szkicować holenderskie okręty:

„...udał się on wodą w roku 1637 do Gdańska, i odwiedzał tam malarzy [...] Wkrótce potem wyjechał do Elblągu i tam, przyjęty dobrze przez Strobla, wtedy malarza cesarskiego, a później Stanisława [*sic!*], króla Polski, stworzył na dowód swej sztuki wizerunek polskiego króla [...] W tym samym roku [1639], we wrześniu, wybrał się statkiem na wybrzeże angielskie, właśnie w tym czasie, gdy bohater mórz Tromp czekał przygotowany, aby uderzyć

¹²⁴ Pojęcie *poesie* wprowadzone przez Giovanni Andrea Gilio da Fabriano w *Due Dialoghi...* Camerino 1564 (Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600, opr. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 221-228); – DaCosta Kaufmann *The School...*, s. 59-63 - *Rudolfine Mythological Painting: Poiesie in Prague*.

¹²⁵ W literaturze dotyczącej sztuki z przełomu XVI i XVII w. (np. C. van Mander *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604), poebiet jest zawsze stawiany niżej od malarstwa historycznego. Powszedne jest wtedy użycie diał włoskiego temiatu *ritratto*, który wywodzi się od *ritrarre*. Pojęcie to teoretyk V. Danti (*Il primo libro del trattato delle perfette proportioni...*, Firenze 1567) rozumiał jako niewolnicze odwzawianie (kopowanie) natury, przeciwstawiając je *imitare*, czyli naśladowaniu twórczemu (wzorowaniu się), eliminującemu niedoskonałości świata stworzonego. Teoria Danti'ego łączy się z renesansową hierarchią imitacji: jego *imitare* odpowiada najwyraźniej wyróżnionym tamże dwóm wyższym stopniom imitacji: *imitatio* i *aemulatio* (trzy formy naśladownictwa definiuje G.W. Pignan III, *Versus of Imitation in the Renaissance*, "Renaissance Quarterly", XXXIII: 1980, s. 32), implikując niską ocenę twórczości portretowej.

¹²⁶ DaCosta Kaufmann *The School...*, s. 40, określa wspólny rudolfinistom typ twarzy żeńskiej, wykształcony – jak pisze – około 1610, i stanowiący z przejawów ich wzajemnego oddziaływania na siebie, jako "broad forehead, wide eyes spaced eyes, broad nose and strong chin". Na typ postaci kobiecych u Strobla zwracali już ogólnie twórcy Tomkiewicz oraz Ryszkiewicz *Malarsztwo polskie...*, s. 32 i 356.

¹²⁷ Laurens J. Bol *Adriaen Patroze: van de Venne, painter and draughtsman*, Doornspijk 1989, s. 34-42, il. 20-25.

na Antonio de Oquendo. Przybyły z wizytą do admirała w Downs [artysta] został dobrze przyjęty; postawiono do jego dyspozycji jacht, w razie gdyby powziął chęć z jego pokładu rysować flotę. Przyjrzał się też bitwie morskiej ...¹²⁸. Zrozumiała zatem staje się ranga, jaką nadano zwycięstwu Trompa w obrazie. Entuzjastyczna relacja malarza, uzyskana zapewne od świadka z pierwszej ręki, skłonić musiała króla do użycia jego zapału dla swoich celów: wykonania wielkiego przesłania obrazowego dla dworu orańskiego. Monarcha wykorzystał wiedzę i wykształcenie artysty, zdobyte dzięki jego długoletniej przyjaźni z Martinem Opitzem, zmieniając przy okazji ogromne płótno w swoiste epitafium dla zmarłego właśnie niedawno (20 VIII 1639 r.) poety¹²⁹. Świadczy o tym nieortodoksyjne przesłanie religijno-moralne obrazu, które można określić jako humanistyczne, a które, oprócz, wykazania doskonałej orientacji w zawitościach europejskiej polityki tamtego czasu, zawiera podstawowe elementy antyhabsburskiej, ale i antywojennej, oraz irenicznej myśli poety, który krytykował też zepsute życie dworskie swoich czasów. Poglądy te odnaleźć można przede wszystkim w poemacie *Die Trostgedicht in Widerwertigkeit dess Kriags*, oraz opartym na filozofii Hugo Grotiusa traktacie *Von der Wahrheit der Christlichen Religion*¹³⁰. Ponieważ Opitz nie żył już w momencie wiktoria Trompa, przypuszczać można, że pewną rolę w przygotowaniu programu wielkiego malowidła odegrał gdański przyjaciel mieszkającego u niego Opitza, kalwiński pastor od Św. Piotra i Pawła, Bartholomäus Nigrinus, który – prawdopodobnie pod wpływem poety – dzielił jego ireniczne poglądy, asystował przy śmierci i zajął się pogrzebem, a w 1643 r. przeszedł na katolicyzm. Był on też inicjatorem toruńskiego Colloquium Charitativum, w którym uczestniczył¹³¹. Zapatrywania ireniczne nie były również obce królowi, znanemu ze swego przyjaznego stosunku do protestantów, a nawet – niesłusznie – posądzanemu o indyferentyzm¹³². O zamówieniu pracy przez Władysława IV mogą świadczyć także podnoszone wyżej jej związki z teatrem, sztuką szczególnie przez króla cenioną. Wprawdzie król gustował przede

¹²⁸ *De groute schenburgh der Nederlandtsche Konstschilders en schüleressen door Aen Houbraken, bewerkt door P.T.A. Swillees*, II deel, Maastricht 1944 [1718], s. 24-25 (tłumaczenie autora artykułu). Pierwsza część przytoczonej relacji Houbrakena zauważona została najwcześniej przez J.R. Fuilla *Allgemeines Künstler - Lexicon oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Bauweiser, Kupferstecher...*, Drittes Supplement, Zürich, bey Orell, Gessner, Füßlin und Comp., 1777, s. 196; w Polsce natomiast przez Z. Batowskiego *Bartholomiej Ströbel, malarz śląski XVII w.*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza*, t. I, Lwów 1916 (także w osobnej nadbitce), s. 13.

¹²⁹ O przyjaźni obu twórców pisał ostatnio Iwanoyko *Bartholomiej Ströbel* (Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, *Prace Komisji Historii Sztuki*, t. V., zes. 3), Poznań 1957, s. 23-28; okoliczności śmierci poety podaje M. Szyrocki *Martin Opitz*, München 1974², s. 120.

¹³⁰ Na temat poglądów Opitza (które odzwierciedla malowidło) pisze obszernie R.D. Hacken *The Religious Thought of Martin Opitz as the Determinant of his Poetic Theory and Practice*, Stuttgart 1976 (*Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik*, hrsg. v. U. Müller, F. Hundsniischer und C. Sommer, Nr 18), s. 62-79 (*Trostgedicht...*) i 85-105 (*Appendix: The Impact of Hugo Grotius' Works on Martin Opitz' Religious Thought*).

¹³¹ Z. Nowak *Nigrinus Bartholomiej*, [w:] *PSB*, t. XXIII/1, Wrocław etc. 1978, s. 110-111. W. Bickarich *Des Camerarius Aufträge in Danzig 1641 und die Verbindung der Unität mit den Reformierten in Danzig*, *Zeitschrift des Westpreußischen Geschichtsvereins*, H. 55, 1913, zwł. s. 128-129.

¹³² Na ten temat pisze Czaplinski, op.cit., s. 120-121. Król potwierdził swe stanowisko w sprawach religijnych urządzonym w 1645 r. w Toruniu, wyjątkowym w tamtym czasie spotkaniem ekumenicznym - *Colloquium Charitativum*.

wszystkim w operze włoskiej, ale w kraju nie brakowało zapewne bliższych malowidłu scenograficznie teatrów jezuickich, a trupy angielskie grywały regularnie w Gdańsku i Elblągu¹³³. Będący zawsze w potrzebie gotówki Władysław IV, nie musiał nawet – jak się wydaje – wyłożyć na wykonanie malowidła pieniędzy: z tym to zapewne królewskim zamówieniem łączy się wydanie Strobliowi, w miesiąc po zwycięstwie Trompa pod Downs, bardzo korzystnego dla artysty serwitoriatu. Dający malarzowi całkowitą wolność dokument zbliżony jest treścią do przywileju, udzielonego mu 2 IV 1624 r. w Wiedniu przez cesarza Ferdynanda II, w którym artysta potraktowany został – zapewne dzięki wstawiennictwu jego ówczesnego protektora, biskupa wrocławskiego i brata cesarskiego Karola – bardzo honorowo¹³⁴.

Interesujące, że również i inne ważne środowiska i postacie, związane z malowidłem, żywiły przekonania koncyliacyjne, ponadkonfesyjne – dotyczy to zarówno adresata, dworu orańskiego Frederika Hendricka, na którym panował duch liberalnego kalwinizmu i gdzie utrzymywano jak najlepsze stosunki z Francją¹³⁵, jak też królowy Krystyny szwedzkiej, nad którą opiekę sprawował jeden z najliberalniejszych duchownych luteraniskich, Johannes Matthiae, i która w 1654 r. przeszła na katolicyzm¹³⁶. W czasie przygotowań do realizacji malowidła zmarł w grudniu 1639 r. na emigracji w Ostrodzie w Prusach Wschodnich nieco już zapomniany przywódca protestanckich książąt śląskich, Jan Chrystian brzeski. Cześć, jaką mógł żywić Władysław IV dla tego podziwianego za czystość obyczajów i siłę przekonań, a jednocześnie zdecydowanie antyhabsburskiego Piasta, kilka lat wcześniej szukającego politycznego schronienia w Polsce (któremu nie był jednak w stanie pomóc¹³⁷), spowodowała być może, że obraz zamienił się

¹³³ W. Czaplinski *Das Theater am Hofe der polnischen Wasen*, [w:] *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert, Vorträge des Kongress in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, vom 4. bis 8. September 1979*, hrsg. v. A. Buck [u.a.], II, Hamburg [1981] - J. Bolte *Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert*, Hamburg u. Leipzig 1895 [Theatergeschichtliche Forschungen, hrsg. v. B. Litmann, XII]; B.Th. Sators-Neumann *Dresdener Jahre berufstätigen Theater in Elbing. Die Geschichte einer ostdeutschen Provinzialbühne*, Bd. 1: 1605-1866, Danzig 1936 [Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens, 20].

¹³⁴ List serwitorialny, wystawiony malarzowi przez Władysława IV w Warszawie 16 XI 1639 r. [Archiwum Główny Akt Dawnych, Warszawa, *Metryka Komnat (Księgi Wpisów)*, sygn. 185, fol. 196v. - 197v.] został już wydany w wersji oryginalnej, lecz z uzupełnieniami przez Z. Wdowiszewskiego *Zakazowanie w r. 1639 i zw. serwitorium królewskie przez Władysława IV udzielonego Barthomejuszowi Strobliowi z Wrocławia i o zaginionych obrazach tegoż artysty w katalogu włoskiej* [komunikat z 20 I 1927 r.] "Prace Komisji Historii Sztuki PAU" t.4, Kraków 1930, s. LV-LVIII. Przywilej Ferdynanda (Státní ústřední archiv v Praze, Salcbury, 29, fol.490 v. - 494 r.) opublikowany został w dużym skrócie po polsku przez A. Hajdeckiego *Vestigia artificum Palmarum Virescentia (1590-1750. Sztuka artystów na dziejów sztuki polskiej)*, "Przewodnik Naukowy i Literacki", Lwów, R. 38, 1910, s. 619. Na temat typowej zawartości podobnych dokumentów, zob. Herbert Haupt, *Kaiser-, Hof- und Hofbefreites Handwerk. Der Versuch einer inoffiziellen Abgrenzung*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien" Bd. 85/86, 1989/90, s. 89-93.

¹³⁵ P. Geyl *The Netherlands in the Sixteenth Century, Part One: 1609-1648*, London 1961, s. 73 i 132.

¹³⁶ S.G. Lindberg *Christian and the Scholars*, [w:] *Christian Queen of Sweden...*, s. 46. Autor nazywa reprezentowany przez pastora kierunek synkretyzmem, dążącym do zjednoczenia wyznań protestanckich, i ugodowym w stosunku do katolicyzmu.

¹³⁷ [J.] Krebs *Johnau Christian, Herzog von Brieg*, [w:] *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd.14, Jetzler-Kähler, Leipzig 1881, s. 190-200. Książę zmarł 25 XII 1639 r., może jeszcze przed rozpoczęciem właściwej pracy nad obrazem. Do Polski uciekł po raz pierwszy 12 X 1633 r., osiedlając się wkrótce za porwaniem Władysława IV w Turonię. Do Turonii powrócił 13 I 1635, po nieudanej próbie zawiazania na Śląsku konfederacji stanów protestanckich, zniweczonej przez zwycięstwo cesarskie pod Nördlingen. W marcu 1635 r. Johann Christian podjął próbę wciągnięcia Władysława IV w wojnę z Habsburgami, proponując mu protektorat nad zagrożonym

dodatkowo jeszcze w epitafium dla Jana Chrystiana, utożsamionego ze świętym imiennikiem, jak to sugerował Jan Harasimowicz¹³⁸.

Długa niewątpliwie realizacja malowidła, i nieopłacenie go przez monarchę, znajdowałyby potwierdzenie zarówno w podjęciu się przez Strobla w tym samym czasie realizacji dla Pępowa, a nawet – wyjątkowo – zamówienia konserwatorskiego dla Ryńska, raczej przypadkowo zleconych przez prowincjonalną szlachtę¹³⁹, jak i XVIII-wiecznej wzmiance Füßliego o pracy artysty w Elblągu "na służbie króla Władysława" ok. 1642 r.¹⁴⁰ Wiadomość ta odzwierciedla utrwaloną zapewne w tradycji ustnej pamięć o wykonywaniu przez twórcę jakiegoś niezwykłego dzieła. Elbląg jako miejsce powstania obrazu jest prawdopodobny z wielu względów. Jednym z nich był stosunek obu tradycyjnie rywalizujących ze sobą miast do króla: Elbląg po niedawnym (1635) odejściu spod zwierzchności szwedzkiej, próbował obecnie nadrobić swą dwuznaczną postawę zwiększoną gorliwością wobec monarchy, co implikowało dobre przyjęcie związanego z nim artysty, podczas gdy Gdańsk prowadził od 1635 r. z Władysławem IV przewlekły spór o cła morskie, przybierający na sile zwłaszcza od połowy 1637 r.¹⁴¹; nie mniej ważne było oddalenie ośrodka od centrów katolickich, w których mogła być kwestionowana ortodoksja malowidła, z tych też zapewne powodów niesygnowanego¹⁴², oraz, co w tym kontekście istotne, brak na miejscu poważniejszej, patrzącej artyście na ręce konkurencji: choć bardzo słabo rozpoznane, środowisko malarskie Elbląga I poł. XVII w. nie obfitowało na pewno w taką liczbę artystów jak rywalizująca z nim bałtycka

przez cesarza, po opuszczeniu przez protestanckich sejmowników, Śląskiem. Monarcha potraktował całą sprawę jedynie jako ahiut w swej skomplikowanej, i w gruncie rzeczy przychyliwej wobec habsburskich kuzynów grze dyplomatycznej, budząc jednak przez pewien czas duże zaniepokojenie Wiednia pogłoskami o planowanej akcji wojskowej na Śląsku (A. Szelągowski *Rozkład Rzeczy i Polski za panowania Władysława IV*, Kraków 1907, s. 104-111). Zniechęcony prawdopodobnie postępowaniem polskiego króla, książę usunął się po wypełnionym cierpieniami życiu 4 X 1636 r. do zamku ostródzkiego, oddanego mu w użytkowanie przez jego krewnych, elektorów brandenburskich (Krebs, op.cit., s. 198).

¹³⁸ W *Wędzynie Między Wrocławiem, Krakowem i Gdańskiem. Artystyczne związki i wzajemne Śląska i Polski w XVII wieku*, wygłoszonym na XLII sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Krakowie, 4 XII 1993 r. Asztur wystąpienia podnosił też związek malowidła z twórczością śląskiego poety następnego po Opitzu pokolenia, Andresa Gryphiusa.

¹³⁹ *Wniebowzięcie i Koronacja Marii z Apostołami u grobu* (niegdyś sygnowane 1641), wraz z nie istniejącym dziś obrazem *Róg Ojciec w górnej kondygnacji*, dla ołtarza głównego kościoła parafialnego w Pępowie ufundował Wojciech Konarzewski; przeprowadzoną w tym samym roku restaurację (znaczone inicjałami przemalowanie) obrazu *Męczennictwo św. Wawrzyńca*, z ołtarza głównego kościoła parafialnego w Ryńsku, dzieła manieryzmu włoskiego z ok. 1600, opłacił przypuszczalnie Jan Dziatwiński (por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. V, z. 4, s. 30, il. 92; – *ibidem*, t. XI, z. 19, s. VI, 36, il. 112).

¹⁴⁰ [J.R. Füßli] *Allgemeines Künstlerlexicon, oder: kurze Nachricht...*, Zürich 1779, s. 633.

¹⁴¹ E. Carsten *Geschichte der Hansestadt Elbing*, Elbing 1937, s. 379-384; – S. Gierszewski *Elbląg - przeszłość i teraźniejszość*, Gdańsk 1985, s. 146-148; – W. Czapiński *Polska a Prusy i Brandenburgia za Władysława IV*, Wrocław 1947. *Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*, Seria A, Nr 6), *passim*, zwł. s. 190-218.

¹⁴² *Szczepińska-Tramer El'Festln...*, s. 10, widziela ukryta sygnaturę malarza w ornamentcie formującym literę 'S' w centrum kandelabra, pomiędzy dwiema parami aniołków. Przy bliższym przyjrzeniu się można z segmentów ornamentu ułożyć, jak się wydaje, nawet kryptogram, obejmujący i dalsze litery nazwiska; może to jednak tylko sugestia. Do mienia daje wszakże fakt, iż po niemiecku *strüßelig*, *Strüßelkopf* oznacza potargany, rozczochrany – a taki właśnie, rosochaty charakter ma ornament, z którego wielki kandelab jest zbudowany. W malowidle można się również domyślać występowania autoportretu artysty – byłaby to przecięta krawędzią obrazu brodata postać w czapce ze szkołką w drugim rzędzie grupy po lewej, przypuszczalnie trzymająca charakteryzującą ją pozytywne pochodnie.

metropolia¹⁴³. Sens dzieła łączy się zapewne z tajną dyplomacją monarchy. Okres około 1640 jest najgorzej zbadanym źródłowo fragmentem panowania Władysława IV¹⁴⁴, o którym wszakże sądzi się, że charakteryzowały go duże wahania w polityce dryfującego w zasadzie w stronę Habsburgów dworu: "szamotanie się, daremne próby, nieudane drobne pomysły", związane z bezskutecznymi wysiłkami obrony pozycji samodzielnego władcy wobec narodu, oraz usiłowania wyjścia z matni, w jakiej król znalazł się na skutek zawarcia rozejmu ze Szwecją w Sztumskiej Wsi, blokującego jego próby odzyskania korony szwedzkiej¹⁴⁵. Te właśnie stałe motywy polityki królewskiej: chęć powrotu na tron szwedzki oraz odegrania roli mediatora w wojnie europejskiej, aby później poprowadzić zjednoczonymi siłami krucjatę antyturecką¹⁴⁶, są w obrazie obecne. Do jego powstania przyczynić się musiały wiadome dworowi polskiemu zabiegi elektora – następcy brandenburskiego, Fryderyka Wilhelma, syna lennika Polski, o rękę Krystyny szwedzkiej, którym starano się usilnie przeszkodzić ze względu na podwójne niebezpieczeństwo wzmocnienia się obcej dynastii na tronie szwedzkim, i jej jednoczesnego uniezależnienia się od Polski¹⁴⁷. Zamiar ogłoszony przez elektora w 1642 r. był znany w Polsce na pewno w roku 1641, i wówczas podjęto dość łagodną interwencję kanałami dyplomatycznymi; z pierwszą propozycją małżeństwa Krystyny wystąpił jednak do Brandenburczyków jeszcze Gustaw Adolf na początku 1631 r. Odrzucona wtedy z kilku przyczyn oferta mogła jednak być podejmowana w latach 1631-1641; za wczesny i zakulisowy jeszcze sposób reakcji na te plany można uznać madryckie dzieło. W roku 1642 opozycja Polski przybrała już formę bardziej zdecydowaną: do Królewca wysłany został z ostrzeżeniem Jerzy Ossoliński, który zagroził, że w razie małżeństwa elektorowi odebrane będzie siłą lenno pruskie¹⁴⁸. Tymczasem jednak w zawsze pełnej inwencji, czasem nawet mrzonek w głowie króla mogła się zrodzić myśl zaproponowania Zjednoczonym Prowincjom pójścia za ciosem

¹⁴³ Synteza A. Ulbeicha *Kunstgeschichte Ostpreuens...*, Königsberg i. Pr. [1932] – [Frankfurt am Main 1976²], wymienia w rozdziale poświęconym sztuce okresu 1620-1680 dwóch tylko malarzy w Elblągu – Adama Wolskiego i Vitusa Heinricha (s. 148-149).

¹⁴⁴ W. Czapliński, monografista króla, podaje (*Władysław IV i jego...*, przyp. 67), iż rozdział poświęcony temu okresowi ("Na przełomie") oparty jest na jego wcześniejszej pracy *Władysław IV wobec wojny 30-letniej (1637-1643)*. Kraków 1937. W tamtej publikacji autor zajmuje się jednak w dużej mierze stosunkami króla z Francją (s. 27-37: "Lata przejściowe").

¹⁴⁵ Czapliński *Władysław IV i jego...*, s. 206. Badacz nie relacjonuje żadnego z wymienianych przez siebie "drobnych pomysłów". Stwierdzenia te wnoszą jednak wiele nowego w porównaniu do wcześniejszych opinii autora, wyrażonych w książce *Władysław IV wobec...*, s. 27, gdzie pisze: "Lata 1639-1642 są tymi latami, w których Rzplta nie bierze prawie żadnego udziału w sprawach zajmujących środkową Europę [...] Są to lata zastoju, pozbawione szerszej inicjatywy i politycznej działalności w większym stylu" (por. też przyp. 144).

¹⁴⁶ Te wątki w polityce króla akcentuje Czapliński, *Władysław IV i jego...*, *passim*.

¹⁴⁷ Czapliński *Polska a Prusy...*, s. 265, definiuje to niebezpieczeństwo jako zagrożenie polskiego dostępu do morza, lenności Prus Książęcych, oraz uniemożliwienie planowanego wstąpienia do Szwecji przy pomocy Danii. – L. Hüttl *Der große Kurfürst, Friedrich Wilhelm II. Brandenburg*, München 1984², wymienia terytorialny rozrost Szwecji, wytworzenie nierównowagi na północnych i zachodnich granicach Rzeczypospolitej, oraz unicestwienie planów dynastycznych króla (s. 102 i 127).

¹⁴⁸ Czapliński, *Polska a Prusy...*, s. 264-265; – Hüttl, *op.cit.*, s. 45, 55-56, 102 i 127. Szwecja jednak nigdy nie myślała poważnie o proponowanym małżeństwie, traktując je wyłącznie jako grę polityczną. Po okresie zwodzenia przez Szwedów, Fryderyk zaprzestał swych starań w 1646 r. (Czapliński *Polska a Prusy...*, s. 266; – Hüttl, *op.cit.*, s. 130).



28. Nagrobek kanonika wrocławskiego Nikolausa von Troilo, po 1640, Wrocław, katedra, fragment

wiktorii Trompa, i wywarcia nacisku na ich sojusznika – Szwecję, aby stany jej (a właściwie kanclerz Oxenstierna) zezwoliły na prestiżowe małżeństwo Krystyny z pozostającym pod kuratelą niderlandzką synem Fryderyka. Rezultatem miało być połączenie sił szwedzkich i niderlandzkich, rozgromienie wojsk cesarskich i sojuszniczych oraz przywrócenie elektorowicza do Palatynatu i Czech, a w rezultacie – jego wybór na cesarza i zakończenie nienawistnego protestantom prymatu habsburskiego w Europie, zaś Krystynie zapewnienie więcej niż honorowej pozycji cesarzowej. Polska miała się zapewne w jakiś sposób włączyć do działań: do tego odnosić się może umieszczona na kolumnie po prawej *grisaille'owa* płaskorzeźba anioła lub geniusza budzącego kobiecą personifikację, śpiącą nad tarczą z jednogłowym orłem. Upragnionym dla Władysława rezultatem całej inicjatywy byłoby przywrócenie w zamian starszej linii Wazów na opróżniony tron szwedzki, zaś w perspektywie może nawet – przywództwo w wyprawie chrześcijan na Portę i laury *reconquistadora*. Na odnowę dynastycznego sposobu myślenia króla mógł mieć wpływ fakt, że jego żona w końcu 1639 r. spodziewała się pierwszego dziecka¹²⁹.

W dziele istnieje jeszcze jeden, zupełnie pewny, wątek śląski: na dwóch gleviach eskortujących grupę Wallensteina strażników po lewej, a także po obu stronach płomienia trąbki Trompa, pojawia się umieszczony pod kapeluszem z chwostami herb wrocławskiego kanonika Nikolausa von

¹²⁹ Pierwszy i jedyny żywy potomek monarchy, królówiczy Zygmunt Kazimierz (+1647) urodził się 1 IV 1640 r. (B. Fabiani *Nadziśniesz Wzrost w Warszawie*, Warszawa 1988, s. 49).

Troilo und Lessoth (1582-1640), ten sam, który występuje na jego nagrobku w obejściu katedry wrocławskiej (il. 28)¹⁹¹. Wyobrażenie symbolu dostojnika kościelnego na tak poczesnym miejscu oznaczać musi poważny jego udział w treści malowidła; jaki jednak – trudno się domyślić. Na temat samej postaci istnieją rozproszone tylko wzmianki, z których wiadomo, że Troilo pochodził z możnej szlachty tyrolskiej, był właścicielem majątku Lessot pod Nysą, długoletnim dziekanem kapituły katedralnej i administratorem biskupstwa, papieskim prałatem domowym po studiach rzymskich i cesarskim palatynem¹⁹², a jednak wychwalano, i to ze strony protestanckiej, jego *humanitas*, co nie dziwi, jeśli weźmie się pod uwagę, że za szwagra miał wielkiego humanistę jeszcze z epoki rudolfskiej, Matthäusa Wackera von Wackenfels¹⁹³. Wzmianki o działalności von Troilo pozwalają się zorientować, że zgodnie ze swym wykształceniem w dziedzinie prawa cywilnego i kanonicznego był on ostro widzącym rzeczywistość legalistą, a jednocześnie cenionym dyplomatą, który broniąc praw Kościoła katolickiego, potrafił jednocześnie zachować sprawiedliwość względem innowierców. Szczególnie interesująca jest wzmianka o tym, że von Troilo, podczas krótkiego panowania we Wrocławiu "króla zimowego", znalazł się wśród tych, którzy złożyli mu przysięgę na wierność¹⁹⁴. Natura kontaktów kanonika z Polską czeka jeszcze na wyjaśnienie; może ona pomóc w lepszym odczytaniu obrazu. Można się tylko domyślać, że dziekan katedralny odegrał pewną rolę w wydarzeniach roku 1635, kiedy zanosilo się na interwencję

Obraz
Bartłomieja
Strobla
w Prado

¹⁹¹ Oprócz wymienionego herbu z nagrobka w katedrze, materiału porównawczego dostarcza opis znaków heraldycznych rodziny, zamieszczony przez J. Sinapiusa *Erste Vorstellung, darinnen die ansehnlichen Geschlechter der Schlesiſchen Adels...* Leipzig, gedruckt in der Fleischerschen Druckerey, 1720, s. 1067 (ważniejszy z elementów złożonego herbu podano tu jako godło, drugi – jako klejnot); bardziej precyzyjnie odpowiada wszakże ważniejszemu z godła w obrazie jego opis w: *Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexicon...*, hrsg. v. E.H. Kneschke, Bd. IX, Leipzig 1930, s. 274.

¹⁹² Życiorys dostojnika zamieszczony na jego epitafium, oraz w publikacjach: Ju. Heurick, *Casp. Fil. Cunradi SILESIA PUGATA sive Silesiarum doctrinae & virtutibus christianissimae elogium...* edidit Caspar Theophil Schindlerus, Lignitici, sumptibus Haeredum Rollachianorum, Anno MDCCVI, s. 314; – Sinapius, op.cit., s. 1065-1067; – "Archiv für die Geschichte des Bisthums Breslau", hrsg. v. A. Kastner, Bd. I. Beiträge zur Geschichte des Bisthums Breslau von 1500 bis 1655, Neſe 1858, s. 278, 287 i passim; – *Acta Publica. Verhandlungen und Correspondenzen der schlesiſchen Fürſten auf Stände, Jg. 1618-1629*, Breslau 1865-1906, passim, zwł. Bd. VIII Jg. 1629, s. 16 przyp. 1; – także G. Zimmermann *Das Breslauer Domkapitel im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation 1500-1600*, Weimar 1938, s. 184.

¹⁹³ O Troili *humanitas* pisał Martin Opitz do przyjaciela Augusta Buchnera 27 IV 1629 - M. Rubensohn, *Martin Opitz und Breslau. Mit einer Lebensgeschichte des Dichters auf Breslau*, "Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens", Bd. 34: 1900, s. 243 i przyp. 1. Na drugim epitafium kanonika, znajdującym się niedługo w kościele Św. Krzyża we Wrocławiu, określony był on jako *humane Conditionis nemore viros* (Sinapius, op.cit., s. 1066). Stosunek rodziny dziekana katedralnego z Matthäusem Wackerem znany jest głównie dzięki poematowi zbiorowi poetyckiemu na cześć tego ostatniego, autorstwa Kaspara Cunrada, dedykowanemu omawianej postaci: *Am Mausis Illuſtri Et Magnifico Viri Do. Johanni Matthäo Wackero a Wackenfels... Sororio Meritis, & Phantasm - Reverenti & Illuſtri Viri, Do. Nicolao Troilo de et in Laſi & c. ...*, A.C.MDCXXX, Olſnae Sil. Typis Boſemerianis" (Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, klocek 533 856). Na temat Wackera von Wackenfels (1550-1619), zob. R.J.W. Evans *Rudolf II and his World. A study in intellectual history 1576-1612*, Oxford 1984, s. 154-155. Interesujące, że humaniście temu, konwertującemu na katolicyzm, powierzonych było wiele cesarskich misji do Polski.

¹⁹⁴ W październiku 1619 von Troilo podpisał jako jeden z członków kapituły (bynajmniej nie wszystkich) przysięgę wyrzeczenia się przeladowania wiary ewangelickiej i dochowania wierności wyznania - *Acta Publica...* Jg. 1619, hrsg. v. Hermann Palm, Breslau 1869, s. 388-389; 25 II 1620 delegowany był jako jeden z dwóch członków kapituły do złożenia hołdu Fryderykowi (z zastrzeżeniem wszakże praw katolików) - *Archiv für die Geschichte...* s. 184 (*Extractus actorum capitularium*)

Władysława IV na Śląsku, i podporządkowanie Polsce tej prowincji¹⁵⁴. Może w liście królewskim, towarzyszącym obrazowi, jeśli zabrano go do Hagi jakieś poselstwo, znalazło się po konsultacjach z kanonikiem – miejsce i dla propozycji włączenia, w razie proponowanych zmian politycznych, Śląska do Korony Polskiej. Troilo raczej nie dożył takiej misji – zmarł w grudniu 1640 r.¹⁵⁵

Niewykluczone, że długa realizacja ogromnego dzieła, jeszcze i dziś niewykończonego (co widoczne w małych fragmentach, np. na dłoniach niektórych postaci), stępiła jego sens i król stracił zainteresowanie tematem. Nie jest zatem pewne, czy obraz został wysłany do Niderlandów po wykonaniu; nie ma go jednak w pośmiertnych inwentarzach kolekcji Jana Kazimierza, do której trafiły resztki zbiorów po jego bracie, zwłaszcza malarstwo flamandzkie¹⁵⁶. Może został w Warszawie lub Elblągu i zrabowały go wojska szwedzkie lub brandenburskie 1655-1656¹⁵⁷. Do Hiszpanii trafił w każdym razie, jak zostało wspomniane wyżej, najprawdopodobniej z Niderlandów; o tym, że na początku XVIII w. zdecydowano się wystawić go na sprzedaż, zdecydowały na pewno cechy stylistyczne dzieła na tle sztuki głównych centrów mocno regresywne i prowincjonalne już w chwili jego powstawania.

¹⁵⁴ Zob. przyp. 137.

¹⁵⁵ Dokładnie 3 XII (epitafium w katedrze; – Cunrad, op.cit., s. 314; – Zimmermann, op.cit., s. 184).

¹⁵⁶ W. Tomkiewicz *Z dziejów polskiego mienstwa artystycznego w wieku XVII...*, Wrocław 1952 (*Znaki do dziejów sztuki polskiej* pod red. A. Ryszkiewicza, T. IV), s. 59. Inwentarze sporządzone w Nevers i Paryżu (1672 i 1673) przedrukowane ibidem, s. 85-121 i 122-258.

¹⁵⁷ Systematyczne wiaszczenie Warszawy i rabunki na jej terenie opisuje Tomkiewicz, op.cit., s. 51-54.

Czyżby nieznany obraz Bartłomieja Strobla? Assunta z Goszczy

Na północno-wschodnich kresach Śląska, w pobliżu granicy z Wielkopolską, położona jest niewielka miejscowość Goszcz znana głównie ze wspaniałego niegdyś pałacu Reichenbochów (znajdującego się niestety obecnie w ruinie) i ufundowanego przez nich ewangelickiego kościoła dworskiego. Mało kto zwraca uwagę na pobliski, nieefektowny kościół parafialny p.w. Narodzenia NPM, wzniesiony zresztą późno, bo dopiero w latach 1754-1779. W ołtarzu głównym tego kościoła, za opuszczaną przesłoną, znajduje się obraz przedstawiający Matkę Boską (il. 1). Wyobrażona na nim Maria jest młodą dziewczyną o nieco zdziwionym, ale uważnym spojrzeniu szeroko otwartych, niewinnych oczu. Odziana w luźną szatę i rozwiany płaszcz, bosą stopą depcze głowę wijącego się pod naciskiem węża, który oplata ziemski glob wraz z zespolonym z nim księżycem. Dość nieudolnie namalowane ręce Madonny z trudem obejmują siedzące na prawym ramieniu matki Dzieciątka, trzymając jednocześnie lilię ze srebrnej blachy. Mały Jezus ubrany w przewiązaną sznurem koszulkę, siedzi spokojnie, jakby pozował, z rozłożonymi rączkami (il. 2). Do prawej z nich włożono srebrne berło, lewą dłoń przesłania lilia, którą trzyma Matka. O ile oblicze Marii jest owalne, o wysokim czole, zaznaczone podbródkiem, małymi ustami i długim nosem łączącym się z regularnymi łukami brwiowymi, o tyle twarzyczka dziecka ma kształt owaloidalny, przewężający się pośrodku, a czoło wydaje się niższe. Być może jest to skutek uczesania, bo długie włosy Madonny, odczesane z czoła, z widocznym przedziałkiem pośrodku, opadają ciężko na ramiona, u Dzieciątka wija się natomiast w puklach wokół głowy. Ponad Marią fruują dwa aniołki, unoszące nad nią malowaną koronę. Dwa większe, ukazane w skrótach i – jak się zdaje – bardziej niesforne, podtrzymują u dołu krańce płaszcza, w który jest odziana (il. 3 i 4). Sylwetka Matki Boskiej odcina się wyraźnie od promieniującej za jej plecami glorii.

Suknia Marii ma kolor wyrazistej czerwieni, karminowy na granicy cynobru. Plamy tego samego barwnika użyte zostały także dla ustalenia odcieni karnacji twarzy Matki Boskiej i jej Dzieciątka oraz nagich ciał aniołków.



1. Goszcz, obraz Matki Boskiej w głównym ołtarzu katolickiego kościoła parafialnego



Czyżby
nieznany
obraz
Bartłomieja
Strobla?

2. Goszcz, część górna obrazu Matki Boskiej w głównym ołtarzu katolickiego kościoła parafialnego



3. Goszcz, aniołek potrzymujący płaszcz
Matki Boskiej (z lewej strony). Fragment
obrazu w głównym ołtarzu



4. Goszcz, aniołek potrzymujący płaszcz
Matki Boskiej (z prawej strony). Fragment
obrazu w głównym ołtarzu

Odnajdujemy je ponadto w kolorystyce korony nad głową Madonny i perizonium jednego z putt w górnej części obrazu. Pociągnięciami białej farby, imitującej błyski światła, modelowane są z kolei fałdy szaty. Płaszcz ma barwę stalowo-błękitną. Plastykę fałdów udało się tu wydobyć przyczerzonymi cieniami. Żółtobrązowe ozdoby bordiury zdobiącej jego krawędź naśladują wyszyty złotą nicią ornament. Koszulka Dzieciątka jest białoróżowa, modelowana tonami karminowymi i jasnożółtymi, a w kilku miejscach (pasek) także zielonkawymi. Zielone zabarwienie ma również lśniące, czarne ciało węża. Plamki tej samej farby użyte zostały do wycieniowania jasnoróżowych ciałek aniołków. Nóżki Dzieciątka owinięte zostały srebrnoszarym brokatem, pokrytym gęstą ornamentyką o odcieniu żółtożółcistym. Włosy Marii i aniołków są kasztanowe o miedzianym odcieniu, Dzieciątka jaśniejsze. Glob i zespolony z nim księżyc pod stopami Madonny jest szarobłękitny, rozbielony, z rdzawymi plamami (słońce?). Tło w obrębie świetlistej mandorli odcina się od płaszcza Marii jasną barwą ugrowo-żółtą. Na krawędziach przeobraża się jednak w skłębione, ciemnobrunatne chmury o zielonkawym odcieniu.

Nie było dotąd możliwości dokładnego zbadania obrazu, zwłaszcza że do dziś ma on niemałe znaczenie kultowe. Gołym okiem widać jednak, że został wykonany na trzech nierównej szerokości deskach, połączonych z tyłu poprzeczkami. Niewątpliwie był przemalowany, prawdopodobnie przede

5. Gęszcz, wąż oplatający księżyc i kulę ziemską. Dolny fragment obrazu Matki Boskiej w głównym ołtarzu



Czyżby
nieznany
obraz
Bartłomieja
Strobla?

wszystkim w związku z przyozdobieniem go srebrnymi insygniami dziewictwa i królewskiej władzy. Musiało to nastąpić zapewne około 1779 r., w momencie, kiedy oddawano do użytku nowy kościół, do którego obraz został przeniesiony. W efekcie jawi się on jako dzieło pod względem poziomu artystycznego bardzo niejednorodne. Mało plastyczna jest suknia Matki Boskiej i jej płaszcz, które wydają się płaskie i sztywne, aczkolwiek ich kontur zarysowuje interesującą swobodną formę przypominającą dzwon. Ale nie dotyczy to koszulki Dzieciątka ani perizonium jednego z aniołków, których fałdy uwypuklają się plastycznie. Rażą nieudolnością ręce Madonny, przemalowane niewątpliwie w związku z przystosowaniem ich do trzymania srebrnej lili.

Od tych partii odbija wyraźnie poziomem wykonania głowa Marii i Jezuska o realistycznym zróżnicowaniu twarzy młodej kobiety i dziecka oraz plastycznym modelunku, uzyskanym poprzez delikatne walorowania i umiejętne stosowania akcentów barwnych. Na drugim miejscu pod względem opracowania artystycznego znajduje się przedstawienie węża, przekonującej swą biologiczną ekspresją (il. 5). W wiarygodnych plastycznie skrótach zostały namalowane dolne aniołki unoszące szatę Marii, a osiągnięto to dzięki wcale umiejętnemu stosowaniu "blików" świetlnych (il. 3, 4). Bardziej schematyczne wydają się górne putta z koroną, które także robią wrażenie przemalowanych, może w związku z wyposażeniem ich w palmy. Strona kolorystyczna obrazu zdradza przemyślaną kompozycję i niemałe warsztatowe doświadczenie jego twórcy, które znamionowało artystów z Północy.



6. Herman Han *Koronacja Marii* w katedrze oliwskiej

Czyżby
nieznany
obraz
Bartłomieja
Strobla?



7. Herman Han *Koronacja Marii w katedrze w Pelplinie*



8. Herman Han *Koronacja Marii w katedrze w Pelplinie*, fragment z aniołkiem



9. Herman Han *Koronacja Marii w katedrze w Pelplinie*, fragment z główkami aniołków

Udane artystycznie i – jak się zdaje – nie przemalowane partie goszczańskie malowidła, obejmujące głowy Marii i Dzieciątka, kierują od razu naszą uwagę ku wizerunkom koronacji Marii w kościołach na Pomorzu: dziełom Hermana Hana w Oliwie (1623; il. 6) i w Pelplinie (1624; il. 7), a następnie do obrazów Bartłomieja Strobla o tej samej tematyce w katedrze we Włocławku (1639) i w kościele parafialnym w Radzynie Chełmińskim (1643; il. 10). Nie sposób bowiem w przedstawionej kobiecie nie dostrzec tego, co Eugeniusz Iwanoyko nazwał "typowo stroblowskimi" rysami twarzy¹, choć podobny typ fizyczny odnajdujemy już wcześniej u Hana. *Incoronata z Goszczy* wyróżnia się spośród przytoczonych przykładów pełnym ufności, bystrym spojrzeniem szeroko otwartych oczu. Autor malowidła zrezygnował w nim bowiem z pełnej pokory postawy orantki, być może ze względu na obdarzenie Marii atrybutami Niepokalanego Poczęcia.

Również główkę Dzieciątka z twarzą o "nerkowym" kształcie, z lekko wysuniętym podbródkiem, otoczoną puszystymi kędzierzawymi włoskami, porównywać możemy z innymi wizerunkami dzieci namalowanymi przez Hana i Strobla. Potwierdza to zestawienie obrazu goszczańskiego z przedstawiającymi aniołki partiami *Koronacji Marii* z Pelplina (Han; il. 8, 9) i wyobrażeniem Dzieciątka Jezus na rękach św. Anny na obrazie

¹ E. Iwanoyko *Bartłomiej Strobel*, Poznań 1957.



Czyżby
nieznany
obraz
Bartłomieja
Strobla?

10. Bartłomiej Strobel *Koronacja Marii* w kościele parafialnym w Radzynie Chełmińskim



11. Bartłomiej Strobel *Wniebowzięcie Marii*
w katedrze we Włocławku, fragment z główką
aniołka

Strobla (1639) we Fromborku. Dalsze analogie wykazują wreszcie twarze "dolnych" aniołków, podtrzymujących szatę Marii, porównywane z główką aniołka na obrazie *Wniebowzięcia Marii* z Włocławka (il. 11). Można wreszcie wspomnieć o innych stroblowskich cechach kompozycji: "dzwonkowatym" kształcie szaty spływającej na obłoki, jak we Włocławku i w Radzynie oraz skontrastowaniu sylwetek postaci z jakby podświetlonym tłem. Jest wreszcie w obrazie z Goszczy, mimo przeróbek jakim został poddany, miejsce na "właściwe Stroblowi zamifowanie do precyzyjnych drobiazgów"² oraz "elementy przyrodoznawstwa", wpływające zdaniem Zdzisława Kępińskiego na kształtowanie wizji artystycznej wydarzeń transcendentnych³. Cechy te możemy odnaleźć zwłaszcza w dolnej strefie obrazu w dokładnym i przekonującym, choć trudnym do zoologicznego zidentyfikowania wyobrażeniu biblijnego węża (il. 5).

Należałoby z kolei zastanowić się nad datowaniem obrazu, który stanowi przedmiot naszych rozważań, oraz okolicznościami w jakich znalazł się on w Goszczy. Te ostatnie nie jest zbyt trudno odtworzyć, głównie dzięki żmudnej pracy Józefa Jungnitza⁴, który opublikował drukiem protokoły sporządzone przez upoważnionych reprezentantów biskupa w czasie wizytacji diecezji wrocławskiej w 2 poł. XVII w.

Były to lata po zakończeniu wojny 30-letniej, kiedy zwycięska strona katolicka obliczała straty wyrządzone w duszpasterstwie i mieniu kościel-

² Ibidem, s. 74.

³ Ibidem, s. 69.

⁴ J. Jungnitz *Visitationsberichte der Diözese Breslau. Archivdiakonats Breslau, Breslau 1902.*

Czyżby
nieznany
obraz
Bartłomieja
Strobla?



12. Cath. Klauber, miedzioryt z wizerunkiem Matki Boskiej na Świętej Górze
kolo Přebramu

nym przez protestantów i działania wojenne, przygotowując się do odebrania zagrabionych (w jej przekonaniu) Kościołowi nieruchomości. W pierwszym etapie musiano niewątpliwie odrestaurować odebrane protestantom lub opuszczone i często zniszczone świątynie, wyposażając je w wystrój zgodny z doktryną katolicką. Liczono wiernych i odszczepieńców oraz weryfikowano duchowieństwo. Przygotowano środki, które byłyby przydatne w duszpasterskiej akcji rekateolizacyjnej. Jednym ze sztandarowych zadań w tej dziedzinie było przywrócenie należnej czci Marii – Matce Chrystusa. Wizerunek w Goszczy nadawał się do tych celów znakomicie, ze względu na zespolenie treści właściwych kilku typom ikonografii maryjnej w jednym przedstawieniu. Matka Boża zjawia się tutaj jako dziewica apokaliptyczna – "niewiasta obleczone w słońce, księżyc pod jej stopami" (Apok. 12,1) – wśród obłoków, uwielbiana przez anioły, w promienistej mandorli nawiązującej do dawnych tradycji obrazów maryjnych. Z węzłem, kulą ziemską i księżycem pod stopami – jak to często się zdarzało w wieku XVII – wyobrażona jest jednocześnie jako *Immaculata*. Połączenie to po bitwie pod Lepanto i Białą Górą odczytywane było często jako obraz Matki Boskiej Zwycięskiej – "de Victoria" (Apok. 12,17; il. 12). Malarz ukazał też inne tytuły do chwały Marii jako *Assunty* i *Incoronaty* – wniebowzięcie i koronację. Dzięki połączeniu tych wszystkich znaczeń obraz stanowił prawdziwe kompendium teologii maryjnej i jako takie mógł nie tylko krzewić katolicką pobożność, ale być przydatny w polemikach z miejscowymi protestantami. Był on zresztą elementem bardziej rozbudowanego programu mariologicznego, jako że w 1662 r. z inicjatywy hrabiny Euzebii von Wagensberg, ówczesnej właścicielki dóbr, powstała przy kościele w Goszczy kaplica Loretańska i została założona fundacja na jej utrzymanie⁵. Rozwijający się tutaj typowo katolicki kult musiał być solą w oku protestanckich właścicieli miejscowości hr. Reichenbachów, którzy nabyli posiadłość w 1727 r. Echo konfliktów, które z tego wynikły, odnajdujemy w zbiorach Wrocławskiego Archiwum Archidiecezjalnego jeszcze w latach 1777-1778⁶.

Na czele akcji kontrreformacyjnej, która nasiliła się po pokoju westfalskim (1648), stać musieli z urzędu dwaj kolejni biskupi wrocławscy: arcyksiążę austriacki Karol Habsburg (1608-1624) i jego następca – król polski, Karol Ferdynand Waza (1625-1655). Strobla, jak wiadomo, kontakty łączyły zarówno z pierwszym z nich, który mienił się nadwornym malarzem, jak i królewską rodziną drugiego w czasie pobytu w Polsce po 1633 r. Jest więc wysoce prawdopodobne, że któryś z nich zwrócił się do niego z zamówieniem na obraz.

Sprawa datowania wizerunku Matki Boskiej goszczańskiej wydaje się bardziej złożona. Z protokołu wizytacji przeprowadzonej w 1638 r. dowiadujemy się tylko, że kościół pod wezwaniem NPM jest wprawdzie

⁵ J. Franzowski *Geschichte der freien Standeserbschaft der Stadt und des landrätlichen Kreises Gross Warthenberg*, Gross Warthenberg 1912, s. 456.

⁶ Wrocławskie Archiwum Archidiecezjalne, XI. Akta parafii i miejscowości, Goschtütz, Krs. Gross Warthenberg, 3: 1777-1778 betreffend Differenzen zwischen Grafen von Reichenbach und Pfarrer Binkowsky speziel wegen 10 Fl. aus Gräflichen von Wagensberg' schar Fundation für die Loretto - Kapelle.

czysto wysprzątany, zapewne w przewidywaniu inspekcji, ale proboszcz, człowiek niegodny, żyjący w jawnym konkubinacie, zniknął bez śladu wraz z kluczami, uniemożliwiając szczegółową kontrolę⁷. Dokładniejszy obraz kościoła wyłania się dopiero w 1651 r. ze sprawozdania dedykowanego przez wizytatora biskupowi Karolowi Ferdynandowi – królewiczowi polskiemu i szwedzkiemu. Stan kościoła który nosił wówczas wezwanie NPM Niepokalanie Poczętej był godny pożałowania. Zbudowany z drewna, z jednej strony był źle pokryty. Zbezczeszczony ołtarz główny pod wezwaniem Św. Mikołaja oczekiwał na ponowną konserwację. Pewne nadzieje wzbudzał proboszcz Marcin Krantz, Ślązak, człowiek młody wprawdzie, ale godny. Było 600 prawowiernych parafian, a chrzty i egzorcyzmy odprawiano po polsku⁸. Sytuacja uległa wyraźnej poprawie w następnych latach, ponieważ w czasie wizytacji, która odbyła się w 1666 r., biskup Neander skonałstatował nie bez satysfakcji, że kościół posiada już "altare maius novum cum imagine B.B. assumptae"⁹.

Nie ulega wątpliwości więc, że interesujący nas obraz został zainstalowany w Goszczy w okresie pomiędzy rokiem 1651 a 1666. Bardzo możliwe, że ofiarował go przed śmiercią w 1655 r. biskup Karol Ferdynand Waza, być może pod wpływem alarmujących wyników wizytacji przeprowadzonej w 1651 r. Nie jest jednak nigdzie powiedziane, że obraz musiał zostać wykonany właśnie w tym czasie. Mógł bowiem powstać wcześniej i zdobić inny kościół.

Możliwe, że nieprzypadkowo *Immaculata* z Goszczy kojarzy się z jedynym znanym (choć zaginionym) dziełem Strobla z okresu wrocławskiego (przed 1632 r.), jakim jest portret śląskiego poety Marcina Opitza. Odnajdujemy w nim podobny kontrast pomiędzy wyrazistą twarzą a schematycznym potraktowaniem rąk modela, który w późniejszych obrazach Strobla zanika. Obraz Madonny w Grodzisku Wielkopolskim, podobnie jak w Pępowie niezbyt odległym od Goszczy, mógł zdaniem Iwanoyki powstać nawet jeszcze w latach 60-tych XVIIw., reprezentuje jednak – jak się zdaje – dojrzały styl artysty¹⁰.

Całkiem jednoznaczna odpowiedź na postawione w nagłówku niniejszego opracowania pytanie nie wydaje się jednak w chwili obecnej możliwa. Bez przeprowadzenia zabiegów restauracyjnych i badań technicznych nie jesteśmy bowiem w stanie już dzisiaj orzec, czy mamy w Goszczy do czynienia z własnoręcznym dziełem Strobla, czy też (co wydaje się prawdopodobniejsze) z efektem działalności związanego z nim warsztatu.

⁷ Jungnitz, op. cit., s. 142.

⁸ Ibidem, s. 149-150.

⁹ Ibidem, s. 463.

¹⁰ Iwanoyko, op. cit., s. 32, 84.

Alegoria Wolności w gdańskiej grafice ilustracyjnej XVII wieku*

„Bene meriti servi sedeant, surgant liberi” – napis tej treści został wryty na kamiennej ławie (*sedile lapideum*) znajdującej się w świątyni starożytnej bogini włoskiej Feronii, w miejscowości Terracina (dawny Anxur). Siadali na niej bowiem niewolnicy oczekujący na uzyskanie wolności. Obcinano im wówczas włosy, a upoważniony do aktu wyzwolenia urzędnik nakładał im na głowę kapelusz filcowy (*pilleus*) i wypowiadał przy tym wyżej przytoczone słowa: „Niech zasiądą niewolnicy dobrze zasłużeni, a powstaną wolni”. W nawiązaniu do tej starożytności tradycji kapelusz (czapka) pozostał przez długie wieki znany symbolem i atrybutem wolności. Funkcję tę miał spełniać już co najmniej od około 100 r. p.n.e. w wystąpieniach rewolucjonistów zwalczających tyranów¹. W starożytności *pilleus libertatis* występuje np. – obok motywu sztyletów – na pamiątkowych monetach wybitych za czasów Republiki z okazji zabójstwa Juliusza Cezara, czy też, wraz z berłem, na numizmatach z okresu Cesarstwa z wyobrażeniem bogini Wolności². Symbolem wolności i oswobodzenia państwa stał się

* Artykuł jest poszerzonym fragmentem przygotowywanej przez mnie pracy pt. *Wykrywanie „Bibliophilum Forsterianum” 1643–1668 i ich graficzne wyposażenie*. Niniejszy tekst został przedstawiony na posiedzeniu naukowym Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Oddz. Warszawski, Klub Grafiki i Rysunku, dn. 14 XII 1999 r.

¹ Źródłem tej informacji i cytowanego tekstu jest komentarz do *Enchyridionu* Wergilego (Ks. VIII, 564) sporządzony w IV w. n. e. przez M.H. Serviusa. Zob. *Serui Grammatici qui feruntur in Vergilij Cornuti Commentarij*, Vol. 2, Lipsiae 1884, s. 279–280; – *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Hrg. v. W.H. Roscher, Bd. 1, Leipzig 1884–1890, szp. 1479; – *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Hrg. v. G. Wissowa, Bd. VI, Stuttgart 1909, szp. 2217 – 2219; – P. Grimal *The Dictionary of Classical Mythology*, Oxford 1986, s. 165. Feronia, prawdopodobnie bóstwo ziemi lub świata podziemnego, była uważana również za patronkę wyzwolenców, którzy składali ofiary w jej świątyniach, a nawet uosabiana z Wolnością. Od czasów rzymskich słowo *pilleus* oznaczało metemericznie wolność, zob. np. C. Knapik *Thesaurus Polono-Latino-Graecus*, Ed. 4, Cracoviae 1868, t. 2, s. 586.

² A. de Vries *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam, – London 1974, s. 365, podaje iż w czasie walki populiarów i plebsu przeciw optymatom, tj. konserwatywnej arystokracji rzymskiej, prowadzonej pod wodzą trybuna ludowego Luciusa Appulejus Saturninus, rzucony wysoko w górę kapelusz miał wskazywać, że idący za nim niewolnicy winni być wyzwoleni.

³ E. Iwanoyko *Gdański okres Hansa Vredemana de Vries*, Poznań 1963, s. 101; – tenże *Apoteoza Główna. Program ideowy narodził się w Wielkiej Sali Rady w gdańskim Ratuszu Głównego Miasta*, Gdańsk 1976, s. 30; – tenże *Sala Czarna ratusza gdańskiego*, Wrocław 1986, s. 58, 87–88.



również w nowożytnej emblematyce i sztuce. Świadczą o tym m.in. ryciny w *Emblemata* A. Alciatusa (1550, 1581), z podobizną w/w „monety Brutusa”, z lemmą „Respublica liberata” oraz odnośnym czterowierszem⁴. W trzech wariantach wizerunku postaci Wolności opisanych w *Iconologia* Cezarego Ripy (1593), kapelusz jest jej stałą oznaką (w komentarzu autor powołuje się na wyżej przytoczony rzymski obyczaj), podczas gdy inne jej atrybuty – kot, berło, maczuga, złamane jarzmo – wymieniają się. Na ilustracjach w dziele Ripy, zamieszczonych w wydaniach z 1603 i 1630 r., stojąca kobieta w długiej sukni („vestita di bianco”) na pierwszej rycinie trzyma kapelusz z niską główką i dużym rondem, zaś na późniejszej - stożkowaty kołpak bez ronda (il. 1)⁵. Podobnym kapeluszem-symbolem posłużył się Jacopo Tintoretto w jednym z alegorycznych fresków plafonowych w Palazzo Ducale w Wenecji, przedstawiającym *Wenecję protektorkę Wolności* (po 1574). Po bokach środkowej personifikacji, unoszącej złamane jarzmo i rozzerwane łańcuchy, artysta wyobraził dwie kobiety z drążkami, na których osadzone są kapelusze⁶. Atrybuty Wolności stosowano w różnym wyborze, a nieraz ograniczano do jednego tylko symbolu; często pozosta-

⁴ *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Hsg. von A. Henkel und A. Schöne, Stuttgart 1967, szp. 1499, il. wg. A. Alciati *Emblemata*, Lugduni 1550, s. 163 (sztylet *vel* *trioch*, na *scabore*, z *czapka* na szpicu); – Iwanoyko *Galeński okres...*, s. 101, il. 62 wg. A. Alciati *Omnia Emblemata*, Antverpiae 1581, s. 533-534 (sztylet i *czapka* obok siebie). Jako symbol wolności także w P. Valeriano *Hieroglyphica*, Basileae 1575, s. 387b.

⁵ C. Ripa *Delle più che nobilissime iconologie*, Padova 1630, cz. 2, s. 444-445, il. na s. 444, cz. 3, s. 66.

⁶ Zob. S. Béguin, P. de Vecchi *Tout l'ouvrage peint de Tintoret*, Paris 1971, s. 122, nr 231 C, il. na s. 121 - medalion na płaszczyźnie w Sali o czterech drzwiach. Rycina z tej kompozycji, wg rysunku S. Marsaigo, wykonał Andrea Zucchi (1679-1740), z podpisem: *Donna che rompe un gogio, et altre figure, che portano il Pileo insegna della libertà*. *Opera del Tintoretto...* Egz. w Gabinetzie Rycin BUJW, Zb. Król. T. 132 nr 65.

wał nim właśnie kapelusz. Wolność była cnotą proklamowaną przede wszystkim w ustrojach republikańskich, stąd też niejednokrotnie spotykamy jej personifikacje z XVI - XVII wieku na terenie Niderlandów. Postać Wolności dzierżącej w dłoni lub na długim drążku kapelusz o fasonie zgodnym z aktualną modą, czasem także inny atrybut, jak berło lub księga, występuje na licznych obiektach związanych z książętami Nassau-Oranien i z trwającymi od 2 poł. XVI w. walkami o niepodległość tego kraju, a także na filigranach niektórych papierów holenderskich⁷. Jako znane przykłady z terenu Holandii można wymienić figurę z brązu umieszczoną na grobowcu przywódcy powstania niderlandzkiego przeciw Hiszpanom, Wilhelma I Orańskiego zw. Milczącym, wykonanym przez Hendrika i Pietera de Keyser (1614-1622) w Nieuwe Kerk w Delft, jak również niektóre obrazy z XVII i XVIII w. zgromadzone w Oranje-Nassau Museum (Het Prinsenhof) w tymże mieście. Motyw Wolności z kapeluszem pojawia się także na tytułowych rycinach publikacji historyczno-politycznych wydawanych w różnych krajach. Na miedziorycie tytułowym Cornelisa Claesz Duyssenda do dzieła Daniela Heinsiusa *Rerum ad Sylvam Ducis atque alibi in Belgio aut a Belgis anno 1629 gestarum historia* (Leyda 1631) Wolność z kapeluszem z wysoką główką i dużym rondem, unoszonym na włóczni, flankuje kartusz z tytułaturą książki oraz występuje w dwóch niewielkich scenkach, które dopełniają treści zawarte w tej kompozycji: siedząca, z kapeluszem na ziemi – *Afflicta*; w kapeluszu na głowie, stojąca przy trofeach w towarzystwie Pokoju – *Restituta* (il. 2)⁸. Wolność unosząca analogiczny kapelusz na długiej pice figuruje pośród grupy licznych personifikacji na karcie tytułowej ryłca Jacoba van Meursa według rysunku Pietera Jansz. do książki J. Commelijna *Fredrick Hendrick van Nassauw Prince van Orangien zyn leven en Bedryf* (Amsterdam 1651 i następne wydania), stanowiącej apoteozę zmarłego w 1647 r. zasłużonego namiestnika Holandii (il. 3)⁹. Wolność z kapeluszem i berłem na rycinie Roberta Vaughana, wraz z personifikacjami Religii i Władzy patronuje rozprawie Thomasa Hobbesa *Philosophical Rudiments concerning Government and Civil Society* (Londyn 1651)¹⁰. W zupełnie innym kontekście, związanym w tym wypadku z duchowym wizerunkiem twórcy, przedstawił Wolność z takimiż atrybutami Salvador Rosa na akwaforcie *Geniusz Salvatora Rosy* z około 1662 r., będącej alegorycznym autoportretem artysty, gdzie zgromadzone personifikacje cech i poglądów Rosy dają świadectwo, na czym opiera się prawdziwy geniusz¹¹. Za pośrednictwem

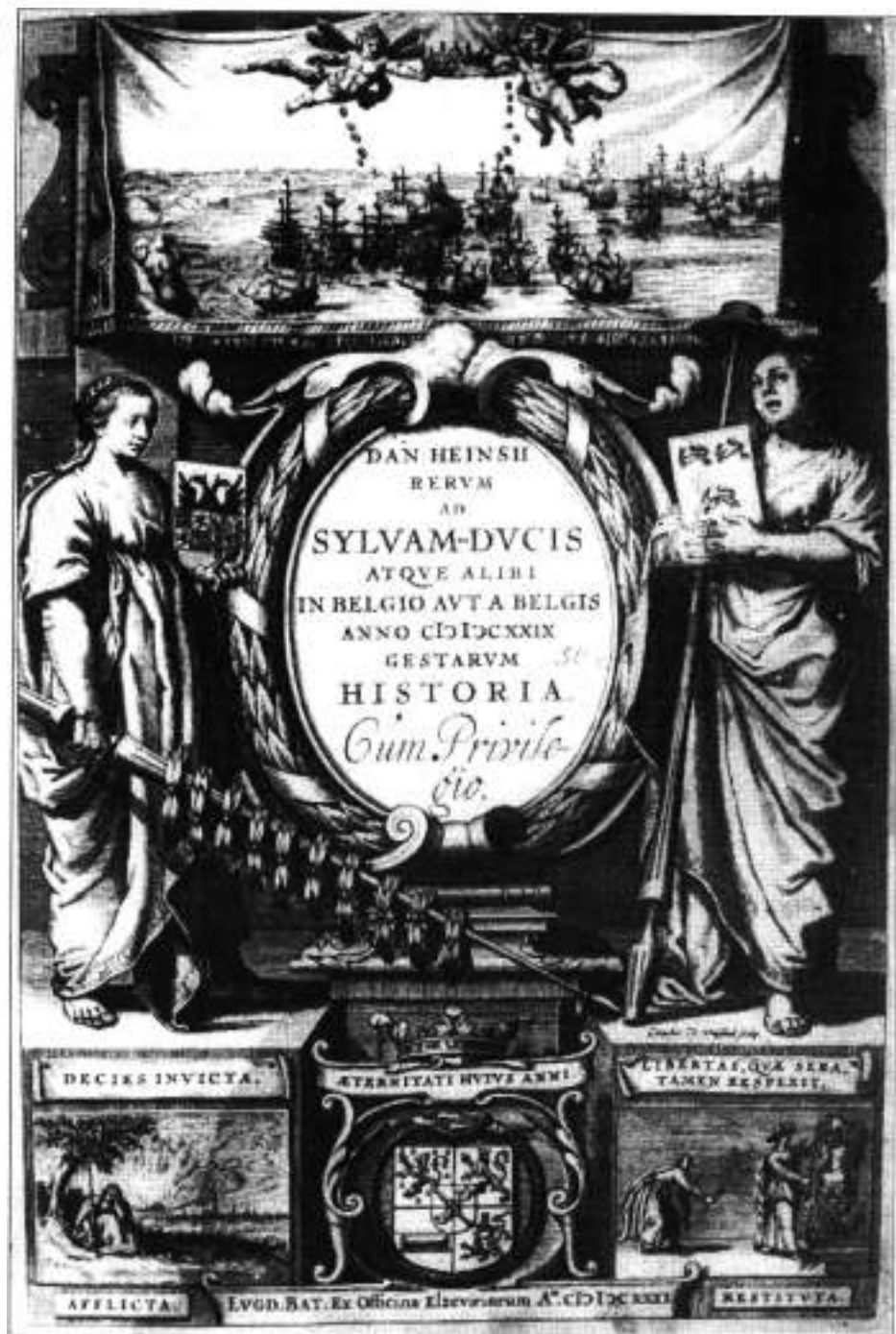
⁷ G. de Tersarent *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600*, t. II, Genève 1959, szp. 417.

⁸ Egz. dzieła w BUW, sygn. 13.24.9.7. i 8.9.3.6. (6) ad1; ponadto sama karta tytułowa w Gabinetzie Rycin BUW, Zb. Król., T. 141 nr 35.

⁹ Egz. dzieła (wyd. Amsterdam 1656) w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich PAN we Wrocławiu. Dwa rysunki przygotowawcze Pietera Jansz. do tej ryciny znajdują się w Rijksprentenkabinet w Amsterdamie. Zob.: M. Schapellhouman *Tekeningen van Pieter Jansz., „Konstly Glesschryver”, „Bulletin van het Rijksmuseum”* 33: 1985, nr 2, s. 80-82, il. 14-16. – Na frontyspie do dzieła T. van Donselaera i C. Commelijna *Beschryvinge van Amsterdam* (1693), rytowanym przez Willema van der Gouwena, przedstawiającym alegorię tego miasta, kapelusz unosi rycerz zakuty w zbroję.

¹⁰ M. Coebett, M. Norton *Engraving in England in the sixteenth and seventeenth centuries*, Part III, Cambridge 1964, s. 78, nr 90, pl. 39 b.

¹¹ R. W. Wallace *The Genius of Salvador Rosa*, „Art Bulletin” 47: 1965, s. 471-480; – E. Budziszewska, J. Tałbierska *Mistrzowie akwaforty włoskiej XVII wieku. Wystawa ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Muzeum Sztuki w Łodzi*, Łódź 1985, nr 198, il. 16 (egz. z BUW, Zb. Król., wol. 441 nr 5).



2. Cornelis Claesz. Duyssend, karta tytułowa do: D. Heinsius *Rerum ad Sylvam Ducis atque... anno 1629 gestarum historia*, Leyda 1631

Alegoria
Wolności
w gdańskiej
grafice
ilustracyjnej
XVII wieku



3. Jacob van Meurs według rysunku Piotra Jansz., karta tytułowa do: J. Commelin
Histoire de la vie, et actes memorables de Frédéric Henry de Nassau Prince d'Orange,
Amsterdam 1656

artystów niderlandzkich motyw symbolicznego kapelusza pojawił się również w Gdańsku. Obrona przywilejów wolności w tym mieście-republice o randze państwa była często ponawianym postulatem jego mieszkańców. Wyraz tego znajdujemy między innymi w Ratuszu Głównego Miasta, w wystroju malarskim Wielkiej Sali Rady, zw. także Salą Czerwoną, świeżo zmodernizowanej, stanowiącej centrum władzy miejskiej. Ścienne cykl malarski złożony z siedmiu dużych i trzynastu mniejszych obrazów wykonał Hans Vredeman de Vries, holenderski malarz-dekorator i teoretyk manieryzmu północnego, wraz z synem Paulem, w 1594–1595 r., zaś cykl plafonowy Sali ukończony w 1608 r. był dziełem Isaaka van den Blocka¹². Miały one ukazać egzemplarycznie model dobrych rządów i dobrze funkcjonującego organizmu miejskiego. Centralnym problemem ich programu ideowego o dydaktycznych intencjach stały się zadania Rady Miasta i innych wspólnot obywatelskich, z zaakcentowaniem idei republikańskich i roli wolności i zgody w ich działaniach. Ten skomplikowany erudycyjny program, z wielowarstwowym układem znaczeń, dla wyłożenia aktualnych haseł posługiwał się licznymi alegoriami, bohaterami starożytnymi, symbolami i sentencjami. Sześć obrazów Vredemana ukazujących cnoty oraz drobne scenki w tle z ich przeciwieństwami, zawiera generalne wskazania. Alegoria *Libertas* została wyobrażona, na wzór renesansowy, jako triumfalny rydwan Wolności. Nie istniejący dziś napis głoszący „Złota wolność nie do kupienia za żadne pieniądze przystoi tak człowiekowi, jak i zwierzętom”¹³, podkreślał jej uniwersalny charakter. Siedząca na tronie postać Wolności w dębowym wieńcu trzyma palmę, symbol zwycięstwa i nieugiętości, oraz księgę *IURA et LEGES*, kodeks praw naturalnych i ustawowych przypominający, że prawa są źródłem wolności i jej gwarancją. Trzy pary alegorii ciągnące zaprzęg i towarzyszące mu symbolizują podstawowe cechy i uwarunkowania prawdziwej wolności. Na czele orszaku kroczy chorąży, uosobienie wyzwolenca, z ogoloną głową i w antycznym stroju, trzymający sztandar, na którym widać dwa symbole wolności – kapelusz zatknięty na drzewcu i przełamane kajdany. W programie tej sceny zawarte są wskazówki dla władz lokalnych i proklamacja walki o cnotę wolności. Cykl obrazów na stropie dopełniał i rozwijał treści i wezwania z obrazów ściennych, stawiając także wzory działania dla Rady, ukazując jej właściwości, i zarazem wytyczne jej prac i metod, głosząc podstawowy postulat wolności obywatelskich, swobody przekonania, postępowania i uczuć. Na jednym z obrazów historycznych wolność uosabia pretor rzymski Helwidiusz Priscus, obrońca wolności republikańskich przed jedynowładztwem reprezentowanym tu przez cesarza Wespazjana¹⁴. W tle obrazu

¹² Oba cykle zostały obszernie omówione w kilku pracach Iwanoyki *Gdańsk okres...*, s. 27-148; – tenże *Biografia stroju Wielkiej Sali Rady w ratuszu gdańskim (malowidła ukłosu krzyżowego)*, [w:] *Interpretacja dzieła sztuki*, Poznań 1976, s. 47-75; – tenże *Apoteoza Gdańska...*, s. 25-83; – tenże *Salę Czerwoną...*, s. 35-70, 86-122. Zob. też: T. Grzybkowska *Złoty wiek malarskiej gdańskiej na tle kultury artystycznej miast 1520-1620*, Warszawa 1990, s. 109-113, 119-126.

¹³ O obrazie *Libertas* zob. Iwanoyko *Gdańsk okres...*, s. 97-110, il. 56-58; – tenże *Salę Czerwoną...*, s. 57-61, il. 22; – Grzybkowska, op.cit., s. 112. Cytowany napis brzmiał w oryginale: *Aurea libertas nullo mercabilis aere, omninoque hauriri est consentisq[ue] foris*.

¹⁴ O obrazach na stropie zob. Iwanoyko *Apoteoza Gdańska...*, s. 27-32, il. 2, 3; – tenże *Salę Czerwoną...*, s. 85-88, il. 31, 34; – Grzybkowska, op.cit., s. 120.

przedstawione jest posiedzenie senatu opatrzone hasłem „Libera mens et libera vota”. Obrazowi towarzyszy kompozycja emblematyczna z motywem kapelusza i serca i napisem „Libera corda”. Wymieniona scena demonstracyjnie określa postawę miasta wobec monarchy, przed którym Rada nie ma prawa się ugiąć, tam gdzie chodzi o dobro Gdańska. Obrona niezależności i interesów miasta, jego suwerenności w obrębie Królestwa Polskiego, jak też mieszczkańskich przywilejów, była wówczas w Gdańsku aktualna ze względu na zagrożenia ze strony obozu szlacheckiego i władzy królewskiej.

W sztuce gdańskiej najbardziej znanym przykładem interesującej nas postaci Wolności jako kobiety trzymającej kapelusz jest rzeźba *Libertas*, jedna z ośmiu alegorycznych figur Piotra Ringeringa z lat 1647-1648 zdobiących Złotą Bramę przy ul. Długiej. Pokój, Wolność, Bogactwo i Sława, ustawione od strony wjazdu do miasta symbolizowały program *Civitatis Gedanensis*¹⁵. Serię miedziorytów według tych rzeźb sporządził Jeremiasz Falck, w tym *Libertas* w 1648 r. na podstawie rysunku sangwiną przechowywanego w Muzeum Narodowym w Gdańsku¹⁶. Stojąca kobieta w długiej antykizowanej, mocno sfałdowanej szacie, w lewej ręce unosi kapelusz z szerokim rondem, a prawą podtrzymuje księgę symbolizującą zapewne kodeks praw (il. 4). Podobnie ujęta alegoria Wolności stanowi główny motyw dwóch rytowanych kart tytułowych w gdańskich wydawnictwach Jerzego Förstera z 1652 r. – w *Polonii* Szymona Starowolskiego oraz w rozprawie Reinholda Curicke *Commentarius iuridico-historico-politicus de privilegiis* (il. 5 i 6)¹⁷. Wielce poczytne dziełko Starowolskiego, pisane z myślą o czytelniku europejskim, miało służyć celom propagandowym ukazując państwo równorzędne innym krajom Europy. Autor starał się przedstawić rzeczywisty obraz swej ojczyzny, łącząc opis geograficzny kraju z jego społeczno-politycznym wizerunkiem i podając podstawowe wiadomości z różnych dziedzin¹⁸. Scena figuralna na tym miniaturowym miedziorycie (80 x 40 mm), określanym nieraz jako *Personifikacja Polski*, wyobraża na pierwszym planie postawną kobietę w długiej sukni, unoszącą w górę trzymany w prawej dłoni duży kapelusz, a nieco dalej za nią, krąg pięciu mężczyzn w polskich strojach, reprezentujących naród, ograniczony tu, jak można sądzić, tylko do przedstawicieli szlachty. Wszyscy w czapkach z kitami, z otokiem z futra u trzech bliższych postaci noszących żupany i delie, czekan i szablę przy boku. Byłoby to zgodne z książką Starowolskiego, w której dominuje „naród

¹⁵ J. Chrościński *Wojna i Pokój. O przedstawieniach emblematycznych za panowania Wazów w Polsce*, [w:] *Sztuka i obyczaj*, Warszawa 1982, s. 131.

¹⁶ Rys. inw. M. 1913. Zob. A. Gossmińska *Malarsstwo gdańskie XVI i XVII wieku*. Katalog wystawy, Gdańsk 1957, nr 211, il. 61. - Ilg. ryciny w Muzeum Narodowym w Warszawie, inv. 24220. - J.C. Block *Jeremias Falck. Sein Leben und seine Werke*, Danzig - Leipzig - Wien, nr 189/Vf.

¹⁷ S. Starowolski *Polska, nunc aenu recognita et aucta*, Dantisci, Sumptibus Georgii Försteri, S.R.M. Bibliopoeae, MDCLII. *Estreicher* 29, 200 (nieznana na rycinie określona jako personifikacja Polski). Edycja ta zakwalifikowana jako wytwór drukarni J. Janssona w Amsterdamie przez E. Rahira *Catalogue d'une collection unique de colonnes imprimés par les Elzevier et divers typographes hollandais du XVII siècle*, Paris 1896 (reprint: Nieuwkoop 1965), s. 227, nr 2061. *Egz. BUW* 28 20.3.3639. - E. Curicke *Commentarius... de privilegiis*, Dantisci, [w:] *Estreicher* 14, 468. *Egz. BUW* 4.15.873.

¹⁸ A. Piskadło *Obraz architektury polskiej do połowy XVII w. w Polsce Szymona Starowolskiego*, [w:] *Sztuka polska około roku 1600*, Warszawa 1974, s. 137-152, il. 2. - S. Starowolski *Polska albo opisanie położenia Królestwa Polskiego*. Z języka łacinskiego przełożył, wstępem i komentarzami opatrzył A. Piskadło, Kraków 1976, s. 6-39, il. 2.



4. Jeremiasz Falck *Allegoria Wolności* według rzeźby Piotra Ringeringa, 1648. Muzeum Narodowe w Warszawie

szlachecki”²⁰. Poczucie i pragnienie wolności w tym opisie Polski jest przez autora mocno akcentowane zarówno w odniesieniu do suwerenności państwa, jak i do swobód i przywilejów szlachty czujnie strzegącej ich nienaruszalności przez przedstawicieli władzy. Świadczą o tym wymownie fragmenty tekstu, w których Starowolski stwierdza, że Boska dobroć „od czasów Lecha, założyciela narodu, po dzień dzisiejszy dozwala nam rozkwitać w wolności, nie tylko nie znać obcego jarzma, lecz nawet ościennym ludom prawa przymierza dyktować”²¹, a rozważając nad charakterem Polaków podkreśla, iż „tak bardzo swej wolności bronią”²², lub gdy mówi o szlacheckich przywilejach i władzy politycznej: „Jest zaś godnością równa

²⁰ Starowolski, 1976, op. cit., s. 22. – Motyw mężczyzn w strojach polskich, reprezentujących naród i państwo, występował też na rycinach w zagranicznych wydawnictwach o Polsce, jak np. w *Republika sine status Regni Poloniae* (Leyda 1627), czy w trzecim wydaniu *Polonii* (Wolfenbüttel 1656), gdzie dwóch mężczyzn flankuje trzymaną przez ośro tkaninę z tybalsurą, a poniżej figuruje herb Wazów. Program tej karty jest zupełnie inny niż w przedstawionej tu rycinie z wydania gdańskiego.

²¹ *Ibidem*, s. 60; w oryginale – na s. 8.

²² *Ibidem*, s. 120; w oryginale – na s. 218.



5. Karta tytułowa do: S. Starowolski *Polonia, nunc denuo recognita et aucta*, Gdańsk, J. Förster, 1652



6. Karta tytułowa do: R. Curicke *Commentarius iuridico-historico-politicus de privilegiis*, Gdańsk, J. Förster, 1652

Alegoria
Wolności
w gdańskiej
grafice
ilustracyjnej
XVII wieku

sobie cała polska szlachta [...]: wszyscy równym prawem i wolnością się cieszą, wszyscy co do jednego razem króla sobie wybierają [...] niemniej czujna wolność szlachecka tak majestat królewski, jako i autorytet senatu poniekąd miarkuje [...] u wszystkich jest stała i niewzruszona wola strzeżenia publicznych wolności i zakresu władzy monarszej²². Eksponująca te najwyższe wartości rycinka mogła w ten sposób odpowiednio charakteryzować i symbolizować status wolnego *Regni Poloniae*, państwa rządzonego przez przedstawicieli narodu.

Z ryciną do *Polonii* wiąże się ściśle alegoryczna karta tytułowa do cytowanej powyżej rozprawy prawniczo-historycznej o przywilejach pióra uczonego sekretarza Rady Miasta Gdańska R. Curicke. Powołując się na różnych autorów, przedstawił on w niej problemy kształtowania się na przestrzeni wieków różnego rodzaju ustaw i uprawnień nadawanych przez

²² *Ibidem*, s. 126, 133; w oryginale – na s. 236, 259.

władców miastom, warstwom społecznym lub pojedynczym jednostkom²³. W wywodach swych posłużył się licznymi przykładami, odnoszącymi się w znacznej mierze do Polski i Prus Królewskich. Podstawowym dążeniem autora było uzasadnienie konieczności przestrzegania obowiązujących ustaw i przepisów prawa, o ile nie występują one przeciwko poczuciu sprawiedliwości i dobrych obyczajów. Wiążąca się z tym idea wolności, w różnym kontekście i interpretacji, często występuje na kartach jego rozważań, zwłaszcza w rozdziale dziesiątym *De privilegiorum Duratione, Observatione et Conservatione*, w części: *Qualis libertas conservanda* i *Flos libertatis illibatus servetur*. Curicke stwierdza tam między innymi, iż stany i porządki Rzeczypospolitej, a także ci, którzy w niej sprawują urzędy, nie mogą swoich obowiązków spełniać chwalebniej, jak broniąc praw i przywilejów, chronionych i nieuszczerplonych, przed czyjąkolwiek niesprawiedliwością, i przekazując je potomnym, w pierwszym rządzie te, które dotyczą sumienia, życia i majątku, wolności zarówno ducha jak ciała²⁴. Wolność bowiem nie tylko jest nieoceniona, lecz jest i darem najwspanialszym, którym Bóg Najwyższy umiłowanych przez siebie łaskawie zwykł błogosławić; a kto tego nie rozumie, jest ślepy, kto o to nie dba, jest głupi, kto nie przychylił się do tego jednomyślnie, sam sobie jest wrogiem i życzy zła swojej ojczyźnie. Do wolności, która jest dana przez naturę, pałają miłością tak rozumne jak i nierozumne stworzenia, i każdy jej pozbawiony dąży do niej, a osiągniętej broni. Curicke daje różne przykłady obrony wolności ojczyzny i wolności osobistej. Jednocześnie przestrzega przed nadużyciem wolności i samowolą, które zwykle powodują utratę swobód, oraz przed tymi, co szermując i zaślaniając się obroną wolności, dążą bądź do użycia władzy przeciw obywatelom, bądź też do obalenia władzy.

Dolną część niewielkiej ryciny (117 x 61 mm) do książki Curickego wypełniają dwa kartusze z tytulaturą (mniejszy analogiczny do kartusza w tytule do *Polonii*), zaś od góry kompozycję zamyka draperia na kształt kotary odsuniętej na boki i podwieszanej w narożach. Ponad kartuszami, na tle dalekiego pejzażu, siedzi personifikacja Wolności w długiej i szerokiej sukni, unosząc w prawej dłoni kapelusz, a w lewej dokument z pieczęciami, który oznacza tu pismo obwieszczające przywileje czy inne rozporządzenia władzy²⁵. Po bokach widoczne są dwa ptaki, jeden w klatce a drugi na wolności. Klatka na ptaki symbolizowała uwięzienie, pozbawienie wolności, a ptak w klatce wyrażał prócz tego także nadzieję na uzyskanie wolności i ocalenie²⁶. Wyobrażone tu przeciwstawienie takich dwóch ptaków,

²³ Zob.: I. Mokrzecki *W kręgu prac historyków gdańskich XVII wieku*, Gdańsk 1974, s. 176-180; – tenże *Pisanina historyczna w Gdańsku w okresie baroku*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Pedagogika, Psychologia, Historia wychowania” 1973, z. 2, s. 95-110.

²⁴ Curicke *Consuetudinibus...*, s. 263. Jeszcze na s. 269 autor powtarza, iż strażnicy wolności powinni mieć na względzie to, by wytrwale czuwać nad bezpieczeństwem swobód i ten kwiat zachować nietknięty, niech nie pozwalają ich uszczuplić ani rariuszyć. Najważniejsze jego wypowiedzi dotyczące wolności, zob. s. 261, 263-270, 275-278. Przekład tekstów łacińskich zawdzięczam mgr Lechowi Kozłowskiemu.

²⁵ Por. alegoryczną rycinę tytulową do: P. Bor Christiaensson *Oorspronck begiu...*, Utrecht 1595. Stojący tam z prawej strony mężczyzna w zbroi trzyma analogiczny dokument z trzema pieczęciami i napisem *PLACATEN* (hol. *plakkaat*, nakaz, rozporządzenie, przepis), zaś pod prawą nogą ma dokument z jedną pieczęcią i napisem *PRIVILEGE*. Egr. w Bibliotece Gdańskiej PAN, Uph. f.1085, nr 1.

²⁶ A. de Vries, *op.cit.*, s. 48, poz. 0.5, s. 49, 75.

występujące od XVI w. w emblematyce, miało wskazywać na wysoką cenę jaką ma wolność – *Qui liber vivit, optime vivit*²⁷. Program karty – ukazanie Wolności zagwarantowanej przez właściwe prawa i przywileje, Wolności, która jest „donum pretiosissimum” – wyraża idee przewijające się przez tekst rozprawy i w pewien sposób nawiązuje do posłania zawartego w wymienionych powyżej, starszych o pół wieku malowidłach.

Nie wiemy, kto najbardziej zaważył na ułożeniu programu ikonograficznego obu omawianych rycin – autor dzieła, wydawca czy grafik. Tego rodzaju informacje są bardzo rzadkie, nie tylko w odniesieniu do książki polskiej. Warto tu wspomnieć, że obu autorów, tak Starowolskiego, jak i zwłaszcza Curickego, łączyły żywe czy nawet przyjacielskie stosunki z Jerzym Försterem²⁸. Mając to na uwadze, można przypuszczać, iż pomysł tych kart, wymownie eksponujących wartość uważaną za najważniejszą, mógł powstać w porozumieniu autorów i edytora. Między obu rycinami występuje niewątpliwa zależność ideowa i formalna, choć nie wiadomo niestety w jakiej kolejności prace te powstawały. W szczegółach, w ruchu głowy i ułożeniu włosów, w gestach rąk, w oddaniu i kroju szat miękko okrywających ciało, w typie fizjonomicznym, obie postaci Wolności wykazują bardzo bliskie ujęcie. Można też zauważyć, że górna część sukni alegorii siedzącej jest rozwiązana podobnie jak na drzeworycie w dziele Ripy. Rycina do *Polonii* jest od 1850 r. często cytowana jako przykład grafiki książkowej J. Falcka²⁹, jednak w porównaniu z innymi pracami tego artysty jest ona słabsza technicznie, mało gietka kreska przypomina raczej miedzioryty Hondiusa. Wypowiadano też sugestie, że obie ryciny są dziełami tego samego grafika. Znacznie lepszy tytuł do *Commentariusi*, odznaczający się bardziej swobodną i wprawną techniką, stanowił być może wzór dla drugiej karty. Przypisywanie jednej z nich lub obu Falckowi nasuwa sporo wątpliwości, przemawia przeciw temu odmienny typ twarzy, inny rysunek rąk, nie stosowane przez tego artystę kształty obramień kartuszy. Obie kompozycje wykazują wiele podobieństw z niderlandzką grafiką książkową. Przy porównaniu np. z ryciną J. van Meursa do historii Fryderyka Orańskiego (il. 3) – przypomnijmy, że Meurs był autorem dwóch kart tytułowych do wydawnictw Förstera z 1655 r.³⁰ – uderzają analogie

²⁷ *Emblemat. Handbuch*... szp. 754-755, wg ryciny w: M. Holtzwardt *Emblematum...*, Strasburg 1581, nr 28, *Wert der Freiheit. Welcher frey lebt der lebt wol*.

²⁸ F. Bielak *Działalność naukowa Szymona Stämmelskiego*, „*Studia i materiały z dziejów nauki polskiej*”, seria A, z.1, Warszawa 1957, s. 208, 256, 280.

²⁹ J. I. Kraszewski *Jerzy Falck*, „*Athenaeum*”: I, 1850, nr 2, s. 199, nr 90 (miedzioryt „prześlicznie wykonany, nie wahał się przyzwiać Falckowem”); – także *Catalogue d'une Collection Iconographique Polonoise*, Dresde [1865], s. 98. – E. Rostkowiecki *Stosunki rytmowidnio polskie*, Poznań 1886, s. 84, nr 89. – T. Kruszyński *Rycina do książki o polskości przez Jerzego Falcka*, „*Silva Rerum*”, Kraków 1939, nr 6, s. 136. – *Stosunki Przemysłowe Księży Polscy*, pod red. I. Treichel, Warszawa-Lódź 1972, s.v. J. Falck (A. Bukowski) s. 212, s.v. J. Förster (A. Jedrejowska) s. 233. – I. Heitjan Kayser and Georg Förster, *Buchhändler und Verleger zu Danzig im 17. Jahrhundert*, „*Archiv für Geschichte des Buchwesens*” XV: 1975, Lief. 2, szp. 413, nr 95.

³⁰ S. Kobierzycki *Historia Władysław, Gdańsk 1655* i H. Busenbaum *Modula theologiae moralis*, Lublin 1655. Zob. A. Treidenowa *Przebieg do zysakowia związków polsko-niderlandzkich w zakresie grafiki ilustracyjnej w XVII w.* Ryciny *Carolina Clara Dusseide* i *facula non Morosa*, „*Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie*” XVI: 1970, s. 15-16, il. 6. – Karta z książki Curickego jest bliska stylistycznie rycinie tytułowej do dzieła K. Druzbickiego *Tractatus de variis Passivis... Iesu Christi mortificandi nostris*, wydane go przez Förstera w tym samym roku (Lublin 1652). Zob. T. Sulczyńska *Rycina tytułowa do dzieła K. Druzbickiego z 1652 r.*, [w:] *Między Piłką a Zmieszcim. Studia z historii sztuki (Kultura maszynowa) ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kozłowskiemu*, Warszawa 1993, s. 169-177.

Teresa
Sulerzyńska



7. J.-C. Le Vasseur według rysunku A. Borela z 1778 r. Alegoria niepodległości Ameryki (L'Amérique Indépendante). Gabinet Rycin BUW

w kształtowaniu twarzy o pełnych policzkach, szerokich nosach, wygiętej linii ust i opuszczonych łukach brwi, w przedstawianiu fryzur i szat kobiecych, a także wolutowych kartuszy. Nie rozstrzygając definitywnie kwestii autorstwa, można stwierdzić, iż obie ryciny, zapewne różnych rąk, przynależą do tego samego środowiska artystycznego, choć jedna z nich mogła powstać na jego terenie, a druga w zasięgu jego wpływów. Bliskie im stylistycznie są niektóre karty z innych wydawnictw J. Förstera z 1652 r.

Związana z Wolnością symbolika kapelusza przetrwała bardzo długo, choć jej geneza bywała już inna. Liczne są zwłaszcza przykłady z końca XVIII w. Statua Wolności z czapką na drzewcu stanowi główny motyw ryciny wyobrażającej alegorię niepodległości Ameryki (*L'Amérique indépendante*) rytowanej przez Jean Charles Le Vasseur według kompozycji Antoine Borela z 1778 r. (il. 7)⁷¹. Czerwona czapka frygijska, noszona przez zwolnionych z galer marsylskich skazańców, stała się symbolem Francuskiej Rewolucji 1789 r., oznaką klubu jakobinów i atrybutem personifikacji Francji⁷². W związku z uchwaleniem w Polsce Konstytucji 3 Maja Karol Michał Gröll wykonał według rysunku Franciszka Smuglewicza okolicznościowa rycinę, odbitą na karcie tytułowej *Diariusza Sejmu Ordynaryjnego* A. Siarczyńskiego (t. I, Warszawa 1791), na której symbolizująca Wolność postać kobieca w antycznym stroju unosi wysoko frygijską czapkę rewolucjonistów⁷³. Motyw czapki Wolności na pice figuruje także w trzech rycinach Fryderyka Johna wykonanych w 1791 i 1792 r. na cześć Konstytucji 3 Maja i w jej pierwszą rocznicę⁷⁴.

⁷¹ Egz. w gabinecie Rycin BLW, Zb. Król. T. 138 nr 5.

⁷² We Francji w końcu XVIII w. ukazało się dzieło poświęcone czapce wolności: Esprit-Antoine Cabelin, *De l'esprit et de la forme du bonnet de la Liberté*, Paris, P. Buisson, An IV (1796), z pięcioma ilustracjami, m.in. *Différens formes de bonnets dans l'antiquité* (pl. II); *Bonnets de formes diverses, symboles de la liberté* (pl. IV). Zob. M. Hébert, E. Pagnon, Y. Bruand, *Inventaire du Fonds Français. Gravures du XVIII siècle*, t. X, Paris 1968, s. 220-21, nrz 36-40.

⁷³ J. Buszczyńska, *Konstytucja 3 maja 1791 r. w grafice XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” XVII, 1958, nr 2, s. 238-239, il. 2. Na s. 239 autorka wymienia jeszcze rycinę J. Czechowskiego, przedstawiającą transparent w formie beamy projektowany przez D. Merliniego na uręczystość ku czci Stanisława Małachowskiego urządzoną 14 V 1791 w Warszawie, gdzie postać wyobrażająca Marszałka trzyma atrybut wolności - czapkę na drzewcu. Scenę towarzyszy wiersz: *Wolać przez Ciebie rze / Z rzeźniłu powstać / oraz wyliczenie cnót wolnego obywatela*. Egz. w Gabinecie Rycin BLW, Zb. Król. P. 186 nr 93.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 240-242, 246-248, il. 6, 7, 10; - H. Władka, *Mistrzostwo warszawskie i polonica wiedeńska Fryderyka Johna*, „Rocznik Warszawski” XXI, 1990, s. 107-110, 117-118, il. 4 i 11.

Srebrne kufle gdańskie z XVII wieku i ich dekoracje*

Gdańskie srebrne naczynia użytku świeckiego z XVII w. prezentują się najczęściej w trzech typach: 1) pucharów o formach wywodzących się z wzorów południowoniemieckich¹, 2) różnych naczyń z numizmatami, wśród nich wielu z odlewami medali królewskich², które wędrowały w głąb kraju, 3) kufli przeznaczonych głównie dla miejscowego odbiorcy. Z tych trzech typów naczyń do naszych czasów najwięcej zachowało się kufli, zatem wymaga to poświęcenia im baczniejszej uwagi.

Oprócz siedmiu kufli przechowywanych w Muzeum Narodowym w Gdańsku³, nadspodziewanie wiele znajduje się w innych zbiorach polskich i poza krajem, a dowiadujemy się o nich w wyniku kwerend muzealnych, z literatury, i z katalogów aukcyjnych. Bogata dekoracja figuralna i znaczny ciężar, niekiedy nawet ok. 2 kg, pozwalają wątpić w ich funkcję użytkową na co dzień – jak zwykle się traktować ten rodzaj naczyń⁴ – raczej były one prezentami.

Przed rokiem 1945 kufle znajdowały się również w kościołach protestanckich. Składane przypuszczalnie jako dary, wtórnie pełniły funkcje

* Referat wygłoszony był po raz pierwszy na sympozjum w Bremie w 1991 r. i opublikowany z ograniczonym materiałem ilustracyjnym: B. Tuchołka-Włodarska *Die Dantziger Dreieckkrüge mit figürlichen Darstellungen*, [w:] *Ost-West-Beziehungen im Kunsthandwerk des 17. Jh. Symposium 5.7.1991* Übersee-Museum Bremen 1992, s. 27–3. Druga część tematu będzie przedstawiona w 7 t. „Gdańskich Studiów Muzealnych”.

Pragne wyrazić moją wdzięczność Pani dr Katarzynie Cieślak z Instytutu Sztuki PAN, której cenne uwagi wykorzystałam podejmując interpretacje przedstawień biblijnych na kufłach. Szczególnie wiele zawdzięczam życzliwości i zainteresowaniu tematem Pani Michałowi Janowi Krzemińskiemu z działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Gdańskiej PAN, który jest autorem tłumaczeń tekstów łacińskich.

¹ Tuchołka-Włodarska *Puchar Gdańskich Szympa Widołnych Jakoma Jwł.* „Rocznik Gdański” LI: 1991, z. 1 s. 181–197.

² B. Tuchołka-Włodarska, [w:] *Dantziger Silber – die Schätze des Nationalmuseums Gdańsk*, Bremer Landesmuseum Focke-Museum vom 9. Juni bis 25. August 1991 nr kat. 36.

³ Ibidem, nr kat. 38–43 i 46.

⁴ Cf. Overzier *Humpen und Krüge. Zur Typologie des deutschen Gebrauchsilbers*, „Kunst und Antiquitäten”, München III: 1980 s. 43–51; – A. Löhr *Bremer Silber – Von den Anfängen bis zum Jugendstil*, *Handbuch und Katalog zur Sonderausstellung vom 6. Dez. 1981 – 18. April 1982 im Bremer Landesmuseum Focke-Museum* s. 58–62; – C. Hermarck *Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede 1450–1830*, München 1978, s. 114.



1. Kufel rozmontowany. A. Hadt, Gdańsk, koniec XVII w. Muzeum Narodowe w Gdańsku.

dzbanów liturgicznych na wino⁵. Szczególnie predysponowała je do tego celu tematyka dekoracji figuralnych, którą omawia niniejszy artykuł.

Kufle nie mają wzorca wśród naczyń stołu dworskiego. Pojawiły się w końcu wieku XVI i rozprzestrzeniły się w XVII w., będąc wytworem kultury mieszczańskiej⁶. Wykonywano je jako naczynia jednorodne, to znaczy poszczególne części scalano lutowaniem, oraz takie, których płaszcz, stopa oraz pokrywa – połączona zawiasem z uchem – złożone są na śruby.

Części te można było remontować w celu oczyszczenia lub pozłocenia. Płaszcz w tych naczyniach stanowi cylindryczny mankiet, który nałożono na gładki pojemnik. U dołu pojemnika zamocowane są śruby, na których osadzona jest obręcz stopy, z boku zaś i u góry mankiet i ucho (il.1).

⁵ E.v. Czihak *Die Edelschneidkunst fruherer Zeiten in Preußen*, Bd. 2: *Westpreußen*, Leipzig 1906, s. 12–13, il. 11 i 12 kufel Ch. Pichgela w kościele w Starogardzie Gdańskim, s. 38 il. 14 kufel J. Jöde w kościele Bożego Ciała w Elblągu; – W. Drost *Die Kunstschneidwerk der Stadt Danzig*, Stuttgart 1959, Bd. 3 kufel Ch. Bockhema przeźbiony w 1822 r. na dzban do wina mszalnego, il.185/3, s. 252; podobnie przeźbiony był w roku 1820 kufel P. Rohde III z dwiema scenami *Ofiary Izaak* i *Cierpienia z Szwaryłanką przy studni*, który ofiarowała wdowa po majorze von Schwanberg z d. von Schraden do kościoła ewangelickiego w Ciesiu na Łotwie. A. Jursone w: *Chudobestronomyje srebra Lattei V po XX w. Katalog wystawki w Rundabliks Daveris*, cz. 1, Riga 1990, kat. il. 63.

⁶ Hemmreck, s.114.



2. Kufel: H. Edel, Gdańsk ok. 1640 r. Germ. Nat. Museum w Norymberdze



3. Kufel jako dzban komunijny, Ch. Schubert I, Gdańsk, lata czterdzieste XVII w. Galeria Neuse, Brema

4. Ucha kufli różnych złotników gdańskich z XVII w.





5. Kufel Ch. Schubert I,
Gdańsk, 1660-1670. Huis
Doorn

Gdańskie kufle są zawsze cylindryczne. U najwcześniejszych, które znane są z lat czterdziestych XVII w., charakterystyczna jest smukłość sylwety. Kufel ze zbiorów norymberskich przypisywany Hieronimowi Edel⁷ (il. 2) oraz określony jako dzban komunijny kufel Christiana Schuberta I ze zbiorów Neuse w Bremie⁸ (il. 3) mają proporcje 2, 5 : 1. Tym przypominają wykonywane w końcu XVI w. w Hamburgu oraz w Skandynawii smukłe, o proporcjach 4:1 naczynia nazywane *Hansekanne*, w których upatruje się źródła formy dla kufli z kręgu nadbałtyckiego⁹. Sylwetka kufli gdańskich staje się w 2 poł. XVII w. coraz bardziej przysadzista¹⁰. Z tego czasu i początku wieku XVIII zachowało się ich najwięcej.

⁷ Cf. Pechstein nr kat. 42 w: *Deutsche Goldschmiedekunst von 15. bis zum 20. Jh. dem Gev. Nürnberg*, Nürnberg 1987; – ten sam w: *Schätze Deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920 aus dem Gev. Nürnberg*, Berlin 1992, s. 35.

⁸ A. Neuse, V. Wurster nr kat. 1 il. 12 w: *Galerie Neuse Silber*, Bremen 1990.

⁹ Herrmann, op. cit., s. 11. Natomiast dla kufli z środkowych i południowych Niemiec widzi się pierwowzór w naczyniach ceramicznych (*Krügen aus glasierter Irdenware*). Kufle te w I poł. XVII w. w porównaniu z zawsze cylindrycznymi kufkami z obszarów północnych są niższe, szersze i mają kształt stożkowaty. O pochodzeniu formy kufli północnych również Pechstein w: *Schätze...*, s. 35 i *Überl.*, s. 48.

¹⁰ Na przykład kufel H. Hella I powstały około roku 1650 (il. 8) w zbiorach zamku de Sonell nr inv. 261 ma w podstawie 25,6, a wysokość 15,7 cm (informacja p. Veronij Bucken), kufel Ch. Schuberta I z lat 1660-1670 ze zbiorów Huis Doorn ma wymiary 23,5 x 15 cm (il. 5); – H. Schadt, J.A. Schneider, P.J. Yperlaan *Kriegerlöcher Gold und Silber*, *Schätze der Hohenzollern aus dem Schloß Huis Doorn*, Berlin 1985 nr kat. 10. Natomiast kufel Nathaniela Schlaubitz wykosany w końcu wieku XVII (il. 21) ma wymiary 16 x 17,4 cm, a kufel Androssa Haidta z ostatniego dwudziestolecia XVII w. 19,5 x 18 cm. *Dauziger Silber...* nr kat. 42.

6. Kufel. I. Ch. Holl I, Gdańsk, I poł.
XVIII w. Altonamuseum w Ham-
burgu, depozyt BDR



7. Pokrywa kufła (fil. 6)





Są to cylindryczne naczynia o płaskiej pokrywie z ornamentem obrzeża takim samym, jak na nieco szerszej stopie; uchwyt wieńczący zawias, zbudowany najczęściej z dwóch zwiniętych na końcu kabłąków i chrząstki, powtarza się przy kufiach różnych złotników, tak jak powtarzają się często identyczne ucha (il. 4). Być może odlewane były z jednej formy i rozpowszechniane w różnych warsztatach.

Złotnik nie rozwijał swojej inwencji w zakresie formy naczynia, ale skupiał uwagę na dekoracji płaszcza, niekiedy również płaskiej pokrywy¹¹. Na pokrywach spotyka się zwieńczenia w formie figurki lwa, łabędzia, jelenia, postaci mitologicznej lub alegorii, niekiedy numizmatu lub reliefowej wirującej rozety, rzadziej rytowanego herbu. Na początku 3 ćw. wieku XVII rytowano na płaszczu dekoracje kwiatowe. Widoczne są na kufiach Christiana Schuberta I, np. w zbiorach Huis Doorn¹² (il. 5). Zachowały się również kufle z kwiatami i owadami oraz postacią kobiecą (Caritas?) na pokrywie¹³. Powtarzano je jeszcze w wieku XVIII (il. 6 i 7)¹⁴. Z reguły jednak

¹¹ Dla kufli z 2 i 3 ćwierci wieku XVII jest znamienne podwyższenie środka pokrywy (il. 2, 3, 5 i 8), co wraz ze smukłością proporcji można uważać za ślady nawiązywania do form tzw. Hansekanne, chociaż u nich inne jest rozłożenie dekoracji reliefowej i rytowanej, por. komentarz do nr kat. 37 w: *Danziger Silber...*

¹² Schadt, Schneider, Yperlaan, op.cit., nr kat. i il. 10. Podobny kufel Ch. Schuberta I wg inskrypcji w roku 1787 przeznaczony dla kościoła w Nowej Cerkwi jest prezentowany na stałej wystawie w Muzeum w Eblągu.

¹³ W Kunsthalle w Bielefeld B. Heilmann: *Europäische Kunsthandwerk 1500-1800, Vermächtnis F.K.A. / G.A.E. Heulsmann in der Kunsthalle Bielefeld* 9. Nov. 1986 - 4. Jan. 1987 Abb. 123 oraz *Schätze...*, nr kat. 80, s. 200.

¹⁴ Kufel J.Ch. Holla jest depozytem rządowym w zbiorach Altona Museum w Hamburgu. J. Ch. Kuster w: *Deutsche Kunst aus dem Osten, Erwerbungen der BRD, Ausstellungskatalog*, Würzburg 1989 nr kat. 36.

dekoracje były wykuwane i cyzelowane. W ostatnim dziesięcioleciu XVII w. dodawano pełnoplastyczne fragmenty postaci wykonane w odlewie. W dekoracjach tych późno powstałych kufli działano efektem wysokiego reliefu, narracji, obfitością motywów i postaci, nie było już miejsca na ornament, który wcześniej tworzył wyszukane i eleganckie kompozycje dzięki zróżnicowanemu technikom cyzellerskim (il. 8).

Dekoracje na gdańskich kufkach komponowano w dwóch rodzajach: w postaci zawierających alegorie lub emblematy owali otoczonych i oddzielonych ornamentem małżowinowym (il. 2 i 3), z czasem w połączeniu z kwiatami (il. 8) lub z kwiatami i liśćmi akantu (il. 9), drugi natomiast rodzaj to wielopostaciowe kompozycje ciągle zajmujące cały cylinder płaszczka z jedną lub większą ilością scen¹⁵.

Do pierwszej grupy należy kufel Johanna Gottfrieda Holla ze zbiorów gdańskich, który w wieku XVII był własnością flamandzkiej rodziny Zorpele (il. 9), jej bowiem herb widnieje na pokrywie (9 a)¹⁶. Natomiast na płaszczu, w otoczeniu kutego ornamentu akantowego i kwiatów, są wyryte emblematy opatrzone lemmami. Uł z pszczołami – "Labor omnibus unus", jeden trud dla wszystkich, kwiaty – "Constans concordia firmat", stała zgoda umacnia, rój pszczoł – "Industria felix", szczęśliwa skrzętność. Holl zrealizował zamówienie według przedstawionego wzoru, za który posłużyła ilustracja z książki Philippa Harsdörffera, *Frauenzimmergespräch*¹⁷ (jedynie do emblematu z kwiatami dodano całujące się ptaki). Trzy odnoszące się do miesiąca lipca emblematy opatrzył autor wierszykiem nawiązującym do zawartego w lemmach przesłania, że w pszczołach należy upatrywać przykład pracowitości, zgody i skrzętności (il. 9 d).

Tematy do dekoracji kufli drugiej grupy czerpali złotnicy najczęściej z Biblii. Powtarzają się sceny: z prorokiem Eliaszem karmionym przez kruki lub anioła, Tobiasz idący z aniołem, Rebeka z Elizarem przy studni lub Rebeka z Izaakiem, Chrystus i Samarytanka, również przy studni, królowa Saby przed Salomonem, spoza tematyki biblijnej – rodzina króla Dariusza przed Aleksandrem Wielkim.

Taki zakres tematów pozwala od razu określić dekorację kufli jako sztukę, której charakter i zadania ustalało środowisko zdominowane przez protestantyzm uważający za naczelne swe zadanie udostępnienie wiernym tekstu Pisma Świętego. W poprzednim stuleciu sceny biblijne objaśnione, jak zalecał Luter, "kräftige Sprüche" towarzyszyły obywatelowi gdańskiemu w kościele, we wnętrzu municypalnym i domowym. Wiele razy omawiano moralizujące treści kompozycji zdobiących ratusze i kościoły. Pragnę natomiast przypomnieć przykłady obiektów z wnętrza mieszkalnych, które w XVI i na pocz. XVII w. ozdabiały sceny biblijne dopełnione słowem.

¹⁵ Dmizyev Siller..., nr kat. 40, 41 i 42.

¹⁶ Ibidem, nr kat. 39; – Th. J. de Raadt *Scenarii armoris des Pays-Bas et des Pays Avoisinants, Recueil historique et heraldique*, Bd. III, Bruxelles 1901, Taf. 30, nr 864, s. 502.

¹⁷ Odrzeżenie pierwotnego do kompozycji na kufel w bibliotece w Wolfenbüttel zawdzięczam dr Katarzynie Cieślak; – G.Ph. Harsdörffer *Frauenzimmer Gesprächsteil. Achten und Letzten Teil*, Nürnberg 1649, Deutsche Neudrucke 2 Reihe, wyd. Erich Truzs, Tübingen s. 160–161.



9. Kufel J.G. Holl. Gdańsk, lata 80-te XVII w.
Muzeum Narodowe w Gdańsku



9 a. Herb Zorpele na pokrywie kufła J.G. Holla

9 b. c. Fragmenty kufła J.G. Holla



Laboy omnibus unum.

Industria felix.



Constans Concordia firmat.
S ij

Der

CLXXXIV. 119

* Überschriften. *

Das Heumonat / Flegen-oder-Hundsimonat / von dem Hundstern genennet / kan füglich gebildet werden durch die Immen oder Biene/mahle beschreyen :

Einen Immenstolt mit seinem Wiffitz :

Wer gleiches thut /

Und in seinem Beruf fleißig arbeitet wie die Biene.

II. Wie die Biene aus der Blumen den Saft sammlet :

Mit solchem Mut.

III. Einen Bienschwarm / der Theils an den Blumen sich angelegt / Theils noch herumtschwärmet :

Hegt gute Brut.

Weil die Biene bey guten Jahren zwey, und drey mal zu schwärmen pflegt.

VII. Ju-

9 d. Emblematy odnoszące się do miesiąca lipca

Na płytach pieców żeliwnych¹⁸ powtarzała się scena *Stracenia królów amoryckich*, która zawiera przekonanie, że pewność opieki bożej daje siłę ducha, *Trzej towarzysze Daniela w piecu ognistym* to przykład stałości w wierze, *Cud pomnożenia oliwy ubogiej wdowie* o opiece opatrności nad tymi, którzy żyją w bojaźni bożej. Gromadzący się przy piecu mieszkańcy mieli w ten sposób bezpośredni kontakt z "widzialnym słowem". Te tzw. *Bibelofen* były popularnymi prezentami z okazji uroczystości rodzinnych¹⁹.

¹⁸ Z. Massowa w: T. Jędnaszczyńska, Z. Massowa *Keramika artystyczna i użytkowa. Katalog wystawy Muzeum Zamkowego w Malborku*, 1985 s. 72 i 73.

¹⁹ Ibidem, s. 70-71.

Srebrne kufle gdańskie z XVII wieku i ich dekoracje

Na skrzyni powstałej po roku 1600, która znajduje się w Muzeum Narodowym w Gdańsku, scenie z Rebeką i Elizarem towarzyszą słowa "Der Herr segnet so ihm lieben"²⁶, a szafkę z datą 1573 zdobi scena z Ostatnią Wieczerzą i obiegającym ją napisem: "Mich hat herzlich verlanget dis Osterlam mit euch essen"²⁷.

Kiedy w 2 poł. XVII w. złotnicy na płaszczach kufli rozwijali wielopostaciowe, często bogate w realia sceny biblijne, pozostały tradycyjne ujęcia ikonograficzne, lecz nieaktualny był zwyczaj dopełniania obrazu słowami. Znajdowały się one w księgach w rodzaju wydanej przez Mikołaja Vischera w Amsterdamie *Biblishe Figuren*, w której miedziorytom Mateusza Meriana towarzyszą łacińskie epigramy skomentowane kilkujęzyczną eksplikacją o aspekcie dydaktycznym²⁸. Złotnicy gdańscy, podobnie jak malarze, korzystali z tych wzorów²⁹. Dzięki komentarzom słownym możemy sceny na kufkach tak interpretować, jak je rozumiano w wieku XVII.

Ze wszystkich biblijnych tematów przedstawianych na kufkach ze srebra, których odbiorcą był patrycjat gdański, największym powodzeniem cieszyć się musiał temat opieki Boga nad wiernym mu Eliaszem, chroniącym się przed prześladowaniami króla Achaba na pustkowiu. W proroku Eliasz, który bezgranicznie zaufał Bogu i na wzgórzu Karmel udowodnił wyższość Jehowy nad pogańskim bogiem, widziano paralele do osobowości i działalności Lutera, którego nazywano "trzecim Eliaszem" bo obaj walczyli z bałwochwalstwem³⁰. "Deus mira ratione suis prospicit" – Bóg ratuje wybranych okazując mu cuda, głosi komentarz do kompozycji Meriana³¹, w której kruki przysłane przez Boga ratują Eliaszowi życie (Król. - 19,5; il. 10). Kompozycją tą posłużył się Melchior Jaske – na kufku w Muzeum w Lund³² (il. 11), Johann Meinertz – na kufku w Museo Palazzo di Venezia w Rzymie³³, Peter Rohde III – na kufku w Konstlödmuseet w Göteborgu³⁴ (il. 12), Christian Pichgiel – na kufku w Muzeum Czartoryskich w Krakowie³⁵ (il. 13), Peter Rohde III – na kufku, który znajduje się w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze³⁶. Kufki te posiadają na stronie naprzeciwległej scenę, w której Anioł pociesza proroka Eliasza (il. 14), również wzorowana na kompozycji Meriana³⁷ (il. 15).

²⁶ MNG/SD/77/Mb.

²⁷ MNG/SD/52/Mb.

²⁸ M. Merian *Historiae sacre Veteris et Novi Testamenti Biblishe Figuren et c. in copper gravet dabo P. Hendrickz Schut, Officina N. Visser, Amsterdam 1682*.

²⁹ E. Iwanenko *Uczta Bałazara – siostry na temat obrazu z Gdańskiego Muzeum Narodowego*, "Gdańskie Studia Muzealne" 4: 1985, s. 37-55; – K. Ciołek *Pierwszoryty graficzne epigrafów obrazonych w Gdańsku i ich ilustracji*, "Białeżyński Historii Sztuki" L: 1988, z. 3, s. 201-224.

³⁰ J. Kruszelnicka *Epitafium Krzysztyła Floriana w kościele św. Jana w Toruniu*, [w:] J. Paklewski (red.) *Sztuka Torunia i Ziemi Chełmińskiej 1213-1815*. Warszawa - Poznań - Toruń 1986 s. 135-158.

³¹ Merian, op.cit., s. 53.

³² Nr inw. 11.208.

³³ Nr inw. 7651: *Polonia, arte e cultura del medioevo all'illuminismo*, Roma, Palazzo Venezia 1975, nr kat. il. 105.

³⁴ Nr inw. RKM 22-23.

³⁵ J. Bujarska *Stare Srebro*, Kraków 1972, nr kat. 24, il. 23.

³⁶ Pechstein, op.cit., nr kat. il. 97.

³⁷ Merian, op.cit. s. 55.



Srebrne
kufle
gdańskie
z XVII wieku
i ich
dekoracje

10. Prorok Eliaasz. Rycina M. Meriana

11. Kufel. M. Jaske. Gdańsk, 1664–1678. Museum Kulturen, Lund



Barbara
Tuchotka-
Włodarska



12. Kufel. P. Rohde III,
Gdańsk, pocz. XVIII w.
Könstlöjdmuseum
w Göteborgu



13. Kufel. Ch. Pichiel,
1681-1700, Gdańsk.
Zbiory Czartoryskich
w Krakowie



Srebrne
kufle
gdańskie
z XVII wieku
i ich
dekoracje

14. Kufel dat. 1704 r. P. Rolsde III. Gdańsk. Germ. Ndt. Museum w Norymberdze

15. *Prorok Eliasz i anioł*. Rycina M. Meriana





16. Kufel, H. Holl II, Gdańsk, koniec XVII w. Kunstgewerbemuseum w Berlinie

17. Tobiasz i anioł w drodze do Medii. Rycina M. Meriana





18. Kufel. N. Schlaubitz. Gdańsk, koniec XVII w.
Huis Doorn



19. Kufel. N. Schlaubitz. Gdańsk, pocz. XVIII w.
Zbiory Neresheimera

Przeświadczenie o stałej opiece Boga nad sprawiedliwymi wyraża również scena, w której Anioł towarzyszy młodemu Tobiaszowi w drodze do Medii (Tob. 6,3) na kufle Hieronima Holla II w Berlińskim Kunstgewerbemuseum³⁷ (il. 16). Jest ona również wzorowana na rycinie Meriana (il. 17) opatrzonej komentarzem "Angelorum societas piorum solatium" - towarzystwo aniołów pociechą podróżnych, z powołaniem się na Psalm 34,8: "Anioł Pański zakłada obóz warowny wokół bojących się jego"³⁸.

Historia Izaaka i Rebeki w dekoracjach przedmiotów domowego użytku wiązała się z tematem szczęścia małżeńskiego, któremu sprzyja Bóg. Scenę, w której Rebeka napoiła Elizara i jego wielbłądy wodą ze studni (Rodz. 24,18-20) w prosty sposób skomentowano w *Historiae sacre Veteris*: "Virtuosa uxor est a domino"³⁹ - zająca żona dana jest przez Boga. Z kolei słowa "Der Herr segnet so ihm lieben" - Bóg błogosławi tym, którzy są mu mili, towarzyszą Rebecce i Izaakowi na wspomnianej skrzyni ze zbiorów gdańskich.

Nataniel Schlaubitz przedstawiał na kufalach obok sceny z Rebeką i Eliaszem *Ofiarę Izaaka* (Rodz. 22, 11). Obie te sceny (il. 18 i 19) oparte są na kompozycjach, które znajdują się na renesansowych plakietach datowanych przed rokiem 1565⁴⁰ (il. 20). Kufle, które znane są dziś w zbiorach: Huis

³⁷ Czihak, nr kat. 351 myślnie przypisuje kufel H. Opragnetowi.

³⁸ Merian, op. cit. s. 98.

³⁹ Ibidem, s. 25.

⁴⁰ Plakieta prawdopodobnie Hansa Janszera (ok. 1538-1605) w zbiorach Gruthusemuseum w Brugii nr inv. 0 15 39. XXIII. Za udostępnienie fotografii dziękuję panu Stephane Vandenberg. Por. J. Weber *Deutsche und Französische Renaissanceplakette 1500-1650*, München 1975, Bd. II, nr kat. i il. 278 i 280.



20. Plakieta przed 1665 r., brąz. H. Jamnitzer (7). Gruuthusemuseum w Brugii

Doorn³⁶, w prywatnych zbiorach w Niemczech³⁷, w kolekcji Neresheimera³⁸ i ostatni, o którym wiadomo, że przed wojną znajdował się w Bayerisches Nationalmuseum w Monachium³⁹, różnią się dekoracją pokryw: raz jest to figurka łabędzia, innym razem numizmat lub zachowana gładka powierzchnia.

Zbawcze działanie Ducha Św. przez wodę symbolizuje z kolei scena *Przejścia Żydów przez Morze Czerwone* (Wyj. 14, 26-28), ponieważ nawiązuje bezpośrednio do luterańskiego rytuału chrztu. Stanowi jedną z trzech scen będących jakby kanonem programowym luterańskich chrzcielnic, obok *Potopu* oraz *Chrztu Chrystusa*⁴¹ i jest ściśle związana z treścią liturgicznego aktu Chrztu, a zwłaszcza – zawartymi w ceremonii modlitwami i fragmentami

³⁶ Schadt, op.cit., nr kat. 38.

³⁷ Schätze, op.cit., nr kat. 90.

³⁸ R. Fritz *Sammlung August Neresheimer*, Hamburg 1974 / nr kat. 10, s. 32, il. 23.

³⁹ Informacja od p. Clausa Maurice, dawny nr inv. 112, 1939.

⁴¹ J. Harasimowicz *Treści i funkcje słowne sztuki śląskiej Reformacji 1520-1650*, Wrocław 1986.

z Pisma Świętego⁴¹. Scenie tej na chrzcielnicy z kościoła Św. Jana towarzyszą słowa "Subersio peccati"⁴² – zatopienie grzechu. Z kolei w jednym z obrazów emblematycznych, których seria wraz z komentarzami w różnych językach zdobiła w wieku XVII filary kościoła Marii Panny, obok cytatów z Księgi Wyjścia znajdował się jako *explicatio* wiersz:

Meeres Grund, teins Grab und Juden Pfad
was frommen nicht, den Bösen gibt Schad⁴³
(dno morza grobem dla wrogów, ścieżka dla Żydów,
zło nie szkodzi pobożnym)

Nataniel Schlaubitz ilustrując ten temat na kufle ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku (il. 21) oparł się na miedziorycie Meriana (il. 22). W księdze *Biblische Figuren* opatrzone jest on komentarzem "Patres nostri sub Mose Mari baptizati sunt"⁴⁴ – ojcowie nasi przez morze zostali ochrzczeni, z odwołaniem się do listu św. Pawła do Hebrajczyków (11, 29): "Przez wiarę przeszli Morze Czerwone jak po suchej ziemi, a gdy Egipcjanie próbowali to uczynić, potonęli".

Kufel Schlaubitza ma na obrzeżu pokrywy, między ornamentami, pełnoplastyczne główki uskrzydłych putt, których obecność na obrzeżach chrzcielnic jest tłumaczona symbolem wiecznego Słowa Bożego, nazywanego powszechnie posłannictwem anielskim⁴⁵. Pozwala to na sugestie powiązania tak dekorowanego kufła z uroczystościami rodzinnymi i w domu luterańskim z okazji chrztu. Mógł być wtedy darowany jako prezent.

Podobną sugestię można odnieść do kufła, który jest dziełem Hieronima Holla II znajdującym się w Muzeum Narodowym w Warszawie⁴⁶ (il. 23). Zdobiące go sceny związane są również z ceremonią aktu luterańskiego chrztu: *Chrzest Chrystusa w Jordanie* (Mat. 3,15) i *Pozwólcie dzieciom przyjść do mnie* (Marek 10,14). Pierwsza scena ma pierwowzór w kompozycji Meriana (dodano postać anioła), której w *Historii sacre Veteris* towarzyszy wiersz (3,15) Ewangelii Mateusza: "Opportet nos omnem justitiam implere" – godzi się nam wypełniać wszystko co jest sprawiedliwe (il. 24)⁴⁷.

Johann Rohde II wykonywał kufle ze sceną, w której Jakub wysyła dziesięciu synów do Egiptu po zboże, pozostawiając przy sobie najmłodszego Benjamina (Rodz. 42,4; il. 25)⁴⁸. Miedzioryt Meriana z tą sceną opatrzone jest komentarzem: "Pro videntiae divinae erga suos exemplum" – przykład opatrności bożej nad wiernymi (il. 26)⁴⁹. Identyczny kufel Johanna

⁴¹ Protanoviusus Schlaubitzusj Rady uzgledem Rozporządzenia Sprawy Urzędu Duchownego. Modlitw Kościelnych w Kościołach Ewangelickich Luterańskich Mustu Gdańska Publikowane Nowem Roku 1708 we Gdańsku drukowane przez Jana Zachariasza Stelle 1714 s. 5.

⁴² Drost, op.cit., Bd. I, s. 53.

⁴³ Beschreibung der Oberpfärkirche zu St. Marien in Danzig und der innern Merkwürdigkeiten derselben, vorzüglich des berühmten Altarbildes auf welchem der jüngste Gericht abgebildet ist, von Gregorius Frisch, Kaster an dieser Kirche 1698, Bibl. Gd. PAN, Ms. Mar. Q 146 s. 123.

⁴⁴ Merian, op.cit., s. 50.

⁴⁵ Baranowicz, op.cit., s. 127.

⁴⁶ R. Bobrow Galeria Polskiej Sztuki Zdobniczej (Gallery of Polish Decorative Art, guide). Muzeum Narodowe w Warszawie 1993, s. 6.

⁴⁷ Merian, op.cit., cz. 2, Nimi Testamenti, s. 14.

⁴⁸ Konstantin Schüss Ailden T.12.1990 – ilustracje tę zawdzięczam p. Annelore Leistkow z Dormagen.

⁴⁹ Merian, op.cit., s. 39.

Barbara
Tucholka-
Włodarska



21. Kufel N. Schlaubitz: Gdańsk,
koniec XVII w. Muzeum Narodowe
w Gdańsku

22. Przejście Żydów przez Morze
Czerwone. Rycina M. Meriana





Srebrne
kufle
gdąskie
z XVII wieku
i ich
dekoracje

23. Kufel. H. Holl II. Gdąsk, ok. 1700 r. Muzeum Narodowe w Warszawie

24. Chrzęst Chrystusa w Jordanii. Rycina M. Meriana





25. Kufel J. Rohde II. Gdańsk
1654-1677



26. Jakub bęgnący symon.
Rycina M. Meriana

Rohde II prezentuje na stałej wystawie sztuki zdobniczej Muzeum Narodowe w Warszawie⁵⁰.

Na kufle, który obecnie jest w zbiorach Victoria and Albert Museum przedstawił Daniel Mylius *Licztę Baltazara*⁵¹ (Daniel 5,1-30; il. 27). Scena, w której Daniel interpretuje Baltazarowi złowieszczy napis "mene, mene, tekel ufasin", ma pouczać oglądającego o złych skutkach występku. "Bez wątpienia chodzi tu o napiętnowanie dwóch – z rejestru siedmiu grzechów głównych – które moralisci protestancy pocztywali za źródło wszelkiego zła, a hołdowanie im za zapowiedź nadchodzącej ruiny"⁵². "Superbia et luxus ruinam praecedunt" - pycha i rozpusta poprzedzają ruinę - głosi komentarz do wykorzystanego przez złotnika merianowskiego wzoru (il. 28)⁵³.

Kolejny temat biblijny prezentuje kufel Christiana Pichgiela I, który w roku 1908 znajdował się w kościele ewangelickim w Starogardzie Gdańskim⁵⁴. Widnieje na nim scena *Chrystus i Samarytanka przy studni* (Jan. 14; il. 29). Złotnik oparł się tu na wzorze, który stanowił przetworzenie kompozycji Hendricka Goltziusa (il. 30)⁵⁵. We wzorze tym zmienione są gesty i inne jest ubranie postaci, lecz zachowano ustawienie ich przy cembrowinie, powtórzone umiejscowioną u góry pompe. "Ich bin, der mit der rede" to słowa Chrystusa, które towarzyszą scenie o tym temacie na emporze w kościele Św. Katarzyny w Gdańsku z początku XVII w.⁵⁶ Stojąca woda w studni Jakuba to obraz rytualnego obmywania się Żydów, które przeciwstawia się wodzie żywej chrztu chrześcijańskiego. "Sitibundis flumina vitae" to słowa z chrzcielnicy pochodzącej z kościoła Mariackiego w Gdańsku⁵⁷, ponieważ woda ze źródła to słowa Ewangelii, symbol Ducha Św. "Fons aque vive Christus" – źródło wody żywej, głosi komentarz do sceny z "Chrystusem i Samarytanką przy studni" w *Historiae sacre Veteris et novi Testameti*⁵⁸.

W XVII-wiecznym Gdańsku drugim obok Biblii źródłem motywów noszących umoralniające treści były dzieje bohaterów antycznych. Andreas Haidt i Benedict Clausen sięgnęli po epizod związany z bitwą pod Issos w 333 r. p.n.e., w którym Aleksander Wielki z szacunkiem rozmawia z rodziną pokonanego króla Dariusza. Wprawdzie nie odnaleziono jeszcze pierwowzorów graficznych, warto jednak zwrócić uwagę na ich źródło treściowe. Epizod przekazał Kwintus Kurcjusz Rufus⁵⁹ monografista Macedończyka – umiar, szacunek dla pokonanych, w tym wypadku skromność: "Gdyby nadal tak postępował, byłby zapewne zwycięzył pychę i zapalczywość, wady tak trudne do pokonania" (XII, 32). Scena ta widnieje na kufkach Clausena, z których jeden znajduje się w zbiorach Huis Doorn

Srebrne
kufle
gdańskie
z XVII wieku
i ich
dekoracje

⁵⁰ Biebow, op.cit., s. 6.

⁵¹ Ni anw. M-6-1964, informacja od pani Pippy Shirley.

⁵² Obszemie o znaczeniu sceny *Licztę Baltazara* – Iwanjko, op.cit., s. 41.

⁵³ Merian, op.cit., s. 87.

⁵⁴ Czihak, op.cit., s. 36 i 37, il. 12 i 13.

⁵⁵ E. Bartsch *The Historical Bartsch. Abnusboks*, New York 1984 t. 3 s. 396.

⁵⁶ Drost, op.cit., Bd. III, s. 119.

⁵⁷ Ibidem, Bd. I, s. 33.

⁵⁸ Merian, op.cit., s. 18.

⁵⁹ Kwintus Kurcjusz Rufus *Historia Aleksandra Wielkiego*, przekład zespolowy pod red. L. Winniczuk, Warszawa 1976, s. 78.

Barbara
Tucholka-
Włodarska



27. Kufel. D. Mylius. Gdańsk, ok. 1700 r. Victoria and Albert Museum

28. *Uczta Baltazara*. Rycina M. Meriana



Srebrne
kufle
gdańskie
z XVII wieku
i ich
dekoracje



29. Kufel Ch. Pichgiel I. Gdańsk 1681–1700, przed 1945 r. w kościele
paraf. w Starogardzie Gd.

30. *Chrystus i Simarytanka przy studni*. Rycina H. Goltziusa





31. Kufel. B. Clausen. Gdańsk, koniec XVIII w. Huis Doorn



32. Epizod bitwy pod Issos, fragment kufła
A. Haidta. Gdańsk, koniec XVII w.

(il. 31)⁶⁰, drugi zaś w Muzeum Narodowym w Poznaniu⁶¹, natomiast Haidt na kufle z Muzeum Narodowego w Gdańsku⁶² zilustrował również epizod bitwy, w którym zagrożony król Dariusz wyskakuje z rydwanu i moment odnalezienia przez branki porzuconej przez niego zbroi (il. 32; XI,27)⁶³.

Autor pierwowzoru, na którym oparł się Haidt, przedstawił te epizody w sposób narracyjny, wiernie według opisu Kurcjusza, szczególnie epizod z bitwy: w środku grupy walczący Dariusz wyskakuje z wozu, na pierwszym planie leżą padli w boju wodzowie.

Znajomość tekstów Kurcjusza musiała być w Gdańsku dość powszechna. Jego książka znajdowała się w "programach szkolnych szczególnie w różnowiecznych gimnazjach akademickich w Gdańsku i w Toruniu"⁶⁴. W Gdańsku w 2 poł. XVII w. i na pocz. XVIII czytają ją i komentują ze studentami profesorowie retoryki i poezji, a także prawa i historii⁶⁵. Do dziś w zasobach Gdańskiej Biblioteki PAN znajdują się 32 egzemplarze wydane w okresie od XVI do XIX w.

Dekoracja figuralna gdańskich kufli ze srebra, temat sygnalizowany kilkunastoma przykładami, nie ograniczała się do protestanckiego moralitetu. Christian Pichgiel I umieszczał na kufkach nie tylko sceny z Biblii, ale także rozbawione putta jedzące winogrona (il. 33) lub grające na instrumentach muzycznych⁶⁶, oparte na kompozycjach niderlandzkiego rzeźbiarza François Duquesnoy, zwanego Il Fiamingo⁶⁷. Kompozycje te w formie sztychów lub modeli do rzeźb krążyły wówczas po Europie, szczególnie w Niderlandach. Motyw "fiamingowych dzieci" na kufle z zasobów Muzeum XX Czartoryskich pochodzi z tej samej kompozycji co wyobrazenie na brązowej plakietce, która znajdowała się w kolekcji Lessera Gieldzińskiego w Gdańsku (il. 34)⁶⁸.

⁶⁰ Schwab, op.cit., nr kat. 1 i il. 36.

⁶¹ W zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu. I. Rembowska *Gdańskie ciek złożeń od XIV do XVIII wieku*, Gdańsk 1971 s. 87 il. 48 i 49.

⁶² Danziger Silber..., nr kat. 42.

⁶³ Kwintus Kurcjusz, op.cit., s. 73: "Wokół wozu Dariusza nęznakomemsi wodzowie leżeli...tak jak padli w walce, wśród nich rozpoznawano Atizyasa i Reomitra oraz satrapę Egiptu Sabakasa, wodzów wielkich armii...". "Dariusz w obawie, żeby żywym nie dostać się w ręce wroga, zeskoczył (z wozu) odrzucając równocześnie, niechlubnie, wszelkie oznaki władzy, żeby go w ucieczce nie zdradzili".

⁶⁴ L. Mokrzecki *Studia z dziejów naszego historyi. Różny dydaktyki przedmiotu w Gdańskim Gimnazjum Akademickim do szkoły XVII wieku*, Gdańsk 1973 s. 78, 88, 161.

⁶⁵ Kwintus Kurcjusz, op.cit. Wstęp, s. 40.

⁶⁶ Danziger Silber..., nr kat. 42; – Bujarska, op.cit., nr kat. 24, il. 25.

⁶⁷ Na wykorzystaniu motywu "fiamingowych dzieci" przez Pichgiela na kufle znajdującym się w zbiorach XX Czartoryskich zwrócił uwagę M. Fabijański *Trzy kopie płaskorzeźb Fiamingo w Muzeum Uniwersyteckiego Jagiellońskiego. Uwagi o sposobach recepcji dzieł mistrza w sztuce baroku*, "Zeszyty Naukowe" UJ, DCCCXXX Opuscula Musei s. 3, 1998, s.77. Fabijański wskazał na plakietkę alabastrową w zbiorach Muzeum UJ z podobnym motywem jak na kufle, przypomniał sztukaterie wilanowskie z motywami "fiamingowych dzieci" wykonane przez rzemieślników z Gdańska, sugerując możliwość wzięcia od nich wzorów przez Pichgiela I. Trzeba jednak przypomnieć, że motywy te były dość powszechne w kręgu nadbałtyckim. W Gdańsku przykładem są sztukaterie we wnętrzu kamienicy przy ulicy Długiej 7/8, – I. Koska *Eintr berocke Stuckdele an Haase Lange Markt 7/8*, "Weichselland, Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins" 8, 37 Jhg. 1 1938, s. 5 i 6, il. 1-4, w Królewiec natomiast w ratuszu dzielnicy Kneiphof (A. Ulbrich *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpr. Königsberg* 1912, Bd. 2, s. 424, il. 491) i na kufle złotnika L. Hoffmanna z roku ok. 1680 – A. Rohde, U. Stöwer *Goldschmiedekunst in Königsberg*, Stuttgart 1959, il. 68-70.

⁶⁸ Sammlung Gieldziński. Dantzig. Rudolf Lepke's Kunst-Auction-Haus. Berlin. W 35, Berlin 1 912, tabl. 33, nr kat. 831.



33. Fragment kufła. Ch. Pichgiel I. Gdańsk, 1681-1700.
Zbiory Czartoryskich w Krakowie.



34. Piakieta

Wśród kufli gdańskich z 2 poł.XVII i początku XVIII w. część z dekoracją według dostarczonego wzoru powstawała na zamówienie. Na przykład kufel dla flamandzkiej rodziny Zorpele Johanna Gottfrieda Holla, seria kufli z porami roku Johanna Pollmana dla Mikołaja von Bodeck⁶⁶ i zawsze kufle z numizmatami. Natomiast te z powtarzającymi się scenami, zwykle w identycznych kompozycjach, wykonywali złotnicy zapewne na skład. Wiązało się to z dużym popytem na tak kosztowne – zważywszy na cenę kruszcu – luksusowe naczynia. U Nathaniela Schlaubitza można było kupić kufel z Rebeką i Elizarem, u Christiana Schuberta I z kwiatami, u Piotra Rohde II z Jakubem żegnającym synów, u Benedykta Clausena z Aleksandrem Macedońskim. Wielu złotników dysponowało kufkami z przedstawieniem Eliasza ze względu na wielką uwagę środowiska protestantów dla postaci biblijnego proroka.

Srebrne kufle produkowano – jak często podkreślano w literaturze – w krajach, gdzie chętniej pito piwo niż wino, a więc w Niemczech, Anglii, Skandynawii. Nie znane są natomiast w krajach romańskich. W ośrodkach południowo- i środkowoniemieckich (Augsburg, Norymberga) stosowano wiele różnych rodzajów dekoracji kufli⁶⁷. W Anglii preferowane były gładkie powierzchnie, ewentualnie z nikłym grawerunkiem. Obfitość dekoracji reliefowej, charakteryzując nie tylko kufle gdańskie, również dzieła złotników z Hamburga, Królewca i Rygi, potwierdza przynależność złotnictwa gdańskiego do kręgu kultury krajów nadbałtyckich.

Srebrne
kufle
gdańskie
z XVII wieku
i ich
dekoracje

⁶⁶ Dautziger Silber, nr kat. 38.

⁶⁷ Overzier, s. 44; - Herрманck, s. 116-118.

Zdjęcia wykonał: R. Kubiczek – 13, 33; R. Petraitis – 1, 4, 7, 9 a,b,c, 21, 32.

Reprodukcje wykonał: K. Augustynek – 3, 14, 15, 17, 23 – 26, 28; R. Petraitis – 2, 8, 10, 22; Muzeum Narodowe, Gdańsk – 5, 8 – 9 d, 15, 18, 19, 27, 30, 31, 34; Konstsloydmuseet Goteborg – 13; Kunstgewerbemuseum, Berlin – 16.

Świat błaznami stoi. Postacie wesółków na renesansowym piecu w gdańskim Dworze Artusa*

Elżbiecie Kilarskiej
– „Pani króla pieców”

Wspaniały piec w gdańskim Dworze Artusa od wieków budził wielkie zainteresowanie. Ze względu na wyjątkowy kształt i ogromne rozmiary zyskał miano „króla wszystkich pieców”. Równie bogaty jak dumny Gdańsk najwyraźniej kpil sobie z przysłowia „Gdzie wielkie piece, tam małe spichrze”.

Zabytek zawsze uznawano za nadzwyczajne dzieło sztuki zduńskiej – ceramiki bądź kaflarstwa i dlatego nie zwracano większej uwagi na jego kamienny cokół. Nic dziwnego, bo piec składał się z przeszło pięciuset kaflil, z czego do dziś zachowało się ponad czterysta¹.

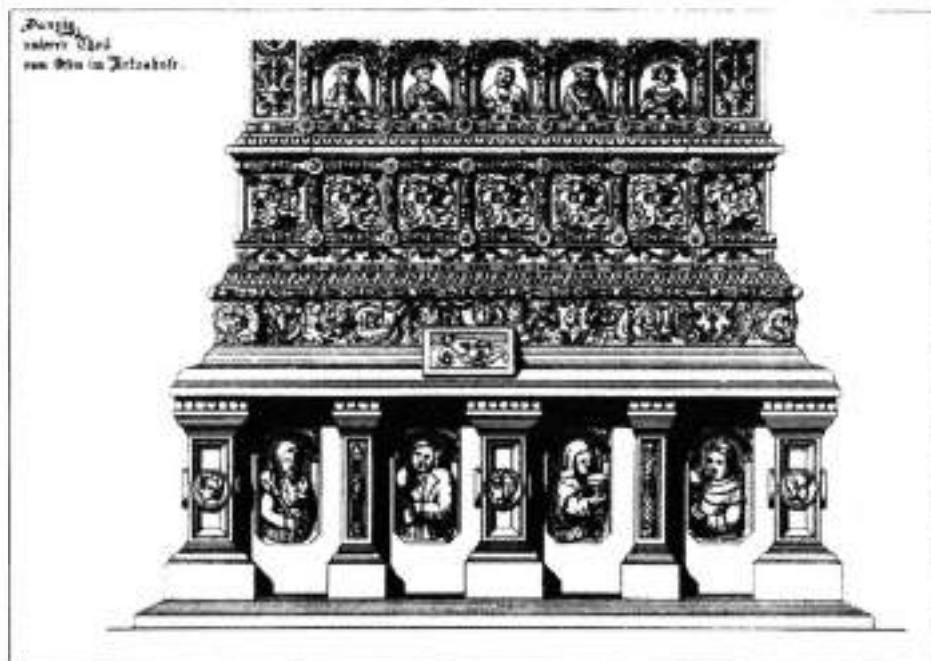
A przecież cokół, jak każda podpora, ma – *nomen omne* – fundamentalne znaczenie w programie ideowym zabytku. I jeśli to uwzględnić, okaże się, że roztoczony na kaflach obraz dostojnego świata władców w towarzystwie cnót i znaków heraldycznych oraz planet stoi ... na błaznach (il. 1).

Nie rosząc sobie pretensji do pełnego, a dopiero ostatnio przedsiębranego, odczytania treści całego dzieła², przedstawiam próbę wyjaśnienia wskazanego dysonansu (?). Zanim do tego dojdzie, należy przypomnieć choćby niektóre fakty.

* Za rocznika pomoc w przygotowywaniu publikacji winien jestem wdzięczność wielu osobom z Gdańska, Warszawy i Olsztyna. Przede wszystkim mgr Elżbiecie Kilarskiej, a ponadto jej Małgoszce – mgr Maciejowi Kilarskiemu, mgr Barbarze Rul oraz mgr Jarosławowi Michałowi Krzemieńskiemu, także dr Zuzannie Pruszyńskiej, dr Krystynie Secomskiej, prof. dr hab. Jerzemu Maliszowskiemu, mgr Katarzynie Nawrockiej, mgr Michałowi Gładowskiemu i o. Lucjanowi Puzonowi OP oraz mgr Andrzejowi Rzempoluchowi.

¹ Z 508 kaflil przetrwało 436, tj. ok. 86%; zob. E. Kilarska, M. Kilarski *Der Renaissance-Kachelofen im Dausypfer Artushof von Sztettin* Wiedersifflus, „Keramus”, H. 142, Oktober 1993 [cyt. dalej Kilarscy], s. 31-60 (także wcześniejsza literatura na temat pieca i jego konstrukcji, po wielu latach benedyktyńskiej pracy przygotowanej przez mgr Elżbietę Kilarską z Muzeum Narodowego w Gdańsku). Należy wytknąć, że zabytek w sposób niewytłumaczalnie pobieżny postraktywowany został w książce: M. Dąbrowska *Kaflle i piece kątne w Polsce do końca XVII wieku*, Wrocław 1987, „Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej” t. LVIII, red. Z. Kamińska, s. 163.

² Zob.: Kilarscy, op.cit., s. 35 nn.; materiały konferencji poświęconej Dworowi Artusa w Gdańsku (maj, 1992 r.), wiosną 1995 r. opublikowane w „Porta Aunae. Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego”, t. 1992 (szczególnie artykuł: E. Kilarska *W prasie i albumy pieca w Dworze Artusa w Gdańsku*, s. 151-191). – Prezentowany tu tekst napisałem zanim ukazał się wspomniany rocznik i dlatego w odniesieniu do pieca powołuję się na literaturę sprzed 1995 r.



I. M. Bischof. Rysunek inwentaryzacyjny dolnej części pieca w Dworze Artusa w Gdańsku, 1881/1882 r. Wg *Deutsche Renaissance*...

Piec na zlecenie Rady Miejskiej został wystawiony przez Geорга Stelzenera w niespełna pół roku, od listopada 1545 do marca 1546 r.: cokół wykonał mistrz murarski Wolf, pomalował malarz Jost, a wewnętrzną konstrukcję żelazną dostarczył Hans Lickfett.

Działo się to w okresie intensywnych prac nad wyposażaniem Dworu², którego wnętrze ma formę trójnawowej hali. Piec, umieszczony naprzeciw jej głównego wejścia, w pn. - wsch. narożniku, na tle wielkiego okna gotyckiego, od samego początku dominował przede wszystkim swą wysokością. Mierząc bowiem ponad 11 m, niemal sięgał sklepienia. Miał kształt zbliżony do strzelistej, schodkowej wieży na planie kwadratu (u podstawy 2,5 x 2,5 m), złożonej z pięciu różnych "skrzyń", czyli kondygnacji, a posadowionej na ceglany cokole, około metrowej wysokości, oblicowanym piaskowcem oraz wapieniem.

Wyjątkowości kształtu dzieła towarzyszyła – typowa dla renesansowych pieców – wielobarwność kafli. Naturalnie, także cokół pokrywała polichromia, przypuszczalnie utrzymana w kolorach błękitu, czerwieni, bieli i złota³. Otwór paleniska znajdował się na zewnątrz Dworu Artusa, w jego murze pn., od strony ulicy Chlebnickiej. Jednak wszystko wskazuje na to, że piec raczej nie pełnił funkcji ogrzewczej, a tylko dekoracyjną.

² K. Cieślak *Wystroju Dworu Artusa w Gdańsku i jego program ideowy w XVI w.*, "Biuletyn Historii Sztuki" LV: 1993, nr 1, s. 29-48 w artykule, gdzie zebrana wcześniejsza literatura, świadomie pominięty piec jako przedmiot badań Elżbiety Kilarńskiej.

³ E. Kilarńska, M. Pokorska *Badanie nad kolorystyką XVI-wiecznego pieca kafilnego z Dworu Artusa w Gdańsku*, "Ochrona Zabytków" XLJ: 1988, nr 4, s. 244-255.

Był przestawiany w całości, bądź częściowo, w latach 1639, 1831 i 1931–1934. Demontaż rozpoczął się w 1943–1944 r. i, wielokrotnie przerywany, zakończył się dopiero w 1964 r., kiedy rozebrano strefę cokołową, by możliwie wszystkie części zabytku znalazły się w ówczesnym Muzeum Pomorskim w Gdańsku. Po długich i żmudnych pracach historyków sztuki, architektów, ceramików i konserwatorów, w kwietniu 1994 r. w Dworze Artusa doszło do wmurowania aktu erekcyjnego pod budowę, dokładniej – restytucję pieca, którą po roku ukończono.

Dzisiejszy stan zachowania pozwala stwierdzić, że olbrzymia strefa ceramiczna prezentowała program typowy dla pieców XVI w., z umieszczonymi w arkadach popiersiowymi wizerunkami panujących, całopostaciowymi figurkami Cnót, Dobrych Bohatek i planet oraz z herbami.

Na ponad dwustu kaflach portretowych, w trzech dolnych kondygnacjach, ukazano tylko jedenaście osób, za to w przeróżnych wariantach kolorystycznych. Dotychczas udało się zidentyfikować pary małżeńskie: cesarza Karola V i Izabellę Portugalską, jego brata Ferdynanda I, króla Czech i Węgier, oraz Annę Węgierską z domu Jagiellonów, także elektora saskiego – Jana Fryderyka Wspaniałomyślnego i Sybillę. A ponadto – kurfirsta saskiego, Fryderyka Mądrego i Filipa, landgrafa Hesji. Ze znakiem zapytania pozostaje rozpoznanie Ludwika II Jagiellończyka, króla Czech i Węgier, Wilhelma V, księcia Juliaku, Kłiwii i Bergu (teścia elektora Jana Fryderyka Wspaniałomyślnego) oraz księcia Ludwika X Bawarskiego.

W czwartej i piątej kondygnacji przedstawiono personifikacje Poznania Boga (*Cognitio Dei*) oraz Cnót (*Prudentia, Temperantia, Patientia, Castitas*), Dobrych Bohatek (Lukrecja – aż czterokrotnie, Judyta i Jael), a także uosobienia Luny i Wenus.

Wśród cnót ukazany został, i to dwakroć, jedyny na piecu herb patrycjuszowski – Loitzów, bankierów i kupców gdańskich – zapewne dla uhonorowania udziału w kosztach wystawienia dzieła.

Jednak tematyka heraldyczna znalazła swój wyraz przede wszystkim w herbach Prus Królewskich, Korony i miasta Gdańska. Prezentując dwukrotnie ową triadę – u góry, w zwieńczeniu pieca i u dołu, we fryzie koronującym kamienną część cokołową, w drugim przypadku powiększono ją o tarczkę z głową Zygmunta Starego, w profilu, między Orłem a herbem Gdańska⁵.

⁵ Nie uwzględniam płaskorzeźbionej płytki alabastrowej (14 x 25 cm), wedle tradycji z wizerunkiem Dyla Sowizdrzała, który ogląda w lustrze swój góły zadek, umieszczonej od frontu, prawie pośrodku gzymsu komunikującego strefę cokołową pieca (il. 2). Jest to bowiem element wiotki, jak przypuszczam, dodany prawdopodobnie za czasów pruskich, może podczas przestawiania pieca w 1831 r., na co m.in. wskazywałby zademonstrowany tu dalece niestosowny, wręcz obraźliwy stosunek do polskich symboli. Płytkę całkowicie zniszczyła Orła, a równocześnie postać wypada się bezpośrednio w stronę wizerunku Zygmunta Starego. – Płaskorzeźba nie została dotychczas dostatecznie zbadana. Traktuje się ją wyłącznie jako jedną z gdańskich osobliwości, obowiązkowo pokazywanych przybyszom (zob. np.: – I. Fabiani-Madeyska *Ołtarz kamienny Gdańska w XIX wieku*, Gdańsk 1957, s. 283-284; – Z. Jakrzawska-Snieżko *Dwór Artusa w Gdańsku*, Poznań - Gdańsk 1972, s. 25; – R. Ostrowska, I. Trągomska *Budowlany kruszalski*, Gdańsk 1974, [wyd. III], s. 241-242). Na wyjaśnienie czeka kwestia wydatowania reliefu (nie rozwikłana także w: Kilarska, Poksińska, op.cit., s. 250-251). Podobnie sama identyfikacja postaci. Choć w opowieszkach o Dylu Sowizdrzałe nie znalazłem dowodu na jej potwierdzenie, to jednak i demonstrowany obsceniczny gest i atrybut – zwierciadło (właśnie takie, jak na reliefie: okrągłe, ręczne, bez trzonka) nieodparcie kują za się przecież z Eulenspiegelm (Ulenspiegelm), a nie z żadnym innym wesółkiem



2. Płytką z płaskorzeźbą Dyla Sowizdrzala (?), wtórnie umieszczona na piecu w gdańskim Dworze Artusa

Najbardziej nas interesująca strefa cokolowa, o ile wiem, została rozwiązana w sposób nie spotykany na piecach XVI w., co dotyczy formy, jak i treści. A tymczasem pozostaje niedostatecznie zbadana. Informacje w fundamentalnej pracy o gdańskim Dworze Artusa, ogłoszone przez Paula Simsona w 1900 r., są nader lakoniczne. Ograniczają się do wzmianki o czarnych podporach w rodzaju pilastrów, między którymi na czerwonym tle umieszczono płaskorzeźbione figury kobiece i męskie. Najdokładniejszy, acz niewystarczający dla naszych potrzeb, opis strefy cokolowej ukazał się dopiero ostatnimi laty: Elżbieta i Maciej Kilarscy między innymi zidentyfikowali wszystkie reliefy, wprowadzając bez analizy ich formy, ale za to z próbą interpretacji treści, o czym będzie mowa w innym miejscu. Janusz

(por. m.in. przyp. 68). Powstaje więc pytanie, czy aby ów wizerunek nie ma jakiegoś związku z pierwotnym znaczeniem słowa *Ullenspiegel* (czyścić zadki), a co za tym idzie – z tzw. utrzyżdżakami, szeroko opisanymi przez Rabelais¹⁰ i o etymologii ostatnio: M. Słowiński, *Blzesi. Dziejcy postaci i wstępu*, Poznań 1990, s. 260; o "utrzyżdżakach" i ich symbolic: M. Bachtin *Twórczość Franciszka Rabelais'a o kulturę ludową renesansu i humanizmu*, przeł. A. J. A. Goreniewie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975, s. 504-510). I jeszcze do zbadania pozostaje problem, czy umieszczenie takiego przedstawienia na gdańskim piecu, doskonale uzupełniające wątek błaziński strefy cokolowej, a równocześnie wykorzystywane do robienia kawałów – obcym przybywcom kazano mierzyć piec rękami, a gdy próbowali objąć, twarzą lub wręcz ustami trafiali w obnażony zadek Sowizdrzala – nie łączy się z figułą Marcholta, utrwalośnym w przysłowiu "Caliuje mase w gębę, jak flem w piecu będe" (O genezie przysłowia: J. Krzyżanowski *Mądrej głowie dość źwierszkuje. Pięć cnotęj przysięto jęsbicki / dżabicki / tuzie*, [wyd. 3], t. II, Warszawa 1975, s. 120-122). W każdym razie gdański wizerunek pod względem formy nie ma nie wspólnego z ikonografią sceny z Marcholtem w piecu (por. np. drzeworyt z 1526 r., reprodukowany w: K. Piekarski *Fragmenty czterech okazywających tożsamość Marcholta*, "Pamiętnik Literacki" XXXII: 1935, il. na s. 43).

¹⁰ W piecach z ok. 1550 r., jeśli strefa cokolowa spoczywała bezpośrednio na posadzce, jak w Gdańsku, wówczas przeważnie była murowana z cegły czy kamienia lub lepiąca z gliny (wtedy czasami obłożona kaflami), i przeważnie bez dokeracji. Zob. np. R. Franz *Der Kachelofen. Entstehung und künstlerisch-technische Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus*, Graz 1969, passim.

Pałubicki, zajmujący się gdańską kamienną rzeźbą renesansową, w ogóle nie uwzględnia reliefów z pieca¹.

Wobec takiego stanu badań uważam za konieczne podać dokładniejszy opis tej części zabytku, zakończony uwagami na temat formy artystycznej.

Trzy ściany strefy cokołowej (czwarta, tylna przylegała do muru) wieńczył ciężki, wyładowany gzyms, wsparty na masywnych pilastrach, między którymi osadzono figuralne reliefy. Wczesnorenesansowe pilastry, podobne do przyściennych filarków, na przemian cienkie i grube, miały trzony dekorowane między innymi medalionami z bliżej nie określonymi reliefowymi główkami *all'antica*, w profilu. W takiej oprawie architektonicznej znalazły się prostokątne płytki (mniej więcej jednakowych wymiarów, c. 44 x 25 cm, o ściętych dolnych narożach) z płaskorzeźbionymi popiersiami, zwróconymi ku sobie parami: na ścianie frontowej – błaznicy i błazna oraz mniszki i mnicha, a na lewej – chłopca (zachował się tylko odlew gipsowy), któremu może odpowiadał wizerunek wieśniaczki na ścianie prawej (il. 3-7).

Cokół, wielokrotnie przemalowywany, miał pierwotnie następującą kolorystykę: na tle górą czerwonym a dołem błękitnym – postaci z niektórymi detalami złożonymi (kielich mnicha, pasek sukni błaznicy i zwierciadło trefnisa). Oryginalna polichromia samych postaci jest dziś trudna do jednoznacznego określenia: najwcześniejsza przemalówka utrzymana była w barwie ugrowej i szarej (pilastry i gzyms w czerwonej)².

Chociaż zasada kompozycji jest wspólna – każdą z figur, generalnie w ujęciu trzy czwarte, umieszczono w perspektywie oddanej renesansowej arkadce – to jednak widać, że reliefy nie wyszły spod jednego dłuta. Szczegóły takie, jak np. upozowanie postaci, rysy oblicza, sposób oddania fałd szat czy opracowania dłoni zdają się wskazywać na trzech autorów. Pierwszy z nich wykonał parę wesołków (il. 3, 4). Operując formą dość prymitywną, sztywno, niemal frontalnie ustawia figurkę, daje jej szeroką, pomarszczoną twarz o bardzo wydatnych, prostackich rysach, czemu odpowiadają wielkie, ordynarne dłonie, dzierżące błazeńskie insygnia, berło – *la marotte* i zwierciadło. Szaty, potraktowane dość sumarycznie, są równie sztywne jak ciężkie. Drugi, monogramista I. R. (litery u nasady podłącza arkadki), jest autorem dzieła niewątpliwie tu najlepszego – postaci mniszki, która tchnie wykwiśniętą, dworską kobiecością (il. 5). Widać to przede wszystkim w delikatnej, drobnej twarzy, w nadzwyczaj efektownie opracowanej kapturze, czy pełnych elegancji gestach dłoni, trzymających kubek i różaniec³. I wreszcie trzeci rzeźbiarz to I. S., który wykonując postać zakonnika, z wielkim kielichem w lewicy, najwyraźniej starał się nawiązać do figurki mniszki (il. 6). Jednakże, choć

Postacie
wesołków
na
renesansowym
piecu
w gdańskim
Dworze
Artusa

¹ P. Simson *Der Artusstein in Danzig und seine Bilderschäfte, die Bronen, Danzig 1900*, s. 177. – Kilarscy, op. cit., s. 36. – J. Pałubicki *Rzeźba kamienia w Gdańsku w latach 1517-1585*, "Gdańskie Studia Muzealne" 3: 1981, s. 175-195. *Note here* o piecu brak jakiegokolwiek wzmianki w: G. Cuny *Danziger Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, B. L. Frankfurt a. M. 1910.

² Kilarska, Pokorska, op. cit., s. 248, 250, 254.

³ W analizie formy naturalnie nie uwzględniam gipsowej kopii płaskorzeźby z wieśniakiem.

⁴ Dokładniej jest różaniec w formie sznurka tzw. zamkniętego z siedmioma zarnami (por. przyp. 52).



3. Plaskorzeźba błaznicy na piecu w gdańskim Dworze Artusa, 1545/1546 r.



4. Plaskorzeźba błazna na piecu w gdańskim Dworze Artusa, 1545/1546 r.



5. Monogramista I.R. Plaskorzeźba mniszki na piecu w gdańskim Dworze Artusa, 1545/1546



6. Monogramista I.S. Plaskorzeźba mnicha na piecu w gdańskim Dworze Artusa, 1545/1546

7. Odlew gipsowy płaskorzeźby chłopca z pieca
w gdańskim Dworze Artusa



Postacie
wesółków
na
renesansowym
piecu
w gdańskim
Dworze
Artusa

usiłował wiernie naśladować monogramistę I. R., co widać i w lokalizacji inicjałów i w upozowaniu postaci, i w podobieństwie rysów twarzy, stworzył dzieło wyraźnie gorsze, rażące sztywnością i bezdusnością. Tu bodajże najgłośniejszym zgrzytem jest potraktowanie prawej ręki, która ukazana bez dłoni, zwisa niczym pusty, gładki rękaw, tylko u dołu z poziomymi fałdami, ale tak nieudolnie oddanymi, że sprawiają wrażenie kłów hądź pazurów.

Oba monogramy – jeśli to nie inicjały określające przedstawione postaci, w co wątpię – poszerzają dotychczasową trójosobową listę pomocników mistrza Stelzenera. Ci monogramiści są jeszcze bardziej zagadkowi niż sam mistrz, o którym przecież tylko tyle wiadomo, że wystawił piec w Gdańsku. Badacze strefy ceramicznej owego dzieła, źródła przedstawień na kaflach – szczególnie portretowych – dopatrują się w południowych Niemczech, gdzie istniały produkujące ośrodki kaflarstwa i garncarstwa (Norymberga, Ratzbona)¹¹. Przypuszczam, że podobnie jest z kamienną strefą cokołową. Ogólnie rzecz biorąc, wszystkie reliefy figuralne wykazują podobieństwo do dzieł Philippa Soldana i jego kręgu, wszechstronnego twórcy czynnego w Hesji i w latach 1529-1569, znanego autora modeli wykorzystywanych przy produkcji bardzo wielu pieców żeliwnych¹². Zresztą związki z Soldanem znajdują potwierdzenie także we fragmentach takiego właśnie pieca,

¹¹ M. Piatkiewicz-Denisiewicz *Die Kachelkunst der Renaissance auf dem Wiesel*, "Keramika" H. 76, April 1977, s. 20 – E. Kilarska *Der Kachelofen im Arts-dorf in Danzig*, [w:] *Pottery in the Middle Ages 1396-1572*, X. Mit - 2. November 1986, Schallaburg 1986 [katalog], s. 393.

¹² A. Kippenberger *Philipp Soldan zum Eisenberg, ein hessischer Bildhauer des 16. Jahrhunderts, Meister der Oberpfalz*, Weidlar 1926; – W. Lebesmann *Eisenberg. Entwicklung, Form, Technik*, München 1984, s. 16 nn. 21-22.

Jak już wspominałem, sprawa programu ideowego zabytku pozostaje właściwie nie zbadana. Dopiero ostatnio Elżbieta i Maciej Kilarscy zauważyli, że dobór władców na kaflach portretowych wskazuje, iż gdański patrycjat zademonstrował tu swe przekonania religijne, tj. opowiedział się po stronie reformacji. W podobnym duchu zinterpretowali ułożenie mnichów obok błaznów – ma to być wyraz dalece negatywnego stosunku do katolickich zakonów i ich reprezentantów. Natomiast obecność wizerunku chłopca i ewentualnie wieśniaczki uznali za odbicie ówczesnej hierarchii społecznej – to przedstawiciele najniższej warstwy i dlatego zostali ukazani najniżej¹⁴.

Twierdzę, że można zaproponować bardziej spójną i zasadną interpretację programu strefy cokołowej. Aby do tego doszło, najpierw należy rozstrzygnąć sprawę zestawu motywów, a potem ich lokalizacji.

Co do pierwszej kwestii, nie ma mowy o przypadku. Oto doborowa kompania błazeńska, składająca się z pary trefnisiów, mnichów i chłopów.

Obecność dwojga zakonników trzeba oczywiście traktować jako przejaw antyklerykalizmu. Ale czy aby na pewno o genezie protestanckiej? Przypomnijmy, że kojarzenie błazna-głupca z mnichem – ma starą średniowieczną tradycję. Co ciekawe, posiadało ono wydźwięk tak pozytywny, jak i negatywny. Przecież w nawiązaniu do nauki św. Pawła o nicości ludzkiej mądrości wobec "głupstwa" Boga cystersów nazywano błaznami Bożymi, a świętych takimiz szaleńcami¹⁵. Błazeński król, opat, biskup, ba, nawet papież, w dodatku osioł w mnisim habicie stanowili nieodłączny, a często główny element rubasznych widowisk komicznych (*festa stultorum*), obchodzonych legalnie w kościołach do schyłku średniowiecza¹⁶. Bardzo często wokół postaci mnicha-pijaka, żarłoka i lubieżnika koncentrowały się obrazy biesiadne oraz te związane z siłą rozrodczą, znane z rekreacyjnej literatury łacińskiej XII i XIII w. Wtedy satyra posuwała się nawet do parodystycznej trawestacji tekstów liturgicznych i ewangelicznych, czego przykładem msze pijaków (*missae de potatoribus, potatorum missae*) albo nabożeństwa graczy (*officia lusorum*). Wszystkie te motywy i wątki literackie zostaną znów podjęte szczególnie w 2 poł. XVI w. Wystarczy przypomnieć postaci mnichów Rabelais'a – trutniów i pasibrzuchów¹⁷. W ikonografii XIV w. głupca ubiera się niekiedy w habit¹⁸, a na początku XVI w. już nikogo nie gorszy, że nadwornymi trefnisiami bywają zakonnicy, jak np. franciszkanin

¹³ J. Labusz, J. Czowski *Badania architektoniczne pięt w Dworku Artusa*, P.P. PKZ, Oddział Gdańsk, t. 1, Gdańsk 1985, s. 21 (zeps w Muzeum Narodowym w Gdańsku); – T. Guć-Jednaszewska *Przyglądając konserwatorskich przy najczymniejszych zespołach dzieł sztuki gdańskiej*, "Ochrońca Zabytków" XLVI: 1993, nr 2, s. 11.

¹⁴ Kilarscy, op. cit., s. 36, 40, 44, 58.

¹⁵ J. Pokora *Titus namo: Dwa wyjątkowe pomniki Hierarchy książąt pomorskich z przełomu XVI i XVII w.*, "Rocznik Historii Sztuki" XXI: 1995, s. 242.

¹⁶ Słowiński, op. cit., s. 31 nn. (tamże literatura).

¹⁷ Bachtin, op. cit., s. 401-412.

Mariano, wielki żarłok, i fra Martino, obaj u papieża Leona X, czy dominikanin Serafino na dworze w Urbino. To ostatnie zjawisko można tłumaczyć albo ostateczną degeneracją zakonów żebrzących, albo wysoką pozycją społeczną dworskiego wesołka doby renesansu¹⁹.

Analogii między mnichem i błaznem doszukiwano się także w wyglądzie oraz szacie. Dziś przyjmuje się, że gładko ostrzyżona, częstołysa głowa i wygolona twarz – z reguły pierwsze z oznak dworskiego wesołka – sięgają swą genezą do antycznego dramatu. To nawiązanie do protoplasty błazna czy kłowna, jakim był *minus calvus*. Ale nadal nie wiadomo, czy nie chodziło tu przypadkiem o zjadliwą satyrę na stan zakonny (tonsura!). Zdają się to poświadczać przekazy z XV i XVI w. Na przykład Cornelius Agrippa w 1527 r. zauważa, że hipokrytyczni mnisi – z wystrzyżoną głową jak idioci i w kapturach z uszami – podobni są do błaznów. Inni autorzy, identycznie charakteryzując franciszkanów, dorzucają, iż braciszkwowie noszą twarze zakryte (kapturem) jak nieuczciwi bezecnicy, a obwiązani są sznurem, niczym złodziej powrozem²⁰. Nie tylko obecność mnichów, ale również chłopów, choć z innych powodów, nie zaskakuje w błazeńskiej kompanii. Znowu przypomnijmy, że nierzadko najślynniejsze dworskie trefnisie wywodziły się z gminu, czego przykładem choćby Klaus, błazen elektorów saskich²¹. Ze wśród ludu wesołków, owych średniowiecznych i renesansowych *lustriones*, najczęściej skupionych w wędrownych trupach, nie brakowało również wieśniaków. Na przykład źródła z pocz. XVI w. wymieniają wiejskich skoczków-akrobatów, ludowych tancerzy czy chłopów z obrazami (*rusticis cum ymaginibus*)²². Być może wyjaśnienia ostatniego, zagadkowego określenia należy doszukiwać się we wzmiance bardzo dla nas interesującej, bo z terenu Gdańska. Otóż Mikołaj Volckmar, profesor tutejszego gimnazjum (zm. 1601 r.) w swoich *Dialogach*, czyli rozmówkach łacińsko-niemiecko-polskich, wydawanych od końca XVI w. aż po poł. XVIII w., w rozdziale XXVIII: *O komediach* podaje przykład rozmowy na temat miejsca wystawienia i treści sztuki. Znajdujemy tu między innymi zdanie: "Byś był widział (była widziała) jaką krotochwilę gbur, gburka, błazen i szalbierz stroili zdechłbyś był (zdechłabyś była) od śmiechu"²³.

Kończąc rozważania na temat związku błazna z wieśniakiem, nie od rzeczy będzie przypomnieć postać największego, także w dzisiejszym zna-

Postacie
wesołków
na
renesansowym
piecu
w gdańskim
Dworze
Artusa

¹⁹ D.J. Gifford *Iconographical Notes towards a Definition of Medieval Fool*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XXXVII, 1974, s. 337 (przedruk w: *The Fool and the Trickster. Studies in Honour of Emil Weykind*, ed. by P.V.A. Williams, Cambridge 1979, s. 18-36).

²⁰ K. Chłedowski *Dzieje w Tworze*, Warszawa 1958, s. 373, – Słowiński, op.cit., s. 108.

²¹ O związku *minus calvus* – wygolony błazen – zakonnik m.in.: K.P.F. Moxey *Master C.S. and the Folly of Love*, "Simiolus" 11, 1980, s. 127 – stał przykładem. – Podobieństwo wyglądu mnicha i błazna czasami bywa przyczyną pomyłek – por. niżej przyp. 52.

²² Por. J. Pokora *Nikolaus mein Herr, ich hab' kein' Rock mehr*, "Die Gestalt des Narren Klaus im Ratssaal des Ritters zu Thorn", "Biuletyn Historii Sztuki" XLIX, 1987, nr 3-4, s. 271-284.

²³ M. Wilka *Błazen dworski i jego powstanie w czasach Zygmunta Augusta*, "Tamiętnik Teatralny" XL1, 1993, z. 1-2, s. 64-66.

²⁴ Korzystałem z wydania: M. Volckmar *Vierzig Dialogi, oder lustige arten zu reden...*, Dantzig 1693, s. 235-236 (także łacińskie i niemieckie odpowiedniki polskich nazw – *rusticus, rustica, morio, agyria; Baur (sic!), Bäuerin (sic!), Narr, Quackbalger*). – Por. w m. przyp. 60.

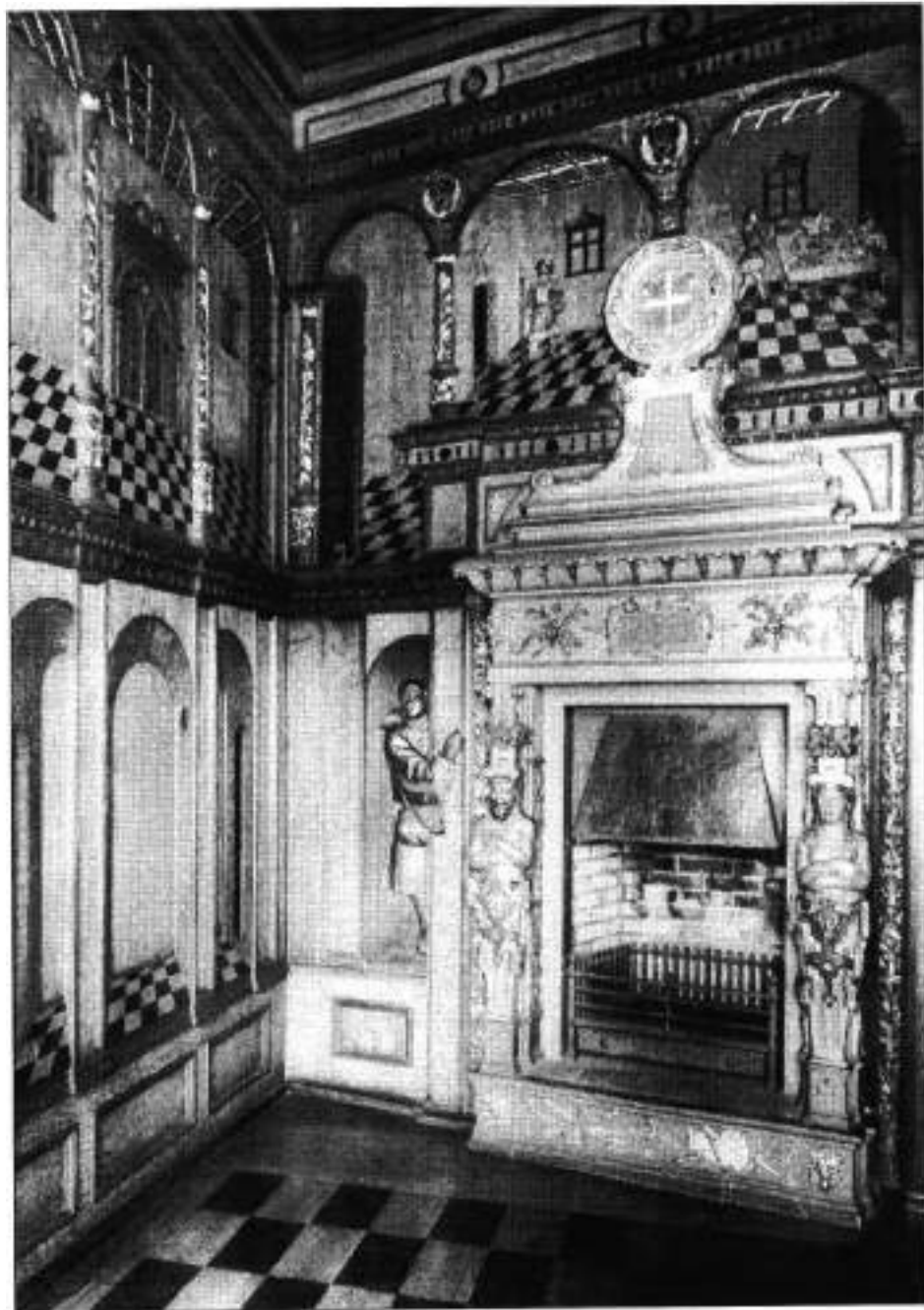
czeniu tego słowa, gburą – a mianowicie Marcholta²⁴. Przecież ow „gruby a sprośny” bohater średniowiecznej i renesansowej literatury humorystycznej przez grubiańskie ośmieszanie mądrości samego Salomona urasta do rangi króla wszelkich chłopskich igrców.

Jak wiadomo, w kulturze późnego średniowiecza i renesansu błazen w swym charakterystycznym stroju jest motywem bardzo popularnym, niemal wszechobecnym. Nic dziwnego więc, że występuje i na piecach. Ale wszystkie przykłady, które znam, dotyczą pojedynczych przedstawień, z zasady na kaflach²⁵. Pewną analogię, choć odległą, stanowi nie zachowana drewniana statua trefnisia, stojąca niegdyś w niszy przy kominku w małej komnacie, tzw. *Geburtszimmer*, na zamku w Królewcu (il. 8,9). Być może był to wizerunek Kleindinstą, wesołka Albrechta I, powstały zapewne jeszcze za życia księcia, czyli przed 1568 r.²⁶ A zatem wolno przypuszczać, iż watek błazeński na żadnym piecu nie został tak szeroko i ostentacyjnie wyeksponowany, jak w Gdańsku. Czym to tłumaczyć?

²⁴ O Marcholcie np.: Słowiński, op. cit., s. 256-259 (tamże literatura).

²⁵ Przykłady kafla z okresu ok. 1450-1650 z nie zachowanych pieców w zbiorach polskich i obcych m.in. w: *Kaflę gdańskie i renesansowe na ziemiach polskich*. Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie. Komisarz wystawy C. Strzyżewski, Gniezno 1993, nr kat. 236; – J. Richterová, *Stránkové káhlé*, Praha 1982, nr kat. 347-348; – P. Voit, I. Holl *Alle ungarische Öfenkacheln*, Budapest 1963, s. 38-39, il. 22; – Franz, op. cit., il. 257; – T. Gebhard *Rachetelven. Műveltségű Átlátszó Életem. Értékelés, Form, Technik*, [3. Auflage], München, il. 131. Analogiczny przykład z pieca zeltwina (1535 r.) w: A. Kippenberger *Die Kunst der Ofenplatten dargestellt an der Sammlung des Vereins deutscher Eisenhüttenleute in Düsseldorf*, Düsseldorf 1928, tabl. 14.b.

²⁶ Figura, na którą zwrócili moją uwagę E. i M. Kilarscy, z jednego kłosa drewna (lipa?) przy kominku z 1558 r. (?) była ważnym elementem wystroju wnętrza, którego całe ściany pokrywała bogata bieżąca renesansowa, przypuszczalnie z lat 1535-1550. Wystrój, niestety przebudowywany, uzupełniany i restaurowany przejął w II wojnie światowej. Nie ulega wątpliwości, że wyłaniająca się z niszy postać mężczyzny z gładko wystrzyżoną głową i w charakterystycznym stroju to błazen, a nie kachmistrz. I racje ma tu H. Ehrenberg (*Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen*, Leipzig und Berlin 1899, s. 36, 39, il. 14 na s. 37), a nie A. Ulbrich (*Kunstgeschichte Ostpreussens von der Ordenszeit bis zur Gegenwart*, Königsberg 1932, s. 109). W świetle dotychczasowych badań kwestia autora i czasu powstania rzeźby, podobnie jak całego wystroju komnaty i programu jej dekoracji, pozostaje otwarta (poza przywołanym por.: A. Boettcher *Die Inn- und Kunstgeschichte der Provinz Ostpreussens*, H. VII, Königsberg 1897, s. 66, il. 49 na s. 71; – A. Ulbrich *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussens vom Anfang des 16. bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, B. I, Königsberg 192b, s. 18 m; – A. Röhde *Königsberg*, Königsberg 1929, s. 37, 42-43, il. 29 na s. 38; wg informacji A. Rzempolucha np. kominek jest dziełem Henryka Włocza z 1558 r.). Analiza formy posąga, dość możliwa tylko na podstawie fotografii, nie pozwala na dokładniejsze datowanie. W grę zdaje się wchodzić okres ok. 1550-1650. Nie można też wykluczyć, że to rzeźba (kopia?) z końca XIX w., powstała przy okazji gruntowych prac konserwatorskich, gdy m.in. wykonano nową „renesansową” dekorację całej pn ściany komnaty (o tych robotach, jednak bez wspomnienia wizerunku trefnisia: Ehrenberg, op. cit., s. 36; – Boettcher, op. cit., s. 66; – Ulbrich *Kunstgeschichte*..., s. 109). – O ile wiem, sprawa wesołków na dworze w Królewcu nie została dotychczas wyjaśniona. Choć ich obecność potwierdzają archiwaia, a czym napomyka Ehrenberg, op. cit., s. 39, przyp. 156, nie ma o nich wzmianki w tak fundamentalnych dziełach na temat błaznów dworskich, jak: K.F. Hugel *Geschichte der Hofnarren von... Professor der Philosophie an der Königl. Ritterakademie zu Liegnitz und Besitzer der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Frankfurt an der Oder, Liegnitz und Leipzig 1789*; – F. Nick *Die Hof- und Volks-Narren sämtl. der nürnb. Landmarken der verschiednen Stände aller Völker und Zeiten*, B. 1-2, Stuttgart 1861; ani tym bardziej, w skowitkach biograficznych, por. np. T. Oracki *Słownik biograficzny Warmii, Prus Książęcych i Ziemi Malborskiej od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 1-2, Olsztyn 1984-1988. – Wyświetła przede mnie propozycja identyfikacji wesołka wznika z informacji o wydatkach (od 18 XII 1544 do 20 V 1546 r.) dworu Zymunta Augusta na ubranie dla błazna - Kleindinst (Kleindinstsli narre – księcia pruskiego. (Por. A. Chmiel, *Rechniki dworu królewskiego 1544-1567. Żródła do historii stroju i ewolucji w Polsce*, t. 1, Kraków 1911, s. 180 m; – Wilksa, op. cit., s. 73 – wykorzystując ten przekaz jako jeden z dowodów na zyczyną wyposzczania sobie błaznów dworskich) Kleindinst, szminkowany zatem w latach 1544-1546, był najpewniej karlem, na co wskazuje jego imię i wysokość rzeźby – 113 cm (o wroczce karłów B. Fabiani Niziołki, *lkielki, karłowate: Z dziejów karłów nadmorskich w Europie*, Warszawa 1980, s. 9-10). – Upamiętnianie dworskich błaznów i karłów w sztukach plastycznych było zjawiskiem powszechnym. Najbliższą analogię stanowi tu posąg błazna Klaussa na zamku Hartenfels w Torgau – por. Pokorn *Nakłus...*, s. 273-274.



Postacie
wesółków
na
renesansowym
piecu
w gdańskim
Dworze
Artusa

8. Wnętrze tzw. *Geburtszimmer* na zamku w Królewcu, ok. 1535-1558 (?), 1894 r. Stan z 1942 r.



9. Figura trefnisa, zapewne Klesindaista, błazna ks. Albrechta I, w tzw. Geburtszimmer na zamku w Królewcu, przed 1568 r. (?) Stan z 1942 r.

Przed próbą odpowiedzi pewne ustalenia ogólne. Zauważmy, że obecność wizerunku trefnisa na piecu renesansowym z portretami władców, a – wszak ze zbliżonym przypadkiem mamy do czynienia w Gdańsku, może być różnie uzasadniana. W wypadku konterfektu konkretnego, znanego wesółka, ową obecność powinno się traktować analogicznie, jak np. w ówczesnych galeriach sławnych mężów²⁷. Jeśli natomiast jest to anonimowa osoba, stajemy wobec alternatywy: albo uznać trefnisa za jednego z reprezentantów dworu, w którego hierarchii błazen jest instytucją o nadzwyczajnych przywilejach, albo doszukiwać się znacznie głębszego sensu symbolizowanego przez tę postać.

Naturalnie w naszych rozważaniach wchodzi w grę ostatnia możliwość, co wynika także z braku informacji o błaznach miejskich w Gdańsku. Aby ją wszechstronnie zbadać, należy uwzględnić dwa aspekty, które równocześnie wytyczają kierunek poszukiwań, a mianowicie szeroko pojętą kwestię miejsca i funkcji, tj. lokalizację przedstawienia, tak bliższą jak dalszą (piec i wnętrze, gdzie stoi) oraz przeznaczenie owego pomieszczenia.

²⁷ Pokora *Titus wawil...*, s. 228.

O ile wiem, ogólna symbolika pieca ogrzewczego, w odróżnieniu od hutniczego czy służącego do pieczenia²⁷, nie została dotychczas określona. Próba rekonesansu po obszarze literatury XVI w., wąskim, bo ograniczonym do przysłów, fraszek i facecji, skłania do przypuszczenia, iż z tego rodzaju piecem kojarzono treści pejorytatywne, aż po inferalne włącznie. Chodzi tu przede wszystkim o lenistwo, ale nie tylko. Częstokroć gnuśnym człekiem, leżącym na piecu lub zapiecku (ostatni nazywano piekielkiem!)²⁸ bywa błazen jako bohater grubych, obscenicznych anegdot, łączących się z Bachtinowskim "dołem". Z kolei inne wątki charakteryzują się niewybredną erotyką²⁹. W sumie spotykamy tu treści odnoszące się do grzechów głównych z lenistwem i rozpustą na czele. Taki sąd można poprzeć i jednocześnie skwitować dwoma wyrażeniami przysłowiowymi, notowanymi u nas od około poł. XVI w.: "Kto w piecu lega, ten drugiego ożogiem maca", tzn. kto sam zły, mniema, że wszyscy źli, oraz porzekadło "Za piecem wychowany", którym określano człowieka nieobytego, ograniczonego³⁰.

W ten sposób, w wyniku rozważań nad miejscem ekspozycji motywu, dochodzimy do wniosku, że w gdańskim przypadku błazen powinien kojarzyć się z grzechem. Taką tezę łatwo udowodnić, uwzględniając funkcję Dworu Artusa oraz program ideowy jego wystroju i wyposażenia³¹.

Przypomnijmy, że w czasach, gdy wystawiano piec, Dwór, służący także do posiedzeń władz miejskich (Ławy), był przede wszystkim elitarnym ośrodkiem życia towarzyskiego (głównie patrycjatu). Tu miasto podejmowało wysmienitych gości, np. w 1562 r. króla Jana III Szwedzkiego, a dziesięć lat wcześniej może Zygmunta Augusta. Tu odbywały się wystawne uczyty z okazji specjalnych uroczystości. Natomiast na co dzień dom pełnił głównie funkcje przybytku, jak się uważa, Bachusa. Czas umilały występy

²⁷ Por. np.: K. Cooper *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, London 1982, s. 124; – M. Lurker *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romanuk, Poznań 1989, s. 172-173. – *Nota bene* w symbolice pieca ogrzewczego ogień nie odgrywa tak wielkiej roli, jak w symbolice kominika, o której np. E. Iwanenko *Sztuka Czarnostawstwa gdańskiego*, Wrocław 1986, s. 25-28. Najpewniej wynika to z faktu, że w przypadku pieca otwór kominika jest z reguły zamknięty lub w ogóle niewidoczny, bo za ścianą, w innym pomieszczeniu, całkiem przeciwnie w przypadku kominika.

²⁸ Por. fraszki: Na piekielk Erazma Otwinowskiego w zbiorze jego utworów z lat 1562-1567: *Antymia - Protodyta XVII w. erotyki, facejki, ulotki, epigramaty*. Z rękopisu wydał I. Chrzaniowski, Kraków 1903. – *Biblioteka Pisarzy Polskich*, Nr 42, nr 99 (s. 141); tamże inne wiersze na piec: nr 98-100, 108-109 (s. 141, 144). – *Nota bene* u Lindego inna forma: nie "piekielk", a "piekielko" (*Słownik języka polskiego*, Warszawa 1807-1814).

²⁹ Zob. *Fraszki pieku* z roku 1624. Wyd. A. Brückner, Kraków 1903. – *Biblioteka Pisarzy Polskich*, nr 47, nr CLXXIII, CLXXIII, CLXXIX s. 180 nn).

³⁰ Por. np. *Starzy piecowi* – "Wszystcy mię ładnie w uciechowości mają, / A panie na mię ognm wypijają...". W sukurs opu idzie "prociw sen", tj. piekielk: "Ojcie mój, krzywdą a zelywość twoją, / Jest się u mnie jako wdana mąją. / Paść ty mnie do nich, a jeszcze tak wiele, / Ze ja wnet którym piestowa [tj. zadek - P.] przekość" (*Antymia - Przesławki*..., nr 108, 109 (s. 144)).

³¹ Pierwsze notowanie od 1540, drugie od 1562 r. (*Notat księgi przysłów i smutów przysłówowców polskich, oprac. zespół redakcyjny pod kierunkiem I. Krzyżanowskiego*, t. II, Warszawa 1970, s. 860, 863).

³² Czynie to głównie w oparciu o podstawowa prace – Simson, op.cit., s. 107-125, i nowsze publikacje: M. Bogucka *Zwyczwyczajność w Gdańsku*, Warszawa 1967, s. 84 nn., – Inkrzewska-Smiecka, op.cit., passim, – M. Bogucka *Przemiany społeczne i miłość społeczno-polityczną w XV i XVI wieku*, [w:] *Historia Gdańska*, t. II, Gdańsk 1982, nr 24, s. 203-214. – T. Giezbliwska *Złoty wiek miasteczka gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520-1620*, Warszawa 1990, s. 30-32. – ta sama *Arystokracja w kulturze mieszczańskiej Gdańska przełomu XVI i XVII w.*, [w:] *Sztuka miast i miasteczkość XV - XVII wieku w Europie Środkowo-wschodniej*, pod red. J. Harasimowicza, Warszawa 1990, s. 230-244. – K. Cieślak *Spowiedzenie z sepianturalskiej*, "Biuletyn Historii Sztuki" LIV: 1992, nr 4, s. 144-145, ta sama *Wschód*..., s. 29-48.

muzykantów, śpiewaków i tancerzy. Przez długi okres bywałców zabawiał również błazen, którego dowcipy tak im przypadły do gustu, że złożyli się dlań na nową szatę⁵⁴.

Każdy Dwór Artusa, także gdański, był, jak wiadomo, bardzo ważnym centrum kultury mieszczańskiej, gdzie przejawiały się rycersko-arystokratyczne aspiracje patrycjatu. Widać to między innymi w przepisach regulaminowych, w których kładziono wielki nacisk na ogładę towarzyską i taktowne zachowanie. Obowiązujący, w przypadku Gdańska wyszukany, pełen elegancji sposób bycia przejęty został z obyczaju dworskiego. W renesansie kwestia dobrego zachowania uznawana była za problem bardzo ważny⁵⁵. Zajmowali się nim humaniści nawet tej miary, co Erazm z Rotterdamu (*De civilitate morum puerilium*, 1530 r.). Powstawały liczne kompendia dobrych manier, u nas, przypomnijmy, np. *Dworzanin polski* Łukasza Górnickiego (1566 r.). Spośród nich szczególnie istotny jest tu łaciński poemat *Grobianus* Friedericha Dedekinda, wydany w 1549 r., w dwa lata później przełożony na niemiecki, a potem wielokrotnie wznawiany aż po 1661 r. Dzieło dla nas ważne nie tyle ze względu na wielką poczytność i szerokie oddziaływanie wśród niemieckiego mieszczaństwa, co z zupełnie innego powodu. Otóż poemat Dedekinda stanowi bodaj najlepszy przykład zastosowania metody "inwersji błazeńskiej" (*grobianische Umkehrung*), charakterystycznej dla niemieckich podręczników *savoir-vivre* u schyłku średniowiecza i w dobie renesansu: zjadliwie i z humorem "wysmiewa się w nich "nie dobre obyczaje", pozornie je zalecając"⁵⁶. Tę satyryczną inwersję norm i przepisów uważa się za specyficznie mieszczańską formę propagowania dobrych manier co najmniej przez cały XV w.⁵⁷ Zaobserwujemy to, jak się okaże, i w Gdańsku.

W świetle dotychczasowych badań program dekoracji Dworu Artusa zawierał przede wszystkim *exempla* dla członków bractw do naśladowania. "W ten sposób nakłaniano mieszczan, by przyczyniali się obyczajnym życiem do pomyślności miasta". Wiele elementów wyposażenia wykazywało charakter właśnie obyczajowy, ale o węższym zakresie – "wzywało do przystojnego zachowania się w Dworze przedstawicieli obu płci"⁵⁸. Dodajmy, że przecież do tego samego nawoływał i piecowy wątek błazeński,

⁵⁴ Ani Simson, *op.cit.*, s. 112, ani późniejsi badacze, np. Bogucka (por. wyżej przyp. 33), nie podają terminu występu w wesele. Prawdopodobnie miały one miejsce gdzieś w 2 poł. XVI w.

⁵⁵ Uwagi dotyczące dobrego zachowania prezentuje na podstawie: N. Elias *Przewidywalne obyczaje w cywilizacji Zachodu*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1980, s. 94-98.

⁵⁶ Cytat za: Elias, *op.cit.*, s. 96, przyp. 30. Tamże pozornie niefortunny przekład przez T. Zabłudowskiego określenia *grobianische Umkehrung* na "inwersja błazeńska", a nie "grobianańska", jest właściwy, co okaże się w dalszym toku naszych rozważań.

⁵⁷ Dodajmy, że zasadę inwersji jako antyfrazę stosowano szeroko w XVI i XVII w. w literaturze o skrajnie różnym czasie gatunkowym, o czym z jednej strony świadczą np. słynny traktat – *Pechnia głupoty* Erazma z Rotterdamu, a z drugiej – polska humorystyka sowiadrzańska. (O ostatniej S. Grzeszczuk *Stowysódka polonistki Sowiadrzańki. Piękny kłopot literacki*, Warszawa 1990). – Warto zauważyć, że omawiana zasada stosuje się nawet w zbiorach przepisów prawa. Wśród miniatur *Kodeksu Balduza Błozna* (1505 r.), nie tylko tych z błaznem, występują i takie, które "stanowią jak gdyby negatywne odwzorowanie zawartych w ustawach nakazów i zakazów ochowych", (Ostatnie spostrzeżenie i cytat za: Z. Rozanow *Mieszczanie mimusom "Kodeksu Balduza Błozna"*, [w:] *Szkice literat.*, s. 206-208). A zatem, podkreślimy, znów mamy do czynienia z demonstrowaniem treści na opak.

⁵⁸ Zob. Cieślak *Wymyśl...*, s. 43.

lecz zupełnie inaczej, bo na opak. Było to zaiste szydercze *exemplum*, a równocześnie, już na serio, pouczenie ku przestrodze gości – ostrzegało przed pijaństwem i jego skutkami.

Na co dzień Dwór Artusa służył za przybytek nie tyle Bachusa, co Cerery. Tu bowiem na wielkich stołach-ławach królował napój jej poświęcony, wychwalana przez samego biskupa Jana Dantyszka *cerevisia* czyli piwo, przegryzane drobnymi, prostymi przekąskami⁵⁷. Ów charakter lokalu znajdował odbicie i w nazwie dzwonu – *Bierglocke* (dzwon piwny), którym każdego dnia oznajmiano otwarcie i zamknięcie dworu⁵⁸.

W wieku XVI, podobnie zresztą jak dziś, na obszarach na północ od Alp piwo cieszyło się wielkim powodzeniem. Dotyczy to także Gdańska, przez który sprowadzano do Polski z Wysp Brytyjskich słynny porter – „angielskie ele, co jak cukier szczery”. Tu ważono „te gdańskie smoły, co naszym flisom dają być wesoly, że ani gdańskich praw poważa wielce i nie wie, że to ciągnąć jutro w szelce”⁵⁹.

W tak ekskluzywnej piwiarni, jak Dwór Artusa, blażeńska kompania przedstawiona na cokole pieca, co ważne – obok miejsca, gdzie serwowano piwo, stanowiła swoisty znak, zapewne czytelny dla wszystkich gości. Miała przypominać o obowiązujących tu przepisach, *nota bene* nader często łamanych, a w szczególności – ostrzegać przed pijaństwem⁶⁰. Ukazane naczynia – gliniany dzban w rękach chłopca, drewniany (?) kubek – skopek mniszki i kielich, zdobiony plastycznymi krzami, trzymany przez zakonnik – wszystkie służące do picia napoju Cerery, urastają do rangi symboli pijaństwa⁶¹.

⁵⁷ O piwie, jego miejscu w naszych obyczajach i kulturze m.in.: Z. Glißer *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. IV, Warszawa 1974 (przedruk fotokopistowy wydania z 1900-1903 r.), s. 26-31; – A. Brückner *Encyklopedia staropolska*, t. II, Warszawa 1939, ssp. 158-160; – JS. Bystrzycki *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, t. XVI – XVIII, t. II, Warszawa 1976, [tytuł 3], s. 494-496.

⁵⁸ Zob. np. B. Meyer *Der Artushof in Danzig*, Danzig 1939, s. 4.

⁵⁹ Cytuj. z: I.A. Moesaten *De Stouwen Alouderijck, nintuistra hys Kollenckij Meisje*, gdzie wymienione przeżycie gatunki piwa: „Piakes z woda przwarzane słodę, / Angielskie ele, co jak cukier szczery, / I w ziemnych dzbankach buczne butelbary, / Mamy brunszwickie i wroclawskie szespy, / I lodne w korycie święte poić ze psie, / I zalskie klary, i te gdańskie smoły, / Co naszym flisom dają być wesoly, / Ze ani gdańskich praw poważa wielce, / I nie wie, że to ciągnąć jutro w szelce, / Błes też potym, bliższy swoj dziekiziny, / Potężny łowcz, wolne garwobny, / Wystala warck, co Warszawę żywi, / Piwo drzewickie, kłmę gebe krzywi, / I gdzie dochadza chorzy rady zdrowej, / Lecz nie w browarze, piwo z Czeskoheicy, / I głód przymusił, żeś zadnieprka brachę, / I rozbeltana pijał salamachę” (podobnie wgg. J. Tuwim *Polski słownik piński i antologia kielichów*, Warszawa 1959, s. 257). – W naszym piwie, szczególnie warckim, tak miał się rozsmakować legat papuski w Polsce, kardynał Ippolito Aldobrandini, późniejszy papież Klemens VIII, ze gły umierał w 1605 r. w Rzymie, dręczony pragnieniem wina: „O, santa piva di Polonia, o santa biera di Varcza !, a pokojowa myśleł, że wzywa patronkę Polski, św. Pawa. Anegdota znana m.in. Bystrzyowski i Brücknerowi (por. powyższy przyp. 39), uwzględniona w: *Dawno i teraz polska (XVI-XVII w.)*, oprac. J. Krzyżanowski, K. Zukowska-Billip, Warszawa 1980, s. 561, a bodajże ostatnio przypomniana w: M. Tomkiewiczowa, W. Tomkiewicz *Dawno i teraz polska (XVI-XVII w.)*, Warszawa 1988, s. 85.

⁶⁰ O regulaminach i ich przestrzeganiu: Simson, op.cit., s. 110 nn.; – Meyer, op.cit., s. 4.

⁶¹ Kielich mnicha o kształcie nieco zbliżonym do szklanych „tyłów” do picia piwa. – Identyfikacja naczyn, raczej hipotetyczna m.in. na podstawie: Brückner, op.cit., t. II, ssp. 770, 773 (hasło: Truskł); – Tuwim, op.cit., s. 123 nn.; – W. Orlinow *Zwyc i obyczaje ludu pomorskiego w XVII i XVIII wieku*, Gdynia 1966, s. 109; – G. Weiss *Illustriertes Glasbuch. Eine Kultur- und Technikgeschichte des Glases*, Berlin - Frankfurt/M - Wien 1986, s. 57; – R. Dolz *Das Glas*, München 1972, s. 82-83, 98-99; – M. Bartkiewicz *Małże i miłość dawne mieszkańców w Polsce w drugiej połowie XVI i XVII wieku*, Wrocław 1974, „*Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej*” t. XLIX, s. 98; – *Polskie szkło do połowy 19 wieku*, red. H. Chojska, Wrocław 1974, s. 45, 81; – A. Chrzastowska *Formy i styl*, [w:] A. Chrzastowska, W. Giluziński, Z. Kwiatny, W. Trzaniel *Z dziejów szklarni na Dolnym Śląsku*, Wrocław 1974,

A równocześnie każda z postaci uosabia jeszcze inne negatywne treści. Gbur – nieokrzesane obyczaje chłopów przeciwstawiane dworskim manierom, szczególnie w odniesieniu do zachowania się przy stole⁶⁶. Nie pozbawiona kobiecości mniszka i mnich bez jakichkolwiek śladów ascezy – zepsucie w zakonach XVI w., przejawiające się między innymi w pijaństwie i rozpuście, a ogólniej – grzeszny żywot, grzech⁶⁷. Wówczas „zniknęły z za żeńskiej klauzury *virgines sacrosanctae*, a ich miejsce zajęły figlujące dworki, zamieszkujące w klasztorze”. Wtedy też Erazm z Rotterdamu, nawołujący do odnowy chrześcijaństwa przez poprawę moralną samych chrześcijan, wykazywał oburzony, że zakonnicy, „jak przed tojadem wzdragają się przed dotknięciem grosza, ale nie wzdragają się przed dotknięciem wina albo niewiasty” i „napychają sobie kałdun do pęknięcia”⁶⁸.

Owe akcenty antyklerykalne, których odbicie znajdujemy między innymi w niemieckiej grafice ulotnej I poł. XVI w., były oczywiste w protestanckim Gdańsku⁶⁹. Tu na przykład podczas walk religijnych w latach 1523-1526 wprawdzie nie doszło do zamierzonego rozwiązania zakonów, ale nastąpiła rekwizycja skarbów klasztornych na rzecz Ratusza. Reformacyjnego wrzenia nie uśmierzyła ani zbrojna interwencja Zygmunta Starego w 1526 r., ani działalność komisji królewskiej, które miały przecież przywrócić w mieście wyznanie rzymskokatolickie. W czasach bliższych wystawienia pieca, np. w 1543 i 1545 r. fiaskiem kończą się akcje antyreformacyjne biskupów wrocławskich. Nadal duchowym (i duchownym !) przywódcą reformacji pozostaje, popierany przez Radę Miejską, Pancratius Klemme (zm. 1547 r.), były dominikanin, płomienny kaznodzieja i jeden z proboszczów kościoła Mariackiego⁷⁰.

s.67-69; – ta sama *Artuswacht* (skł. śląski XVII i XVIII w., Warszawa 1987, s. 8-12. Pymimo starań nie udało mi się stwierdzić, czy smęce zwiacek między naczyniami przedstawionymi na płaskorzeźbach i tymi, których używano na Dworze Artusa. A jak podają regulaminy były to: *Willkommun, Spitzfedlern, Zinken, Rubin, Fellen, Krusen, Statzen* (por. np. Meyer, op.cit., s. 4). Dwa pierwsze to oczywiście wilkowy i kulałki, natomiast nazwy pozostałych czyżby odnosiły się do bardzo popularnych w XVI-XVII w. tzw.oczesnych naczyń (*Schwelgläser*), często zabawnych kształtów, z których picie było trudne i pełne niespodzianek, co rozczesłało współczesników – O naczyniach do picia trunków jako atrybucie bliźniac Pokora *Totus moris...*, s. 233-237.

⁶⁶ Elias, op.cit., s. 74-89.

⁶⁷ Por. np. J. Tazbir *Zwycięstwo obyczajów klery dla reformy i apelu polskiej reformacji*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” VIII: 1963, s. 91-109; – S. Geraszczuk *Blizanickie zniczniki. Rzeźb i kunsztownictwo szlacheckie XVI i XVII wieku*, Kraków 1970, s. 171c; – M. Bogucka, H. Samsonowicz *Dzieje miast i mieszkańców w Polsce-przeobrażonej*, Wrocław 1986, s. 544-545 (tamże literatura); – M. Rożek *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów myśli i postaci*, Warszawa - Kraków 1993, s. 109-110.

⁶⁸ Cytaty kolejno z: Rożek, op.cit., s. 110; – Erazm z Rotterdamu *Pocieszcie głępoty*, przeł. E. Jedrkiewicz, [w:] *Wybór* (wybór pism...), przeł. M. Cytowska, E. Jedrkiewicz, M. Mejor. Wybór, wstęp i komentarze M. Cytowska, Wrocław 1992, –Biblioteka Narodowa-seria II, nr 231, s. 115-116, 117.

⁶⁹ Por. np. drzeworyty autorstwa Hansa Weiditz i Erhardo Schönera: sceny z mnichami bądź mniszkami w towarzystwie diabłów, szatan dmiacy w dudy, których miech ma kształt wygolonej głowy zakonnika (M. Geisberg *The German-Lauf Wälder: 1500-1550. Revised and edited by W.L. Strauss, vol.IV*, New York 1974, nr 1143, 1144, 1507). – O stosunkach wyznaniowych w Gdańsku w XVI w. ostatnio np.: Bogucka *Przewidy...*, s. 235 nn.; – J. Mallek *Dwie części Prus: studie z dziejów Prus Kołomyjskich i Prus Królewskich w XVI i XVII wieku*, Olsztyn 1987, s. 171-179; – S. Bogdanowicz *Kaplica Królewska w Gdańsku*, Gdańsk 1992, s. 4-19.

⁷⁰ Otwarta pozostaje kwestia, czy P. Klemme ewentualnie miał jakiś bliższy związek z koncepcją programu pieca w Dworze Artusa. W każdym razie nie przynosi na to nawet pośredniej odpowiedzi najpełniejsza biografia: T. Hirsch *Der Prediger Pancratius. Ein Beitrag zur Reformations- Geschichte Danzigs*, Danzig 1842.

W tej sytuacji należałoby się spodziewać, że tematyka protestancka wyraźnie wystąpi np. w programie dekoracji wnętrza Dworu Artusa z 2 ćwierci XVI w. Nic podobnego. Akcenty protestanckie, jeśli już są, to głęboko ukryte. Z trudem je wyszukując, widzi się tu "dowód "podziemnej" ewolucji religijnej gdańskiej, która dokonywała się w tym czasie wbrew woli królewskiej"⁴⁷. W przypadku pieca – w odniesieniu tylko do badanej dotychczas części ceramicznej – o opowiedzeniu się Gdańska za wyznaniem luterańskim, przypomnijmy, ma świadczyć dobór władców sportretowanych na kaflach⁴⁸.

Obie konstatacje nie są w pełni uzasadnione. Trudno to uczynić, bo sama warstwa ikonograficzna programów nosi uniwersalny charakter chrześcijański, a wyłuskiwanie z niej luterzańskich wątków podyktowane jest nade wszystko okolicznościami, w których owe programy powstawały. A tymczasem taki piec, jak gdański, z powodzeniem mógłby stanąć u katolików. Jakże daleko bowiem odbiega od tzw. pieców reformacyjnych z XVI w., znanych z protestanckich krajów Rzeszy środkowej i górnośląskiej, na których ostentacyjnie demonstrowano zasady luteranizmu⁴⁹.

Jednak w świetle ostatnich uwag, także wcześniejszych, nadal trudno definitywnie stwierdzić, czy zaliczenie mnichów do kompanii błazeńskiej, noszące ewidentnie charakter antyklerykalny, należy uznać za akcent antykatolicki, nawet wtedy, gdyby mieli to być reprezentanci gdańskich brygidek i franciszkanów⁵⁰. Przy okazji można zaryzykować ogólniejszą tezę. Zachowane dzieła sztuki zdają się świadczyć, że w okresie 1526-1557, tj. od zbrojnej interwencji Zygmunta Starego aż do edyktu tolerancyjnego Zygmunta Augusta, Gdańsk, choć faktycznie nadal protestancki i niespokojny reformacyjnym wrzeniem, nie odważał się na publiczne i jednoznaczne demonstrowanie uczuć religijnych. Obszar otwartych, niekiedy ostrych wystąpień ograniczał się raczej do sfery prywatnej, czego dowodem np. antypapieski medal tutejszego kupca, Hansa Klura, wybity około 1540 r. przez Hansa Schencka⁵¹. Po tej dygresji powróćmy do zasadniczego wątku rozważań. Łączenie pijaństwa – także obzarstwa – z błazeństwem bywało często stosowane tak w średniowieczu, jak w czasach nowożytnych⁵².

⁴⁷ Cieślak *Występy...*, s. 74.

⁴⁸ Warto dodać, że tu Gdańsk skorzystał z okazji, by zaalarmować swój stosunek do Zygmunta Starego. A mianowicie wizerunek panującego króla wyróżniony został w sposób negatywny tak wielkością, formą jak i miejscem ekspozycji. Nie umieszczono go wśród wielkich kafił portretowych z popiersiami władców, ale jako główka w profilu znalazł się na malutkiej tarczy, ginającej w akantowych spleciach fryzu wienieczonego cokołu pieca.

⁴⁹ Franc. op.cit., s. 83 nn., il. 207-208.

⁵⁰ Moją supozycją dotyczącą identyfikacji zakonników głównie na podstawie takich szczegółów, jak sznur mnicha i typ różańca miszki, znany zwłaszcza u franciszkanów i brygidek. (Cicho ostatniego, por. K. Zalewska *Midlitur i obrz.* Środowiczar *Środowiczar* niemierny, Warszawa 1994, s. 14-15, 61 nn. – Dziękuję Autorce za dodatkową utwierdzenie mnie w zasadności takiej hipotezy) – Poszukiwanie wątków antykatolickich w sztuce Gdańska doprowadza niekiedy do zabawnych pomyłek, czego dowodem analiza treści dwu rysunków Ant.iego Möllera z ok. 1610 r., zaproponowana w: Grzybkowska *Złoty wiek...*, s. 154, il. 137-138. Autorka biorąc za mnicha – ma błazna, a kiedy indziej – jednego z gości balu maskowego, pierwszy rysunek określiła jako 'Alegorie Rozwiazłości' (jego treść omawiam w dalszych ustępach tego artykułu), drugi jako 'Alegorie Zmysłów'. Na te pomyłki nie zwraca uwagi T. Bematiowicz w recenzji książki Grzybkowskiej ('Biuletyn Historii Sztuki' LJV, 1992, nr 4, s. 91-94).

⁵¹ Na awersie portret w półpostaci z akcentami vanitatywnymi, na rewersie scena wyszydzenia papieżstwa (Grzybkowska *Złoty wiek...*, s. 95, il. 47).

⁵² Zob. Pokora *Trzeci wiek...*, s. 233-237.



10. Scena obżarstwa i opilstwa. Drzeworyt w: S. Brant *Das Narren Schyff*, 1494 r. Wg Homanna

W węższym znaczeniu odnosiło się do jednego z grzechów głównych – *Guli*, tj. nieumiarkowania w jedzeniu i piciu⁵⁵, a w szerszym – do wszelkiego występku i jego zgubnych następstw.

Jeden i drugi sens błazeństwa znajdujemy w *Narrenschiiff* Sebastiana Branta (I wyd. 1494 r.), dzieło równie ważnym, jak słynnym u progu ery nowożytnej. Brant między innymi potępia nadużywanie alkoholu, wskazując na szkodliwe skutki, ilustrowane przykładami ze świata antycznego i biblijnego. Nadzwyczaj ostrą krytykę dopełnia odrażający wizerunek biesiadników - błaźnów opijających się i obżerających się bez umiaru⁵⁶ (il.10).

⁵⁵ Por. np. J. Michałkówna *Adriaco Brunner (1605-1838), warszajt. Scena w szynku*, [w:] *Arx oświeceniowa. Użyte znaczenie w malarstwie holenderskim XVII w. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1981, nr kat. 2 (tamże literatura).

⁵⁶ S. Brant *Narrenschiiff* Erneut von H.A. Jungbans, Leipzig [c. 1878], cap. XVI: *von fullen auf jressen*. – Co do treści sceny por. H. Homann *Studien zur Endkultur des 16. Jahrhunderts. Sebastian Brant, Andrea Alciati, Johannes Sambucus, Mathias Holtziart, Nicolaus Taurellus*, Utrecht 1971, s. 16, tabl. 1. – Z bogatą literatury na temat dzieła Branta por. m.in.: B. Künneker *Weisen und Wandlung der Narrenbilder im Zeitalter des Humanismus. Brant – Marner – Erasmus*, Wiesbaden 1966, s. 1-133 (streszczone w: *Słowotnik*, op.cit., s. 185-191); U. Gater *Satire. Studien zu Neidhart, Wilheimslied, Brant und zur satirischen Schreibart*, Tübingen 1967, s. 215-329; A. Boczkowska *Hieronymus Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977, s. 16, 31-36. – W artykule prezentuję, poza jednym wyjątkiem, fotografie rycie z łacińskiego wydania (Paryż 1498), które takie same, jak w oryginale niemieckim, za: [b. a.] *Sapientia figurata cum 234 incisioni tratta di "Stultifera Navis" di S. Brant (1457-1521)...*, 2a edizione,



Brantowi wtóruje i Mikołaj Rej, który we fraszce *Na piwnicy* przestrzega przed pijaństwem, co to "z mądrej głowy uczyni [...] łeb osłowy", a kończy konkluzją: "Tę gospodę zapisano, / By w niej błądnów próbowano. / Tu są dziwni w tej piwnicy / Szalonych głów rzemieśnicy"⁵⁷. Wtóruje i pastor Philipp Cradelius, który w kazaniu pogrzebowym na cześć Hansa Mieszka (zm. 1619 r.), nadwornego trefnisa książąt szczecińskich, bezlitośnie gani pijaków, nazywając ich "błądnami piwa i wina" (*Bier und Wein Narren*)⁵⁸.

Za występek - błaźństwo uważano także oddawanie się grze, zazwyczaj obficie zakrapiane. Zdaniem Branta owa pasja, zniewalająca wszystkich bez względu na wiek, płeć czy stan, prowadzi do zepsucia duszy i ciała (il.11). A trzeba pamiętać, że goście Dworu Artusa nagminnie o tym zapominali i wbrew zakazom namiętnie grywali w kości bądź karty oraz zawierali ekscentryczne zakłady⁵⁹.

Bergano 1967. – Co do autorów ilustracji do dzieła Branta, por. np. [b. a.] *Narrenscuiff s.v.*, [w:] *Lexikon der Kunst*, hrsg. von L. Alscher. . B. III, Leipzig 1975, s. 496 (tamże literatura).

⁵⁷ Cytat za: Tunem, op.cit., s. 220.

⁵⁸ P. Cradelius, *Eine Lehr Tröst und Verwahnungs Proffß / Bey der Leich und [sic!] Begräbnus des hochland Alben und Löwenen Herrn / HANS MIESKO Fürstlichen Alten Stettinischen Natusels Philosophi und Kurzweiligen Tisch Reih.* . Gedruckt zu Alten Stettin in der Rhetischen Druckerey / in verlegung Joh. Christoff Landtrachtingers, [po 23.12.1619], s. nłb.

⁵⁹ Zob. np.: Meyer, op.cit., s. 4; Bogucka, *Zarcie...*, s. 85.

"Błażeńskie a nieprzystojne obyczaje albo powagi"¹⁴⁷ niewątpliwie najdrastyczniejszy obraz znalazły w gdańskim wizerunku błaznicy, *nota bene* w ogóle bardzo rzadkim, a wedle mego rozeznania przypuszczalnie wyjątkowym na naszych ziemiach" (il. 3). To symbol rozpusty¹⁴⁸. Odrażająca stara baba, zezowata, z twarzą pooraną zmarszczkami, wyszczerzając zęby uśmiecha się oblesnie, jakby śpiewała sprośną piosenkę: "Nie będę ja piwka piła, / Będzie mi się kiecka gziła". Rozchełstany, głęboki dekolt przywołuje na myśl słowa krytyki, które w 1535 r. Jan Dantyszek kierował pod adresem gdańskich kobiet, zarzucając im między innymi ekstrawagancję, cudzołóstwo i nierząd: "Panna niech chowa swe piersi, co sterczą jej z biustu pełnego, / Która przywykła tak iść, jak handlująca swą płcią"¹⁴⁹. Stara rozpustnica trzyma w prawej ręce typowe błażeńskie insygnium – *la marotte*, które zazwyczaj oznacza błazna i jego władzę – prawo do bezkarnego głoszenia prawdy¹⁵⁰. W omawianym przypadku owo insygnium zakończone główką nie błaznicy, ale jej męskiego odpowiednika, zdaje się urastać do rangi dodatkowego symbolu. Oto mężczyzna w rękach kobiety, która nawet najmądrzejszego może zmienić w błazna¹⁵¹.

Dominacja płci pięknej nad rodzajem męskim to wątek bardzo stary i, dodajmy, wiecznie aktualny! Wystarczy przypomnieć choćby starego Arystotelesa, który postradał zmysły dla powabów młodej Filis, Samsona i Dalilę itd. Przywołać symboliczne znaczenie czy to gry w szachy mężczyzny z kobietą czy ognistej moreski, tak popularnej u schyłku średniowiecza i we wczesnym renesansie – z tancerzami niczym oszalałe błazny pląsającymi wokół niewiasty¹⁵².

¹⁴⁷ Cytat tytułem VI rozmowy w pierwszej części dialogów: J. Camerarius, J.L. *Vives Gollipus quaedam ioculis in-line - germanica... Adiecta est in gratiam iocunditatis Democritus interpretatio Pflomii, a Nicolao Volkmar Dantisci...* 1594. Volkmar (zob. przyp. 23) zebrał w jedną księgę dialogi łacińsko-niemieckie dwu autorów, a sam dostał prokural polski.

¹⁴⁸ O dworskich błaznizach wspomina ostatnio np. Skowroński, op.cit., s. 107 – i eksprmuje wizerunek jednej z nich (il. 30). W podpisie pod tę ilustracja, reprodukowaną z E. Tietze-Conrat *Dantisc auf seinen in Art*, London 1957, s. 46, il. 50, podaje – a nie sporadyczny to przypadek – częściowo błędne informacje: "Clupia" Małgorzata austriacka. Rysunek z XVI w.", podczas gdy wg Tietze-Conrat jest: "Sottr" of Margeret of Austria. 16th century. *Fresh drawing. Arms, Musée des Beaux Arts*. Chodzi więc o błaznicę Małgorzaty Austriackiej (zm. 1530 r.), córki cesarza Maksymiliana I, której dwór w Malines był znanym ośrodkiem humanizmu. (Portret Małgorzaty Austriackiej np. W. Cahn *Artyści. Studia z historii poezji*, przeł. P. Paszkiewicz, Warszawa 1988, tabl. 7).

¹⁴⁹ O takiej symbolicznie błazna bądź błaznicy np. Mossey, op.cit., s. 132 nn.

¹⁵⁰ Cytaty kolejno z: piosenki ludowej (Tuwim, op.cit., s. 183); – J. Dantyszek *Inna piosenka*, w. 27-28 (za Z. Nowak *Antyrefleksyjny ciężki Dantyszek o zagładzie Głowiaka*, "Odrodzenie i Reformacja w Polsce" VI, 1971, s. 16). – Wszechnożna charakterystyka utworu Dantyszka w: Nowak, op.cit., s. 5-34; – tenże *Jan Dantyszek. Portret renesansowego humanisty*, Wrocław 1982, s. 248-254; – E. Kotarski *Głowiaka poezja obywatelskiego XVII wieku*, Gdańsk 1993, s. 28.

¹⁵¹ Por. np. Pokora *Tatus maw...*, s. 231 (tamże literatura).

¹⁵² Temat popularny i w grafice 1 poł. XVI w., por. druki ulotne z drzeworytami Erharda Seboona z lat trzydziestych (Giesberg, op.cit., nr 115b, 1184-1187, 1189).

¹⁵³ Mossey, op.cit., s. 132-133, 144. – Co do moreski, por. m.in.: C. Sachs *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1993, s. 224-229; o jej prezentacji w grafice Tietze-Conrat, op.cit., s. 24, il. 22; – M. Gutrowski *Konwiz w polskiej sztuce teatralnej*, Warszawa 1973, s. 58-59. Badaże najblyższe i najpełniejsze upamiętnienie tego tańca w programie dekoracji z ok. 1500 r. rezydencji cesarskiej w Innsbrucku (J. Garber *Das Goldene Dachl*, Wien 1922, s. 54-55). Inny przykład, co ważne dla naszych rozważań, z kręgu kultury nie dworskiej a mieszczańskiej, to cykl niezwykle ekspresyjnych figur tancerzy, dłuta najwyżniejszego rzeźbiarza Bawarii końca XV w., Ensimusa Grassera, wykonanych w 1480 r. dla sali balowej ratusza w Monachium (E. Ullmann *Geschichte der deutschen Kunst 1470-1530*, B. 3/1. *Architektur und Plastik*, Leipzig 1984, s. 290-291, tabl. 211-213).

Niejąko pointę treści zawartych w wizerunku błaznicy obrazuje gest przez nią demonstrowany. Lewa ręka zgięta w łokciu, ze wzniesioną pięścią jest oczywiście, dalece obraźliwym znakiem zniewagi, łatwo czytelnym, do dziś stosowanym ("gest Kozakiewicza"!)¹⁵. Gest najwyraźniej kierowany do widza należy do repertuaru Bachtinowskiego "dołu", tak przecież charakterystycznego i dla błazeńskich facecji, i dla błazeńskiej ikonografii¹⁶. Warto dodać, że temat błaznicy zostanie podjęty w Gdańsku jeszcze pół wieku później. Nastąpi to za sprawą Antoniego Möllera, który ukaże na rysunku młodą i piękną, najmodniej wystrojoną bogatą gdańszczankę w towarzystwie oblesnie wykrzywionego starego, wygolonego trefnisa w typowej szacie błazeńskiej z kapturem z oślimi uszami (widać jedno), zakończonymi dzwoneczkami, i z typowym atrybutem – sową, tu symbolem ciemności, a więc grzechu, utożsamianego z błazeństwem, tj. głupotą, a w węższym znaczeniu – z lubieżnością¹⁷ (il. 12). Wesołek zdaje się przekazywać swe berło, *la marotte*, damie. Niezwykle sugestywna jest w scenie mowa gestów, która nie pozostawia wątpliwości, co do interpretacji treści. Zgodnie bowiem z zasadami chironomii błazen wykonuje prawicą znak *indico* (oznajmiam, ogłaszam) bądź *terrorem incutio* (wzbudzam strach, grozę), natomiast dama lewą ręką - gest autodeiktyczny, tj. wskazywania na siebie (*sic ostendebit se ipsam*)¹⁸.

Umieszczony na piecu reliefowy wizerunek trefnisa jest równie oryginalny, jak omówiony już konterfekt starej błaznicy. A to ze względu na dobór atrybutu. Zamiast charakterystycznego błazeńskiego berła czyli *la marotte* lub elastycznej pałki, wesołek dzierży o wiele rzadziej spotykane

¹⁵ Taka propozycja odczytania gestu, choć ryzykowna, uważam za usprawiedliwioną, pomimo, że nie znalazłem jej uzasadnienia w retoryce czy chironomii. Było to do przewidzenia, bo przecież ani jedna ani druga nie zajmują się gestami mało wybitnymi, a co dopiero nieprzystojnymi. Przeciwie, ostrzega się m.in. przed nieumiejętnym, rubasznym poruszeniem rękami (*indulge rusticitate [sic] manus*) – por. J. Willich *Liberius de pronunciatione oratoria* (1539 r.), cyt. za: J. Lipiński *Plenitudo Lata. Wstęp do historycznej sztuki aktorskiej w Polsce*, "Pamiętnik Teatralny" XX: 1971, z. 2, s. 186 (tamże informacje o XVI-wiecznych traktatach z dziedziny retoryki). Zob. także ogólniejsze uwagi na temat dzieł i zasad krasomówstwa: M. Korolko *Sztuka mówcy: przewodnik czytelnicydziejny*, Warszawa 1990, s. 134-137, – J. Ziomek *Retoryka* (opis), Wrocław 1990, s. 21-53. Co do gestów w teatrze dawnym i współczesnym, z nowszych prac zob. poświęcony wyłącznie temu zagadnieniu cały numer "Assaph & Protis" (Section C: Studies in the Theatre), 8, 1992.

¹⁶ Chodzi tu o ubelżywe gesty, np. wypinanie gołego zadka (por. przyp. 5) czy o nieprzystojne czynności ze skatologicznymi relacjami. To zjawisko powszechne w świecie wszelakich błaznów doby średniowiecza i renesansu (por. Tietze-Gobat, op.cit., s. 94; – Gutowski, op.cit., s. 56-58, 105-109; – Moxey, op.cit., s. 138 nn.). By nie zajmować się dłużej tymi dalece nieprzystojnymi sprawami, przytoczmy tylko tytuł jednej z typowych opowieści z Delfi Sowizdrzał: "Jako się Sowizdrzał uplugał w jednym domu, a ten smród przez ściane miechami dał na drugą stronę, iż co przy stole siedział, wszyscy przed smrodem uciekać musieli" (*Sowizdrzał kotłujący*) Górszka... [b.m. XVII w.], s. n/b).

¹⁷ Grzybłowska, wychodząc po części z błędnych przesłanek, daje scenie w zasadzie dość trafny tytuł – "Alegoria Rozumności" (por. przyp. 52). Na temat ikonografii błazna z niewiastą: np. W. Willeford *The Fool and his Squire: A Study in Clowns and Jesters and their Antecedents*, London 1969, s. 174-192; – Moxey, op.cit., s. 131-144; – O świecie, atrybuty błazna m.in.: Moxey, op.cit., 134-137; jako współczesny Möllerowi przykład zastosowania tego atrybutu warto przywołać obraz Hansa Hoffmanna, przedstawiający dwu trefnistów w jednej wspólnej czapce błazeńskiej, na której siedzi ów ptak [A. Birka *Zwei Narren von Hans Hoffmann*, "Umeni / The Art", XLII: 1993, nr 5, s. 296-298].

¹⁸ Por. B.J. Joseph *Elizabethan Acting*, London 1951, s. 44, il. 4: F, G; s. 46, il. 5: L. (Są to reprodukcje tablic z: J. Bulwer *Chironomia* (1644 r.), compendium wiedzy średniowiecznej i renesansowej na temat mowy gestów) – (Gsa damy nie ma nic wspólnego z często stosowanym położeniem ręki na sercu, oznaczającym wyznanie miłości to takim gestie: P. Mrozowski *Polskie ugrobki gotyckie*, Warszawa 1994, s. 146).



12. Antoni Möller *Blazej i kobieta*, rysunek z ok. 1600 r. Wg Crzybkowskiej

insygnium – zwierciadło, *nota bene* w formie typowej dla ówczesnej epoki, okrągłe i osadzone na długim trzonku.

Przedmiot ten w ikonografii błaznów (np. obok sowy jeden z dwu atrybutów Dyla Sowizdrzała), podobnie jak w każdym innym przypadku, ma szeroką i różnorodną symbolikę (il. 13). Z jednej strony może bowiem oznaczać głupotę, próżność, zniewieściałość, rozpustę, umiłowanie świata, pozór, fałsz i pychę, a z drugiej – wiedzę, roztropność, prawdę czy samopoznanie się⁷¹.

Przypuszczam, że w rozpatrywanym przykładzie w grę wchodzi treści o charakterze pozytywnym, w dodatku z silnym akcentem moralizatorskim. Skierowanie tafli zwierciadła w stronę widza, wykrzywiona grymasem bólu twarz błazna, człowieka chorego, o czym świadczy wyraźnie zaznaczone wole, zdają się wytyczać kierunek interpretacji⁷². A jeśli tak, trefniś

⁷¹ O zwierciadle, jego formie i symbolice m.in.: G.F. Hartlaub *Zwiele des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, München 1951; – H. Schwarz *The Mirror in Art*, "Art Quarterly" XV: 1952, nr 2, s. 97-118; – M. Wallis *Dzieje zwierciadła i jego ról w sztuce i dziejach kultury*, [wyd.2], Warszawa 1973; – Bartkowiak, op.cit., s. 70 nn.; – [b. a.] *Spiegel sv.*, [w:] *Lexikon der Kunst...*, B. IV, Leipzig 1977, s. 398-601; – Mosey, op.cit., s. 132; – *Białostocki Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku: Ironia i pragnienie*, [w:] *tenże Sympozj i sztuka w stołecznym sztuki*, Warszawa 1982, s. 86-103.

⁷² Z drugiej strony należy pamiętać, że różnego rodzaju defekty fizyczne są charakterystyczne dla tzw. błaznów naturalnych i zaznaczane w ich wizerunkach, co dotyczy np. błazna Klauza (zob. *Pokora i Nihilizm...*, s. 273-275).

13. Błazen przglądający się w lustrze i warzący strawę. Drzeworyt w: S. Brant *Stultifera Navis*, 1498 r. Wg *Sapientia figurata...*



obwieszcza odwieczną, zawsze aktualną prawdę, że antyczne *Nosce te ipsum* to zalecenie poznania siebie, aby przekonać się o marności ludzkiej natury i przemijaniu ludzkiej egzystencji, a wedle nauki Branta, by uprzytomnić sobie, że jesteśmy błaznami i dopiero wtedy staniemy się mądrymi⁷⁷. W ten sposób błazen-głupiec zmienia się w błazna-mędrca, renesansowego *morosoplusa*.

Jako głosiciel prawdy jest równocześnie tym, kto ostrzega przed głupotą i jej konsekwencjami. Taką funkcję z reguły pełni trefniś w ikonografii protestanckiej doby reformacji⁷⁸. W naszym przypadku, przy uwzględnieniu kontekstu przedstawienia, zwraca uwagę na zgubne skutki pijaństwa i towarzyszącej mu często rozpusty. A zatem czyni to samo, co inne błazny prezentowane w scenach karczemnych, znanych na przykład z grafiki XVI i pocz. XVII w.⁷⁹ (il. 14).

⁷⁷ Cwido przesłania Branta, zob. wyżej przyp. 56.

⁷⁸ Na temat *morosoplusa* oraz funkcji błazna w kulturze i sztuce protestanckiej: Pokora *Tętuś uwarł...*, s. 233, 243-245.

⁷⁹ Por. np. prace Lucasa van Leyden, Heinricha Voglberga Starszego czy Erhanda Schoena z lat 20 i 30 XVI w. (Gensberg, op.cit., nr 1188, 1469; -J. Snyder *Norddeutscher Renaissance Art: Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1550 to 1575*, New York, 1985, s. 462-463, il. 535 na s. 462). Zob. także miedzioryt Heinricha Wirtinga i Johanna Hegenberga, sprzed 1614 r., w: *Stain und Wappensteinlein Mit aller laufft offen [...] erstlich von Henrich Wirting in*



14. Heinrich Wirings i Johann Hogenberg *Scena w szynku – satyra na "studującą młodzię"*,
miedzioryt sprzed 1614 r. w sztabuchu Georga Mehlmana

Nie od rzeczy będzie dodać, iż temat *morosophusa* nie był obcy w Gdańsku w czasach wznoszenia pieca, a także później. Wszak z tutejszej oficyny Franciszka Rohdego w 1541 r. wyszła drukiem komedia *Morosophus czyli o prawdziwej i zmyślonej mądrości*, pióra Gulielmusa Gnapheusa, wybitnego humanisty, profesora i rektora gimnazjum w Elblągu. I choć nie wystawiona w Gdańsku, musiała być tu znana, czego dowodem nie tylko ścisłe związki tych dwu miast Prus Królewskich, ale również fakt, iż do dziś w Bibliotece Gdańskiej PAN zachowały się dwa egzemplarze komedii z księgozbioru Senatu Gdańskiego⁷.

⁷ *Kupffer geschickten angehenden und abgantz von Joh. Hogenb. verfaßet worden sind*. Collen: J. Bussemacher [1614-1619 r.], k. 94 (rkps w Bibliotece Gdańskiej PAN, sygn. Ms. 2507); przykład dość interesujący, bo ze sztabucha gdańszczanina Georga Mehlmana, gdzie wśród satyryków jeszcze kilka innych z motywem blaźny w satyrycznych scenach z życia żaków, nawiązujących do wpisów z czasów studiów Mehlmana.

⁸ G. Gnapheus *Morosophus, de vera ac pseudo sapientie comedia. Epigrammatum* [Gdańsk 1541]; też po polsku: *Bluznieszprze [sic!], Morosophus*, przeł. J. Kosińska [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. I, Warszawa 1959, s. 299-400 (stad będą brał cytaty). Na temat autora i dzieła, inspirowanego *Okrytem głupotą* A. Branta oraz *Początki głupoty* Erazma z Rotterdamu, a wystawionego w Elblągu w 1540 r.: *Dramat staropolski od początku do czasu*, Biblioteka T. I: *Texty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*. Oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, Wrocław 1965, nr 182; – J. Lipiński *Sztuka aktorska w Polsce 1500-1633*, Warszawa 1974, s. 144; – J. Lewański *Dramat i teatr staropolski i nowożytny w Polsce*, Warszawa 1981, s. 301-304; – S. Gierszewski *Elbląg. Przeszłość i teraźniejszość*, [wyd. 3], Gdańsk 1988, s. 114 nn.; – Słowiński, op. cit., s. 285-286.

Gnapheus jako łacińskie motto wybrał Horacjańskie zalecenie - "Choć na krótko miesza głupotę z roztropnością" (*Ody*, IV, 12, 27) i radę św. Pawła - "Jeżeli kto zda się być mądrym między wami na tym świecie, niech się stanie głupim, aby być mądrym" (1. Kor. 3, 19). Wychodząc od tych sentencji, często używanych w XVI i 1 poł. XVII w. do charakterystyki istoty błazeństwa, autor zawarł w sztuce morał taki: "Nie pojmie nigdy prawdziwej Mądrości, / kto nie wyzbędzie się przeświadczenia o własnym rozumie / i nie zda sobie sprawy z tego, że nic nie wie. Trzeba / bowiem, by dla pokuty należyj Bogu za głupców / się uważali wszyscy, którzy jako i ten Błazen / chcą naprawdę być mądrzy"⁷⁷.

Temat *morosoplusa* zostanie ponownie podjęty u schyłku XVI w. I znów, jak w przypadku błaznicy, przez Antoniego Möllera. W 1596 r. wykonał on rysunek jakby przeznaczony na frontispis dzieła Gnapheusa (*nota bene* pozabawionego rycin), bo ukazujący przewagę pozornego głupca nad uczonymi, pysznymi swą mądrością, czyli dokumentujący, iż "słusznie to stwierdzić można, niewiele wdzięczności / i poszanowania należy się mędrcom, / gdyż za sprawą Chrystusa maluczki wywyższony będzie / nad nadętych mędrców, którzy chępią się, że wiele wiedzą"⁷⁸ (il. 15).

Kompozycja, pełne wyrazu żywo gestykulujące postaci, wygłaszające wierszem kwestie, podane w niemieckich napisach, wyraźnie nosi charakter wspomnianej przez Mikołaja Volckmara "krotochwili", albo sceny z teatru czy widowiska publicznego⁷⁹.

Oto na niskim podium stanęli do dysputy zamiast błazna pokraczny, otyły karzeł ("maluczki"!), a po jego bokach dwaj dystygnowani mędracy. Uczony z lewej przedkłada swe stanowisko, podkreślając zgodnie z zasadami retoryki gestem *rationes profert*:

- Tajemnica prawdy jest mi dobrze znana i pozostawia błazeństwo z dala ode mnie.

Mędrzec z prawej oznajmia (gest *indico*):

- Ponieważ zawsze mogę wszystko wymedytować, nie obchodzą mnie bajki ani wymysły.

Na te słowa jeden z dwu widzów, sięgając do sakiewki, by nagrodzić zwycięzcę dysputy, wskazuje na karła (gest deiktyczny) i pyta:

- A ty co potrafisz?

⁷⁷ O sentencji: Pokora Totus tuus..., s. 242. - Cytat z prologu *Morosoplusa*, w. 57-62.

⁷⁸ Rysunek piórkami na brązowym papierze (21 x 331 mm), sygnowany "Anto. Mol./1596", w zbiorach wiedeńskiej Albertiny (nr inv. 23235) - por. *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen*, hrsg. A. Sitt, B. V. Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus, bearbeitet von H. Tietze und E. Tietze-Conrat, O. Benesch, C. Ganzaroli-Thurnlackh, Wien 1933, nr 619. - Cytat z prologu *Morosoplusa*, w. 53-56. - Tietze-Conrat, op.cit., s. 105, il. 40 na s. 55 - pobieżnie analizując treść sceny, stwierdza, że chodzi tu o upożycie jej same, co w przypadku Marcholta i Salomona: głupiec ma przewagę nad mędrcom, bo w przeciwieństwie do ostatniego jest niezdolny do chlubitania się swą mądrością. (Rysunek pominięty wśród dzieł A. Möllera w: Grzybkowska-Złota *usk...*, s. 138-158; błędnie określony jako sztych i bez jakiegokolwiek komentarza reprodukowany z Tietze-Conrat, w: Słowinski, op.cit., il. 29).

⁷⁹ Nie jest to scena z *Morosoplusa*. Prawdopodobnie ani także z dramatów wystawianych w Gdańsku do schyłku XVI w. (za punkt wyjścia do ostatniego przypuszczenia posłużyły: F. Witczak *Teatr i dramat stanisławski w Gdańsku*, Gdańsk 1959, s. 19-21; - Lipiński, *Sztuka aktorska...*, s. 254-256). Nie udało się również powiązać rysunku z konkretnym widowiskiem czy przedstawieniem parateatralnym, o popularności których ostatnio Kotarski, op.cit., s. 26-33.



15. Antoni Möller *Morosophilus i dwaj pyszczkowaci mędracy*, rysunek z 1596 r. Wg Tietze-Conrat

Karzeł rozłożywszy ręce głosi twierdzenie przeciwne (gest *anithesis exornat*) w stosunku do obu przedmówców i ich mając na myśli odpowiada:

- Nie mogę mierzyć się z błaznami, którzy zjedli wszystkie rozumy”.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, iż triumfateorem w dyspucie może być tylko karzeł-*morosophilus*, ów “maluczki wywyższony [...] nad dętych mędrców”, co Möller dosłownie ukazał na rysunku, między innymi przez ustawienie niziolka na dodatkowym podwyższeniu w formie płaskiego kamienia.

Warto dodać, że kojarzenie błazna z uczonym – obaj głoszą prawdę! – na dobrą sprawę zapoczątkowane zostało u zarania XVI w. przez Erazma z Rotterdamu. W jego *Pochwole głupoty* błazeńska forma podawania prawdy urosła do rangi szczególnego stanu wolności mędrca. Z tej formy korzystali i inni, np. Johann Balthasar Schupp (Schuppius), protestancki teolog, profesor uniwersytetu w Marburgu, który ok. połowy XVII w. żądał dla siebie tylko jednego, a mianowicie przywileju błazna, tj. prawa do głoszenia prawdy.

Z drugiej strony łączenie błazna z uczonym miało znacznie płytszy sens. Po prostu służyło do zjadliwej krytyki reprezentantów świata nauki. Szekspir, konstatuje: “Odkąd uciszono mądrość błaznów, / Błazeństwo

⁴⁰ Napisy na ścianie frontowej podium: po lewej - “DAS GHEIMNVS DER WEISHEIT IST / MIR GMEIN, / VND LAS NARHEIT FERN VON / MIR SEIN.”; po prawej - “WEIL ICH ALLES KAN VNDKLVGEL / IMMR. / DRVM MICH MIT FABELN NIT / BEKVMR.”; pośrodku - “ICH KAN MIR NARREN NICHTZ / ZVMESSN / WEIL DIES DEN VERSTANT GAR / HABEN GFRESSN.”. Kwestia widza (napis “do góry nogami”, wychodzący z ust): “Was Karstu Den.” (ostatni tekst mało czytelny, lekcja ze: *Beschreibung der Künste...*, nr 619). - Identyfikacja znaczenia gestów na podstawie: Joseph, op. cit., s. 44, il. 4. F; s. 46, il. 5. H, P.

16. Peter Paul Troschel *Portret tzw. niderlandzkiego Sowizdrzała czyli uczonogo-błazna*. Miedzioryt z ok. 1650 r. wg C. Waumansa. (Zbiory Biblioteki Narodowej, sygn. A F G. IV - 13, nr inw. G. 47. 715)



Postacie wesółków na renesansowym piecu w gdańskim Dworze Artusa

medrków wzrosło niepomieranie" (*Jak tam się podoba*, I, 2). Szczeciński pastor Cradelius wytyka uczonym-błaznom (*Gelahrte* [sic!] *Narren*) zbytęczność, ba, wręcz szkodliwość ich mądrości. Wspomniany Schupp bez ogródek stwierdza – a uwaga ta stale aktualna! – że najzabawniejsi błazni to uczeni, którzy nie chcą przyznać się, iż są błaznami, a głupotę swą usiłują bronić przy pomocy gramatyki i logiki.

Tego rodzaju krytyka znalazła odbicie również w ikonografii – w portretach tzw. niderlandzkiego Sowizdrzała. Chodzi o cykl popularnych sztychów, zapoczątkowany w 2 ćw. XVII w. przez Coenrada Waumansa (il. 16). W tych wizerunkach na pozór ukazywano Eulenspiegla, a w rzeczywistości błazeńskiego uczonego. Metoda prezentowania świata na opak świeciła swój triumf dzięki zastosowaniu prostego wybiegu. Typowy reprezentacyjny portret uczonego w dostojnej szacie i ze stosownymi atrybutami opatrywano napisem identyfikującym osobę jako Dyla Sowizdrzała. Co to za koryfeusz nauki – wskazywał nie tylko ów napis, ale i taki szczegół, jak



17. *Blazen dźwigający świat*. Drzeworyt w: S. Brant *Stultifera Navis*, 1498 r. Wg Szejnerta *figurata...*

ledwie widoczny rąbek czapki błazeńskiej, wysuwający się spod dostojnego nakrycia głowy. Istotny sens konterfektu zakamuflowany był dodatkowo przez fakt, iż w opowiastkach o Dylu nieraz przedstawiano go jako lekarza lub uczonego. W świetle poczynionych uwag jasne, że w portretach "niderlandzkiego Sowizdrzała" mamy do czynienia nie z Eulenspiegłem jako uczonym, a wręcz przeciwnie – z uczonym jako Eulenspiegłem, czyli Szekspirowskim błazeńskim mędrkiem⁷¹.

Rozważań nad treścią strefy cokołowej pieca w gdańskim Dworze Artusa nie wypada pozostawić bez ogólniejszych konstatacji dotyczących programu całego zabytku. Jak zauważyłem wcześniej, jest to zagadnienie trudne,

⁷¹ O triadzie "blazen – prawda – uczonec" np. Słowiński, *op.cit.*, s. 73, 90, 199 *nn.*, gdzie m.in. kwestie dotyczące Erasma i Schuppiana. Uwaga: Słowiński podaje błędną formę nazwiska (Scupius), bo nie notowana w: J.H. Zedler *Grosses vollständiges universal Lexicon...*, B. 35, Leipzig und Halle 1743, *sep.* 1668-1671 (Schuppe, Schuppian) - *Allgemeine Deutsche Biographie*, B. 33, Leipzig 1891, s. 62-77 (Schupp, Schuppian) - *Co do Crudeiusa*, zob. *Pokora Titus nark...*, s. 220-241. - O portretach tzw. niderlandzkiego Sowizdrzała: W. Braungart, D. Schötker *Die Eulenspiegels Metamorphosen in der bildenden Kunst*, "Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten" 56, 1986, nr 2, s. 108. Należy zauważyć, że "niderlandzki Sowizdrzał" wystrychnał na dudka (Słowińskiego, *op.cit.*, il. 33, kcięż sztych P.P. Truschela (u nas il. 16) określa jako portret Eulenspiegla.

dotychczas mało rozpoznane i wymagające oddzielnych studiów. Jednak już teraz można zaryzykować kilka uwag.

Nie ulega wątpliwości, że program całości, na który składa się galeria władców w otoczeniu znaków heraldycznych, cnót oraz planet, wolno uznać za obraz uniwersum. I to bez względu na to, czy w niezwykłym kształcie pieca (schodkowej wieży), wystawionego w portowym mieście, doszukiwać się będziemy latarni morskiej oraz związanej z nią symboliki: potęgi, mocy, stałości, samostanowienia, opartych na niezłomności cnót, *ergo* – postawy i postępowania prowadzącego do mądrości i zbawienia⁸⁵. A zatem – traktować zabytek jako swego rodzaju *laus civitatis Gedanensis*, w którym zda się widać między innymi dążenia separatystyczne dumnego miasta, o czym świadczy dobór wizerunków władców, wśród których polski król Zygmunt Stary, uwzględniony jakby z obowiązku, zajmuje dalece marginalną pozycję⁸⁶.

Ale dlaczego w obrazie uniwersum blażeńska kompania została tak zdecydowanie wyodrębniona i umieszczona akurat w podporze? Dlaczego nie figluje u boku możliwych tego świata, jak było powszechnie przyjęte w ówczesnej kulturze, a dokumentowano to na każdym kroku, także w sztukach plastycznych⁸⁷.

Abstrahując od symboliki blaznów, łączącej się z funkcją Dworu Artusa, co starałem się naświetlić wcześniej, można zaproponować ogólniejszą interpretację. Tym razem z uwzględnieniem dwojakiego znaczenia podpory, negatywnego i pozytywnego⁸⁸.

W pierwszym przypadku blazny uosabiają świat przywar i grzechów zdeptyany, pokonany przez rządzących, którzy swym postępowaniem dążą do osiągnięcia doskonałości, by stać się żywym wcieleniem cnoty⁸⁹. Dotyczy to również przedstawicieli władz miejskich, a jeszcze szerzej – każdego człowieka.

W drugim przypadku blazen dźwigający świat to wedle Branta symbol nawołujący ogólnie do umiaru, samoograniczenia się w nadziejach, życzeniach i zamiarach, co w wypadku panujących odnosi się do zakresu władzy, związanych z nią spraw oraz czynów⁹⁰ (il. 17).

⁸⁵ Za akcenty marynistyczne można uznać także – przedstawione w najwyższej strefie pieca – personifikację Lasy i Wenus, opiekunek m.in. żeglarzy (na ten patronat zwracają uwagę Kilarscy, *op.cit.*, s. 55), a ponadto motyw delfinia, dominujący w wstępie ornamentальной zabytku. – O symbolice latarni morskiej, która w sztuce nureczym zastąpiła wieżę np.: K. Murawska *Turris spiritalis*, "Rocznik Historii Sztuki" XIX: 1992, s. 98–99. – Warto dodać, że temat latarni morskiej, szeroko stosowany w emblematyce, występuje też w literaturze, służąc m.in. za typograficzny obraz reńsa, por. np. panegiryk na cześć nowo obranego biskupa gnieźnieńskiego, Henrika Piłsę, wydrukowany w kształcie latarni z *Faros* J. Suchanewski *Leopoldus Illustrissimus [...] Henrico Episcopo Archiepiscopi Gnesnensis...* (Kalisz 1624) – przykład za: P. Rypson *Obraz słów. Hsbrina porcy i tzn. i tzn.*, Warszawa 1989, s. 213, il. 111 i na s. 211.

⁸⁶ O łączącej w odniesieniu do miasta, formie literackiej odradzającej się w Gdańsku od 1540 r.: Kotarski, *op.cit.*, s. 267–288. Co do wizerunku Zygmunta Starego, por. przyp. 50.

⁸⁷ Por. np. Tietze – Comrat, *op.cit.*, *passim*.

⁸⁸ O ambivalencji symbolice podpory J. Pokora *Scholar in sluchie reformacji. Śląskie autfony 1550–1650*, Warszawa 1982, s. 86–87.

⁸⁹ O zawsze aktualnym związku panującego z cnotą, co łączy się ze stałym ideałem władcy, obowiązującym od starożytności po dziś dzień: J. Pokora *Obraz Najświętszego Piast Stanisława Augusta (1764–1770). Studium z ikonografii i filozofii*, Warszawa 1993, s. 34–88 (tamże literatura).

⁹⁰ Brant, *op.cit.*, XXIV: obraz iwie za ról iwie. Komentarz do treści tego rozdziału, w: Kónneker, *op.cit.*, s. 96 nn.

A może wreszcie niezwykle gdański piec stanowi renesansowy symbol świata na opak. Świata opartego na błazeńskich atlantach dlatego, by stale przypominać o kruchości, niestabilności ludzkich budowli, a szerzej - wszelkich dokonań, i by nieustannie obwieszczać, iż człowiecze życie to *moria vel vanitas vitae*, bo przecież "u Boga każdy błazen" (Jan Kochanowski *Pieśni*, I, 24)⁹⁸.

⁹⁸ O tej symbolice błazna, silnie związanej z renesansową wykładnią makarym *Nisze te jawn*, bo odnoszącej się do istoty ludzkiej i jej życia: Pikora *Titus univ.*, s. 242. Warto dodać, że m.in. za symbol świata na opak uchodzą również towarzystwa błazeńskie, takie jak np. na ówczesnym dworze Zygmunta Starego kolo "opilcine i sztraków", do którego należeli nawet Krzycki i Dantyszek. (O tym i innych towarzystwach błazeńskich w Polsce i za granicą, spośród których europejska sława zyskała nasza Rzeczpospolita Rabińska, pozostała w czasach wystawienia pieca, bo ok. 1550 r.: ostatnio Słowinski, *op.cit.*, s. 147-154). Uwzględniając te symbole, a nadto arystokratyzm mieszczańskiej kultury Gdańska i przeznaczenie Dworu Artusa, wolno chyba traktować program ideowy pieca jako rodzaj godła bywalców przybytku Cerey – bractwa opilców.

Zdjęcia wykonał: K. Augustyniak - 2-7; ISPAN - 8-9

Reprodukcje wykonał: J. Langda - 15; W. Wolny - 10-13; 17; Biblioteka Gdańska PAN - 14; Biblioteka Narodowa - 16



Nakład 1000 egz. Arkuszy druk. 14,5
Oddano do składu w październiku 1995 r.
druk ukończony w listopadzie 1996 r.
Drukarnia W&P Malbork, ul. Akacjowa 29

