

P. 205.309 II 292

# PORTA AUREA

ROCZNIK

ZAKŁADU HISTORII SZTUKI  
UNIwersytetu GDAŃSKIEGO

I

GDAŃSK

1 9 9 2

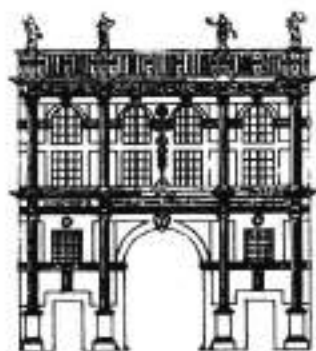


# PORTA AUREA

## ROCZNIK

ZAKŁADU HISTORII SZTUKI  
UNIwersYTETU GDAŃSKIEGO

# I



GDAŃSK  
1 9 9 2

REDAKTOR NAUKOWY  
TERESA GRZYBKOWSKA

Redaktor  
*Teresa Hrankowska*

Redaktor techniczny  
*Stanisława Rzepkowska*

**Projekt okładki**  
***Przemysław Krajewski***

Tytuł finansowany przez Muzeum Historii Miasta Gdańska  
oraz dotowany przez  
Fundację Arturiańską Round Table No 2  
w Gdańsku



P. 205.309 II ep. 2

© Copyright by

Zakład Historii Sztuki UG  
Muzeum Historii Miasta Gdańska

Adres Wydawnictwa

Zakład Historii Sztuki UG  
ul. Legionów 9, 80-441 Gdańsk

Muzeum Historii Miasta Gdańska  
Ratusz Głównego Miasta  
ul. Długa 47 80-831 Gdańsk

ISSN 1234-1533

Nakład 1000 egz. Arkuszy druk. 17  
Odlano do składania w marcu 1995  
druk ukończono w październiku 1995

Drukarnia W&P Malbork, ul. Akacjowa 29

1996 00-1810/2



## Spis treści

TERESA GRZYBKOWSKA, Wstęp . . . . .	5
ZDZISŁAW ŻYGUŁSKI jun., O królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu . . . . .	7
PIOTR PASZKIEWICZ, Społeczna i kulturowa geneza Dworu Artusa . . . . .	15
EDWARD ŚLEDŹ, Rola Dworu Artusa w dziejach Gdańska . . . . .	29
KATARZYNA CIEŚLAK, Wystrój Dworu Artusa w Gdańsku i jego program ideowy w XVII wieku . . . . .	39
ANTONI ROMUALD CHODYŃSKI, Życie codzienne w gdańskim Dworze Artusa w XV-XVI wieku . . . . .	51
ANTONI ROMUALD CHODYŃSKI, Uzbrojenie turniejowe z Dworu Artusa w Gdańsku. Turnieje rozgrywane w miastach w XIV-XVI wieku . . . . .	67
JACEK FRIEDRICH, O symetrii w <i>Orfeuszu</i> Hansa Vredemana de Vries . . . . .	95
MALGORZATA PASZYŁKA, Dwór Artusa w dziewiętnastowiecznym malarstwie gdańskim . . . . .	103
TERESA GRZYBKOWSKA, <i>Gdańska la joie de la cour</i> . . . . .	109
JANUSZ TARNACKI, Sprawozdanie z badań architektonicznych średniowiecznego Dworu Artusa . . . . .	115
RYSZARD ŻANKOWSKI, Malowidła ściennie na zachodniej ścianie Dworu Artusa w Gdańsku i ich restauracja w 1991 roku . . . . .	131
ELŻBIETA KILARSKA, W przededniu odbudowy pieca w Dworze Artusa w Gdańsku . . . . .	151
MARIA POKSIŃSKA, Badania nad rekonstrukcją kolorystyki renesansowego pieca w Dworze Artusa w Gdańsku, . . . . .	191
JERZY LITWIN, Z badań nad modelami okrętów w Dworze Artusa w Gdańsku . . . . .	203
ANNA SAHANOWICZ-BIAŁY, Kalendarium odbudowy Dworu Artusa w Gdańsku . . . . .	219
MILADA JĘDRYSIK, Dwór Bractwa św. Jerzego w Gdańsku . . . . .	233
TOMASZ MIKOCKI, Antyczne pierwowzory fryzu z Sieni Gdańskiej . . . . .	251
WITOLD DOBROWOLSKI, Głos w dyskusji dotyczący artykułu Tomasza Mikockiego . . . . .	269



## Wstęp

Zakład Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego działa od roku 1989. Trójosobową tylko obsadę i usługowy charakter zajęć dydaktycznych staramy się rekompensować organizowaniem ogólnopolskich konferencji naukowych poświęconych sztuce gdańskiej. Publikacja tych cennych materiałów po nieudanych próbach okazała się najprostszą przy koncepcji wydawania własnego rocznika naukowego. Oto on.

Budynek gdańskiej Złotej Bramy wybraliśmy na tytuł pisma nie dlatego, że stanowi siedzibę naszego Zakładu (choć w XIX stuleciu mieściła się tu Akademia Sztuk Pięknych, kierowana przez Johanna Carla Schultza), lecz dlatego, że uznajemy ją za symbol humanistycznego Gdańska. Złota Brama jest też godłem naszego Zakładu. Złotą Bramę wznosił w roku 1612 Willem van den Blocke na zlecenie burmistrza Bartholomeusa Schachmanna. Tutaj najpewniej odbywały się przyjęcia dla elity rządzącej miastem (tak jak III Ordynek uczłował w Bramie Zielonej). Z tarasu rozciąga się widok na perspektywę ulicy Długiej i najważniejszych budowli municypalnych. Takie spojrzenie z góry dawało poczucie władzy popartej humanistyczną erudycją, tak znamienne dla wykształconych, znających świat patrycjuszów. Nie bez przyczyny mówiono o rządach uczonych w Gdańsku. Złota Brama udekorowana cesarskim jabłkiem granatu, takim samym, jakie widnieje w dłoni cesarza Maksymiliana I na portrecie Albrechta Dürera (który też portretował gdańszczan), odzwierciedla imperialne aspiracje władz miejskich. Niezwykle oryginalna i nadal zagadkowa budowla, powtarzająca schemat raczej rzymskiej bramy miejskiej niż łuku triumfalnego, stanowiła główne wejście do miasta, nie obronne jednak, lecz reprezentacyjne. Również i my chcemy właśnie przez nią wchodzić w świat skarbów gdańskiej sztuki.

W pierwszym tomie *Porta Aurea* publikujemy materiały konferencji poświęconej Dworowi Artusa w Gdańsku, która odbyła się 8 i 9 maja 1992 roku. Wybór miesiąca nie był przypadkowy, nawiązywał bowiem do

Wstęp urządzanych w XV i XVI wieku, przed Dworem Artusa właśnie, w dniach majowych, turniejów kończonych wspaniałymi ucztami. Nasze naukowe turnieje toczyły się w Sali Białej gdańskiego Ratusza Głównego Miasta, będącego od dwudziestu pięciu lat siedzibą Muzeum Historii Miasta Gdańska. Natomiast w Dworze Artusa ucztowaliśmy. Nieprześcignoną gospodynią była pani mgr Małgorzata Marczak, wicedyrektor Muzeum Historii Gdańska. Natomiast dyrektorowi tej placówki, panu mgr Adamowi Koperkiewiczowi, zawdzięczamy nie tylko salę obrad, ale – co najważniejsze – sfinansowanie kosztów druku niniejszego tomu. Dlatego też Muzeum Historii Miasta Gdańska uznajemy za współwydawcę. Tom ten został też dotowany przez Fundację Arturiańską Round Table No 2 w Gdańsku.

Materiały konferencji uzupełniliśmy o dwa ważne artykuły Katarzyny Cieślak i Piotra Paszkiewicza wydrukowane już w „Biuletynie Historii Sztuki”. A mój esej został wcześniej dedykowany Richardowi von Weitzsäckerowi. Zebranie tych tekstów w jednym tomie wydało się uzasadnione i praktyczne.

Program pisma jest prosty – publikowanie prac naukowych poświęconych sztuce gdańskiej, jednak wbrew podtytułowi nie tylko powstających w gdańskim środowisku uniwersyteckim, ale także gdziekolwiek indziej. W następnych numerach będziemy starali się uzupełnić profil pisma o recenzje książek i wystaw oraz dział informacyjny.

*Teresa Grzybkowska*  
Kierownik Zakładu Historii Sztuki  
Uniwersytetu Gdańskiego

Gdańsk, 12 lutego 1995

## O królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu

Dwór Artusa w Gdańsku zbliża nas do samego jądra kultury Zachodu, której jesteśmy współuczestnikami. Jest jednoznaczny z Dworem króla Artura, ośrodkiem mitu arturiańskiego. Jedną z tajemnic tego mitu streszcza się w poszukiwaniu Świętego Graala – wiecznego źródła życia i dobrobytu.

Święty Graal, przedziwne połączenie wierzeń pogańskich i mistyki chrześcijańskiej był zarazem symbolem niedoścignionego świata ideału, motorem starań i marzeń o Utopii. Święty Graal, do którego dążyli arturiańscy rycerze Okrągłego Stołu, stanowił średniowieczną wersję argonautycznych wypraw po Złote Runo. Cel ten realizowano w krucjatach, jakie podejmowano nie tylko dla wyzwolenia Grobu Pańskiego. Właśnie w Oriencie widziano najbardziej prawdopodobną siedzibę Graala. Z kolei EL Dorado, kraina wszelkiego dobra, pełna złota, była magnesem renesansowych żeglarzy, Kolumba i Magellana, a także rycerzy zdeprawowanych, Corteza i Pizarra. Z biegiem czasu poszukiwania Utopii stały się sprawą myślicieli, pisarzy, poetów i polityków, Tomasza Morusa, Jana Jakuba Rousseau, francuskich rewolucjonistów. Owi utopiści skazywali zazwyczaj ludzi na niewiarygodne męczarnie i nurzali świat w morzu krwi, jednak zawsze starali się rysować wizję pełnego szczęśliwości "nowego świata".

Mit arturiański nie zaginął. Dziś nadal spotykamy utwory powstałe na kanwie opowieści o rycerzach Okrągłego stołu, o Gawainie i Galahadzie, o Lancelocie i jego miłości do Ginewry małżonki Artura, Parsifalu, o Tristanie i Izoldzie.

Podczas studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim miałem okazję uczęszczać na seminarium starej angielszczyzny prowadzone przez profesora Jerzego Kuryłowicza. Czytaliśmy i komentowaliśmy epos o Beowulfie, a następnie poemat o Sir Gawainie i Zielonym Rycerzu. Już w czasie pracy w krakowskim Muzeum Czartoryskich odkryłem dawne rękopisy księżnej Izabeli Czartoryskiej zakochanej w arturiańskich legendach, a w zbrojowni jej zbioru natknąłem się na ułomek średniowiecznej kopii rycerskiej z puławską, złożoną etykietką "Gawin". W skarbcu katedry wawelskiej

podziwiałem paryską szkatułkę z kości słoniowej z XVI w., płaskorzeźbioną w sceny legendy o królu Arturze i jego rycerzach. Wreszcie podczas młodzieńczej podróży do Włoch dotarłem do Genui, aby w skarbcu tamtejszej katedry zobaczyć antyczną sześcioboczną czarę wyciosaną z bryły ciemnozielonego nefrytu. Pod nią widniał napis, że znaleźli ją krzyżowcy trzeciej wyprawy, bodaj w Antiochii, i że to jest właśnie Święty Graal.

Mit arturiański i związane z nim materialne zabytki były powodem niekończących się rozważań i polemik uczonych, ale setki rozpraw i subtelnych komentarzy nie przeniknęły do dna legendy. Znaczna jej część do dzisiaj pozostaje tajemnicą<sup>1</sup>.

W maju 1992 r. telewizja polska przedstawiła wybitny angielski film zatytułowany *Excalibur*, zrealizowany dziesięć lat wcześniej przez Johna Boormana. Bohaterem filmu jest w istocie sławny miecz króla Artura, a zawiła historia dworskiej miłości i poszukiwania Świętego Graala pokazane zostały w szatach i zbrojach późnego gotyku, bądź wczesnego renesansu. Autor wybrał tę wersję kostiumową, gdyż właśnie wtedy pełna zbroja rycerska osiągnęła największą krasę. Każdy z nas, potocznie i stale, wyobraża sobie rycerza w takiej pełnej zbroi i w zamkniętym hełmie, z którego otworów wzrokowych polyskują oczy. W tym filmie owe srebrzyste zbroje, choć wykonane ze sztucznego tworzywa, są w istocie efektowne. Rycerze w ogóle nie chcą się z nimi rozstawać. W nich siedzą przy swoim Okrągłym Stole, w nich uczują, kochają się i śpią oraz, oczywiście, staczają pojedynki i bitwy. Pod tymi zbrojami są po prostu nadzy. Film w pewien sposób imponujący zarazem rozczarowuje, kiedy schodzi w stronę pozytywnego kiczu, podobnie jak malarstwo prerafaELITÓW. Analogicznie rzecz się ma z filmem gatunku *musical* o arturiańskim zamku "Camelot", wyprodukowanym w 1967 r. przez Fredericka Loewe i Alana Joy Lenera. Otóż legenda arturiańska przemawia do czystej wyobraźni, do wewnętrznego odczuwania, do intuicji, a każda wizyjność słyca i psuje obraz idealny.

W roku 1983 ukazała się w Polsce książka wybitnego mediewisty francuskiego Michela Pastoureaux zatytułowana *Życie codzienne we Francji i Anglii w czasach rycerzy Okrągłego Stołu (XII i XIII w.)*<sup>2</sup>. Książka jest znakomita, ale dotyczy stosunków panujących w pełnym średniowieczu, a więc w sześćset lat po rzeczywistym wystąpieniu Artura, którego śmierć lokuje się w roku 537. Z kolei w roku 1984 dwaj Brytyjczycy, Anglik i Szkot, David Nicolle i Angus McBride, wydali książkę o militariach arturiańskich według dzisiejszego stanu archeologii i historii VI wieku naszej ery<sup>3</sup>. Te rozbieżności

<sup>1</sup> Z ogromnej liczby publikacji wymieniam dzieła podstawowe: E.K.Chambers *Arthur of Britain*, London 1927; - E.Faral *La légende Arthurienne*, T.1-3, Paris 1929 oraz R.S. Loomis *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York 1949; - Zwięzłe i rzetelne objaśnienia można znaleźć w leksykonach, zwłaszcza w *The Encyclopedia Britannica*, New York, 11 ed., s.v. *Arthurian Legend* oraz w *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej PWN*, Warszawa 1962, s.v. *Artur*, *Artus*, *Por. też* J. Campbell, *The Power of Myth*, 1988 tłum. polskie *Potęga mitu*, Warszawa 1994.

<sup>2</sup> M.Pastoureaux *Życie codzienne we Francji i Anglii w czasach rycerzy Okrągłego Stołu (XII i XIII wieki)*, Warszawa 1983.

<sup>3</sup> D. Nicolle i A. McBride *Arthur and the Anglo-Saxon Wars. Anglo-celtic Warfare A.D. 410-1066*, ed. Osprey Publ. House, London 1984.

chronologiczne występujące nawet w ujęciu kompetentnych historyków, świadczą o ponad czasowości mitu. I jest to sprawa zasadnicza.

Mit arturiański i pewne jego historyczne uwarunkowania chciałbym przedstawić w czterech częściach dotyczących kolejno: samej osoby Artura, jego głównego pomocnika - czarodzieja Merlina, rycerzy Okragłego Stołu, wreszcie samego Świętego Graala.

## “Król” Artur

Artur, w wersji francuskiej – Artus, był przede wszystkim bohaterem cyklu romansów rycerskich znanych jako *Matière de Bretagne* – materia bretońska. Toczono wiele dyskusji na temat tożsamości Artura. Kluczowym dziełem literackim, na jakim się opierano, była historia “regum Britanniae”, opracowana około 1136 r. przez Geoffreya Monmoutha<sup>1</sup>. To tam znalazły się twierdzenia, że pomiędzy V i VI w. Brytanią rządził potężny monarcha, który prowadził podboje aż do bram Rzymu. Chociaż już w XII w. znaleźli się tacy, którzy wątpili w prawdziwość historii opowiedzianej przez Monmoutha, to ogólnie mu wierzone. Anglonormandzki poeta Robert of Jersey Wace, autor wierszowanych, przepojonych fantazją kronik *Roman de Brut* (około 1155 r.) tak pisał o Monmouthcie: “Nie wszystko kłamstwo, nie wszystko prawda, nie wszystko bajka, nie wszystko jest znane. Bajczarze tyle naopowiadali i bajek zbajali, by upiększyć swe opowieści, że wszystko wydało się bajką”. Żeby zbliżyć się do prawdy, trzeba sięgnąć do innych źródeł. Otóż istnieje historia Brytanii, napisana już w VIII w. przez Nenniusa, w której jest mowa o Arturze jako wodzu. Jako *dux bellorum* wiódł on armie królów brytańskich przeciwko najeźdźcom anglosaskim, kiedy to kraj znalazł się w fatalnym położeniu wskutek wycofania się rzymskich legionów<sup>2</sup>. Tradycyjnie wskazywane miejsca tych bitew są rozproszone na dużej przestrzeni, z czego wynika, że Artur pełnił funkcję taką, jaką w czasach rzymskich, do początków V w., tzw. *comes Britanniae*, obowiązywał do obrony wyspy w każdym zagrożonym miejscu. Byli jeszcze dwaj inni rzymscy dowódcy: *dux Britanniarum*, komenderujący siłami na północy, oraz *comes littoris Saxonici*, broniący południowo-wschodnich wybrzeży. Źródła walijskie nazywają Artura imperatorem, a nie królem czy księciem. Z tego można wnosić, że nigdy nie było “króla Artura”, był natomiast Artur wódz. Odnosił sukcesy w wojnach z Saksonami, ale został prawdopodobnie zdradzony przez żonę i bliskiego krewnego, a w końcu poległ w bitwie. Takie jest historyczne jądro legendy. Przedstawienie Artura jako zdobywcy świata było najpewniej rezultatem wpływu cyklu narracyjnego o Karolu Wielkim *Matière de France*. Kiedy w XII w. cykl karoliński tracił popularność na rzecz cyklu

<sup>1</sup> Geoffrey Monmouth – Gaufridus Monemutensis (1100-1154), zapewne mnich walijski z zakonu benedyktynów, skompilował swą na polu bajeczna kronikę w języku łacińskim. Zawarte w niej wątki arturiańskie rozwijał jego następca, Wace, Layamon, Robert of Gloucester i inni.

<sup>2</sup> Nicolle, op.cit., passim.



arturiańskiego, audytorium domagało się, aby nowy bohater w godności nie był niższy od poprzedniego. Rzecz oczywista, że autorzy w XII w. ukazywali swych bohaterów z VI w. w stroju i z cechami obyczajowymi własnych czasów, co jeszcze bardziej utrudnia wydobycie historycznej esencji.

Artur był nie tylko osobistością realną, ale i postacią prehistorycznego mitu, bohaterem romantycznym i królem z bajki. Te trzy wątki są mocno ze sobą splecione.

Niektóre elementy legendy wskazują na to, że Artur był mitycznym herosem walczącym ze Złem, a sam był uosobieniem Dobra. Jego imię można identyfikować z galijskim Mercuriusem Artaiusem. W tej roli zabijał potwory: odyńca z Twrch Trwyth, olbrzyma z Mont Saint Michel i Kota Demona z Lozanny. Jego młodzieńcze dzieje zaliczyć trzeba do legend aryjskich, znanych z wielu krajów. Są też liczne paralele pomiędzy cyklem arturiańskim i heroicznymi cyklami iryjskimi, zwłaszcza feniańskimi i osjanicznymi. Cykl feniański ma bliski związek z bóstwami wegetacji. Z kultu natury można wprowadzić dalsze wątki arturiańskie, legendę o Okrągłym Stole i o samym Graalu.

Charakter Artura jako bohatera romantycznego jest w pewnej niezgodzie z naszym pojęciem romantyzmu, jakie wywodzi się z XIX w. W oryginalnych poematach jest on po prostu postacią nieco bierną, a jego dwór miejscem wymarszu i powrotu rycerzy, którzy swe przygody skrupulatnie referują królowi jako pasywnemu słuchaczowi. W romansach prozą jest nieodmiennie monarchą otoczonym niesłychanym splendorem i luksusem, ogólnie podziwianym i szczodrym, ale pod względem moralnym nie różni się od swych rycerzy. Podobnie jak oni, wykorzystuje wszelkie możliwości, aby dogodzić swym zachciankom, niekiedy pławiąc się w rozpuście. Ma dwóch synów, ale żaden z nich nie jest synem ślubnym. Jeden z nich, Modred, to jednocześnie syn i siostrzeniec; to on zdradziecko spowoduje śmierć Artura. Niektóre wątki bez wątpienia pochodzą z sag nordyckich, historii Zygfyryda, Gunthera i Brünhildy. Podobnie jest z mieczem, jaki trzeba wyrwać ze skały, aby udowodnić prawo do królestwa. Ostatecznie dziewczica Morgain unosi Artura, śmiertelnie ranionego, do Awalonu, tak jak Walkiria bierze poległych bohaterów do Walhalli. Morgain, jak Walkiria ma dziewięć siostr i potrafi niczym ptak fruwać w powietrzu, dysponuje też cudotwórczą maścią. Pojawia się także prastary wątek "śpiącego rycerza", który jak Barbarossa lub Olger Danske, przebudzi się dopiero wtedy, gdy ojczyzna znajdzie się w niebezpieczeństwie.

W legendzie Artura wiele jest motywów czysto bajecznych. Przy jego narodzeniu miały pojawić się trzy wróżki i przepowiedzieć mu sławę. Awalon okazał się ostatecznie królestwem z bajki, w którym Artur rządził pospołu z Morgain. W jednej z legend znalazło się obwieszczenie o tym, że wszystkie bajeczne miejsca należą do Artura.

Długo zastanawiano się nad genezą legendy arturiańskiej. Badacze niemieccy (zwłaszcza Wendelin Förster) twierdzili, że baza historyczna jest w tym przypadku wyspiarska, ale teksty autorstwa Bretonów powstały już



na Kontynencie. To właśnie Bretonowie uciekając przed Germanami, pomiędzy VI i VIII stuleciem, przywieźli opowieści na Kontynent, do Armoryki, i przerobili je na romanse. Na wyspach tradycja zaginęła, żyła zaś w Bretanii i dotarła wreszcie do świadomości poetów francuskich, jak Chrétien de Troyes, którzy wykorzystali ją w swojej twórczości. Obok tej teorii niemieckiej, czyli kontynentalnej, istnieje teoria wyspiarska opracowana przez Gastona Parisa<sup>1</sup>. Tenże autor utrzymywał, że legenda arturiańska przetrwała na wyspach dzięki walijskim bardom i oni to przekazali opowieści normandzkim zdobywcom. Z kolei Normanowie natchnęli poetów kontynentalnych.

Cykl arturiański składa się z tekstów pseudohistorycznych, spisanych przez Nenniusa, Monmoutha, Wace'a i Layamona, romansów poetyckich, m.in. Chrétiena de Troyes i Raoula de Goudenc, oraz z romansów prozaicznych, przeważnie anonimowych, o Lancelocie, Merlinie, Tristanie i innych bohaterach, także o Świętym Graalu. Teksty ostatniej grupy, najtrudniejsze do objaśnienia, są rozwickle, występują w różnych wersjach i redakcjach, niełatwych do datowania.

## Merlin

Merlin (Myrddhin) był sławnym walijskim bardem i czarodziejem z legendy arturiańskiej. Otóż moce piekielne, przerażone ciosem, jaki niosła Inkarnacja Boga, zdecydowały się przeciwdziałać przez poczęcie Antychrysta, potomka diabła i kobiety. Dla dokonania tej próby wybrano ludzką rodzinę, doprowadzono ją do zupełnej ruiny i spowodowano śmierć wszystkich jej członków, pozostawiając przy życiu niewinną dziewczeczkę. Do niej zbliżył się demon i tak począł się Merlin. Jednak spowiednik dziewczyny zdołał ochrzcić dziecko. Zostało ono uratowane dla chrześcijaństwa, ale posiadało demoniczną siłę i zdolność wróżenia. Tymczasem król Brytanii Vortigern miał kłopoty z budową wieży zamkowej: wznoszona w dzień, nocą waliła się w gruzy. Wróżbici zalecili pokropić fundamenty krwią dziecka zrodzonego bez ojca, a posłańcy królewscy odnaleźli Merlina. Przybył on do króla i przepowiedział mu przyszłość, obwieścił też, że wieża wali się, ponieważ budowana jest na jeziorze zamieszkałym przez dwa smoki, białego i czerwonego. To one w nocy przewracają się we śnie i burzą konstrukcję. Osuszono wobec tego jezioro i potwierdziły się przypuszczenia Merlina. Za usługi został on wróżbitą nadwornym, działał też na rzecz następców Vortigerna, Ambrosiusa i Uthera. Magiczną mocą przeniósł z Irlandii do Anglii kamienny krąg Stonehenge, odtąd monument poległych na polach Salisbury. Utherowi pomógł zaspokoić namiętność skierowaną do Yguerne, małżonki księcia Kornwalii. Za pomocą sztuczek magicznych przemienił Uthera w księcia, umożliwiając mu zbliżenie do ukochanej. Księżę zginął w bitwie,

<sup>1</sup> G. Paris *La littérature française au moyen âge*, Paris 1905.

ale w tę samą noc ze związku kochanków zaczął się Artur, którego Merlin wziął pod opiekę. Jako młodzieniec Artur został poddany próbie wyrwania miecza uwięzłego w skale. Ostatecznie Merlin wyjawil Arturowi tajemnicę jego pochodzenia i prawa do królestwa. W rządach Artura Merlin był głównym doradcą, ale po pewnym czasie zniknął w zagadkowych okolicznościach. Został uwiedziony przez wodną nimfę Niniane, która pozbawiła go magicznej mocy i żywcem pogrzebała w grobie. Według niektórych autorów Merlin rozplynął się w powietrzu i pozostawał niewidzialny, ale sam widział, słyszał i niekiedy mógł wydawać głos.

Dzieje Merlina mają analogie w bajkach orientalnych, ale wymyślił go wspomniany poeta Geoffrey Monmouth, autor *Vita Merlini*, czerpiący natchnienie z Nenniusa.

## Okrągły Stół

Rycerze króla Artura, dla uniknięcia swarów o pierwszeństwo, siadywali przy Okrągłym Stole. Ów krąg, pod przewodnictwem króla, tworzył rodzaj mistycznego bractwa, ale pochodzenie tego pomysłu nie jest jasne. W pismach Geoffreya Monmoutha nie ma o tym wzmianki. Najwcześniejsza opowieść o Okrągłym Stole podana jest u Wace'a, następnie rozbudowana przez jego tłumacza, Layamona. Według tego ostatniego na dworze króla Artura doszło kiedyś do bójki o pierwszeństwo przy stole, co pociągnęło za sobą rzeź wielu rycerzy. Król Artur winnych ukarał śmiercią, a ich żonom kazał obciąć nosy. Aby w przyszłości uniknąć takich tragedii, pewien sprytny stolarz z Kornwalii wykonał okrągły stół, przy którym mogła się pomieścić znaczna liczba rycerzy, a wszyscy czuli się równi. Artur rzecz akceptował i odtąd ze swymi wasalami zasiadał przy Okrągłym Stole. Z biegiem czasu taki stół stał się symbolem pojednania, pokoju i harmonii.

Stare wersje pseudokronik Wace'a i Layamona przypisują Arturowi ufundowanie Stołu, ale wersje romansowe różnią się od kronik. Jedne z nich wskazują Merlina jako wynalazcę Stołu, inne znów wymieniają króla Kornwalii, ojca Ginewry, która wydana za Artura otrzymała Stół we wianie. Wersja Merlinowska łączy się z legendą Graala. Otóż trzy były sławne stoły w dziejach świata: pierwszy – Stół Ostatniej Wieczery, drugi – Stół wykonany przez Józefa z Arymatei, na którym stał kielich krwi z ran Chrystusowych, przez niego zebranej (ten kielich to właśnie Święty Graal), trzeci wreszcie – arturiański Okrągły Stół. W legendach różne są wymieniane liczby rycerzy Stołu: 12, 50, 150, a nawet 1600. Niektóre teksty zastrzegały Stół tylko dla wybranych, najdzielniejszych rycerzy, nigdy przeciw sobie nie walczących. Przy Stole zasiadali też rycerze goście, jak Parsifal lub Tristan. W romansach poświęconych tym dwóm rycerzom pojawiał się Okrągły Stół używany w podróżach: kolista tkanina rozścielana na ziemi, wokół której zasiadali rycerze. W niektórych tekstach siedziska przy Okrągłym Stole nosiły imiona rycerzy, przy czym jedno miejsce, zwane miejscem niebez-

piecznym, było zawsze zarezerwowane dla tego rycerza, który odnajdzie Świętego Graala.

Zmieniały się opowieści o Okrągłym Stole. Pomysł pojawiał się w różnych stronach Wielkiej Brytanii, łącząc się z kolistym wykopem, z rowem i z kręgiem kamieni, takim jak Stonehenge. Kojarzył się z rolniczymi świętami i festynami urządzanymi w Zielone Świąta, w Noc Świętojańską i noc św. Michała. Layamon pisał nawet o Stole Obrotowym.

O królu  
Arturze  
i Rycerzach  
Okrągłego  
Stolu

## Święty Graal

Mistyczny talizman z cykliw arturiańskich, obiekt nieustannych poszukiwań zwany był Świętym Graalem<sup>1</sup>. Francuska opowieść *Quête du Saint Graal* przełożona została na język angielski przez Sir Thomasa Malory'ego, uczestnika wojny Dwóch Róż, zmarłego w 1471 r.<sup>2</sup>. Na jej podstawie rozwijano potem historię Graala, próbując odkryć jego tajemnice. Uwagę skupiano na kwestii istoty i pochodzenia talizmanu, bądź to na perypetiach bohaterów poszukiwaczy, zwłaszcza trzech najważniejszych rycerzy: Gawaina, Parsifala i Galahada.

W opowieści o Gawainie, skompilowanej przez Wauchiera de Denain, Graal był określony jako samoczynny talizman dostarczający pożywienia o bliżej nie określonej naturze. W innej wersji służył dworowi królewskiemu jako niewyczerpany dostarczyciel wina. Zawsze otoczony atmosferą podziwu i czci był noszony przez orszak płaczących niewiast. W jeszcze innych ujęciach Graal był talerzem Ostatniej Wieczerzy lub relikwiarzem zawierającym Hostię. Raz w roku król łamał i spożywał cząstkę tej Hostii, jak również kroplę krwi spływającej ze Świętej Włóczni.

W legendzie Parsifala, ujętej przez Chrétiena de Troyes, Graal był kielichem wykutym ze złota i wysadzonym drogimi kamieniami. Noszony w uroczystej procesji promieniował światłem, jakie tłumilo blask świec. Nieznana była przyczyna światła, ale można się domyślać, że był relikwiarz. W opowieści o Parsifalu niemieckiego pisarza Wolframa von Eschenbach, zmarłego około 1220 r., Graal był przedstawiony jako drogocenny kamień przyniesiony na ziemię przez aniołów, oddany pod opiekę króla Graalowego i jego następców. Strzeżony przez zastęp rycerzy, może templariuszów, działał nieustannie jako talizman zachowujący życie i młodość nosiciela. Ktokolwiek spojrzał na Graala nie mógł w żaden sposób umrzeć w ciągu najbliższych ośmiu dni. Dziewczyna nosząca ten talizman była wiecznie młoda. Graal wskazywał swemu królowi małżonkę. Moc Graala była co roku odnawiana w Wielki Piątek za sprawą przylatującej z nieba gołębiczy.

<sup>1</sup> J. Marx *La légende arthurienne et le Graal*, Paris 1952; - J. Frappier *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal*, Paris 1972.

<sup>2</sup> Utwór T. Malory'ego *Le Morte d'Arthur* wydany ok. 1485 r., pisany prostą lecz pełną poetyckiego wyrazu prozą, należy do najwybitniejszych dzieł angielskiej epiki średniowiecznej.

W krótkim romansie prozą poświęconym Parsifalowi, stanowiącym trzecią część trylogii, z której dwie pierwsze to *Józef z Arymatei* i *Merlin*, podana była wersja, jakoby Graal był naczyniem Ostatniej Wieczerzy, przekazanym przez Chrystusa Józefowi z Arymatei. Tenże Józef zebrał potem krew z ran Chrystusa Ukrzyżowanego i przekazał swemu szwagrowi nazwiskiem Brons, z którego rodu wywodził się Parsifal. Merlin, będący łącznikiem pomiędzy tą apokryficzną kościelną opowieścią i atmosferą duchową dworu Artusa, uświadomił Parsifala o jego misji odnalezienia Graala. Po wielu staraniach Święty Graal został odnaleziony.

W legendzie Galahada najwybitniejszym rycerzem na dworze króla Artura był Lancelot, ponieważ jednak miał on romans z królową Ginewrą, nie mógł dokonać tak czystego i wzniosłego czynu jak odkrycie Świętego Graala. Ale też nikt nie mógł go prześcignąć. Sprzeczność rozwiązano w ten sposób, że na poszukiwanie wysłano Galahada, syna Lancelota i córki króla Graalowego. Po dokonaniu wiekopomnego czynu Galahad zniknął, aby swą obecnością nie zaćmić sławy ojca. I w tej wersji Graal jest samoczynnym dostarczycielem pożywienia.



Już w średniowieczu w niekończących się dysputach próbowano rozwikłać sprzeczności Graalowego mitu. Nie była to sprawa łatwa. Ostatecznie wysunięto dwie hipotezy co do genezy talizmanu. W pierwszej przyjmowano, że Graal jest naczyniem czysto chrześcijańskim, które w bliżej niewytłumaczony sposób nabrało cech folklorystycznych. W drugiej – sądzono, że Graal to wymysł celtycki, pierwotny, z biegiem czasu wyposażony w pewne motywy chrześcijańskie. Ta druga hipoteza łączy się z odwiecznymi mitami i misteriami kultu wegetacji, śmierci i zmartwychwstania Boga. Klucz do zrozumienia legendy arturiańskiej leży więc w kulcie natury, stąd sam Artur może być rozumiany jako "król natury".

Od pseudokronik Nenniusa i Monmoutha poprzez rycerskie romanse truverów, szczególnie Chrètiens de Troyes oraz średniowiecznych poetów niemieckich, jak Hartmann von Aue, Gottfried ze Strasburga i Wolfram von Eschenbach, poprzez utwory renesansowego poety angielskiego Edmunda Spencera i poetów wiktoriańskich, Williama Morrisa i Alfreda Tennysona, aż do muzycznych dramatów Ryszarda Wagnera i na początku wspomnianych utworów filmowych – w kulturze europejskiej przewijały się wątki arturiańskie. Nie ulega wątpliwości, że były one również przedmiotem rozważań, przeżyć i radości gdańszczan przebywających w swoim dostojnym, wspaniałym Dworze Artusa. Oni też na pewno marzyli o Świętym Graalu dawcy, niebiańskiego pożywienia, gwaranta wiecznej młodości i urody.

## Spółeczna i kulturowa geneza Dworu Artusa\*

*Curia Regis Artus*, siedziba Bractwa św. Jerzego w Gdańsku, wymieniana w dokumentach już około 1350 r., wraz z podobnymi dworami w Toruniu, Chełmnie, Malborku, Braniewie, Stralsundzie, Królewcu i Rydze, jest doskonałym przykładem specyficznej kultury mieszczańskiej i rycerskiej na południowych pobrzeżach Bałtyku w okresie późnego średniowiecza i renesansu. Jednakże pochodzenie owych świetnych budynków i związanych z nimi stowarzyszeń nie doczekało się dotychczas gruntownej analizy, poza wzmiankami o ich związkach z bogatą mitologią arturiańską<sup>1</sup>, jaka z Anglii dotarła do regionów nadbałtyckich. Według Störmera w tej ekspansji mitu pośredniczył niemiecki patrycjat<sup>2</sup>. Co więcej, Dwory Artusa rozwinęły się prawdopodobnie z różnych mieszczańskich konfraternii i towarzystw. W tym samym kierunku szły interpretacje Hirscha, który wykazał *quasi* religijny charakter Dworów Artusa; ta właśnie cecha miała polegać na kształtowaniu „najszlachetniejszej moralności”<sup>3</sup>. Przy tym wszystkim rola Zakonu Krzyżackiego w procesie instytucjonalizacji arturiańskiej mitologii nie została w dostateczny sposób rozpatrzona, jeśli w ogóle zauważona. Bez wątpienia, po przeniesieniu stolicy do Malborka Zakon stał się najpotężniejszą feudalną organizacją regionu i zarazem przywódcą niemieckiej ekspansji na Prusy i pobrzeża Bałtyku. Nic więc dziwnego, że mógł być zainteresowany działalnością na polu wojskowych bractw (jakim było Bractwo św. Jerzego), które ćwiczyły swych członków w rzemiośle

\* Skrócona wersja tego artykułu, opublikowanego w języku angielskim na łamach „Biuletynu Historii Sztuki” XLVII: 1986, 2-4, była odczytana na doktorskim seminarium prowadzonym przez prof. Jana Białostockiego, któremu chciałbym wyrazić wdzięczność za życzliwe uwagi. Chęć również podziękować za wartościowe sugestie profesorom Aleksandrowi Gajszczorowi i Stanisławowi Mossakowskiemu.

<sup>1</sup> P. Simon *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken, Danzig 1900*; - E. Keyser *Der Danziger Artushofs*, „Ostdeutsche Monatshefte” 1926, 6, s. 513-516.

<sup>2</sup> W. Störmer *König Artus als aristokratisches Leitbild während des spätem Mittelalters, gezeigt an Beispielen der Ministerialität und des Patriciats*, „Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte” XXXV: 1972, Heft 3, s. 946-971.

<sup>3</sup> Th. Hirsch *Über den Ursprung der Preussischen Artushöfe*, „Zeitschrift für Preussische Geschichte und Landeskunde” I: 1864, s. 3 v.



rycerskim. Zabiegi Zakonu dążącego do utrzymywania wojskowego charakteru owych stowarzyszeń szły w parze ze snobizmem bogatego patrycjatu, przeważnie obcego pochodzenia, starającego się naśladować rycerski sposób życia. Warto podkreślić, że Dwory Artusa na terenach bałtyckich zostały utworzone dopiero po okupowaniu tych ziem przez Zakon Krzyżacki. Tymczasem w literaturze przedmiotu nader rzadko łączy się pochodzenie tych Dworów z działalnością Zakonu i ze społeczno-politycznym życiem tego regionu. Niewiele też dotychczas powiedziano o sposobie przekształcenia, poprzez *imitatio*, legendy arturiańskiej w znak społecznego prestiżu. Te luki interpretacyjne nie zostały również wypełnione w jedynej polskiej monografii Dworu Artusa w Gdańsku, jako że jej autorka w ogóle nie zajęła się kwestią genetyczną<sup>4</sup>.

W niniejszym artykule autor nie rości sobie pretensji do ostatecznego wyjaśnienia kwestii, ale pragnie przynajmniej przedstawić zespół faktów, ważnych dla kompleksowej interpretacji pochodzenia fenomenu określonego mianem *Curia Regis Artus*.



Arturiańska mitologia, głęboko zakorzeniona w celtyckich legendach i opowieściach, została wprowadzona do literatury przez Geoffreya of Monmouth (około 1100-1155) w jego dziele zatytułowanym *Historia Regum Britanniae*, które ukończone około 1135 r. wkrótce – dzięki minstrelom oraz kopistom – rozpowszechniło się w łacińskiej Europie. W istocie owa popularność arturiańskiej tematyki nie ograniczała się do Kontynentu, jako że w 1279 r. ukazało się hebrajskie tłumaczenie legendy, będące bez wątpienia rezultatem krucjat do Ziemi Świętej<sup>5</sup>. Według Geoffreya of Monmouth król Artur był chrześcijańskim władcą, obrońcą swego kraju i ludu przeciwko pogańskim i barbarzyńskim najeźdźcom. Wspomagany przez sławnych rycerzy Okrągłego Stołu, Artur uchodził za idealnego króla i zwycięskiego wodza oraz zdobywcę. Co więcej, był odnowicielem Kościoła w swym kraju<sup>6</sup>. Biorąc raczej za wzór ideały współczesnego mu życia dworskiego niż odzwierciedlając rzeczywistość historyczną, literacki wizerunek uczt Okrągłego Stołu na zamku Camelot – siedzibie dworu króla Artura, tworzył wizję świata doskonałego. Najważniejszym i najbardziej cenionym elementem tego rycerskiego świata była *Virtus* – pojęta jako zbiór cnót wymaganych od rycerza (np. szczerłość, szlachetność, pobożność, wierność przysiędze a nade wszystko szczodrość i wytworna grzeczność)<sup>7</sup>. Niezależnie od różnych widowisk i przedstawień legendy arturiańskiej, utrwalone w późnośredniowiecznej literaturze, przybierały kształt materialny w szczególnego

<sup>4</sup> Z. Jankowska-Śnieżko *Dwór Artusa w Gdańsku*, Poznań-Gdańsk 1972.

<sup>5</sup> Störmer, op. cit., s. 953.

<sup>6</sup> W. Dreger *Personazory historyczne Króla Artura od czasów najwcześniejszych do czasów Galfrida z Monmouth*, "Studia źródłoznawcze" XXVII 1983, s. 120.

<sup>7</sup> Zob. M. Pastoreau *Życie codzienne we Francji i Anglii w czasach rycerzy Okrągłego Stołu (XII i XIII wieki)*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1983.

rodzaju festiwalach, zrazu arystokratycznych znanych jako Dwory Artura lub Okrągłe Stoły. Podobnie jak inne formy turniejów i gier rycerskich, ten nowy rodzaj rycerskiej rozrywki wynikał z chęci dorównania czynom i przygodom sławnych i legendarnych towarzyszy króla Artura. Ich waleczność, prawość doskonałość i nieskazitelność, opiewane i wychwalane przez trubadurów i wędrownych śpiewaków, składały się na wzór postępowania turniejowych rycerzy wieków średnich. W konsekwencji, uczty Okrągłego Stołu – poprzez kształt stołu, świadomie wybrany przez króla Artura, by uniknąć sporów na temat ważności zajmowanego miejsca – uważane były za symbol równości i partnerstwa. Ta właśnie idea została podjęta przez mieszczańskie konfraternie, będące założycielami i gospodarzami Dworów Artusa w portach bałtyckich. Okrągłe Stoły, były urządzone w ścisłym porządku ustalonym w starych pieśniach, baśniach i *chansons de geste* (a więc turniej, uczta, w czasie której rycerze zasiadali do kolistego stołu i tańce); porządek był przypomnieniem uroczystości urządzanych na legendarnym zamku Camelot. Specjalne traktaty o regułach ceremonii i turniejów, jak np. popularna książka króla René Andegaweńskiego, gorącego wielbiciela tych festiwali i autora bogato ilustrowanego traktatu *Traicté de la Forme et Devis d'un Tournoy*, znane były w całej łacińskiej Europie wieku XV<sup>9</sup>. Ustalona została również heraldyka rycerzy Okrągłego Stołu oraz ich uzbrojenie (jak np. księga heraldyczna *Ancient Order ... of Prince Arthur*)<sup>10</sup>.

Okrągłe Stoły genetycznie wywodziły się ze spotkań bardów i uczt przy kolistym stole, przeniesionych z Bretanii do Walii; uczty te przekształcono następnie w czerdziestodniowe biesiady, urządzone według ścisłego programu. Według Hirscha, odbywały się one w różnych miejscowościach Walii w latach 1100, 1107 i 1135<sup>11</sup>. Jednakże najstarsza udokumentowana ceremonia rycerskiego naśladownictwa zwyczajów arturiańskich pochodzi z Cypru z roku 1223, a mianowicie z okazji pasowania na rycerza najstarszego syna Jana d'Ibelin, władcy Bejrutu. Uroczystość ta opisana została następująco: "A cele chevalerie fu la plus grant feste et la plus longue qui fust onques desa mer que l'on sache. Mout i ot douné et despendu et bouhordé et contrefait les aventures de Bretagne et de la Table rounde et moult de manieres de jeus"<sup>12</sup>. W roku 1286 w Akrze – jak donosił Gérard de Montreal, kontynuator wyżej wymienionej kroniki Filipa z Nawarry – podobna ceremonia odbyła się na cześć koronacji Henryka II na króla Jerozolimy<sup>13</sup>. Co więcej, Włochy, ze względu na swe położenie geograficzne oraz podbój Apulii, Kalabrii i Sycylii w XI stuleciu przez Normanów, odgrywały znaczącą rolę w przekazywaniu ideologii arturiańskiej łacińskim królestwom Bliskiego Wschodu. W wiekach XI i XII Włochy nie miały własnej literatury

<sup>9</sup> R. Rudeff *The Knights and Their World*, London 1974, s. 223-224.

<sup>10</sup> R. S. Loomis *Chivalric and Dramatic Institutions of Arthurian Romances*, [w:] *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, wyd. W. R. W. Koehler, I. Cambridge (Mass.) 1939, s. 79-97; Do naszych czasów zachowały się 74 rękopisy z opisami herbów oraz zbioru 180 postaci świata arturiańskiego, zob. M. Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, Cambridge 1990, s. 69.

<sup>11</sup> Hirsch, op. cit., s. 32.

<sup>12</sup> Ph. de Novare *Mémoires*, wyd. C. Hobbler, Paris 1913, cyt. za Loomis, op. cit., s. 79.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

rycerskiej i dlatego chętnie naśladowały i przyjmowały obce idee i dzieła. Dotyczy to także romansów arturiańskich, gdyż przygody towarzyszy Okrągłego Stołu były nadzwyczaj popularne wśród włoskiego rycerstwa<sup>14</sup>. Nic więc dziwnego, że znalazły szybko odbicie w codziennym życiu tej klasy społecznej; wiadomo, że w latach 1194 - 1203 zawiązało się towarzystwo Okrągłego Stołu w północnej Italii<sup>15</sup>. Z kolei w Anglii pierwsza zapisana wzmianka o *tabula rotunda* pochodzi z 1232 r., kiedy turnieje te obłożone zostały zakazem przez Parlament<sup>16</sup>. W roku 1252 – według Mateusza z Paryża – angielscy i obcy rycerze spotykali się opodal opactwa Waldom, aby wziąć udział w turnieju zwanym *mensa rotunda*<sup>17</sup>. Bardzo często, jak w przypadku Okrągłego Stołu urządzonego w zamku Kenilworth w środkowej Anglii przez Rogera Mortimer, bliskiego towarzysza króla Edwarda I, w którym brało udział stu rycerzy i sto dam, uczestnicy występowali w przebraniach różnych bohaterów legendy arturiańskiej, jak Sir Lancelot, Tristan, Król Palamedes, Sir Gawain, etc. Jeżeli wierzyć Heraldowi z Orleanu, blisko 2000 osób uczestniczyć miało w jednej z ostatnich niesłychanie wyszukanych uroczystości arturiańskich urządzonej w 1493 r. w zamku Sandricourt koło Pontoise<sup>18</sup>.

Splendor ceremonii arturiańskich był tak oszałamiający, że starano się im nadać trwałą formę. To właśnie skłoniło króla Edwarda I (1272-1307), miłośnika legend o królu Arturze, do urządzania "Okrągłych Stołów" w podobnych krajach. W taki sposób fetowano podbój Walii w 1284 r. w Nevin koło Snowdon. Podobnie zorganizowano Okrągły Stół w Falkir (w Szkocji) w 1302 r. na pamiątkę zwycięstwa króla nad Szkotami, jakie odniósł cztery lata wcześniej<sup>19</sup>. Tym samym Okrągłe Stoły przekształciły się w instrument królewskiej propagandy, bo władca podkreślał w nich swoją rolę zwycięzcy (król Artur był symbolem rycerskości, ale nade wszystko rycerskiego zwycięstwa). W kilka dziesięcioleci później arturiańskie turnieje osiągnęły zenit za panowania Edwarda III (1327-1377), który w dodatku uważał się za ostatniego prawdziwego rycerza. Nasilenie (po 1340 r.) uroczystości Okrągłego Stołu na królewskim dworze w Windsorze doprowadziło w 1344 r. do przysięgi króla złożonej w obecności rycerzy z Burgundii, Niemiec, Szkocji i Walii: "dummodo sibi facultas arriideat mensam rotundam inciperet eodem modo et statu quo eam dimisit dominus Arthurus, quondam rex Angliae, silicet ad numerum trecentorum militum, et eam foveret et manuteneret pro viribus numerum semper augendo"<sup>20</sup>. Podobną przysięgę złożyli uczestnicy uroczystości. Jest to tym bardziej zdumiewające, że w tym czasie rola ciężko zbrojnego rycerstwa z wolna, ale nieuchronnie malała. Dla spełnienia swej

<sup>14</sup> J. Heisten *Historia literatury włoskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 10.

<sup>15</sup> Loomis, op. cit., s. 80.

<sup>16</sup> Hirsch, op. cit., s. 13.

<sup>17</sup> R. S. Loomis *Arthurian Influences on Sport and Spectacle, (w:) Arthurian Literature in the Middle Ages. A Col-  
laborative History*, wyd. R. S. Loomis, Oxford 1974, s. 554.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 557.

<sup>19</sup> Strömer, op. cit., s. 958.

<sup>20</sup> A. of Muriemuth *Continuatio Chroicarius*, wyd. E. M. Thompson, London 1889, s. 155, cyt. za Loomis *Chivalric and Dramatic...*, s. 82.



przysięgi, Edward III rozpoczął w zamku windsorskim budowę obronnej wieży, o średnicy 60 m pod nazwą Okrągły Stół. Zgodnie z prastarym obyczajem i tradycją miał tam znajdować się dębowy okrągły stół, przeznaczony na biesiady, będący prawdopodobnie reminiscencją wcześniejszego okrągłego stołu o średnicy ponad 5 m., który za panowania Edwarda I wystawiono na zamku w Winchester. Warto zaznaczyć, że jednocześnie z budową windsorskiej wieży, która w rzeczywistości nigdy nie została ukończona, nazwa Dwór Artusa została przeniesiona z uroczystości na konkretny budynek<sup>21</sup>. Jest to znamienne, że właśnie w Windsorze w 1345 r. urządzono ostatni Okrągły Stół w Anglii. Następnym krokiem w kierunku ożywienia sławnej Arturowej kompanii rycerzy było ufundowanie przez króla Edwarda III w 1348 r. Orderu Podwiązki. Patronem Orderu został jednakże nie czcigodny król Artur, lecz sam św. Jerzy, patron chrześcijańskiego rycerstwa, co oznaczało tendencję do chrystianizacji mitu, pogańskiego w swych podstawach. Pomimo na poły religijnego charakteru (wyrażającego się w trosce o biednych rycerzy i dorocznych modłach za zmarłych braci) nowy Zakon zachował niektóre obyczaje i tradycje arturiańskie. Jego członkowie, wybrani przez Edwarda III, spotykali się 23 IV w kaplicy św. Jerzego w zamku windsorskim.

Ideologia arturiańska w formie instytucji, ściślej zaś biorąc uroczystości dworskie skupione wokół króla, zakorzenione we wczesnośredniowiecznych biesiadach i partnerstwie przy stole, były wyrazem zacieśniających się stosunków pomiędzy angielskimi władcami a ich wasalami. Okrągły Stół Króla Artura był już nie tylko symbolem ideałów i równości rycerstwa, ale również jedności i ścisłych związków pomiędzy władcą i jego rycerzami, niezbędnych do zachowania porządku w królestwie.

Warto zaznaczyć, że arturiańskie uroczystości organizowane w Anglii niemal jednocześnie znalazły odpowiednik w Hiszpanii (np. w Walencji w 1269 r., w Saragossie w 1286 r., w Barcelonie w 1290 r., we Francji (w Oloron w Gaskonii w 1287 r. z okazji zaślubin córki Edwarda I z Alfonsem III Aragońskim; w Bar-sur-Aube w 1294 r.; w Paryżu w 1332 r.), a także we Flandrii<sup>22</sup>. Okrągłe Stoły miały również miejsce w Czechach; według opata Piotra z Zittau, król Jan został nakłoniony do urządzenia koło Pragi *tabulum rotundam, regis scilicet Arthusii curiam*, a dla tego celu wzniesiono drewniany budynek<sup>23</sup>. Okrągłe Stoły stały się też popularne w Niemczech, gdzie kult sławnej kompanii króla Artura propagowali, m.in. Hartmann von Aue i Ulrich von Lichtenstein<sup>24</sup>. Ten ostatni był autorem dzieła *Frauendienst* (1255), w którym opisał swe wysiłki dla ożywienia legendarnych zwyczajów i tradycji. W roku 1240, zaledwie siedemnaście lat po arturiańskim festiwalu na Cyprze, von Lichtenstein rozpoczął podróż wzdłuż Styrii i Austrii w roli króla Artura. Przez całą drogę układał poematy, urządzał turnieje i zapraszał rycerzy do kompanii przy Okrągłym Stole, którzy z kolei otrzymywali imio-

<sup>21</sup> Simson, op. cit., 4-6.

<sup>22</sup> *Locum Arturianum Influences...*, s. 554; – tenże, *Chivalric and Dramatic...*, s. 81.

<sup>23</sup> Hirsch, op. cit., s. 17.

<sup>24</sup> Keyser, op. cit., s. 513.

na z legendy arturiańskiej. Von Lichtenstein był traktowany z najwyższym respektem również ze strony Fryderyka, księcia Austrii, który zgodził się nawet wziąć udział w turnieju, aby stać się członkiem bractwa Okrągłego Stołu<sup>24</sup>. Tak więc podróż Ulricha w roli króla Artura była doskonałym wcieleniem starego mitu celtyckiego.

Warto podkreślić, że nie tylko późnośredniowieczne rycerstwo oparte było arturiańskim szaleństwem, skoro w XIII w. Okrągłe Stoły urządzały w niektórych miastach Niderlandów i Niemiec Północnych, w czym prym wiódł potężny patrycjat. Trzeba dodać, że bogate miasta i ich obywatele współzawodniczyli z rycerstwem w celu okazania społecznego prestiżu i potęgi miasta, ale i własnego imienia. Zrazu Okrągłe Stoły urządzały w handlowych miastach Flandrii, takich jak Gandawa, Ypres, Tournai i Louvain<sup>25</sup>. Gospodarzami tych uroczystości były ekskluzywne bractwa patrycjatu, jak choćby "Rycerskie Towarzystwo Białego Lwa" w Tournai założone w 1330 r. Liczyło ono trzydziestu jeden członków, którzy kolejno zajmowali się przygotowaniem owych ceremonii. Uroczystość urządzona w 1331 r. pod nazwą "Święta Trzydziestu i Jednego Króla" była szczególnie wspaniała; obwieszono ją już na rok przedtem we wszystkich sąsiednich miastach, z Paryżem włącznie<sup>26</sup>. Czternaście miast przyjęło zaproszenie, wśród nich Brugia, Paryż i Amiens<sup>27</sup>. Podczas festiwalu, na rynku w Tournai odgrywano sceny z życia króla Artura i jego rycerzy. Mieszczanie będący organizatorami owego wydarzenia przybierali imiona oraz herby z legend arturiańskich, jak Gallehos, Pellez du Castel, Périlleux Lyonnell lub Boors de Gannes. Trzeba nadmienić, iż w wieku XIII w Okrągłych Stołach uczestniczyli wspólnie mieszczanie i rycerze, jak to było na dorocznym festiwalu w Lille w pierwszą niedzielę adwentu, nazywaną *Roi de l'Épinette*<sup>28</sup>. Zresztą popularność arturiańskich bractw nie była niczym we Flandrii wyjątkowym, ani te bractwa nie ulegały jedynie fascynacji arturiańskiej ideologii. Trzeba pamiętać, że wiek XIV to złoty wiek turniejów, które stopniowo przybierały wyszukaną formę widowiska. Była to także epoka błędnych rycerzy, którzy bronili kobiet przed rozbójnikami i brygantami. Stąd też nowo zakładane zakony miały niekiedy dziwaczny charakter, jak np. "Zakon Zielonej Tarczy Chroniącej Białą Damę", założony przez Boucicaut dla kultuwowania dworskiej miłości i opieki nad znajdującymi się w opresji dziewczycami<sup>29</sup>. Podobne cele łączyły "Kawalerów Notre Dame de la Maison", zwanych również "Zakonem Gwiazdy", zawiązanych przez króla Jana Dobrego w 1351 r. lub 1352 dla propagowania ideałów dawnych bractw rycerzy mnichów i podtrzymania arturiańskiej tradycji<sup>30</sup>. Członkowie tego bractwa, tak jak i rycerze Orderu Podwiązki, mieli obowiązek dorocznych

<sup>24</sup> Strümer, op. cit., s. 955-956.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 980.

<sup>26</sup> Hirsch, op. cit., s. 22.

<sup>27</sup> Loomis *Chivalric and Dramatic...*, s. 87.

<sup>28</sup> Hirsch, op. cit., s. 21.

<sup>29</sup> Zob. J. Huizinga *Jeviti średniowiecza*, przeł. T. Brzustowski, Warszawa 1974.

<sup>30</sup> Zob. G. Duby, R. Mondrea *Historia kultury francuskiej. Wiek X - XX*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1965.

spotkań. Na tradycji arturiańskiej oparł się również władca Burgundii, książę Filip Piękny (1396-1467), zakładając w roku 1430 "Zakon Orderu Złotego Runa", będący ucieleśnieniem kodeksu rycerskiego.

W konkluzji stwierdzić należy, że w pol. XIV w. nastąpił rzeczywisty rozkwit tych bractw i zakonów popularnych zarówno wśród szlachty jak i miejskiego patrycjatu; ten ostatni ulegał fascynacji po części legendarnym światem króla Artura i jego sławnej kompanii, po części zaś realnym światem ówczesnej klasy feudalnej. Tak więc przyjmuje się, że we Flandrii współistniały dwa typy arturiańskich festiwali – arystokratyczny i patrycjuszowski. Dla przykładu, król Filip IV około 1300 r. bawił na Stołach Okrągłych urządzanych przez flamandzkie miasta, a król Edward III, wyładowawszy ze swą armią w Antwerpii w 1338 r., zainicjował wojnę wielkim turniejem<sup>31</sup>.

Tymczasem renesans sławnego bractwa króla Artura został jak najpoważniej przyjęty w miastach dolnoniemieckich, natomiast nie było "Dworów Artusa" w południowych Niemczech, pomimo że ekskluzywne społeczności mieszczańskie często naśladowały arystokratyczny sposób życia. W Magdeburgu pierwszy niemiecki Okrągły Stół urządzony został w 1285 r. przez bogate mieszczaństwo dla uczczenia Zielonych Świąt<sup>32</sup>. Uroczystości te zaszczylicili goście z sąsiednich hanzeatyckich miast jak Goslar, Hildesheim i Brunshwik, którzy przybyli do Magdeburga w strojach rycerskich. Od tego czasu podobne turnieje, w istocie nie różniące się od arystokratycznych Okrągłych Stołów w Anglii i Francji, powtarzane były w tym mieście co roku. Zwyczaj ten stopniowo przyjmował się w innych dolnoniemieckich miastach hanzeatyckich (np. w Hildesheimie). Według L. von Winterfelda, dom Egberta von Werle w Dortmundzie, miejsce spotkań Towarzystwa Junkrów, nazywany był często Dworem Artusa<sup>33</sup>. Fakt organizowania przez hanzeatycki patrycjat Okrągłych Stołów, które przynajmniej w swych podstawach były wyłącznie arystokratycznymi uroczystościami, rzuca światło na mieszczańską potęgę, znaczenie i, ponad wszystko, pozycję w feudalnym społeczeństwie. Dążenie patrycjatu do naśladowania rycerskiego stylu życia i chęć dorównania we wszystkim szlachcie wzmocniały się poprzez mieszczańskie stowarzyszenia. Późnośredniowieczny kupiec poza pracą zawodową najwięcej czasu i uwagi poświęcał właśnie uczestnictwu w owych konfraterniach. Była to zresztą ogólna tendencja ówczesnego społeczeństwa we wszystkich warstwach: zakładanie cechów i korporacji rzemieślniczych, tworzenie lig baronów i rad miejskich. Bractwa te były szczególnie popularne w miastach hanzeatyckich, łącznie z miastami Pomorza Bałtyckiego, odgrywając znaczącą rolę w rozpowszechnianiu arturiańskiej ideologii w tych regionach. Pomimo wspólnych korzeni, cele tych bractw, których członkowie musieli płacić roczne składki, bynajmniej nie były takie same. W świecie hanzeatyckim wywodziły się one

<sup>31</sup> Strömer, op. cit., s. 960, 962.

<sup>32</sup> Heidom, s. 961.

<sup>33</sup> P. Fiebig St. Reinoldus in Kult, Liturgie und Kunst (Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark..., LIII), Dortmund 1956, przypis 1 na s. 72.

z korporacji zawodowych kupców, którzy dążyli przede wszystkim do utrzymania stosunków z określonym krajem lub portem (dla przykładu: "Fraternitas Danica" w Kolonii założona w 1246 r., która była najstarszym towarzystwem tego rodzaju i grupowała kupców handlujących z krajami bałtyckimi<sup>24</sup>). Dobroczynność i pobożność, przynajmniej oficjalnie, uznawane były za główne zadanie związku. Stąd też pochodziły wezwania do różnych świąt, pod patronatem których powstawały (jak św. Anna – patronka żeglarzy Lubeki, a św. Leonard – patron kupców handlujących z południowymi Niemcami)<sup>25</sup>. Te formułki religijne szybko poszły w cień wobec świeckich treści; mieszczanie związani bractwem utrzymywali żywy kontakt i wspomagali się w prowadzeniu interesów. Niekiedy stowarzyszali się wyłącznie na gruncie zawodowym, jak w przypadku Ław – *bancken* na Dworze Artusa w Gdańsku. Przeprowadzano również transakcje finansowe. Znamienny jest fakt przekształcania się owych towarzystw w "Societates certae pecuniae", czego przykładem cech św. Jana w Gdańsku, który pożyczal pieniądze w 2 poł. XV w.<sup>26</sup>, co pozwalało coraz większym kręgom patrycjusza żyć z procentów i spędzać czas na turniejach czy polowaniach.

Ekskluzywne bractwo strzeleckie św. Jerzego, wymieniane w gdańskich dokumentach już w 1 poł. XIV w., wybiło się szczególnie wśród innych bractw miejskich w dziale propagowania kultury rycerskiej, a w szczególności arturiańskich ideałów i tradycji. Jego członkowie zwani junkrami (czyli rycerzami) wywodzili się z bogatych rodzin niemieckich, które grały ważną rolę we wczesnej historii miasta, a same miały pochodzenie rycerskie lub przynajmniej spokrewnione były ze szlachtą. Na Pomorzu często uczestniczyły w wojnach prowadzonych przez Zakon Krzyżacki, tym samym pielęgnując tradycję rycerską i ideały w zamkniętych kręgach.

Arturiańska ideologia, stanowiąc doskonały model aspiracji patrycjatu w kierunku arystokratycznego stylu życia, grała ważną rolę w politycznej i kulturalnej ekspansji niemieckiej na południowe побереża Bałtyku. Trafiała ona tym bardziej na podatny grunt, jako że nie spotykała się ze zdecydowaną reakcją miejscowej ludności. Już na pocz. XIV w. w rejonie Morza Bałtyckiego rozpoczęto urządzenie uroczystości arturiańskich. Warto podkreślić, że kult sławnej kompanii króla Artura przybrał tu taką samą formę, jaką miał w Anglii w końcowej fazie, tzn. że nazwę Dworu Artusa łączono z siedzibą bractwa mieszczańskiego i miejscem spotkań bogatego patrycjatu, a nie z turniejem, jak to było pierwotnie w Anglii<sup>27</sup>. Towarzystwa założone w rejonie bałtyckim też różniły się od angielskich swą strukturą społeczną. Ich członkowie bowiem rekrutowali się w większości z patrycjatu, podczas gdy uczestnicy angielskich Okrągłych Stołów byli wyłącznie rycerzami. Różna też była geneza obu instytucji. Bractwa św. Jerzego nad Bałtykiem tylko stop-

<sup>24</sup> Cf. P. Dollinger *La Hanse (XII-XVII siècles)* Paris 1964.

<sup>25</sup> H. Samsonowicz *Późne średniowiecze miast nadbałtyckich. Studia nad dziejami Hanzy w XIV-XV w.*, Warszawa 1968, s. 293.

<sup>26</sup> *Historia Gdańska*, t. II 1454-1655, wyd. E. Cieślak, Gdańsk 1982, s. 166.

<sup>27</sup> Samson, *op. cit.*, s. 4.

niowo przejęły tradycję arturiańską. Natomiast w Anglii rycerski Zakon Podwiązki, mający za patrona św. Jerzego, wywodził się wprost z Okrągłych Stołów. Warto zaznaczyć, że król Artur przypominał św. Jerzego na terenach bałtyckich, gdzie jego kult rozszerzał się z poparciem Zakonu Krzyżackiego. Kryła się w tym wyraźna aluzja do walk Krzyżaków z miastami pomorskimi i pogańską Litwą. Co więcej, obie postacie miały podobne rycerskie kwalifikacje jako rycerze arystokratyczni i zwycięzcy.

Tak więc Zakon Krzyżacki, którego wielki mistrz był wyjątkowo członkiem Hanzy (jako że zwykłymi członkami Hanzy były miasta), mógł odgrywać znaczącą, choć nie bezpośrednią rolę, w propagowaniu arturiańskiej ideologii nad Bałtykiem. Przede wszystkim zwraca uwagę wielonarodowa kondycja i pozycja Zakonu. Z jednej strony potęgą ekonomiczną i rozgałęzione stosunki zagraniczne przyczyniały się do importu przez Zakon idei artystycznych, z drugiej zaś strony jego dwuznaczna sytuacja prawna wymagała pewnej wizji związanej z ideami rycerskimi<sup>26</sup>. Wydaje się, że ta kwestia mogła być rozwiązana właśnie przez arturiańską mitologię i tradycję. Sprzyjał temu udział angielskich, francuskich i niderlandzkich rycerzy w wojskowych ekspedycjach organizowanych przez Zakon już w XIV w. Aż do 1410 r. rycerze - goście odgrywali ważną rolę w krzyżackiej armii<sup>27</sup>. Ideologia krucjat miała szczególnie mocny wydźwięk wśród rycerzy angielskich, którzy licznie wspomagali Krzyżaków w ich walkach (wymienić tu można dla przykładu hrabiego Henryka of Derby, który przewodził arturiańskiemu towarzystwu w Lincolnie w XIV w.)<sup>28</sup>. Te ekspedycje angielskich rycerzy musiały być częste, znalazły bowiem wyraz w literaturze, czego dowodem opowieść o rycerzu Geoffreya Chaucera w *Prologu do Opowieści Kanterberyjskich*:

Na pierwszym miejscu zwykle go sadzono  
Pośród rycerzy wszystkich nacyj w Prusiech,  
Bo rzadko walczył na Litwie i Rusi  
Równy mu staroem rycerz chrześcijański<sup>29</sup>.

Chociaż miasta pomorskie znalazły się pod panowaniem Zakonu (np. Gdańsk od 1308 r.), nie przeszkodziło to w ich dalszych kontaktach z Anglią i Flandrią. Przeciwnie, stosunki handlowe Gdańska z Anglią, które datują się mniej więcej od 1370 r., mogły wywrzeć wpływ na rozwój kultu króla Artura nad Bałtykiem. Stosunki te w pełni rozwinęły się w latach dziewięćdziesiątych XIV w., kiedy to powstała w Gdańsku kolonia kupców angielskich<sup>30</sup>.

Rycerskie ideały, popierane i kultywowane przez Zakon Krzyżacki i pierwszych osadników zagranicznych, ugruntowały się wśród patrycjatu

<sup>26</sup> A. Karłowska-Kamzowa *Bildologie des Deutschen Ordens auf dem Hintergrund mittelalterlicher Kunst* (rkps IS PAN), s. 7.

<sup>27</sup> Ch. Higounet *Le Rochelle de Toruń. Wypisanie burzliwe de Paris i związku gospodarcze*, "Zapiski historyczne" XXX 1965, nr 3, s. 32.

<sup>28</sup> Hirsch, op. cit., s. 24.

<sup>29</sup> G. Chaucer *Opowieści Kanterberyjskie*, przeł. H. Preczkowska, Warszawa 1965.

*Historia Gdańska, t.I. do roku 1454*, red. E. Cieślak, Gdańsk 1978, s. 407-409.



pomorskiego. Były one spełnieniem aspiracji i tęsknot bogatego mieszczaństwa za arystokratycznym sposobem życia. Rozpowszechniony kult króla Artura i jego rycerzy – pisze Teresa Grzybkowska<sup>45</sup> – był impulsem do wybicia się co ambitniejszych jednostek z warstw niższych, które dzięki męstwu bojowemu, stanowiącemu główny arystokratyczny wyróżnik stanowy, mogły dostąpić zaszczytu uczestnictwa w elitarnym stowarzyszeniu. A więc swoiste naśladownictwo - *imitatio* - połączone z kompleksami mieszczaństwa, a nawet snobizm przyczyniły się do zakładania różnych bractw; na ich potrzeby budowano wspaniałe Dwory Artusowe, w których miały być naśladowane dawne tradycje sławnej kompanii rycerskiej. Trzeba dodać, że w kontekście społecznym patrycjusze tworzyli klasę odseparowaną od reszty społeczności właśnie przez swą potęgę i arystokratyczny styl życia.

Innym symptomem arystokratycznych aspiracji bogatego patrycjatu była jego feudalizacja. Prócz inwestycji finansowych własność ziemska umożliwiała spełnienie społecznego snobizmu, a mianowicie naśladowanie szlachty; w konsekwencji prowadziła do wznoszenia wspaniałych, pięknie położonych rezydencji poza miastem służących tak rozrywce, jak i uczonym dyskusjom<sup>46</sup>. Ta penetracja gdańskich kupców na obszary wsi zaczęła się już w XIV w., kiedy otrzymali oni posiadłości od Krzyżaków, głównie w nagrodę za pozytywny stosunek do Zakonu<sup>47</sup>. Podobną tendencję można zaobserwować w Toruniu, gdzie reprezentanci bogatego patrycjatu wchodzili w związki małżeńskie z polską szlachtą, szczególnie od 1 poł. XV w. (dla przykładu małżeństwo Łukasza von Allen z córką Działyńskiego lub rodzinne związki Konopackich z Watzenrodenami)<sup>48</sup>. Tak więc, inaczej niż w okresie zakładania miast, to nie rycerze stawali się patrycjuszami, lecz przeciwnie, to patrycjusze, nabywając dobra ziemskie i rycerskie przywileje, przechodzili do wyższej klasy społecznej.

Innym jeszcze przejawem arystokratycznych aspiracji patrycjatu był zwyczaj przyjmowania herbów. Uchodził on za najbardziej rozpowszechniony w miastach północnych Niemiec; w XIV w. patrycjusze Lubeki używali rycerskich herbów i pieczęci. Przyjęli również zwyczaj szycia szat z białego płótna, co przysługiwało jedynie rycerzom<sup>49</sup>. Zabiegi te znalazły swój naoczny wyraz w aktywności stowarzyszenia pod nazwą "Societas Portans Circulum" (*Zirkel* lub *Junkersgesellschaft*), założonego w Lubecie w roku 1379, która to nazwa wzięta została od odznak (tj. od złotej obwódki) oraz tytułu używanego przez członków (junkrzy). Dodajmy, w 1641 r. wszyscy

<sup>45</sup> T. Grzybkowska *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520-1620*, Warszawa 1990, s. 30.

<sup>46</sup> *Historia Gdańska*, t. II, op. cit., s. 210-211; zob. także, T. Grzybkowska *Arystokratyzm kultury mieszczańskiej Gdańska przełomu XVI i XVII wieku*, [w:] *Sztuka miast i mieszczaństwo XV-XVIII wieku w Europie Środkowo-wschodniej*, red. J. Harasimowicz, Warszawa 1990, s. 239-260.

<sup>47</sup> E. Cieślak *Walki astrojone w Gdańsku i Toruniu oraz niektórych miastach hanzeatyckich w XV w.*, Gdańsk 1960, s. 88.

<sup>48</sup> M. Anrzyński *Ważniejsze aspekty problematyki artystycznej i historycznej gdańskich ziem chełmińskiej w czasach Kopernika* (katalog wystawy), Toruń 1973, s. 19.

<sup>49</sup> Cieślak, op. cit. s. 96.

członkowie tego bractwa zostali uszlachceni przez cesarza Ferdynanda III, co ukoronowało ich społeczne aspiracje<sup>45</sup>. Podobnie zwyczaj używania herbów przez patrycjuszy szeroko rozpowszechnił się nad Bałtykiem. Pierwsze nadania szlachectwa dla mieszczan dokonane zostały przez króla polskiego Kazimierza Jagiellończyka podczas wojny trzynastoletniej. Co więcej, na przełomie XV i XVI w. kilku toruńskich rajców zostało uszlachconych przez cesarza Maksymiliana I (np. B. von Coyen), bądź przez króla polskiego Aleksandra (J. von Beutel)<sup>46</sup>.

Zwyczaje i tradycje arystokratyczne kultywowane były również w literaturze, zwłaszcza w romansach rycerskich rozpowszechnianych przez bractwa patrycjuszy. Według Dollingera liczne fakty dowodzą wielkiego zainteresowania rycerską literaturą w miastach Hanzy. Szczególnym wzięciem cieszył się topos *Dziewięć Wartości* lub *Dziewięciu Bohaterów*, ów dziwaczny zbiór podań dotyczących legendarnych i historycznych bohaterów wywodzących się ze starożytności, ze średniowiecza i ze *Starego Testamentu*<sup>47</sup>. Postaci te po raz pierwszy pojawiają się w utworze *Voeux du paon* Jakuba de Longwyen około 1312 r. Wybór bohaterów zdradza bliski związek z literaturą rycerską: Hektor, Cezar, Aleksander – Joxue, Dawid, Juda Machabeusz – Artur, Karol Wielki i Godfrey de Bouillon. Warto przypomnieć, że jedna z postaci *Dziewięciu Wartości* – polichromowana kamienna figura króla Artura – znalazła się w uroczystej sali zebrań (Hansasaal) w ratuszu kołofskim (około 1340 r.). Zainteresowania niemieckiego patrycjatu *Dziewięcioma Wartościami* dowodzi kompletny zespół posągów, jaki w latach 1580-1584 Albert von Soest wykonał dla ratusza w Lüneburgu. Postaci te pojawiły się również na fontannie w Hildesheim na rynku w Norymberdze (król Artur) oraz na fasadzie Dworu Artusa w Gdańsku (Juda Machabeusz). Mamy też przekazy o cyklu fresków w zamku Lochstaedt (Sambur), które się nie zachowały. Według Steinbrechta postaci dziewięciu rycerzy wyobrażone na ścianach izby komandora bez wątpienia reprezentowały owe *Dziewięć Wartości*<sup>48</sup>. Zwyczaj nadawania mieszczanom lub patrycjuszom imion bohaterów starych romansów rycerskich (jak Gunter, Rudiger, Roland, Parys lub Aleksander) rozpowszechnił się w wieku XV lub nawet wcześniej<sup>49</sup>. Oczywiście źródła owego zwyczaju szukać należy w tradycjach rycerskich kultywowanych w bractwach mieszczańskich, jak np. Bractwie św. Jerzego. Ich członkowie pochodzący z klasy feudalnej naśladowali uroczystości i turnieje urządzone przez legendarną kompanię króla Artura, posłuszni ustalonym regułom. Doceniając rycerski zapał i wojсковą gotowość patrycjuszy Rada Miejska nie tylko zezwalała na kontynuowanie arturiańskich tradycji, ale wręcz je wspierała<sup>50</sup>. Wśród owych

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Dollinger, op. cit.

<sup>48</sup> C. Steinbrecht *Schloss Lochstaedt und seine Malerei*, Berlin 1910, s. 22; co się tyczy "Dziewięciu Wartości", zob. R. L. Wyss *Die Neun Helden*, "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte" XVII 1975, s. 73-106.

<sup>49</sup> Dollinger, op. cit.

<sup>50</sup> S. Rühle *Maispiele und andere Verführungen von dem Artushof*, "Osadeutsche Monatshefte" 1926, 6, s. 606 n.

ceremonii największą sławą cieszyło się wspaniałe "Święto Majowe", zwane też "Majowym Turniejem". Było ono urządzone co roku w poniedziałek Zielonych Świąt przez "Ławy" Dworu Artusa, którym przewodziło Bractwo św. Jerzego. Pierwszy Turniej Majowy w Gdańsku odbył się w 1457 r., ostatni zaś w 1570 r.<sup>26</sup> Uroczystości rozpoczynały się konnym wymarszem zbrojnych junkrów Bractwa św. Jerzego pod wzgórze Hagelsberg, położone za murami miasta. Tam oddział oczekiwał rajców miejskich, którzy dokonywali przeglądu. Parada kończyła się wyborem przez junkrów nowego "Króla Majowego". On to prowadził ich do murów miasta, a następnie w świetnym pochodzie przez ulicę Długą i Długi Targ. Potem następowały rycerskie turnieje, wyścigi na koniach i zawody strzeleckie na strzelnicy Bractwa św. Jerzego. Uroczystości kończyły się bankietem w Dworze Artusa, trwającym do północy. Zwycięzcy otrzymywali cenne nagrody, gdyż Rada Miejska w ten sposób zachęcała obywateli Gdańska do wprawiania się w rycerskie rzemiosło.<sup>27</sup> "Król Majowy" otrzymywał, oprócz licznych finansowych przywilejów, pełną zbroję i naszyjnik z pereł.

Święto odbywało się w tym samym dniu, co Okrągły Stół w Magdeburgu. Warto zauważyć, że turnieje w Gdańsku urządzało także z okazji wizyt polskich królów w mieście, mianowicie Aleksandra (1504) i Zygmunta Augusta (1552). Nie ulega wątpliwości, że uczestnikami owych turniejów byli zarówno mieszczanie jak i polscy rycerze.

Podobna postawa wobec rycerskiej tradycji znalazła wyraz w ikonograficznym programie Dworów Artusa. Na uwagę zasługuje choćby figura św. Jerzego ze smokiem, wyrzeźbiona przez Hansa Brandta w latach 1481-1487, która zdobiła wielki hall Dworu Artusa w Gdańsku aż do wybuchu II wojny światowej.<sup>28</sup> Umieszczona na północnej ścianie przy trofeach "Majowego Turnieju" była mocnym akcentem w kulcie rycerskiej tradycji i kultury członków Bractwa św. Jerzego; inna monumentalna figura św. Jerzego ze smokiem została umieszczona w 1473 r. w kaplicy Bractwa w kościele Mariackim. Dalszym przykładem rycerskich ideałów i aspiracji członków tego Bractwa był obraz św. Jerzego w Dworze Artusa w Toruniu, namalowany przez Mistrza Antoniego z pocz. XVI w.<sup>29</sup> Trzeba dodać, że w Dworze Artusa w Gdańsku znajdowały się cztery zbroje datowane na lata 1500-1510; używane one były w turniejach i przekazane do Dworu dopiero z końcem XVI w.<sup>30</sup> Pierwotnie zbroje te należały do Bractwa św. Jerzego, a potem darowane Bractwu św. Reinholda. To właśnie Bractwo św. Reinholda kultywowało tradycje rycerskie w czasie, kiedy Bractwo św. Jerzego przeniosło się do nowej siedziby przy bramie prowadzącej na ulicę Długą,

<sup>26</sup> M. Pelczar *Nauka i kultura w Gdańsku*, [w:] *Gdańsk. Jego dzieje i kultura*, Warszawa 1969, s. 308. Według Rühlo (op. cit.) "Majowe turnieje" organizowano aż do 1611 r.

<sup>27</sup> Rühle, op. cit.

<sup>28</sup> B. Tucholka *Z zagadnień twórczości rzeźbiarskiej Hansa Brandta*, "Rocznik Gdański" XXIV: 1965, s. 156.

<sup>29</sup> J. Domański *Wzrost i systemy dekoracyjnych gotyckich malowań ściennych w budowlach świeckich na terenie Prus Krzyżackich i Królewskich*, [w:] *Sztuka Półwyspu Bałtyckiego. Materiały Sesji Historycznej Sztuki, Gdańsk listopad 1976*, Warszawa 1978, s. 162.

<sup>30</sup> W. Hahlweg *Die vier gotischen Original-Rüstungen des Artushofes zu Danzig*, "Weichselland" 1938: nr. 3, s. 54.



która, zdaniem T. Grzybkowskiej<sup>78</sup>, wykazuje pewne podobieństwo do romańskich wieżowych zamków angielskich.

Proces arystokratyzacji życia mieszczańskiego nie ograniczył się li tylko do sfery świeckiej. Niektórzy święci patronowie bractw miejskich bowiem przeżyli jakby szczególną metamorfozę. Dotyczy to na przykład charakteru kultu św. Reinholda, który pod wpływem starych romansów rycerskich i niemieckiej tradycji rozpowszechnionej w regionie bałtyckim przez hanzeatyckich kupców z Dortmundu, był już nie tyle prostym mnichem, co rycerskim synem Haymona<sup>79</sup>. Artystyczną ilustracją owej tendencji był wizerunek świętego w pełnej zbroi umieszczony nad ławą Bractwa św. Reinholda w toruńskim Dworze Artusa. W Gdańsku również, podobnie jak w Dortmundzie i Toruniu, św. Reinhold był czczony jako święty rycerz, a nie zwykły mnich. Jak mocna i długotrwała była to tradycja, przekonuje cykl pięciu malowideł ze scenami z życia świętego, wykonany przez artystę gdańskiego Ludwika Sy z lat 1858-1859: 1) *Ujarmienie konia Bajarta*; 2) *Ożenek z Clarissą, córką króla*; 3) *Reinhold składa hołd Karolowi Wielkiemu*; 4) *Rycerz Reinhold walczy przy Grobie Świętym*; 5) *Reinhold w sędziwym wieku rozdaje jałmużnę*. Podobne tendencje można zauważyć w działalności Dworu Artusa w Rydze. "Die Brüderschaft der Schwarzhäuter", założone z pocz. XV w., poświęcone było św. Jerzemu, a następnie św. Reinholdowi. Wybór świętych patronów wynikał z trudnej sytuacji Rygi, kiedy to pomoc i troska świętych wojowników były szczególnie mieszczanom potrzebne<sup>80</sup>; pewne znaczenie miała również tradycja arturiańska, chociaż zamiast sławnej kompanii Okrągłego Stołu przywoływani byli święci patronowie rycerstwa.

W kontekście klasowego rozwarstwienia późnośredniowiecznego rycerstwa właśnie turnieje, wyścigi konne i parady należą do zajęć ściśle związanych z rycerstwem. Stąd też udział w walkach i wojnach był nie tylko przywilejem tej klasy społecznej, ale też jej obowiązkiem. To samo dotyczy łowów, szczególnie na grubego zwierza, co w istocie stanowiło kiedyś przywilej królewski. W związku z tym można się zastanowić, jakie było znaczenie rogów trofealnych zdobiących Dwór Artusa w Gdańsku? Czy nie były one właśnie przykładem społecznego snobizmu właścicieli marzących o wejściu do wyższej klasy społecznej? Ośmielam się też twierdzić, że prócz politycznych i ekonomicznych korzyści udział pomorskich patrycjuszów i mieszczan w wojnie przeciw Zakonowi Krzyżackiemu stał się dla nich swego rodzaju nobilitacją. Wojna Trzynastoletnia z Zakonem nie była ani turniejem, ani wojskową paradą, ale prawdziwą walką o niezawisłość od politycznej instytucji i państwa, jakie zwykle uważane było za model kultury rycerskiej. Nic więc dziwnego, że oblężenie Malborka w 1460 r. przez mieszczan pomorskich zostało aż dwukrotnie wyobrażane na malowidłach w gdańskim Dworze Artusa. Nie ulega wątpliwości, że wydarzenie to wywarło wpływ na ich społeczną świadomość. Z jednej strony, fundatorzy malowideł

<sup>78</sup> T. Grzybkowska *Złoty wiek malarski...*, s. 32.

<sup>79</sup> Fiebig, op. cit., s. 73.

<sup>80</sup> Ibidem.

Piotr przywoływali pamięć swej wojskowej chwały, z drugiej zaś sycili społeczny  
Paszkiewicz snobizm. Tak więc raz jeszcze dekoracja Dworu Artusa stanowiła odbicie  
arystokratycznych aspiracji jego właścicieli.

Jakiegokolwiek byłyby konkluzje na temat pochodzenia Dworów Artusa – czy rozprzestrzenianie się arturiańskiej mitologii, czy mody literackiej późnego średniowiecza, czy też rosnącej roli bractw mieszczańskich i arystokratycznych aspiracji ich członków, czy w końcu wpływu Zakonu Krzyżackiego – głównej przyczyny ich rozkwitu i popularności szukać trzeba w specyficznych cechach życia społecznego w kręgu bałtyckim.

*(z ang. przeł. Z. Żygulski jun.)*

## Rola Dworu Artusa w dziejach Gdańska

Uwagi na temat znaczenia i funkcji Dworu Artusa w dziejach Gdańska opracowane zostały na podstawie lektury obszernej monografii Paula Simsona *Der Artushof in Danzig und seine Brüderschaften, die Banken*, Danzig 1900. Praca ta zajmuje fundamentalną pozycję w literaturze przedmiotu, pozwalając prześledzić polityczno-ustrojową, społeczno-gospodarczą, kulturalną i obyczajową rolę Dworu Artusa w życiu miasta oraz dostarczając wielu szczegółowych danych do całokształtu życia tej instytucji.

W dziejach Dworu Artusa w Gdańsku dają się wyróżnić cztery okresy: pod znakiem Bractwa Św. Jerzego – czas starego Dworu, czas powstania i rozkwitu życia Ław w nowym Dworze Artusa, czas kryzysu średnio-wiecznej formuły życia Dworu, czas giełdy.

Dzieje starego Dworu obejmują okres od około 1350 do 1476 r. Nie zbudowała go Rada Miasta – powstał ze środków prywatnych obywateli skupionych w Bractwie Św. Jerzego. Idea musiała jednak cieszyć się poparciem władz miejskich, gdyż zbudowano go na gruncie będącym własnością miasta. Bractwo Św. Jerzego miało od początku elitarny charakter. Jeszcze w 1414 r., w okresie demokratyzacji życia w Dworze, żądało od swych członków szlacheckiego pochodzenia; takie same wymagania stawiało gościom. Utrzymywało regułę rycerską i starało się podtrzymywać rycerskie ćwiczenia. Z czasem jednak zaczęto łagodzić, choć nie bez oporu części braci, ograniczenia wstępu dla gości legitymujących się rycerskim pochodzeniem. Prawdopodobnie stało się tak pod naciskiem Rady i zakonu krzyżackiego. Obowiązywał jednak cenzus majątkowy, który w praktyce sprowadzał uprawnionych do kręgu patrycjatu i kupców hurtowników. Zastrzegano bowiem, że muszą być zachowane elitarność i "szyk". Obywatele przyjmowani w Dworze musieli wyróżniać się nieposzlakowaną opinią własną i rodzinną.

Można przyjąć, że dworem zarządzała podówczas triada, a mianowicie: Rada Miasta, Zakon Krzyżacki i Bractwo św. Jerzego. Wymowny jest fakt, że

ubiegający się o przyjęcie do Dworu obywatele musieli przestrzegać zarządzeń wydawanych przez Zakon, Hanzę lub Radę Miasta dotyczących m.in. utrzymywania stosunków z poszczególnymi krajami i miastami. Rada, Zakon i Bractwo wylaniały zarządców, zwanych później panami Dworu, których zadaniem było niedopuszczenie do przekraczania postanowień ordynacji. Już wtedy Rada zapewniła sobie głos rozstrzygający, np. zmiany ordynacji były zabronione bez jej akceptacji.

Stały napływ członków nierycerskiego pochodzenia sprawił, że tzw. "herbowi" stanowili z czasem mniejszość w Dworze. Ci ostatni pragnęli jednak zachować uprzywilejowaną pozycję, która pozwalała im zajmować się orzekaniem, kto zasługuje na uczestnictwo w życiu Dworu. Niemniej przenikały tam nowe, znaczące grupy mieszczan, jak armatorzy, a także ludzie zakonni. Zmiany w układzie osobowym użytkowników starego Dworu doprowadziły do zmiany ordynacji. W roku 1421 przyjęto nowy porządek. Usunięto wpływ Zakonu na rozporządzenia, które stały się prerogatywą Rady Miasta. Zniesiono też cenzus majątkowy ograniczający kręgi odwiedzających, jednak rzemieślnicy, kramarze i pracownicy najemni nadal nie mieli prawa wstępu.

Rycerska elita starego Dworu zrażona powiększaniem się grona gości spoza jej sfery i malejącą rolą Bractwa w życiu zmieniającej się społeczności, nie czuła się już tam dobrze. W rezultacie Bractwo św. Jerzego obrało sobie na siedzibę tzw. Mały Dwór przy ul. Kramarskiej, łącząc się z Kolegium Rycerzy i sędziami. Być może próbowało w ten sposób usunąć się także spod rosnącego wpływu Rady i jej polityki. W Małym Dworze, który już wtedy mógł mieć połączenie komunikacyjne z Dworem Artusa, utworzyli Ławy: Junkierską, św. Jerzego i Sędziowską. Zarządzanie Małym Dworem było niezależne od dużego – bywalcy obu Dworów spotykali się odtąd jedynie w czasie wielkich uroczystości.

W Dworze nie brakowało rozrywek, jak np. maskarady, zabawy, widowiska, rycerskie igrzyska, turnieje. Te ostatnie prowadzone były przez Bractwo św. Jerzego i traktowane jako ćwiczenia wojskowe, w których byli zobowiązani brać udział ciężkozbrojni mieszczanie. W czasie świąt wszyscy zbierali się na uroczysty posiłek, także grupy z Małego Dworu, jednakże członkowie Bractwa zawsze podkreślali swoją odrębność. Krytycznie oceniając obyczaje Dworu Artusa używali określeń "towarzyska pijalnia" czy "tancbuda". Wyznawali odrębne reguły, które wiązały ich bardzo silnie. Inni nie tworzyli jeszcze zwartej wspólnoty – łączył ich tylko zawód lub zwykła zażyłość – nie skupiali się na żadnych zorganizowanych towarzystwach.

W życiu kupiectwa decydującą rolę odgrywała zawsze informacja. Dwór był wybornym miejscem jej wymiany. Także tu podawano do wiadomości publicznej oficjalne zarządzenia władz miejskich. Pełnił również rolę miejsca opiniotwórczego. Interesom handlowym służył w dwojaki sposób: legalnie, sprzyjając wybitnie osobistym spotkaniom i stosunkom towarzyskim kupców miejscowych i zagranicznych oraz nielegalnie, bowiem dochodziło

do zawierania transakcji i umów, podczas gdy ordynacja zakazywała tego typu działalności wewnątrz budynku. Tak oto rozwijał się ruch handlowy, z czasem przyjmujący coraz bardziej oficjalny charakter. Na przykład podczas konfliktów politycznych i militarnych przeciwnicy gdańszczan nie mogli odwiedzać Dworu w celach towarzyskich i rozrywkowych, mogli natomiast nieoficjalnie wchodzić do wnętrza hali w sprawach handlowych, pod warunkiem, że po ich załatwieniu niezwłocznie ją opuszczą. Dwór Artusa przyjął więc rolę oficjalnego domu kupieckiego. Władze miasta od początku dostrzegały w nim ważny element układu politycznego. Statutowe uprawnienia Rady w tej szczególnej instytucji były już w czasach starego Dworu instrumentem wzmacniającym jej wpływ na życie miasta.

Doszczętne zniszczenie dużego Dworu przez pożar w 1476 r., które pociągnęło za sobą liczne ofiary śmiertelne (oraz podzielenie jego losu przez mały Dwór wkrótce potem), mogłoby wywołać wrażenie, że jakieś tragiczne fatum zawisło nad tą instytucją. Przyszłość pokazała, że wręcz odwrotnie, stała ona dopiero u progu rozkwitu.

Wkrótce po katastrofie rozpoczęto budowę nowej siedziby. Rada Miasta w pełni doceniała rolę Dworu Artusa w życiu publicznym i rozumiała doskonale jak bardzo może dopingować obywateli elitarny charakter Dworu. Coraz bardziej rósł wpływ Rady na życie Dworu Artusa, na co wskazują dwie następne ordynacje. Formalnie Dwór nadal należał do Bractwa św. Jerzego, ale w praktyce wpływy tego stowarzyszenia zostały niemal zupełnie wyparte przez Radę. Przy wznoszeniu nowego Dworu, Rada zawiesiła prawo własności Bractwa, ponieważ odbudowywano go na koszt miasta. Bractwo zachowało jedynie honorowe pierwszeństwo w czasie uroczystości. Zmienił się zatem prawny status Dworu.

Już 2 XII 1481 r. podano w nowym Dworze Artusa pierwsze piwo. Wnętrze nowej budowli tym szczególnie różniło się od poprzedniego, że tworzyło jedną wielką halę i nie było już Małego Dworu. Bractwo św. Jerzego i sędziowie zasiadali obecnie razem z innymi użytkownikami w wielkiej hali.

Nowością nowego Dworu było tworzenie następnych stowarzyszeń wśród poszczególnych grup bywalców na wzór korporacji średnio-wiecznych. Zaprzyjaźnieni uczestnicy spotkań siadali w jednej tzw. Ławie. Stała się ona miejscem wspólnoty osób, które łączyło braterstwo. Początkowo dobierano się według pochodzenia geograficzno-kulturowego, zawodu, zainteresowań, usposobienia itp. Od roku 1481 powstało w ten sposób siedem Ław. Zajęły one ściśle określone miejsca w hali. Nazwy Ław wywodzą się od nazw miast i krajów pochodzenia zasiadających na tych Ławach biesiadników np: Ława Lubecka (częściej zwana Ławą św. Krzysztofa) zrzeszała lubeczan osiadłych w Gdańsku, Ława Holenderska – Holendrów. Motyw pochodzenia odnaleźć można także w Ławie św. Reinholda, której członkowie kultywowali tradycje rodzinnej Nadrenii. Ława Szyprów była przykładem więzi zawodowej, zaś stosunki osobistej przyjaźni uformowały Ławy Trzech Króli i Malborskiej. Ta ostatnia zawdzięcza swą nazwę zajęciu miejsca pod obrazem *Oblężenie Malborka*.

Od chwili powstania bractwa cieszyły się wielką popularnością. Już w 1481 r. do Ławy Reinholda przystąpiło 106 braci. Ława Lubecka przyjęła do 1534 r. 4035 członków. Skład osobowy Ław reprezentował dosyć szerokie spektrum społeczne. Do bractw należeli przedstawiciele najznamienitszych patrycjuszowskich rodów, przyjmowano też obywatele innych miast i miejscowości bez względu na narodowość i wyznanie. Z miast polskich, poza Prusami Królewskimi, najczęściej były reprezentowane Kraków, Poznań, Warszawa.

W miarę rozluźniania kryteriów doboru i postępującej demokratyzacji stosunków, w Dworze przyjmowano nie tylko szyprow i kupców, ale także osoby wyróżniające się wykształceniem i towarzyską oglądą. Z czasem znajdowali miejsca w Ławach wybitni rzemieślnicy. W roku 1497 wymienia się pierwszą kobietę – członkostwo kobiet było raczej honorowe i stanowiło wyróżnienie dla ich mężów. W praktyce nie mogły odwiedzać Dworu regularnie. Czyniły to zawsze w towarzystwie małżonków.

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVI w. liczebność Ław osiągnęła punkt kulminacyjny. Większość przyjmowanych braci stanowił gdańszczanie. W roku 1591 Ława św. Reinholda liczyła 172 braci. W roku 1598 Ława Trzech Króli przyjęła 153 nowych członków, a Ława Malborska w tym samym roku 207 osób. Niektórzy bywalcy zapisywali się do więcej niż jednej Ławy. W czasach rozkwitu Dwór nie mógł pomieścić wszystkich członków Ław. Nie wszyscy jednak uczęszczali regularnie do Dworu. Trudno byłoby znaleźć osoby, poza koronowanymi, których godność nie pozwalałaby należeć do bractw Dworu. Należała do nich szlachta polska, burmistrzowie, rajcy, przedstawiciele arystokracji. Dowodem szczególnego prestiżu Dworu w dobie rozkwitu były odwiedziny królewicza Władysława (1623 r.), Jana Kazimierza (1636 r.), "Księcia polskiego i szwedzkiego", królewicza Jana (1562 r.), syna króla Gustawa I Wazy. Zdarzało się, że ojcowie zapisywali do Ław dzieci płci obojga z noworodkami włącznie, płacąc za nich składki. Dzieci te nie odwiedzały oczywiście Dworu przed osiągnięciem pełnoletności.

Dwór pozwalał zatem na obcowanie ze sobą ludzi różnych stanów na zasadach partnerskich, niejednokrotnie przyjacielskich, co nie zdarzało się tak często poza tą osobliwą instytucją.

Odbudowa Dworu przez Radę, nakładem wielkich środków, świadczy o mądrości i dalekowzroczności jej polityki. Gdańska społeczność kupiecka składała się bowiem w znacznej części z ludzi napływowych różnego pochodzenia. Chodziło więc o stworzenie dla przybyszów warunków do kształtowania poczucia ich gdańskiej tożsamości. Spotkania w Dworze miały zbliżać ludzi, wylaniać elity, integrować je, inspirować wspólne przedsięwzięcia obywatelskie. Bractwa były świadome swej roli, o czym świadczy na przykład zapis w *Księdze Trzech Króli* z 1666 r., a mianowicie "Jest powszechnie wiadome, że Dwór Artusa dlatego powstał, aby obywatele się tam gromadzili, aby powstawały dzięki temu stosunki przyjaźni, duch



zaufania, aby osiągać i zachowywać jedność i całość". Uformowanie się ław dowodziło słuszności polityki władz miasta.

Od zarania Ławy uważały się za wspólnoty religijne. Świadczą o tym nazwy niektórych z nich. Ława Lubecka występowała pod nazwą św. Krzysztofa, a posąg patrona wprowadziła do Dworu w 1483 r. Ława Malborska jako stowarzyszenie przyjęła patronat Marii Dziewicy i nazwę "Bractwa Różańca Maryjnego". Patronem Szyprów był św. Jakub, zaś nazwy Ław św. Reinholda i św. Trzech Króli mówią same za siebie. Wkrótce po założeniu Ławy zaczęły stawiać swe ołtarze w kościołach. Szczególne znaczenie nadawano obsłudze religijnej bractw w XV w. Stan ten uległ zmianie w stuleciu następnym. Wszyscy członkowie Ławy byli zobowiązani do uczestniczenia w ostatniej drodze zmarłego brata. Ołtarze, przed którymi celebrowano liczne ceremonie religijne z udziałem specjalnie opłaconych duszpasterzy, ustawiano w wyznaczonych kaplicach różnych kościołów gdańskich. Jednym z głównych powodów utrzymywania kaplic przez Ławy były znajdujące się w nich miejsca pochówków. W latach 1522-1524 nastąpił wprawdzie triumf reformacji w Gdańsku, która nie ominęła bractw, jednakże przez dłuższy czas utrzymywały one swoje kaplice oraz wyposażenie liturgiczne także w kościołach katolickich. Pomimo, że Ławy przyjęły nową naukę, popierały w tym czasie na równi duchownych katolickich i protestanckich. Wycofywano się natomiast z wielu tradycyjnych ceremonii. Z czasem, zgodnie z zaleceniami Rady, majątek zgromadzony w kaplicach spieniężono, a część dochodów uzyskanych w ten sposób przekazywano np. Gimnazjum Akademickiemu.

Z religijnymi motywami funkcjonowania bractw związana była dobroczynność. Idea służenia ubogim legła u podstaw ich założenia, co często przypomniano, np. "Ławy istnieją po to, by wspomagać ukochanych biednych". Działalność ta miała głębokie uzasadnienie, ponieważ w Gdańsku z wielkim bogactwem sąsiadowała wiejska bieda. Kościół katolicki popierał inicjatywy charytatywne przez swą naukę o dobrych uczynkach. Pieniędźmi Ławy, także tzw. "bratnim pieniądzem" przeznaczonym dla ubogich, zarządzał wójt przy pomocy pisarzy. Statuty przewidywały w tym względzie lokowanie kredytów na przykład w formie pożyczki pod odpowiedni zastaw i oprocentowanie. Najczęściej udzielano pożyczek nabywcom nieruchomości, które stanowiły zabezpieczenie kredytu. Niekiedy trudno było ulokować "gorący pieniądź". Jeżeli nie znalazł się klient, wójt był zobowiązany oprocentować kwotę na własny rachunek. Kredyty powiększały także wpływy z okolicznościowych darów, kar regulaminowych nakładanych za przewinienia braci oraz datki uzyskiwane od rodzin zmarłych mieszczan za noszenie zwłok. Noszenie trumien ze zwłokami podczas pogrzebów przez członków bractw uważane było za wielki honor.

Ubogim przekazywano datki bez sprawdzania ubóstwa. Nie podejmowano jednak prób systemowej likwidacji tego zjawiska. Udzielano pomocy chorym znajdującym się w szpitalach i domach pomocy. W opiece

nad chorymi wyróżniała się Ława św. Krzysztofa. Zakupiła w przytułku dla chorych na ospę pomieszczenie, w którym leczono i pielęgnowano podopiecznych Ławy. Troszczono się o bezdomne dzieci, tzw. "znajdy", wspierano jeńców powracających z niewoli oraz byłych więźniów. Niesiono pomoc studentom, uczniom szkół miejskich i pogorzałcom. Wreszcie wspomagano się nawzajem w przypadkach losowych. Obowiązkiem braci było bowiem pomaganie uboższym członkom Ław, aby nie znaleźli się w nędzy. W przypadku odmiany fortuny wspierani byli zobowiązani do zwrotu zapomogi. Bracia mogli korzystać z pomocy lekarskiej oraz pielęgnacji na koszt Ławy. Przy braku towarzystw asekuracyjnych organizacja samopomocy miała duże znaczenie.

Odbudowa Dworu dowiodła, że miastu dobrze się powodzi. Wielka hala stała się głównym forum życia publicznego oraz wyrazem rozkwitu kultury Gdańska. O ile odbudowę, finansowaną ze środków miejskich, zawdzięczał Dwór światłej polityce władz, o tyle bogaty wystrój wnętrza powstał dzięki fundacjom Ław i poszczególnych braci. Interesował się tym sam król Zygmunt III, który w liście z 1596 r. pisał: "Odwiedzenie Dworu zobowiązuje bogatych i szanowanych ludzi, by ofiarowali pieniądze dla upiększenia tego domu, co utrwalaloby pamięć o nich". Dworowi Artusa poświęcili swe dzieła wybitni mistrzowie sztuki gdańskiej i niderlandzkiej. Wyrażały one z wielką siłą światopogląd, wartości i aspiracje obywateli.

Poza rzeźbą i malarstwem kwitły w Dworze inne dziedziny sztuki, przede wszystkim muzyka i sztuka cyrkowa. Przyjmowano do Ław najwybitniejszych artystów pomimo, że ordynacja Dworu tego nie przewidywała. Trudno się temu dziwić. Dwór był salonem oficjalnego życia towarzyskiego nie tylko Gdańska - cieszył się sławą w całej Europie.

Niezwykłe barwne było życie bywalców Dworu. Najbardziej spektakularne jego przejawy można było obserwować podczas karnawału. Wielkim powodzeniem cieszyły się: maskarady, fajerwerki, turnieje, uliczne występy grup teatralnych oraz błaznów, wyjazdy majowe połączone z zawodami strzeleckimi, coraz wymyślniejsze biesiady. Wszystkiemu zaś towarzyszyły zakłady wszystkich o wszystko.

Skutki konsumpcji trunków były przedmiotem odwiecznej krytyki. Podobną rubaszność zachowań i sposób picia, jak w Dworze Artusa, spotykano podówczas dosyć powszechnie na dworach szlacheckich i w magnackich pałacach, jednak incydenty zdarzające się w tym oficjalnym salonie Gdańska sprawiły, że w opinii części obywateli stał się on oberżą. Skoro już oberżą replikowali inni, powołując się na oceny zagranicznych gości, to cieszącą się w Europie pierwszorzędną opinią. Nie ulega wątpliwości, że nadmierne ilości wypijanego piwa nie dodawały splendoru Dworowi i odstręczały niektórych mieszczan od uczestnictwa w biesiadach.

Dwór odgrywał trudną do przecenienia rolę w kontaktach Gdańska ze światem. Swoboda handlu i żeglugi była kwestią "być albo nie być" dla miasta, za czym szła swoboda kontaktów międzyludzkich. Handel od zarania dziejów opierał się na osobistym poznaniu i wzajemnym zaufaniu ludzi,



którzy się nim trudnili. Właśnie spotkania w Dworze Artusa, domu kupców i armatorów, stwarzały ku temu odpowiednie warunki.

Bywalcami Dworu, członkami i gośćmi Ław, byli przedstawiciele niemal wszystkich krajów Europy. Nie było regionu Niemiec jak i Polski, który nie byłby reprezentowany. Najwięcej gości pochodziło oczywiście z miast pruskich i wielkich hanzeatyckich miast portowych. Przybyszów z obcych krajów najbardziej interesowały handlowe powiązania Gdańska, co wynika z ich wystąpień, w których zabiegają o stosunki z Gdańskiem. Najliczniejszą grupę obcokrajowców stanowili Anglicy. Na podstawie ksiąg bractw P. Simson ustalił, że w latach 1527-1626 wstąpiło do Ław 337 Anglików. Od roku 1570 obecni byli w ławach Szkoci. Po Anglikach najliczniejsi byli obywatele Niderlandów, być może w ogóle najliczniejsi, jednak brak ksiąg obejmujących czas od wyzwolenia się Niderlandów uniemożliwia sprawdzenie tej hipotezy. Z innych narodowości północnoeuropejskich często widoczni byli Szwedzi, Duńczycy i Norwegowie, w XVI w. Rosjanie i obywatele Inflant. W 2 poł. XVI w. przedstawicielami narodów romańskich byli Francuzi i Włosi. Bardzo rzadko pojawiali się Hiszpanie i Portugalczycy, pojedynczo zaś Węgrzy, Siedmiogrodzianie, ponadto był Kreteńczyk, Ormianin i Grek. W Dworze Artusa dowiadywano się o wszystkim co działo się w Europie. Nie omijali go obcy książęta i posłowie, wśród nich następcy tronów duńskiego i szwedzkiego – wspomniany już przyszły Jan III przyjęty został do Ławy Malborskiej z całym orszakiem. W roku 1580 rajca i członek Ławy Reinholda zapisał z dumą: "... nawet dla wybitnych cudzoziemców nie znajdziesz lepszej oberży w całej Europie – jest to zdanie gości".

Od roku 1530 Dwór był nie tylko siedzibą Ław, pełnił bowiem funkcję otwartej siedziby sądowej. Sprawy sądowe musiały toczyć się w jawnym trybie, a wielka hala świetnie się do tego celu nadawała. Początkowo rozprawy odbywały się stosunkowo rzadko, z czasem coraz częściej. Ponieważ hala nie nadawała się do zwykłych posiedzeń, Rada kupiła w 1549 r. należącą do kościoła Mariackiego kaplicę, sasiadującą z Dworem od ulicy Kramarskiej. W ten sposób powstał pierwszy dom sędziów w Gdańsku. Oficjalnie rozprawy odbywały się w południowo - zachodnim narożniku hali, w Ławie Sędziów, która przylegała do ściany dzielącej ją od nowej siedziby, dlatego doszło do wybicia przejścia między Starym Domem Ławy (obecny Dom Ekonomisty) a Ławą Sądową (Sędziów). Od roku 1713 zasiadali w tej Ławie sędziowie wraz z panami Rady, niejako dzierzawiąc swe miejsca od Ławy Trzech Króli.

W latach dwudziestych XVII w. wojny i epidemie spustoszyły miasto i zmieniły sposób życia jego mieszkańców. Wraz z wojennym zgiełkiem na zawsze odszedł czas *prosperity* Dworu, który zamknięto 22 X 1626 r. Otwarto go ponownie 1 VI 1631 r. z zamiarem wskrzeszenia dawnego przeznaczenia. Okazało się jednak, że stare, dobre obyczaje, niewolne od rubasznosci, zachowujące wszelako miarę, należały do przeszłości. Rozluźnienie obyczajów po 1631 r. poszło tak daleko, że Rada musiała interweniować. Niektórzy bracia nie tylko w dzień, ale i w nocy bankietowali, grali na

bębnoch, podnosili krzyki i klótnie, wręcz bili się, do poranienia włącznie. Do ekscesów najczęściej dochodziło podczas dorocznych uroczystości Ław-elekcji. Luksus życia nie tylko nie zmalał, ale wzrósł, dobrego samopoczucia poszukiwano w grubiańskich formach wyżycia. Próby ograniczenia konsumpcji nie przynosiły spodziewanych rezultatów – życie Dworu Artusa straciło wiele z godności czasów minionych. W hali rozpowszechniano obelgi i drukowane paszkwile, często interweniowała Rada Miasta.

Dwór często zamykano w wyniku powtarzających się wojen i epidemii. W latach trzydziestych i pięćdziesiątych XVII w. panowała cholera. W roku 1653 zmarło na nią 11 616 osób. Niepewność losu i zagrożenie życia mieszkańców stłumiły radość, potęgując objawy rozpasania w obyczajach bywalców Dworu Artusa.

Niektóre Ławy poza krótkotrwałym wzrostem popularności, po kolejnych otwarciach Dworu w 1631 i w 1661 r., przez szereg lat nie pozyskiwały nowych członków. Powinnością pisarzy było werbowanie nowych braci. W przypadku braku sukcesu pisarz wpłacał ustaloną kwotę do kasy tytułem rekompensaty za wstępne, niekiedy próbowano zdobyć nowego brata uciekając się do intryg i szantażu. Od lat trzydziestych XVII w. gdańszczanie rzadko odwiedzali Dwór. Nowe czasy przyniosły powstanie nowych miejsc spotkań. Inaczej kojarzyły się towarzystwa. Wielka hala pozostawała wprawdzie centralnym miejscem spotkań, ale powoli pustoszała. W końcu XVII w. nie było już w Ławach obcokrajowców. Zmalała szeroka dostępność Dworu znamienna dla poprzedniej epoki, uczestnictwo w życiu Dworu ograniczyło się do kręgu wielkich kupców i patrycjatu, co oznaczało powrót do czasów sprzed pożaru w XV w. Jednocześnie trwały narzekania na koszty utrzymania reprezentacyjnej siedziby bractw i prośby o zwolnienie ze świadczeń. Każdy bowiem, kto chciał uchodzić za kupca, musiał wpłacać 100 florenów rocznie na tzw. fundusz osłonowy Dworu, z którego finansowano utrzymanie budynku. Ponieważ powodem malej popularności odwiedzin były także nieuzasadnione wydatki starszyny oraz niska jakość podawanego piwa, cofnięto urzędowe zarządzanie przez starszysznę. Od 6 XII 1674 r. piwnice oddano w dzierżawę restauratorom, którzy byli zobowiązani do zaopatrywania Dworu w odpowiedniej jakości piwo. Ale i to rozwiązanie nie przyniosło oczekiwanych wyników.

Już w 1 poł. XVII w. wkroczyli do Dworu handlarze książek (w latach 1634-1647 Andrzej Hünefeld sprzedawał wydania Amosa Komeńskiego). Sprzedawcy książek działali w samym środku wielkiej hali; na schodach postawili kramy sprzedawcy innych towarów. Zeszpeciło to otoczenie i dodatkowo ograniczyło popularność Dworu.

W roku 1694 podjęto jeszcze jedną próbę ożywienia Dworu organizując koncerty, które miały odbywać się dwa razy w tygodniu. Prowadzili je najpierw Maksymilian Dietrich Freislich, a od 1731 r. Johann Baltazar Chrystian Freislich. Było to właściwe miejsce, lecz koncerty nie zyskały większego powodzenia. Frekwencja w Dworze spadała, pogarszały się interesy, a eg-

zystencja Ław miała się ku rozpadowi. Bractwa umiały jednak zachować jedność, a przynajmniej całość – nadal pomnażały kapitały dla prowadzenia dobroczynności i samopomocy. Działalności tej nie zaniechały nigdy.

Od otwarcia w 1631 r. do końca tego stulecia w hali Dworu przybyło stosunkowo niewiele nowych dzieł sztuki. Z wybitnych prac wymienić trzeba obraz Andrzeja Stecha *Walka Horacjuszy z Kuriacjuszami*. Łożono jednak znaczne kwoty na konserwację wystroju i modernizację. W 2 poł. XVII w. zatrudniono w tym celu malarza-konserwatora i kustosa Dworu w jednej osobie. Natomiast w XVIII w., pomimo wzbogacenia wnętrza (w większości na koszt Ław) dziełami sztuki, zainteresowanie nimi i ich znaczenie dla gdańszczan spadły. Codzienne spotkania towarzyskie należały już do przeszłości.

Parokrotnie w dziejach Dworu w XVI i XVII w. próbowano doń wprowadzić giełdę, która dotychczas funkcjonowała na Długim Targu pod gołym niebem. Liczne niedogodności tego stanu rzeczy, szczególnie podczas Jarmarku Dominikańskiego, sprawiły, że 88 firm handlowych wystąpiło w 1742 r. do rady z wnioskiem o adaptację Dworu Artusa na giełdę. Dodatkowym argumentem kupców był fakt, że każdy kto otrzymywał uprawnienia handlowe wnosił obowiązkowo roczną składkę na utrzymanie Dworu po 100 florenów. Bractwa miały usunąć siedzenia, zachowując jedynie prawa honorowe do swych miejsc. Sędziowie mieli kontynuować posiedzenia w dniach sądowych – w XVIII w. co piątek. Stragany miały być usunięte za odszkodowaniem, stoiska handlowe miano stawiać jedynie w czasie od 21 do 24 XII na kiermasz świąteczny. Dnia 31 X 1742 r. Rada podjęła decyzję o przekształceniu Dworu w giełdę.

Kupiectwo zyskało niezwykle okazały gmach. Dwór zyskał nową funkcję, znowu stał się centrum życia kupieckiego.

Wraz z decyzją Rady z 13 X 1742 r. ustały na zawsze spotkania członków bractw w Dworze, stały się one samodzielnymi organizacjami bez szczególnych aspiracji rozwojowych. Zbierały się oddzielnie w prywatnych lokalach, głównie w domach swoich wójtów, z malejącą częstotliwością, ale przynajmniej raz w roku w dniu elekcji. Staraly się wywiązywać ze statutowego obowiązku wspomagania biednych, wybranych instytucji oraz świadczeń samopomocowych. Nie ustala też całkowicie więz z dworem Artusa, szczególnie z dawnymi miejscami i ich wystrojem. Uświadamiano sobie, że dzieła sztuki Dworu należy zachować ku pamięci sławnej przeszłości. Przeprowadzono kolejne renowacje generalne ścian, obrazów i rzeźb. Orędownikiem odnowy w 1793 r. był członek Ławy Reinholda Rotenburg. Powierzono ją Janowi Aleksandrowi Sydowowi, który oprócz renowacji wykonał nowe dzieła: dla Ławy Reinholda sztandar z wizerunkiem Stanisława Augusta, dla Ławy Krzysztofa krajobraz Ziemi Świętej, jako tło dla rzeźby św. Krzysztofa z Dzieciątkiem. Podczas renowacji w latach 1828-1831 powstało wiele nowych dzieł sztuki, które miały wypełnić poważne braki w wystroju powstałe w wyniku wojen napoleońskich. Ławy podejmowały wielki wysiłek finansowy związany z tymi przedsięwzięciami;

najwybitniejszą rolę w uzupełnianiu i renowacji wystroju Dworu Artusa w XX w. odegrał Ludwik Sy.

Dwór służył nie tylko zebraniom giełdowym, spotykali się w nim jak dawniej sędziowie. Ich posiedzenia odbywały się w ustalone dni sądowe, wówczas kupcy nie mieli wstępu do hali. W okresie Bożego Narodzenia kontynuowano targi. Kupcy musieli zadowalać się w czasie kiermaszu jak dawniej Długim Targiem, Salą Czerwoną Ratusza lub Zieloną Bramą.

W kwietniu 1864 r. zrezygnowano z tradycyjnych zasad finansowania Dworu i w miejsce dotychczasowej składki kupców na fundusz osłonowy, po długich sporach między korporacją a Radą zawarto umowę, w której obie strony postanawiały, że Miasto oddaje cały Dwór w wieczystą dzierżawę korporacji za 2000 talarów rocznie. Po pięciu latach kwota czynszu musi być renegocjowana, w zależności od liczby odwiedzin giełdy, podnoszona lub obniżana. Członkowie, którzy zapłacili dożywocie, mają zachować wstęp wolny, do remontów zobowiązuje się Miasto. Miasto zachowuje również prawo używania Dworu do innych potrzeb niż giełda, lecz w porozumieniu z korporacją. Korporacja zastrzega sobie prawo jednorazowego wypowiedzenia umowy. Okazało się to rozwiązaniem optymalnym dla obu stron.

W roku 1828 starszyzna dworu podjęła pierwszą próbę usunięcia z Dworu Artusa Targów Bożego Narodzenia, jednak rzemieślnicy, prowadzący je wzorowo, przeciwstawili się likwidacji. W roku 1866 natomiast zostały usunięte stragany z przedproży i schodów. Dnia 24 X 1867 r. usunięto też kiermasz bożonarodzeniowy, co ostatecznie uwolniło Dwór od bałaganu oraz zmniejszyło niebezpieczeństwo uszkodzenia lub kradzieży dzieł sztuki.

W wieku XIX Dwór służył również jako miejsce wielkich uroczystości. Gościł monarchów pruskich, których podejmowano obiadami, towarzystwa naukowe, członków Zgromadzenia Hanzeatyckiego, Międzynarodowy Kongres Geograficzny, a także cesarza Wilhelma I. Od roku 1823 w jego wnętrzach odbywały się liczne koncerty muzyki sakralnej. W latach 1866-1873 był regularnie używany jako sala koncertowa przez gdańskie środowisko muzyczne. Jeszcze na początku XX w. w wielkiej hali funkcjonowała giełda zbożowa, po zakończeniu jej działalności, przed II wojną światową Dwór uzyskał status obiektu muzealnego.

Po wojnie rozpoczął się długotrwały proces odbudowy i rewaloryzacji budynku, który poważnie ucierpiał w końcowej fazie walk o miasto. Prace adaptacyjne i rewaloryzacyjne w gmachu oraz przy zachowanym w większości wystroju wielkiej hali prowadzone są do obecnej chwili i zbliżają się ku końcowi. Jednocześnie trwa organizacja wielofunkcyjnego oddziału muzealnego obejmującego Dwór Artusa, Nowy Dom Ławy i parter Domu Ekonomisty (Stary Dom Ławy). Oddział Dwór Artusa wchodzi w skład Muzeum Historii Miasta Gdańska.

## Wystrój Dworu Artusa w Gdańsku i jego program ideowy w XVII wieku\*

Elementy rzeźbiarskiego i malarskiego wyposażenia Dworu Artusa w Gdańsku z lat trzydziestych i czterdziestych XVI w. stanowią składniki dekoracji ujętej w trzy odrębne programy treściowe. Zamawiały ją kolejno Ławy: św. Reinholda, św. Krzysztofa i Malborska. Mimo upływu czasu stosowano podobny schemat wystroju każdej Ławy spowodowany dążeniem do ideowej i formalnej jedności wnętrza, w którym istniały już elementy dekoracji z poprzedniego stulecia, cenne dowody długiej tradycji poszczególnych bractw.

Schemat ten polegał na każdorazowym umieszczaniu ponad boazerią fryzu przedstawiającego rzeźbiony lub malowany pochód triumfalny, ozdobieniu gzymsu boazerii figurą patrona Ławy oraz towarzyszącymi jej mniejszymi statuiami, powiązanych treściowo z główną ideą danej dekoracji, wreszcie na zawieszeniu powyżej cyklu obrazów o kształcie tzw. "Rundele". Ławy podzieliły się zakresami tematycznymi: Bractwo św. Reinholda skoncentrowało się na wątkach z zakresu mitologii i historii starożytnej, wzbogacając je o motywy pielęgnowanych przez siebie tradycji rycerskich. Ława św. Krzysztofa ograniczyła się do tematyki biblijnej.

W przypadku Ławy Malborskiej sprawa jest bardziej złożona. Poprzednio wymienione Ławy dysponowały jednym sektorem ściany lub narożnikiem sali Dworu, tymczasem Bractwo Malborskie zajmowało środkowy sektor ściany wschodniej (naprzeciw Ławy św. Krzysztofa), ale fundowane przez nie XV-wieczne obrazy *Okręt Kościoła* i *Oblężenie Malborka* wisiały w części dworu niegdyś pozostającej w gestii Bractwa św. Jerzego<sup>1</sup>.

\* Niemiejszy artykuł opublikowany w "Biuletynie Historii Sztuki" 1993, 1, s. 29-46, (stanowiący fragment opracowywanego tematu "Sztuka Gdańska wobec problemu wielowyznaniowości miasta") proponuje interpretację wyposażenia Dworu Artusa rekonstruowanego na podstawie analizy źródeł drukowanych, zestawionych w pracy Z. Jakrzewskiej-Szuczek *Dwór Artusa w Gdańsku, Poznań-Gdańsk 1972*, a nie źródeł archiwalnych, które w przyszłości pozwała być może na zweryfikowanie przedstawionych tez. W artykule pominięto zagadnienie monumentalnego piwni z Dworu Artusa, który stanowi przedmiot badań mgr Elżbiety Kilarskiej z Muzeum Narodowego w Gdańsku.

<sup>1</sup> A. S. Labada *Malarski i rzeźbiarski w Gdańsku w 2 poł. XV wieku*, Warszawa 1979, s. 116.



Okolo 1530 r. wprowadziło się na to miejsce Bractwo Trzech Króli. Wiadomo o nim, że zamówiło sobie ławę<sup>2</sup>, jednakże znajdująca się nad nią dekoracja należała do Bractwa Malborskiego. W interesującym nas okresie Ława Malborska ufundowała również dekorację ściany wschodniej środkowego przęsła, czerpiąc tematy przedstawień głównie z historii i dostosowując się do schematu wystroju pozostałych Ław.

Zadna z powstałych w tym czasie dekoracji nie jest znana w pełni. Ława św. Reinholda, mająca do dyspozycji najwięcej miejsca, umieściła nad boazerią płaskorzeźbiony fryz *Triumf rzymski* (1533, zaginiony na początku XIX w.), który rozciągał się wzdłuż obu ścian północno-zachodniego narożnika Dworu<sup>3</sup>. Wzdłuż całego przedstawienia biegła inskrypcja w formie niemieckiego wiersza. Gzysms boazerii zdobiły figury siedmiu planet, nad którymi dominowała stojąca w samym narożniku statua św. Reinholda. Wśród elementów wystroju tej Ławy, restaurowanych w 1690 r., wymienia się ponadto figury Fortitudo i Caritas<sup>4</sup>. Jednak Randt twierdzi, że figury Caritas, Justitii, Fortitudo i nieznanej personifikacji znajdowały się na zgierowaniu gzysmsu na tle pilastrów ściany zachodniej, w strefie należącej już do Ławy św. Krzysztofa – a więc należały do jej wystroju<sup>5</sup>.

Ponad fryzem i gzymsem umieszczono cykl półkolistych zamkniętych obrazów różnej wielkości. Na ścianie zachodniej centralne miejsce zajmował największy obraz o nie znanej tematyce, zastąpiony w 1850 r. przez wyobrażenie *Czterech synów Hajmona na rumaku Bajardzie*. Flankowały go dwa obrazy – *Śmierć Lukrecji* i *Ofiara Marka Kurcjusza*; dwa inne obrazy tych samych wymiarów *Stracenie Mecjusza Fufecjusza*<sup>6</sup> i *Diana i Akteon*, znajdowały się już na ścianie północnej, pod lewym z trzech umieszczonych w niej okien. Na pilastrze ściany zachodniej rozdzielającym środkowe i północne przęsło Dworu zawieszono jeszcze mniejszy "Rundel" wypełniony napisem hołdowniczym dla cesarza Karola V Habsburga. U Plümeckiego, który oglądał Dwór przed zniszczeniami wojsk napoleońskich, zachowała się informacja o *pendant* do tej tablicy inskrypcyjnej, dedykacji dla króla polskiego Zygmunta Starego<sup>7</sup>. Wprawdzie opis Plümeckiego nie jest wolny od pomyłek, ale dokładne podanie miejsca eksponowania tego zabytku (przy wyjściu z Dworu na ulicę Chlebnicką) czyni tę informację prawdopodobną. Łatwo można sobie wyobrazić, że tablica inskrypcyjna w rodzaju zachowanej poświęconej Karolowi V zamykała od prawej strony cykl obrazów fundowanych przez Bractwo św. Reinholda.

Zadaniem dekoracji zamówionej przez tę Ławę było podsuniecie widzowi pozytywnych wzorców osobowych (Lukrecja, Marek Kurcjusz) i zarazem

<sup>2</sup> P. Simson *Der Artuslauf in Danzig und seine Bruderschaften, die Bancken*, Danzig 1900, s. 163.

<sup>3</sup> A. L. Randt *Der Artuslauf in Danzig*, "Neue Preussische Provinzial-Biätter" 12: 1857, 12, s. 16.

<sup>4</sup> Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Gdańsku (WAP Cd), 416, 57 30, s. 105-108.

<sup>5</sup> Randt, op.cit., s. 7 i przyp.\*\*\*

<sup>6</sup> Dotąd określany jako *Stracenie przestępcy*. Właściwy temat ustalił B. Meyer *Der Artuslauf*, Danzig 1939, s.16.

<sup>7</sup> Plümecke *Der Artus-oder funckerlauf in Danzig*, "Unterhaltungsblatt an der Weichsel und Ostsee", Danzig 1804, nr V, s. 138. Simson pomija tę wiadomość, podobnie jak informację o tym, że niegdyś istniała we Dworze chorągiew poświęcona Janowi III Sobieskiemu (Plümecke, op. cit., nr V, s. 137), której kartusz zachował się w wyposażeniu Ławy św. Reinholda do dziś (Jankrzewska Śmieżko, op. cit., s. 18, il. 39, zob. też il. 34).



ukazanie przykładu kary spotykającej tych, którzy przekroczyli normy moralne (Akteon, Mecjusz Fufecjusz). Owe *exempla* tworzą pary przykładów pozytywnego i negatywnego stosunku do tych samych kwestii. Wyobrażona w momencie samobójstwa Lukrecja stanowi ucieleśnienie czystości<sup>9</sup>, gdy tymczasem Akteon<sup>10</sup>, ofiara ślepych popędów własnej natury, występuje jako zaprzeczenie tej cnoty. Poświęcający się dla uratowania Rzymu Marek Kurcjusz funkcjonuje jako przykład męstwa i patriotyzmu, stanowiąc antytezę dla postawy Mecjasza Fufecjusza ukazanego w momencie, gdy ukarany zostaje, za swą zdradę wobec sprzymierzonego Rzymu<sup>11</sup>. Na pełne odtworzenie programu cyklu obrazów Malarza Jerzego nie pozwala brak wiadomości o temacie największego malowidła<sup>12</sup>, prawdopodobnie również sceny z historii starożytnej.

Wspomniany już wiersz komentujący rozkwit i upadek Rzymu<sup>13</sup> nakłaniał do wyciągnięcia wniosków z przedstawionych historii i do zastosowania nauk moralnych propagowanych słowem i obrazem wśród braci i sióstr z Ławy św. Reinholda. W ową teraźniejszość przenosiły widza łacińskie napisy holdownicze. Znany jest tylko adresowany do Karola V. W roku 1533 cesarz mógł uchodzić w oczach swych współczesnych za liberalnego władcę dążącego do utrzymania jedności chrześcijaństwa<sup>14</sup>, władcę opromienionego sławą niedawnego zwycięstwa nad Turkami. Kontekst, w jakim znalazła się tutaj ta dedykacja, pozwala przypuszczać, że dla członków Bractwa św. Reinholda Karol V ucieleśniał ideał człowieka renesansowego, który świadomie kształtował swój los, był bowiem zdolny dzięki posiadanym cnotom (personifikacje Fortitudo i Caritas) przeciwstawić się zmienności Fortuny (personifikowanej tu przez wyobrażenia planet jako sił decydujących o losie ludzkim<sup>15</sup>). Trudno natomiast doszukiwać się opcji politycznych, ponieważ w tym czasie władze Gdańska, wśród których byli niewątpliwie członkowie Bractwa św. Reinholda, konsekwentnie sprzeciwiały się traktowaniu przez kancelarię cesarską Gdańska jako wchodzącego w skład Rzeszy<sup>16</sup>.

Dążenie do gloryfikacji cesarza Karola V i – ewentualnie – króla Zygmunta Starego współgrało z kultem etosu rycerskiego<sup>17</sup>, tak szczególnie

<sup>9</sup> J.M. Veldman *Lessons for Ladies: A Selection of Sixteenth and Seventeenth-Century Dutch Print*, "Simulacra" 10, 1986, 2-3, s. 321; - A. R. Bowers *Evidence and Rape in Shakespeare's "Lucretia" and "Titus Andronicus"*, "Studies in Iconography" 10: 1984-1986, s. 82. Zob. również: I. Donaldson *The Rapes of Lucretia: A Myth and its Transformations*, Oxford 1982.

<sup>10</sup> E. J. Sluiter *De "mytysele fabulen" in de Nieuwlanderlande schilderkunst circa 1590-1670. Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie*, den Haag (1986), s. 168.

<sup>11</sup> *Liwiusz Ab urbe condita*, I, 28.

<sup>12</sup> Plumecke, op. cit., nr V, s. 137 wymienia tylko ogólnie trzy duże i pięć małych obrazów Ławy św. Reinholda i św. Krzysztofa, rozpoznaje wyłącznie dwa duże obrazy z wystroju tej ostatniej Ławy - były one jednak opatrzone podpisami zawierającymi bibliję: *Ecce prolans*.

<sup>13</sup> Simson, op. cit., s. 169.

<sup>14</sup> W. Czaplinski, A. Galos, W. Koza, *Historia Niemiec*, Wrocław - Warszawa - Kraków 1990, s. 253.

<sup>15</sup> T. Doktor *Astrologiczne treści dekoracji sklepienia ratusza w Poznaniu*, "Biuletyn Historii Sztuki" XLVII, 1986, 2-4, s. 217-218.

<sup>16</sup> B. von Bockelmann *Demizig Politik in der Reformationszeit in Brügge/Brüssel zwischen Johann von Werden und Herzog Albrecht von Preussen*, Kiel 1968, s. 208.

<sup>17</sup> P. Paszkiewicz *Arthur's Court and its Social and Cultural Origin*, "Biuletyn Historii Sztuki" XVII: 1986, nr 2-4, s. 203-214.

podkreślonym w dekoracji Ławy św. Reinholda przez ufundowanie figury patrona, prezentowanego zgodnie z wizerunkiem postaci, jaką stworzyła epika dworska, a nie w zgodzie z hagiografią<sup>17</sup>.

Być może, również nieprzypadkowo zdecydowano się na wyobrażenie historii Akteona.<sup>18</sup> Owidiuszowa opowieść stanowi bowiem nawiązanie do tematyki łowów, przywileju ograniczonego wówczas do wyższych klas społecznych. Przywilej taki posiadało miasto Gdańsk, a fakt ten był uparcie podkreślany w wyposażeniu całego Dworu, gdyż zrównywał patrycjusza ze szlachcicem, a nawet władcą. W tym samym wnętrzu powtórzono historię Diany i Akteona około 1590 r., a około 1600 pojawiła się scena Diany na łowach. Natomiast umieszczenie w całym wnętrzu figur lub głów jeleni z naturalnym porożem czyniło z mieszczańskiego przecież Dworu Artusa rodzaj "Hirschaal" - stałego elementu części reprezentacyjnej ówczesnych dworów i pałaców niemieckich. Zdarzało się, że w owych "Hirschsaale" - tak jak w Gdańsku - zestawiano motyw jelenia z cyklem moralizatorskich malowideł. Przeanalizowany ostatnio przykład "Hirschaal" na zamku Gottorp w Szlezwiku (około 1595) świadczy, iż wybierano pozytywne i negatywne bohaterów właśnie z Liwiusza<sup>19</sup>. Podtytuł mogunckiego wydania niemieckiego tłumaczenia Liwiusza z 1530 r. wyjaśnia nam, że widziano w tym dziele przede wszystkim zbiór budujących przykładów, lekturę umoralniającą<sup>20</sup>. Tymczasem motyw polowania na jelenia w dworskiej poezji średniowiecznej - także w kręgu legend arturiańskich - wyobrażał wewnętrzną duchową walkę toczoną między Miłością Niebiańską a Miłością Ziemską, a więc starcie sił pozytywnych i negatywnych, reprezentowanych przez bohaterów Liwiusza. Około 1500 r. symbolika została podjęta w romansie rycerskim *Teuerdank*, powstałym w otoczeniu cesarza Maksymiliana I<sup>21</sup>. Można zakładać, że znaczenie tego motywu było znane również w kręgach mieszczańskich, skoro w późnym średniowieczu powszechnie obserwuje się wśród patrycjatu dążenie do przyswojenia sobie elementów kultury rycerskiej<sup>22</sup>.

Program dekoracji Ławy św. Krzysztofa pozostawia również pewne wątpliwości: nie ma jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, co właściwie przedstawiał rzeźbiony fryz zaginiony na początku XIX w.<sup>23</sup> W gruncie rzeczy jedyną wiarygodną informację stanowią przekazy Bernoulliego i Randta wskazujące na temat starotestamentowy. Znana jest natomiast w całości malarska dekoracja tej Ławy. Nie posługuje się ona zestawieniami postaci

<sup>17</sup> Zob. na ten temat: P. Fiebig *St. Reinhold in Kult, Liturgie und Kunst*, Dortmund 1956.

<sup>18</sup> Owidiusz *Metamorfocy*, III, 138-252.

<sup>19</sup> M. Thelle *Der Hirschaal in Schloss Gottorp. Vorlagen und Vorbilder*, "Nordelbingen" 52: 1983, s. 31-52.

<sup>20</sup> Książka miała być "vast (fast - sehr) lustig zu lesen und fruchtbarlich allen den so in mantheyt oder sittenlichten thaten leben üben wollen" - ibidem, s. 45.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 46, 49.

<sup>22</sup> Th. Vignau-Wilberg *Höfische Mänsche und Bürgermoral in der Graphik um 1500*, [w:] H. Vekeman, J. Müller-Hofstede (red), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt 1984, s. 43-44.

<sup>23</sup> Por.: J. Bernoulli *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777 u. 1778*, t. 1, Leipzig 1779, s. 156; - Plümecke, op. cit., V, s. 138 - Randt, op. cit., s. 10; - Simson, op. cit., s. 159-160.

pozytywnych i negatywnych. Jej poszczególne elementy wydają się rozwijać pewną myśl, która kulminuje w ukazaniu patrona Bractwa. Pierwszym ogniwem tego łańcucha jest przedstawienie Lota z córkami, opatrzone słowami aniołów – wykonawców woli Boga, który postanowił uratować od zagłady jedyne sprawiedliwe w Sodomie (I. Mojż. 19, 15). Jednakże głównym tematem obrazu jest kazirodztwo, jakiego dopuścili się córki Lota z własnym ojcem. Jak stwierdza bowiem lapidarnie podpis pod analogicznym przedstawieniem na rycinie Fransa Florisa: "Lothex uno periculo ab angelis eductus/insidiis filiarum suarum in alterum inducitur"<sup>24</sup>. Zgodnie z taką interpretacją tematu włączono go w cykl tzw. "Weibermacht" zestawiając ze scenami *Samson i Dalila*, *Judyta i Holofernes*, *Herkules na służbie u Omfale* itp.<sup>25</sup>. Tymczasem w Dworze Artusa *pendant* do tej sceny tworzy rzadkie przedstawienie historii Jefty, opatrzone słowami pochopnego ślubowania złożonego Bogu przez Jeftę (Sędz. 11, 31); w konsekwencji ofiarą złożoną Jahwe stała się jedyna córka zwycięskiego wodza.

Dlaczego połączono tutaj te dwie sceny? Ostateczny sens tego zestawienia objawia się, gdy weźmiemy pod uwagę trzeci obraz zamykający ten cykl – wyobrażenie Boga Ojca opatrzone słowami "Das ist mein lieber Sohn, den sollt ihr hören" (Mat. 17, 5)<sup>26</sup>. Wypowiedziane przez Boga w momencie Przemienienia Chrystusa na górze Tabor zawierają imperatyw "Tego słuchajcie". Odnosi się on do Zbawiciela, który w postaci małego dziecka siedzi na ramionach św. Krzysztofa, patrona Ławy (rzeźba Mistrza Pawła, 1542-1546). Moim zdaniem połączenie tych scen, figur i cytatów tłumaczy się inspiracją luterańską koncepcją *Starego Testamentu* i luterańskim chrystocentryzmem<sup>27</sup>. Historie Lota i Jefty nie poddają się jednoznacznej interpretacji. Interwencja Boga uchroniła Lota od zguby, ale nie uratowała przed grzechem. Zdaniem Lutra, z historii Lota wypływa nauka, że nikt nie jest wolny od groźby upadku, i pociecha, że Królestwo Boże jest odpuszczeniem grzechów<sup>28</sup>. Ślub Jefty, złożony w dobrej wierze i wynagrodzony przez Boga zwycięstwem, pociągnął za sobą okrutną ofiarę i spowodował tragedię tego, który za wszelką cenę chciał się wywiązać ze zobowiązań wobec Stwórcy. Są to przykłady bezradności człowieka wobec prawdziwie niezbadanych wyroków Opatrzności. Historia ludzkości, a więc i wydarzenie starotestamentowe, nabierają sensu w momencie, gdy spełniają się przepowiednie proroków i dokonuje ofiara Chrystusa. Patronujący Ławie św. Krzysztof

<sup>24</sup> E. McGrath Roberts's "Susanna and the Elders" and Moralizing Inscriptions on Prints, [w:] Vekeman, Müller-Hofstede, op. cit., s. 88, przyp. 53.

<sup>25</sup> D. Koepplin T. Falk, *Lukas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, t. 2, Basel - Stuttgart 1976, s. 562-565.

<sup>26</sup> Wszystkie trzy cytaty niemieckie przemaslowane w XIX w. Z tekstem Biblii w tłumaczeniu Lutra najlepiej zgodny jest podpis pod historią Jefty.

<sup>27</sup> Zob. na ten temat: Ch. Tümpel *Die Ikonographie der Amsterdamer Historienmalerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und die Reformation*. "Vestigia Biblicae. Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs Hamburg", t. 2. *Liturgia Laicorum. Beiträge zur christlichen Kunst*, Hamburg 1980, s. 130.

<sup>28</sup> Zob. O. Batschmann "Lot und seine Töchter" in *Leone. Metaphisik. Antifiktivität und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts*, "Städte-Jahrbuch" [NF] 8: 1981, s. 180.

funkcjonuje tu jako obraz chrześcijanina<sup>29</sup>. Postać małego Jezusa, którą dźwiga święty, czyni podobny gest błogosławieństwa i dzierży taką samą zwieńczoną krzyżem kulę ziemską, jak postać Boga Ojca z obrazu Lauensteina – w ten sposób podkreślono ideową łączność obu przedstawień. Widz zostaje pouczony o tym, że to wiara w Chrystusa stanowi gwarancję zbawienia, a nie odrzucony jako zabobon zwyczaj oglądania obrazu św. Krzysztofa, który chroni przed niespodziewaną śmiercią. W roku 1567 program dekoracji Ławy św. Krzysztofa został dopełniony przez zamówienie u nie znanego bliżej Mistrza Sebastiana fresku wyobrażającego *Stworzenie Ewy* i *Grzech Pierworodny* (po obu stronach figury świętego) oraz *Pietas Domini* wypełniającego ostrokołowe zamknięcie ściany<sup>30</sup>. To ostatnie przedstawienie stanowi plastyczny wyraz soteriologii św. Pawła, wyłożonej w *Liście do Rzymian*, która stała się podstawą chrystocentryzmu Lutra. Sens tego wyobrażenia można określić słowami Tadeusza Dobrzeńckiego: "Bóg objawia publicznie, że w ukazanym przez siebie Chrystusie pojednał ze sobą świat"<sup>31</sup>. W kontekście dekoracji Dworu Artusa dodajmy - świat, który Bóg stworzył (*Stworzenie Ewy*) i który popadł z Nim w konflikt (*Grzech pierworodny*).

Wystrój zamówiony przez Ławę Malborską obejmował dwa odcinki ściany wschodniej Dworu. W północno-wschodnim narożniku sali użytkowanym przez Bractwo Trzech Króli dwa XV-wieczne obrazy *Okręt Kościoła* i *Oblężenie Malborka* przedzielala figura Marii z Dzieciątkiem, patronki Ławy. Poniżej znajdował się malowany fryz. W połowie XIX w. ów bardzo zniszczony zabytek, który Simson datuje na przełom lat trzydziestych i czterdziestych XVI w., zastąpiono *Pochodem żołnierzy*<sup>32</sup>.

Środkowy segment ściany wschodniej został ozdobiony według znanego nam już schematu – z tym, że projektowany fryz *Pochód triumfalny Kazimierza Jagiellończyka po zdobyciu Malborka*, zamówiony u Adriana Karfycza, nie został wykonany. Dopiero w 1585 r. Łukasz Ewert namalował ten temat dla Ławy Malborskiej. Nie znamy przyczyn tak znacznego opóźnienia jego realizacji. Jednakże na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XVI w. wykonano inne elementy rzeźbiarskiej części programu: figury Kazimierza Jagiellończyka i jego synów. Cztery postacie – króla Czech i Węgier

<sup>29</sup> E. Beitz *Christophorus und christlicher Ritter, Ein Beitrag zu den künstlerischen Problemen der Reformationszeit*, Düsseldorf 1922, s. 19.

<sup>30</sup> Fresk odkryto dopiero w latach trzydziestych naszego stulecia – zob. A. Krüger, W. Marcnowsky *Wiederherstellungarbeiten am Artuslay in Danzig*, "Deutsche Kunst und Denkmalpflege" 37, 1936, s. 193-202. Związane z nim wydatki na roboty malarskie i murarskie odnotowuje księga rachunkowa Bractwa św. Krzysztofa - WAP Gd. 416, 1/9, k. 201 v. Malarz otrzymał za swą pracę nieco ponad 16 grzywien pruskich, gdy tymczasem niemal równocześnie zamówiony stół kosztował Bractwo 8 grzywien (Simson, op. cit., s. 181).

<sup>31</sup> T. Dobrzeński *U źródeł przedstawień: "Triu Laski" i "Pietas Domini"*, "Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" XV: 1/1971, s. 306.

<sup>32</sup> Simson, op. cit., s. 163 uważa za przekaz historyczny na temat tego zabytku nowelę E.T.A. Hoffmanna *Der Artuslay*. Tam wszakże wspomniany jest fryz, który "beinahe rings um den Saal geht" - a więc wszystkie cztery fryzy środkowego i północnego przesła Dworu. Hoffmann, traktując je wspólnie, widzi w nich "large Züge buntegekleideter Miltz aus aller reichstädtischer Zeit", co jest już wystarczającym dowodem przeciwko traktowaniu jako źródła jego opisu, w którym jedyne indywidualne postacie to burmistrzowie i muzycy wojskowi.

Władysława, Jana Olbrachta, Aleksandra i Zygmunta Starego – oglądał jeszcze Randt. Były podpisane, a każda z nich, tak jak największa figura Kazimierza Jagiellończyka, lewą ręką podtrzymywała tarczę herbową. Ustawione na tle pilastrów ściany wschodniej stanowiły odpowiedniki postaci cnót umieszczonych na przeciwległej ścianie Dworu<sup>21</sup>.

Podobizny polskich władców powstały według Simsona w tym samym okresie co wspomniane wyżej tajemniczy malowany fryz nad siedzibami Bractwa Trzech Króli – według Bernoulliego wyobrażający pochod wojaskowy<sup>22</sup>. Trudno oprzeć się wrażeniu, że istniał związek między tymi zabytkami – tym bardziej, że Plümecke osadza oglądany przez siebie fryz w realiach wojny trzynastoletniej<sup>23</sup>. Czyżby dwukrotnie przedstawiono ten sam temat – około 1540 i w 1585 r., kiedy to Ława Malborska mogła przenieść wcześniejszą realizację na sąsiednią ścianę poniżej XV wiecznego wyobrażenia oblężenia Malborka? Najprawdopodobniej nigdy nie otrzymamy odpowiedzi na to pytanie.

Zamawiając nowe obrazy u Marcina Schonincka, Ława Malborska życzyła sobie, aby epizod wojny z Zakonem Krzyżackim został powtórzony. Podobnie jak w poprzednim stuleciu *Oblężenie Malborka* miało posiadać swoje *pendant* – tym razem zdecydowano się na przedstawienie historii Judyty i Holofernesa w scenerii oblężenia Betulii. Nową parę obrazów zaopatrzone w wierszowane komentarze. Słowa umieszczone pod przedstawieniem oblężenia Malborka dowodzą, że mimo upływu lat gdańszczanie nadal byli świadomi swego decydującego udziału w tym przedsięwzięciu<sup>24</sup>.

Obraz *Śmierć Holofernesa* skomentowany był wierszem:

Lerne alhier zu flüchten in der Noth  
Durch Reu und Gebet allein zu Gott,  
als Fraue Judith hat gethan.  
Holofern aber zeige an,  
Das Unrecht, Pracht und Übermuth  
Gott allzeit hasst und stürzen thut.

Dokonyje się więc tutaj moralna ocena działań bohaterów: Judyta występuje jako bohaterka pozytywna, której zamierzenia wspiera Bóg<sup>25</sup>, natomiast śmierć Holofernesa ukazana została jako kara za niesprawiedliwość, pychę i butę. W roku 1536, kiedy powstał ten obraz, postać Judyty miała konkretne polityczne odniesienie – była ona patronką Ligi Szmalkaldzkiej<sup>26</sup>, która właśnie w tym roku rozszerzyła swój skład, obejmując niemal wszystkie protestanckie księstwa i miasta Rzeszy. Gdańsk nie był i nie

Wystrój  
Dworu  
Artusa  
w Gdańsku  
i jego program  
ideowy  
w XVII wieku

<sup>21</sup> Randt, op. cit., s. 9.

<sup>22</sup> Bernoulli, op. cit., t. 1, s. 156.

<sup>23</sup> Plümecke, op. cit., IV, s. 100.

<sup>24</sup> Simson, op. cit., s. 173.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 174.

<sup>26</sup> J. Biakostrecki, *Judyta: Znaczenie obrazu Gargisusa w historii tematu*, [w:] *tegoż Symboli i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 124-125.

<sup>27</sup> A. Straten, *Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert. Studien zur Ikonographie – Materialien und Beiträge*, München 1983, s. 29.



mógł być członkiem Ligi – nie stanowił części Rzeszy, zależał od katolickiego władcy, a od przymusowej rekatalizacji miasta minęło zaledwie 10 lat. Swoim sympatiom dał wyraz dopiero w połowie lat czterdziestych, gdy Karol V uporawszy się z Francją i Turcją wystąpił otwarcie przeciw protestantom i wybuchła wojna szmalkaldzka. Wówczas obywatele miasta zostali włączeni przez księcia Albrechta Pruskiego w akcję finansowego wspomagania Ligi<sup>48</sup>. W połowie lat trzydziestych protestanckie opcje gdańszczan mogły być objawiane jedynie aluzyjnie.

Inwentorzy obrazów z Dworu Artusa dostrzegali w historii Judyty i Holofernesa głównie antynomię dobra i zła. Jednocześnie, łącząc tę scenę z przedstawieniem oblężenia Malborka, ponownie nadawali wątkowi Judyty historyczny kontekst, jednakże nie starotestamentowy, lecz współczesny. Prawdopodobnie chodziło o wyrażenie słowem i obrazem życzenia, aby bliskie im stronnictwo religijne odniosło zwycięstwo (wówczas jeszcze wcale nie pojmowane w sensie militarnym). Judyta miała być zarazem wzo-rem nieustępliwości i zdecydowania w działaniu, któremu patronuje Bóg, zjednywany pokutą i modlitwą (a nie uczynkami) – "Lerne allhier zu flüchten in der Noth/Durch Reu und Gebet allein zu Gott". Upór i konsekwencje okazywane w słusznej sprawie przypisywali swym przodkom zwycięsko oblegającym Malbork. Przywołując historię Judyty wyrażali nadzieję, że podobna postawa w chwili obecnej również zostanie wynagrodzona po ich myśli.

Z upływem czasu opcje religijne gdańszczan ujawniały się coraz śmielej. Dwa pozostałe (znane tylko z fotografii) obrazy z wyposażenia Ławy Malborskiej - *Maria z Dzieciątkiem* i *Salvator Mundi* – były szczególnie bogato wyposażone w komentarz słowny, uwidoczniony na półkolistych tablicach inskrypcyjnych nad obrazami, w podpisy pod nimi, a także w napisy na samych obrazach. Na malowidle *Maria z Dzieciątkiem* wypisano łaciński cytat z Izajasza 7, 14: "Oto panna pocznie i porodzi syna, a nazwie imię jego Immanuel"<sup>49</sup>. Nad obrazem znajdował się dwuwiersz niemiecki: "Maria uns gebar den Herren Jesu Christ/Dadurch du Mensch erloset bist". Całość komentował niemiecki wiersz<sup>50</sup>. Przedstawioną w nim Marię jako doskonały przykład czystości, skromności i wiary, których naśladownictwo jest wyrazem najgłębszej czci dla Jej Osoby, odnajdujemy w wykładni *Magnificat* dokonanej przez Lutra<sup>51</sup>. Podstawą takiego stosunku Doktora Marcina do Osoby Marii była pozytywna ocena Jej roli w dziele Odkupienia<sup>52</sup>. Tolerancja kultu Marii obwarowana była jednym warunkiem - by nie umniejszać zasług Chrystusa, jedyne Pośrednika<sup>53</sup>.

Obraz *Salvator Mundi* zawierał łaciński cytat z Dziejów Apostolskich, 4, 12: "albowiem nie masz żadnego imienia pod niebem, danego ludziom,

<sup>48</sup> Böckelmann, op. cit., s. 210-212.

<sup>49</sup> Wszystkie polskie cytaty biblijne według Biblii Gdańskiej (Gdańsk 1632).

<sup>50</sup> Simson, op. cit., s. 174.

<sup>51</sup> D. Martin Luther Werke. Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1883-1983, t. 7, s. 544-604.

<sup>52</sup> R. Lansemann, *Die Heiligentage in der Reformation*, Göttingen 1939, s. 119.

<sup>53</sup> Luther, op. cit., t.103, s. 316.



przez któregośmy mogli być zbawieni". Dodatkowo znajduje się tam odniesienie do drugiego rozdziału *Listu św. Pawła do Filipian*, gdzie jest mowa o ofierze Chrystusa. Niemiecki dwuwiersz podsumowuje zestawienie tych słów i obrazu Zbawiciela: "Jesus Christus hat in seine Hand/Den Anfang, Mitte und das Ende". Ponad obrazem znajdował się tekst o charakterze krótkiej modlitwy wierszem<sup>47</sup>. Autor jej słów nie tylko streścił lapidarnie główne podstawy chrystologii Lutra, ale użył pojęcia *Gnadenstuhl*, które stworzył Doktor Marcin tłumacząc na niemiecki *List do Żydów*.

Luterańskie akcenty pojawiające się w dekoracji Dworu Artusa w 2 ćw. XVI w. są dowodem "podziemnej" ewolucji religijnej Gdańska dokonywanej się w tym czasie wbrew woli królewskiej. Wydane po interwencji Zygmunta Starego w Gdańsku *Statuta Sigismundi* (1526), które przywracały dawny porządek, próbowały – w dalszej perspektywie czasowej bezskutecznie – położyć tamę wpływom Reformacji. Zgoda Zygmunta Augusta na komunie pod obiema postaciami, udzielona Gdańskowi 4 VII 1557 r., usankcjonowała zmiany, które dokonywały się w mieście od ponad trzydziestu lat.

W programach dekoracji Ław św. Reinholda, św. Krzysztofa i Malborskiej pobrzmiewa dalekie echo wątku Dziewięciu Dobrych Bohaterów i Dziewięciu Dobrych Bohatek. W swej klasycznej formie kanon ten składał się każdorazowo z trzech triad postaci czasów pogańskich (Hektor, Aleksander Macedoński, Juliusz Cezar – Lukrecja, Weturia, Wirginia), starotestamentowych (Joze, Dawid, Juda Machabeusz – Jael, Judyta, Debora) oraz chrześcijańskich (król Artur, Karol Wielki, Gotfryd de Bouillon – św. św. Helena, Elżbieta i Brygida). W Dworze Artusa nie podjęto tematów poszczególnych Bohaterów (choć sięgnięto po historię Lukrecji i Judyty), przejęty został natomiast schemat podziału dziejów – i dekoracji – na czasy antyczne (Ława św. Reinholda), starotestamentowe (Ława św. Krzysztofa) i chrześcijańskie (Ława Malborska). Między bohaterów fikcyjnych wprowadzono – tak jak w innych triadach – postacie historyczne, z których najbardziej wyeksponowane to król Kazimierz Jagiellończyk<sup>48</sup>, kreowany tu nie tylko na nowego patrona Ławy Malborskiej, ale i na nowego Dobrego Bohatera czasów chrześcijańskich.

Kanon Dziewięciu Dobrych Bohaterów występował od wieku XIV w ratuszach i innych budynkach magistratu, tak więc gdańszczanie byli niewątpliwie obeznani z tym wątkiem ikonograficznym, z którym wiązała się przecież także postać patrona Dworu<sup>49</sup>. Bohaterowie odgrywali rolę strażników prawa, autorytetów asystujących przy czynnościach sądowych. W tzw. "Laube" ratusza w Lüneburgu (miejsce sądów) zostali wyobrażeni w witrażach jako figury komentujące wydarzenia na sali i domagające się sprawiedliwości (I poł. XV w.). W sali Hanzy ratusza w Kolonii (około 1340) kamienne posągi "neuf Preux" sąsiadowały z przedstawicielami ośmiu

<sup>47</sup> Simson, loc. cit.

<sup>48</sup> Por. Z. Kruszyński *Historycy i kult przeszłości w sztuce polskiej XVI-XVIII wieku*, Warszawa-Poznań-Toruń 1984, s. 22-41.

<sup>49</sup> Paszkiewicz, op. cit., s. 210.

proroków *Starego Testamentu* oraz figurami cesarza Karola IV i siedmiu elektorów – ci ostatni funkcjonowali tu jako duchowi spadkobiercy Dobrych Bohaterów, współcześni strażnicy prawa<sup>49</sup>. W południowym prześle gdańskiego Dworu Artusa odbywały się publiczne sądy<sup>50</sup>. Zebrane tu na posiedzeniach Rada i Ława miały przed oczyma już nie postacie Dobrych Bohaterów, ale rozpisane na cykle obrazów przykłady pozytywnych i negatywnych postaci antyku, sceny starotestamentowe interpretowane z chrystocentrycznego punktu widzenia, wreszcie odniesienia do niedalekiej historycznej przeszłości miasta i aluzje do współczesności. Z kolei członkowie bractw zachęceni tymi przykładami do ich naśladownictwa, sąsiadowali w trakcie swych biesiad ze stallami sądowymi (1559) czy seriami przedstawień wymiaru sprawiedliwości (1568 cykl z narożnika południowo-zachodniego, 1588 – z południowo-wschodniego). Najdobitniejsze *memento* stanowił od początku XVII w. *Sąd Ostateczny* Antoniego Möllera. W ten sposób nakłaniano mieszczan, by przyczyniali się obyczajnym życiem do pomyślności miasta, w którym każdy miał swe ściśle określone miejsce, związane z nim prawa i obowiązki. Dekoracja zamówiona przez bractwa i późniejszy wystrój części Dworu zajmowanej przez Radę i Ławę stworzyły zatem uzupełniającą się wzajemnie całość.

Schemat podziału dziejów, wywodzący się jeszcze z tradycji średniowiecznej, został w Gdańsku wypełniony nowożytną treścią. Miała ona dowodzić humanistycznych zainteresowań członków Ławy św. Reinholda, odwołujących się do Liwiusza i Owidiusza w poszukiwaniu antycznych źródeł bliskiej ich sercu obyczajowości rycerskiej. Z kolei program Ław św. Krzysztofa i Malborskiej zawierał aluzje do zaangażowania członków tych bractw po stronie nowych prądów religijnych.

Głębszy sens wystroju poszczególnych Ław ujawniał się w zestawieniu obrazów, rzeźb i napisów, a nawet w szerszym kontekście dekoracji całego Dworu Artusa. Jednakże wiele elementów tejże dekoracji poddawało się interpretacji "obyczajowej". Skoro *Orfeusz wśród zwierząt* Hansa Vredemana de Vries uchodził za rodzaj malowanej przestrogi, by bywalcy Dworu nie upodobnili się do pijanych bestii<sup>51</sup>, to możliwe, że takie przedstawienia jak *Śmierć Lukrecji*, *Diana i Akteon*, *Lot z córkami*, *Śmierć Holofernesa* rozumiane były jako wezwanie do przystojnego zachowania się we Dworze przedstawicieli obu płci. Dwa ostatnie przykłady należą bowiem do cyklu "Weibermacht", inaczej tzw. "Weiberlisten" negatywnie ocenianych wyobrażeń przewagi kobiety nad mężczyzną<sup>52</sup>. Krytyce podlegała tu nie sama miłość, ale brak jej zinstytucjonalizowania w małżeństwie<sup>53</sup>, w którym dostrzegano fundament społecznej przynależności mieszczanina<sup>54</sup>. Stąd

<sup>49</sup> R. L. Wyss *Die Neun Heiden*, "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte" 17, 1957, s. 73-106; – H. Schroeder *Der Typus der Nine Worthes in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 1971, s. 107-114.

<sup>50</sup> Simson, op. cit., s. 107-109.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 193.

<sup>52</sup> J. Schneider *Die Weiberlisten*, "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte" 20, 1960, s. 147-157; – Straten, op. cit., s. 41-45; Vignau-Wilberg, op. cit., s. 48.

<sup>53</sup> Zob. Vignau-Wilberg, op. cit., s. 50.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 48-50. Zob. także: A. Zimmerli-Witschi *Frauen in der Reformationszeit*, Zürich 1981.

obecność przedstawień Weiberlisten w ratuszach - m.in. w 1521 r. w Norymberdze Albrecht Dürer zaprojektował sceny *Dawid i Betsabe*, *Samson i Dalila*, *Arystoteles i Filis*<sup>55</sup>.

Z kolei historia Jefty mogła być rozumiana jako ostrzeżenie przed pochopnie czynionymi zakładami i zobowiązaniami<sup>56</sup>.

O tym że dzieła sztuki w Dworze Artusa stawały się tematem anegdot mijających się niekiedy z intencjami artystów, świadczą legendy narosłe wokół *Sądu Ostatecznego* Möllera. Owe konfabulacje zastępowały często wiedzę o obrazach i rzeźbach umieszczonych wysoko w oświetlonym świecami wnętrzu, w dodatku szybko niszczących i wymagających ciągłej konserwacji, czyli w istocie przemalowania. Stąd tyle sprzecznych informacji o zaginionych obiektach i tyle wręcz nieprawdopodobnych interpretacji<sup>57</sup>.

Późniejsze elementy wystroju Dworu Artusa nie zawsze pozostawały w zgodzie z taką koncepcją programu wnętrza, jaką stworzono w ciągu XVI w. Przeszło południowe do poł. XVII w. przeznaczano dla Rady i Ławy. W roku 1594 na ścianie zachodniej znalazł się *Orfeusz wśród zwierząt* Vredemana de Vries, interpretowany w myśl filozofii neoplatonickiej jako symbol sił duchowych panujących nad nieokiełznanymi instynktami<sup>58</sup>. Na przeciwległej ścianie nad cyklem pięciu obrazów Möllera o tematyce sądowej dominował od 1603 r. wielki *Sąd Ostateczny* tegoż artysty. Bractwo św. Reinholda uzupełniło około 1690 r. "rzymską" dekorację swej części Dworu dwoma tematami: Walką Kuriacjuszy z Horacjuszami i Wojownikiem<sup>59</sup>. W tym samym czasie Ława św. Krzysztofa umieściła jako *pendant* na pilastrze oddzielającym południowe i środkowe przesło Dworu również *Wojownika rzymskiego*. Omówiona wcześniej dekoracja tej Ławy była już o tyle zmieniona, że w 1589 r. zakryto fresk Mistrza Sebastiana malowidłem na płótnie wyobrażającym najprawdopodobniej pejzaż<sup>60</sup>. Po obu stronach figury św. Krzysztofa znalazły się wówczas dwie rzeźby leżących jeleni – podobną ufundowało sobie niemal równocześnie Bractwo św. Reinholda<sup>61</sup>. Najdalej od ustalonego programu odeszła w swej dekoracji Ława Malborska, która w 1589 r. wypełniła ścianę tarczową środkowego przesła sceną *Diana i Akteon*, a analogiczną połącz przesła północnego - przedstawieniem *Diany na łowach*. Jak już o tym była mowa, obie te sceny zawierały plastyczne fragmenty, w których łączono rzeźbę z naturalnym porożem jeleni. Historię Diany i Akteona komentował zrecznie skompilowany cytat z trzeciej księgi *Metamorfoz*<sup>62</sup>.

W ciągu XVII stulecia Dwór Artusa nadal pełnił funkcję miejsca towarzyskich spotkań i zarazem sądów, jednakże już choćby wzmianka w *Dzienniku*

Wystroj Dworu Artusa w Gdańsku i jego program ideowy w XVII wieku

<sup>55</sup> Vignau-Wilberg, op. cit., s. 50.

<sup>56</sup> Ciepła rozrywka towarzyska we Dworze - *Samson*, op. cit., s. 117.

<sup>57</sup> Przytaczane przez Randta, op. cit., *passim*.

<sup>58</sup> E. Iwanoyko *Gdańskie okres Hansa Vredemana de Vries*, Poznań 1963, s. 150-153.

<sup>59</sup> *Samson*, op. cit., s. 251-252.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 275.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 188-190.

Karola Ogiera świadczy o tym, że budynek wykorzystywano do handlu książkami<sup>50</sup>. Wzrastającej tendencji do "praktyczniejszego" użytkowania Dworu dowodzi pomysł przekształcenia go w giełdę: pojawił się on już w 1596 r., ponownie został podjęty 80 lat później<sup>51</sup>. Za każdym razem projektodawcą tej idei był Trzeci Ordynek. W ten sposób średnie mieszczaństwo, któremu kolejne "konstytucje" Dworu utrudniały do niego dostęp, dążyło do przeniknięcia w szeregi jego użytkowników. Sformułowany w 1421 r. zakaz wstępu do Dworu Artusa rzemieślnikom, kramarzom, szynkarzom i wszystkim tym, którzy utrzymywali się z pracy najemnej, został powtórzony w 1527 i 1631 r.<sup>52</sup>. Przepisy starały się uchronić elitarność Dworu, ufundowanego przecież jako instytucja skupiająca wyłącznie patrycjuszy. Praktyka jednak była inna, jak o tym świadczą przyjęcia do poszczególnych bractw pracujących dla nich artystów, a więc rzemieślników. Przekształcenie Dworu Artusa w giełdę dokonało się dopiero w 1742 r., w sytuacji, gdy większość członków bractw stanowili kupcy<sup>53</sup>. Swoistym pomnikiem zwycięstwa w procesie demokratyzacji nie tylko Dworu, ale i systemu rządów w mieście stał się umieszczony tu w 1755 r. posąg Augusta III dłuta Jana Henryka Meissnera. Monarcha ten stanął po stronie Trzeciego Ordynku w jego sporze o władzę z Radą i wymusił na niej dopuszczenie przedstawicieli kupców do współrządzenia Gdańskiem – została dla nich zastrzeżona jedna trzecia miejsc w Radzie<sup>54</sup>.

Wobec zacierania się pierwotnych funkcji Dworu Artusa przestał być zrozumiałą więź łączący z owymi funkcjami XVI-wieczną dekorację. Dowodem na to jest choćby fakt uzupełnienia w poł. XIX w. wystroju Ławy św. Reinholda cyklem scen z życia tej postaci, niezgodnym z tradycją wybierania dla tej Ławy tematów antycznych. Usuwanie niszczących zabytków, ingerencje konserwatorskie w istniejące dzieła sztuki i wprowadzenie nowych obiektów w poważnym stopniu unicestwiło dawny program wnętrza, który stanowił rodzaj posługującego się słowem i obrazem moralitetu, skierowanego jednocześnie do rządzących i rządzonych.

<sup>50</sup> Karola Ogiera *dziennik podróży do Polski 1635-1636*, przeł. E. Jędrkiewicz, cz. 1, Gdańsk 1950, s. 19.

<sup>51</sup> Simson, *op. cit.*, s. 110, 216.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 19, 23, 70, 203.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 254-255.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 271-273. Trzeba tu pamiętać o tym, że w konsekwencji procesu feudalizacji w XVI i XVII w. patrycjat gdański odszedł od udziału w handlu.

## Życie codzienne w gdańskim Dworze Artusa w XV-XVI wieku

Inaczej było tu przed laty!  
Wrzątkiem uczył kipiał Dwór Artusa;  
Huczały pieśni i wstawy,  
Lamp płomień złościł biel obrusa  
[...]  
Dzisiaj jeszcze pewnie kiedy błąda  
W gotyckich oknach pełnia błądzi,  
Błądzi po sali dusz gromada ...

Romantycznie, nostalgicznie i nutą dramatyzmu brzmią strofy wiersza z końca XIX w. Wiktora Gomulickiego, który, jak wielu jemu podobnych, podczas pobytu w Gdańsku odwiedzał Długi Targ i wspaniałe gmachy tego miasta. Osobistości życia politycznego i zwykli ludzie przybywający do Gdańska w różnych interesach, niemal wszyscy, poczynawszy od monarchów i książąt, na rzeszy kupców i wędrowców przyjeżdżających na doroczne targi dominikańskie skończywszy, podziwiali gmach Dworu. Nie każdy miał jednak szczęście dostać się do jego wnętrza.

Podjęwającemu, z wielu względów interesujący temat życia codziennego w gdańskim Dworze, trudno jest odkryć nieznaną dotąd kartę jego dziejów. O Dworze pisało wielu autorów niemieckich i polskich, a podstawową i do dziś aktualną monografią pozostaje nadal praca Paula Simsona, opublikowana w gdańskiej oficynie Theodora Bertlinga w 1900 r.<sup>1</sup> Jednak przy odrobinie szczęścia udało się w bogatych gdańskich źródłach archiwalnych natrafić na zapomniane lub nie znane dotąd fakty.

<sup>1</sup> P. Simson *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften der Barken*, Danzig 1900; - W. Helweg *Die vier gotischen Original-Steckzeuge des Artushofes zu Danzig*, [w:] "Weichselland" 37: 1938, 3 H., s. 53-55; - M. Bogucka *Życie codzienne w Gdańsku, wieki XVI-XVII*, Warszawa 1967; - Z. Jąkrzeńska-Sniezko, *Dwór Artusa w Gdańsku* "Seria Graficzna" 7, Poznań-Gdańsk 1972; - B. Mieszkowski *Wielki obruchów gdańskiej historii* "Rocznik Gdański" z. 1, s. 141-149. O zbrojach turniejowych zawieszonych nad Ławą Beactwa św. Reinholda: F. Šeballo *Późnogotycka zbroja turniejowa w zbiorze umiarskich*, "Studia do dziejów Wawelu" 3: 1968, s. 335-361; - Z. Fuński *Ubrzy o umiarskiej zbroi turniejowej*, "Studia do dziejów Wawelu" 28: 1991, s. 423-438.



W wieku XIV domy Artusa w miastach pruskich stanowiły charakterystyczny akcent; w Toruniu już w 1310 r., w Elblągu w 1 ćw. XIV stulecia, podobnie w Chełmnie, w Królewcu i Gdańsku w XIV w., w Braniewie w XV w. Znane jako *Curia Regis Artus*, *Societas Regis Artus* lub *Curia Sancti Georgii*; królewicki zwany był *domem panów* (*Junkerhoff*). Junkrami nazywano w średniowieczu członków najstarszych rodów, sięgających swą historią czasów założenia miasta. Tworzyli oni patrycjat i należeli do zamkniętego, elitarnego, Bractwa św. Jerzego, a siedzibę tą zwano *Junkerhofem*<sup>2</sup>.

W dziejach gdańskiego Dworu rozróżnić można dwa okresy. Pierwszy związany był z tzw. Starym Dworem, którego budowę rozpoczęto między 1348 a 1350 r., przebudowanym następnie w cegle w latach 1374-1387. Jego żywot trwał do pożaru w nocy z 27 na 28 XII 1476. Szybko rozpoczęto budowę nowej siedziby na parceli dzisiejszego Dworu, otwierając w ten sposób drugi, nowożytny okres w dziejach gmachu. Niewiele zachowało się źródeł do wczesnych dziejów Starego Dworu. Zarządzenia (ordynacje) sprzed 1382 r. wspominają o Dużym Dworze kupców, legitymujących się majątkiem od 20 grzywien i o Małym Dworze – patrycjusz, siedzibie Bractwa św. Jerzego w bocznym pomieszczeniu Dworu Artusa.

Struktura ówczesnego zarządu i życie wewnętrzne regulowane były przez rozporządzenia porządkowe modyfikowane w ciągu dziesięcioleci, wzbogaćane przez przepisy zwyczajowe, normujące życie w dniach powszednich i świątecznych. Z zachowanego regulaminu z 1421 r. dowiadujemy się, że do zarządu wybierano czterech przedstawicieli starszyny Dworu (*Alterleute*) mających do pomocy czterech towarzyszy zwanych kumpanami. Informacja ta może wskazywać na istnienie wówczas czterech Law kupieckich (zob. niżej) i zarządzanie nimi przez wójtów. Jedna osoba opiekowała się ogrodem Bractwa św. Jerzego (*Gartenmeister*). Regulamin wewnętrzny Dworu zatwierdzany był przez Radę Miasta, spośród jej członków wybierano "patronów", dwóch z nich sprawowało nadzór i pośredniczyło między zarządem a Radą w sprawach spornych<sup>3</sup>.

Regulamin wyraźnie określał funkcję Dworu służącego wyłącznie własnym członkom, który w żadnym wypadku nie mógł przekształcić się w miejską piwiarnię<sup>4</sup>. Ponieważ członkami Dworu byli również ławnicy odbywający tam swoje posiedzenia, zdarzało się rozszerzanie forum rozmówców, gdy w grę wchodziły ważne sprawy miejskie. Zapraszano też członków Rady; przykładem jest cytowana przez Simsona korespondencja komtura domowego konwentu krzyżackiego w Gdańsku, Michała Tutzenfeldera z księciem brunszwickim Wilhelmem z 1435 r. Komtur informuje o zwyczajowych spotkaniach kupców i ławników w Dworze, w kilku takich brał udział w obecności burmistrza, zapewne Henryka Vorratha oraz

<sup>2</sup> Simson, op. cit., s. 6 n. Zob. także: M. Bisкуп Гданск в первоначальном столетии ордена крестоносцев (1308-1409), [w:] *Historia Gdańska. I do roku 1454*, pod red. E. Cieślaka, Gdańsk 1978, s. 427 n.

<sup>3</sup> Simson, op. cit., (*Die Artushofordnung von 1421*), s. 309-315.

<sup>4</sup> Wyszynk piwa, sposób picia, miara i jakość – to częste tematy rozporządzeń. Rada Głównego Miasta zawsze jednak starała się kontrolować zarówno życie w Dworze, jak "dystrybucję" tego trunku, zachowując monopol na jego produkcję i rozpowszechnianie w Gdańsku.



rajców dla przedyskutowania spraw międzynarodowego handlu bałtyckiego i trudności związanych z szerzącym się piractwem<sup>5</sup>. Konflikty polityczne i zbrojne powodowały czasowy zakaz wstępu do Dworu kupców tych narodowości, które były w stanie wojny z Gdańskiem.

Zycie  
codzienne  
w gdańskim  
Dworze  
Artusa

\*

Paul Simson powołując się na źródła zebrane przez Walentego Schlieffa w połowie XVII w. i ławnika Jana Beniamina Schmidta w XVIII w. zrekonstruował wczesne statuty Dworu z XIV i XV w.<sup>6</sup>

Starszyzna Dworu, spośród której wybierano zarząd, miała strzec godnego zachowania się uczestników spotkań. Dwór był otwarty w niedzielę i dni świąteczne po nabożeństwach<sup>7</sup>, w dni powszednie do zmroku, czas opuszczania wnętrza ogłaszany był tzw. dzwonkiem piwnym (*Bierglocke*). Użytkowanie Dworu ograniczone było w okresie postu, zamknięty był w drugiej połowie Wielkiego Tygodnia.

Czas przebywania w Dworze do około godziny 22-ej w dni powszednie i około 22-ej podczas uroczystości należy przyjąć jako czas względny. Doba w średniowieczu inaczej była liczona od początku okresu wielkanocnego, a więc od zrównania dnia z nocą, inaczej od drugiej połowy września przez okres jesienny i zimowy.

Zabawy w Dworze dozwolone były w okresie świąt Bożego Narodzenia, w zapusty, Święta Wielkanocne, Zielone Świątki, w Boże Ciało. Starzyzna Dworu i członkowie Rady Miejskiej mieli przywileje dłuższego "siedzenia i picia" razem ze swymi gośćmi. Rajcy goszczeni byli raz do roku przez starszyznę na koszt Dworu piwem, jednym gatunkiem wina, chlebem, rzodkwią, śledziami, ciastem i owocami w cukrze (*Krude*). Zapraszani goście mieli do wyboru piwo lub wino, to pierwsze spożywano powszechnie, to drugie podawano od święta.

Do różnych posług zatrudniano siedmiu knechtów; po jednym w piwnicy, przy piwnej ladzie, węgłu drzewnym i piecu, czterech było do roznoszenia napojów i mieli oni do pomocy czterech chłopców. Zabraniano im jednak jeść i spać we Dworze. W czasach nowożytnych, gdy liczba gości i członków bractw zwiększała się, potrzeba było więcej służby; mistrzowi piwnicy dodano służącego, podobnie mistrzowi lady piwnej, dwóch innych

<sup>5</sup> Simson, op. cit., s. 25. W tym czasie uległ zastrzeżeniu spór między królem duńskim Erykiem Pomorskim a miastami hanzy wendyjskiej, które chciały się osamodzielić od Hanzy.

<sup>6</sup> Simson, op. cit., (*Die älteste Artushofordnung angeblich von 1300*), s. 305-309; (*Die Artushofordnung von 1421 - zob. przyp. 3*). Ponadto źródła do najwcześniejszych dziejów gdańskiego Bractwa św. Jerzego i Dworu Artusa opublikowane zostały w 4 t.: *Scriptores rerum prussicarum. Die geschichtsquellen der Preussischen Vorpommern bis zum untergange der Ordensherrschaft*. Hrsg. von Theodor Hirsch, Max Töppin, Ernst Strehlke, Leipzig 1870, w rozdz. VIII *Die Danziger Chroniken*, w oprac. T. Hirscha 8: *Artushof Ordnung von J. 1421*, s. 346-350; *Älteste Erinnerung an die S. Georgen-Bruderschaft 1414* [? 1410], s. 350 n.; *Elberleute des Artushofes 1422-1424*, s. 353; *Caput Waisenheils Danziger Chronik*, s. 725-800.

<sup>7</sup> W 1427 r. wydane zostało rozporządzenie przez konwent gdańskiego, Radę Głównego Miasta i proboszcza kościoła Mariackiego, zakazujące wyszynku piwa przed południem w dni świąteczne, by nie odciągać wiernych od nabożeństw. - Archiwum Państwowe w Gdańsku [cyt. dalej: A.P.Gd.] s. 491 300 D, 80, nr 16. Także: M. Biskup Gdańsk *o zrytku zasłużonych* (1409-1454) [w:] *Historia Gdańska...* s. 622.

zajmowało się obsługą szlachetnie urodzonych (*Junker knecht*) i ławników (*Schöffenknecht*), jeszcze inny trzymał straż przy bramie (*Thorwärter*). Na stałej pensji byli dwaj muzykanci (w nowożytnym Dworze czterej), lecz otrzymywali oni dodatkowy tzw. „grosz Pana Boga” przeznaczony na piwo i łaźnię. Dbano więc o dobre samopoczucie i higienę osobistą. Dodatkowy skojec przysługiwał służbie stołowej.

Wspomniany regulamin z 1421 r., uzupełniany dodatkami w XV i na początku XVI w., oraz nowe z 1527 r. i 1631 r. składały się z kilku części, nazwę je tu podstawowymi i szczegółowymi przepisami wewnętrznymi<sup>1</sup>. Oto kilka przykładów.

Odwiedzający Dwór mieli obowiązek wnieść opłatę (*Gastgeld*): w 1538 r. – 4 szylingi, w 1574 r. – 2 grosze, w 1598 r. – 3 grosze. Służba towarzysząca panom miała zakaz wstępu do wnętrza, zostawała więc na przedprożu, zobowiązana była do zachowania spokojnego i przyzwoitego, pod karą więzy. Zakaz wstępu mieli również obcy muzykanci, chyba że uzyskali zezwolenie Rady, a także kobiety „z orzechami, owocami i wiankami” – pod karą więzy, jak również ładacznice i osoby wsławione w mieście przez zbyt swobodny styl życia<sup>2</sup>.

Surowo było karane ubliżanie i czynne znieważenie kogoś ze starszyny – 100 grzywami (!) i oddaniem pod sąd. Butne domaganie się piwa od starszego Dworu, gdy nie było wyszynku, lub głośne narzekanie na jakość piwa w obecności starszyny i „panów Dworu”, było wielce naganne i obłożone karą 10 grzywien srebra. Powodem do obostrzeń regulaminu były incydenty, jak ten z 1571 r., podczas którego jeden spośród gości natarczywie domagając się piwa, uderzył w pierś starszego Dworu. Rozbijane w czasie burd naczynia, czy to z kamionki czy ze szkła kosztowały 2 grzywny. Również wtargnięcie do piwnicy z beczkami bez zezwolenia obłożone było karą 10 grzywien. Respektowany być musiał zakaz wyszynku arturiańskiego piwa na zewnątrz Dworu, wydaje się jednak że nie dotyczył strony „od podwórza”, a w rezultacie nie wytrzymał próby czasu. Cofnięto go później, lecz opłatę za prawo „frontowego” wyszynku na Długim Targu pobierała Rada.

W najstarszych rozporządzeniach wewnętrznych znajdował się zapis zakazujący wstępu do Dworu z orężem i wjeżdżania na koniu. Simson, powołując się na kroniki gdańskie, podaje wiele przykładów bijatyk na pięści, rozbijania kufli na głowach, oblewania piwem współbiesiadników. W roku 1424 Piotr Wartenberg zaskarżył siedmiu współbiesiadników, że wepchnęli go w ogień płonący w kominku. W roku 1482, a więc zaledwie rok po otwarciu nowego Dworu, ostra burda, jaka wybuchła w Ławie Lubeckiej,

<sup>1</sup> *Die Artushofordnungen von 1527* i *Die Artushofordnungen von 1631* Simson, op. cit., s. 315-324.

<sup>2</sup> Simson, op. cit., s. 74.

doprowadziła nawet do chwilowego zamknięcia Dworu<sup>10</sup>. Zdarzenia takie powodowały zaostrezenie dyscypliny.

Groźenie nożem podczas sprzeczek było upominane przez starszego lub mistrza piwnicy "w imieniu pokoju Rady", gdy jednak to nie skutkowało, drugim ostrzeżeniem była już kara 5 grzywien srebra i poddanie pod osąd starszyny, która w drastycznych przypadkach mogła pozbawić członka bractwa wstępu do Dworu.

Uczający w Dworze mieli do wyboru kilka jeśli nie kilkadziesiąt gatunków piwa znanego wówczas w Prusach i na Pomorzu. Miejscowe browary dostarczały do Dworu szlachetny gatunek zwany *Weredich*, z Elbląga sprowadzano królewskie, złociste – *Saurmach*. Po wypiciu fromborskiego *Senger Wahl* nachodziła ochota do śpiewów, trącano się kubkami przy braniewskim *Sturze Kehle*. Malborskie browary znane były z dwóch gatunków: zamkowego *Kelbier Zappel* i "stołowego" *Kuch Zappel*. Piwo o nazwie *Blarkazu* to specjalność browaru kwidzyńskiego, zwyczajowa nazwa grudziądzkiego brzmiała trochę dziwnie – *Krancker*, lepiej tczewskiego – *Freudenreich* czy gniewskiego – *O'Jannez*, starogardzkiego – *Pikanne*. Każde piwo z pomorskich i pruskich browarów miało swoją nazwę, zróżnicowany smak, odpowiednią moc<sup>11</sup>.

W piwnicach nie mogło zabraknąć wina, napoju panów szlachetnie urodzonych, coraz liczniej odwiedzających Dwór. Pospolitym było wino reńskie obok krajowego landweinu, dobre było morawskie, rzadkie hiszpańskie transportowane aż z Aragonii, drogą przez Kraków sprowadzano ciężkie wina węgierskie i siedmiogrodzkie. Szlachetnie brzmiało spożywane w Gdańsku *Alter Kaiser*, sądzić wypada, że bukiet zapachu tego trunku godny był jego nazwy<sup>12</sup>.

Smak, zróżnicowany dzięki gatunkom winogron, wzmacniany był dodatkami. Cenionymi z uwagi na właściwości tonizujące przy chorobach woreczka żółciowego, częstym wówczas zapadaniu na kamienie pęcherzowe i jako lek na wrzody żołądka były kwitnące pędy i liście piołunu, zawierającego olejki eteryczne; wina wermutowe zwano przecież "napojem św. Jana". Pito rzadko z naczyń szklanych, najczęściej z drewnianych oraz cynowych kubków, nieobojętnych dla zdrowia. Zanim ruszyła produkcja miejscowa, z Nadrenii przywożono kamionki kolońskie – słynne kufle. Dopiero nowożytnie inwentarze Ław wymieniają dziesiątki srebrnych, złożonych pucharów i wspaniałe wilkomy, którymi spełniano toasty.

W czasie towarzyskich spotkań raczono się piwem ponad miarę. Jedni w swej okazjonalnej "twórczości" chwalili taki stan rzeczy, inni wypowiadali się krytycznie: "Kto tego pije, dobrze śpi, kto dobrze i dużo śpi, ten nie grzeszy, ten więc kto tego pije, wnijdzie do królestwa niebieskiego" – sadiłszyper w 1588 r.<sup>13</sup> Natomiast przybysz z Anglii przestrzegał w 1618 r.:

<sup>10</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>11</sup> A. P. Gd. sygn. 300 R/Vv, s. 256-258.

<sup>12</sup> Das Große Aenderbuch des Deutschen Ordens. Hrsg. Walther Ziesemer, Danzig 1921, s. XXI, 125 i 298.

<sup>13</sup> Simson, op. cit., s. 87; – Bogucka, op. cit., s. 86.

Kilka lat wcześniej, 8 XII 1614 r., Jan Zbigniew Malski wpisywał się do księgi w Ławie św. Reinholda:

Pijaństwo - cóż powiem nie do ucha;  
Oto ordonać piwnica, wypij z tego ducha.  
[...]  
Diabeł z toba, dosiądźnij, pij [z] twym biesem - bratem.  
Tenże do pijanic, braci swej: Teraz o wierni bracia służebnicy,  
Wziąwszy każdy z was piwa po szklanicy,  
Wlej wsad jak ocet, wszak to nie nowina.  
Podrasiał piwem, kiedy nie masz wina<sup>35</sup>.

Nie zawsze więc przestrzegano właściwej miary pojemności i dobrego gatunku wina; przestrzegano przed taką niesumiennością w wewnętrznych zarządzeniach.

Zakazane były tzw. sądy piwne, podczas których dochodziło do gorszących scen. Czyniono jednak wyjątek w okresie karnawału. Maria Bogucka podaje w tłumaczeniu cytowany przez Simsona autentyczny tekst edyktu Rady przeciw pijaństwu w Dworze Artusa<sup>36</sup>.

Pomiję tu znane wrażenia Karola Ogiera z odwiedzin w Dworze w latach trzydziestych XVII w. Mniej znana jest natomiast wypowiedź Giacomo Fantuzziego, urzędnika Trybunału Nuncjatury w Polsce (ostatnie lata panowania Władysława IV i pierwsze Jana Kazimierza). W czasie powrotu z Warszawy przez Gdańsk do Rzymu, w swoim *Diariuszu podróży po Europie* zanotował (1652):

"Po lewej stronie placu (Długi Targ - przyp. A.Ch.) znajduje się piękna sala na parterze, ozdobiona wdzięcznymi obrazami i posągami. Tutaj ma swą siedzibę korporacja pijaków zwanych też opojami, którzy wstępując do niej płacą tam z góry za cały rok po dziesięć groszy dziennie [...] za co mogą tam pić, ile zechcą, przez rok cały, trzy razy dziennie, bez dodatkowej opłaty". Dalej Fantuzzi konkluduje: "Stąd dla miejsca tego dobry zysk na końcu roku się bierze, jako że jest możliwe, by codziennie albo regularnie w ciągu dnia każdy opój mógł przyjść się napić, a przy tym kto umiera lub z Gdańska w danym roku wyjeżdża, traci wszystko, co był zapłacił za rok cały, a idzie to na potrzeby towarzystwa czy kongregacji, którą szanują jako miejsce święte"<sup>37</sup>.

Poświęciłem temu problemowi więcej miejsca, bo jakkolwiek starano się pijaństwo przykrócić, z drugiej strony piwo było tak powszechnym napojem, że słowa piosenki: „Hic mudidi fratres spumancia pocula sicut. / Hic nihili es aliud vivere quam bibere” ("Tutaj spoceni bracia okryte pianą wychylają

<sup>34</sup> Simson, op. cit., s. 87.

<sup>35</sup> A.P.Gd., sygn. 359, 57/6, s. 376.

<sup>36</sup> Bogucka, op. cit., s. 87; - Simson, op. cit., s. 206.

<sup>37</sup> Giacomo Fantuzzi *Diariusz podróży po Europie* (1652). Z rękopisu przełożył, wstępem i przypisaniami opatrzył Wojciech Tygielski, Warszawa 1990, s. 40.

kubki, /Tutaj żyć to znaczy - pić!<sup>16</sup> - traktowane jako hymn, a wyryte na wielkim pucharze Bractwa św. Reinholda z 1593 r.: *Wer mich zwölffmal austrinken han./ Wird von Sanct Reinhold Ablas kan* ("Dwanaście mnie razy wychylić trza,/ wówczas święty Reinhold swój odpust da")<sup>17</sup> było niemal oficjalną zachętą do bezustannego spełniania toastów przy każdej okazji. A okazji tych nie brakowało.

Osobnego naświetlenia wymagają składy osobowe bractw Dworu, które w przyszłości wymagają przebadania, na podstawie zachowanych wpisów członków i wykazów alfabetycznych, sporządzanych przez pisarzy Ław. Podjęte analizy wykażą liczbę członków bractw w poszczególnych latach lub okresach, wahania tej liczby spowodowane warunkami politycznymi, gospodarczymi, a także klimatycznymi oraz klęskami elementarnymi i epidemiami. Otrzymamy wtedy również odpowiedź na pytanie, które z Ław były bardziej a które mniej atrakcyjne i dlaczego. Okaze się również, czy przedstawiciele słynnych gdańskich rodów kierowali się w wyborze tradycja rodzinna, czy może innymi kryteriami.

W roku 1481 rozpoczął działalność odbudowany po pożarze nowy Dwór. Najstarszy spis braci dotyczy Ławy św. Reinholda<sup>18</sup>. Kult tego świętego, postać na wół legendarnej, jednego z czterech synów rycerza Haimona ze świty Karola Wielkiego, przybył do Prus i na Pomorze wraz z kolonistami nadreńskimi. Jego święto obchodzono 11 stycznia<sup>19</sup>.

Statut Ławy Lubeckiej datuje się na 1482 r., za jej patrona przyjęto św. Krzysztofa i już w roku następnym wymienia się imię tej Ławy jako Ławy św. Krzysztofa<sup>20</sup>. Założyli ją kupcy handlujący z Lubeką. W dokumencie fundacyjnym jako patronów, obok św. Krzysztofa, wymienia się Pannę Marię i wszystkich Świętych. Jej członkowie uzyskali w rok później zezwolenie starszyny Dworu na wstawienie figury patrona, ukończonej około Zielonych Świąt<sup>21</sup>.

Ława trzech Króli istniała od 1483 r. (według informacji zawartej w odpisie z 1530 r.). W roku 1683 na jubileusz dwustulecia zarząd Ławy wydał przyjęcie dla starszyny Dworu<sup>22</sup>.

W roku 1487 erygowano Ławę pod Malborkiem, zwaną również Malborską (Marienburgską – od wiszącego nad nią obrazu ilustrującego udział gdańszczan w oblężeniu Malborka w czasie wojny trzynastoletniej). Patronką Ławy była Panna Maria, a jej członkowie byli Braćmi Marii

<sup>16</sup> Bogucka, op. cit., s. 88.

<sup>17</sup> Simson, op. cit., s. 114; – Z. Jakrzewska-Snieżko, op. cit., s. 21.

<sup>18</sup> Simson wspomina o najstarszej księdze Bractwa św. Reinholda, z brakującą pierwszą kartą i datą 1497 na stronie drugiej, oraz o tekście informującym o poczęstunku podczas wyboru pierwszego wójta i zarządu Ławy w 1483 r. – op. cit., s. 36. Obecnie zachowana najstarsza księga zawierająca spis braci i nazwiska członków zarządu, przewodząca była od 1527 r. – A.P.Gd., sygn. 359, 57/1. Następne, od lat dwudziestych do 1578 r. – 359, 57/2, od 1582 do 1593 r. – 359, 57/5; od 1593 do 1609 r. – 359, 57/6a; od 1610 do 1618 r. – 359, 57/6b; w 2 poł. XVII i pocz. XVIII w. – 358, 57/7.

<sup>19</sup> Malowane ilustracje do legendy o św. Reinholdzie i jego trzech braciach dostarczających jednego wierzchołka znajdują się na karcie tytułowej księgi z 1577 lub 1578 r. prowadzonej przez wójta Jerzego Knoffa – A.P.Gd., sygn. 359, 57/21, s. 9 /oraz na karcie tytułowej księgi z datą 1661 r. – 359, 57 7, s. 5.

<sup>20</sup> Statuty i księga braci w Ławie św. Krzysztofa – A.P.Gd., sygn. 359, 1/1.

<sup>21</sup> Kroczyński Jakuba Lubego – *Scriptores rerum Prussicarum*, op. cit., s. 720.

<sup>22</sup> Simson, op. cit., s. 37 i 41.



Różańcowej (po raz pierwszy wzmiankowanej 21 V 1499 r.<sup>25</sup>. O istnieniu tej Ławy pisze w swojej Kronice Caspar Weinreich z powodu sporu z Bractwem św. Jerzego o miejsce w Dworze Artusa<sup>26</sup>.

Utworzenie Ławy Holenderskiej datowane jest na 1492 r., kiedy to kupcy holenderscy i gdańscy handlujący z Niderlandami zawarli umowę z dominikanami w celu zainstalowania w kościele św. Mikołaja swojej kaplicy<sup>27</sup>.

Początki Ławy Żeglarzy nie są znane, wiadomo, że znajdowała się w Dworze przed 6 VI 1508 r., a za swego patrona miała prawdopodobnie św. Jakuba, opiekuna żeglarzy (w roku 1742 do gdańskiego kościoła św. Jakuba przeniesiono przedmioty należące do tej Ławy)<sup>28</sup>.

Najmniej informacji dotyczy Ławy Mariackiej, zwanej także Ławą "Unser lieben frauen Bank", której nie należy mylić z Ławą Malborską, zwaną też niekiedy Ławą Marii. Po wprowadzeniu reformacji do Gdańska Bractwo Ławy Mariackiej zubożało tak bardzo, że w 1529 r. wspierane było materialnie przez najzasobniejsze wówczas Bractwo św. Reinholda, które reprezentowane było również w składzie zarządu, zaś skromne przychody przekazywane były do kasy tego potężnego Bractwa. W roku 1534 Bractwo Ławy Mariackiej ostatecznie inkorporowane do Ławy św. Reinholda<sup>29</sup>.

Bractwa Dworu Artusa genezą swą sięgają średniowiecznych wspólnot osób świeckich, kierujących się zasadami chrześcijańskimi i obowiązkiem wierności (*Treue*), tworzących zaprzysiężone związki (*Schwurbruderschaft*, *Eidgenossenschaft*). Uczestniczyły w życiu religijnym społeczności miejskiej, za obowiązek przyjmowały opiekę materialną nad wdowami i sierotami oraz ubogimi. Składki na ten cel (*Armgeld*) przechowywane były w osobnej kasie – skrzynce każdej z Ław, zaś jej stan podsumowywano w końcu roku. Miały swoje kaplice lub ołtarze, np. w kościele Mariackim obok innych bractw: św. Marcina – rajców, św. Brygidy – ławników, św. Jerzego – patrycjatu, ta ostatnia ze słynnym *Sądem Ostatecznym* Memliga w ołtarzu. Bractwu św. Reinholda przekazali swą kaplicę pod wieżą spadkobiercy ławnika Jana Kruchemana. Ołtarz św. Krzyża należał do Bractwa Marii Różańcowej w Ławie Malborskiej<sup>30</sup>.

Nazwa tej Ławy pochodzi od tematu zawieszzonego nad nią obrazu, lecz genezą Bractwa można wywieść od stowarzyszenia kombatantów uczestniczących w oblężeniu Malborka z 1454 i 1460 r., a zbierających się jeszcze w starym Dworze. W czasie pożaru budynku "do piwnic" spaliły się nie tylko istniejące tam Ławy (Ławę Żeglarzy uważa się za najstarszą - 1386 r.), ale i cały wystrój z rzeźbami, obrazami i wielkim, kolistym świecznikiem. Prawdopodobną może być hipoteza, że uległ wówczas pożarowi najwcześniejszy obraz ilustrujący udział gdańszczan w oblężeniu Mal-

<sup>25</sup> *Fraternitas noscari beatissimae Marie virginis curiae Artis vulgariter koniges-ardtezhof in Barca Marienburgh* - Simson, op. cit., s. 49.

<sup>26</sup> *Scriptores rerum Prussicarum*, op. cit., s. 767.

<sup>27</sup> Simson, op. cit., s. 37.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 37 i 49.

<sup>29</sup> A.P.Gd., sygn. 389, 57/2, s. 7; - Simson, op. cit., s. 37, przyp. 5.

<sup>30</sup> Th. Hirsch *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig*. I. Th., Danzig 1843, s. 434 i 452; - Simson, op. cit., s. 51 n.



borka<sup>31</sup>. Strata pamiętki była dotkliwa, zlecono więc wkrótce po 1481 r. namalowanie nowego obrazu przybytemu z Nadrenii malarzowi i raz jeszcze w 1536 r. Marcinowi Schoninckowi powtórzenie tego tematu. W tym kontekście szczególną wymowę miało zlecenie Łukaszowi Evertowi namalowania w 1585 r. *Pochodu triumfalnego Kazimierza Jagiellończyka po zdobyciu Malborka*, obrazu fundowanego również przez członków Bractwa Marii w Ławie Malborskiej.

Caspar Weinreich w *Kronice gdańskiej* wspominał o wyborze wójta, jego zastępcy i dwóch pisarzy w Ławie św. Reinholda w niedzielę adwentową 1481 r. Datę tę uważa się za dzień otwarcia odbudowanego Dworu<sup>32</sup>.

Na czele zarządu Ławy stał wójt wybierany spośród starszyny. Był on jednocześnie wójtem kaplicy bractwa. Sprawozdanie z działalności ustępującego zarządu i wybór nowego wyznaczony był na określony dzień: dla Ławy św. Reinholda początkowo co pół roku w Zielone Świątki i na św. Marcina (11 XI), a po 1488 r. raz do roku na św. Marcina. Podobnie było w Ławie Trzech Króli, zaś dla Ławy Lubeckiej lub św. Krzysztofa – 25 XI w dzień św. Katarzyny. Po wyborach nowy wójt przejmował od ustępującego ruchomy majątek Ławy. Akt przejęcia dokonywał się faktycznie kilka dni później. Hans Vernecke wybrany w dzień św. Andrzeja 1550 r. przejął od swego poprzednika m.in. złożony wilkom, wilkom srebrny, sześć srebrnych kubków – wartości 14 grzywien<sup>33</sup>, w innym roku wymieniano w tejsze Ławie Malborskiej prócz aktywów w kasie, piękny koralowy różaniec (*corallen paternoster*) ze złożonym Agnus Dei i pierścień<sup>34</sup>. Poza przedmiotami z kruszców, przejmował on skrzynię z dokumentami, wśród których były oprawione w czerwony pergamin (*rodt boeck*) i skórę (*poehl boeck*) rachunki<sup>35</sup>. Niektórzy z nich na końcu swojej kadencji dziękują członkom ustępującego zarządu oraz dają krótkie wskazówki swoim następcom.

Wójt i zastępca dzierżyli klucze od skrzyni Ławy z pieniędzmi i klejnotami, spisami braci i od szaf (almaria) z wilkonami i naczyniami kredensowymi. Księgi rachunkowe prowadzone były osobno w poszczególnych Ławach: św. Krzysztofa od 1526 r., św. Reinholda od 1530 r., Malborskiej od 1535 r., Trzech Króli od 1597 r. (księga nowa)<sup>36</sup>.

Badając skład osobowy zarządu Ławy św. Krzysztofa w latach 1530-1557 stwierdzić można, że nie powtarzała się w tym okresie kadencja wójta<sup>37</sup>, poza latami 1533-1537 gdy godność tę nieprzerwanie sprawował Adrian Lammerstor<sup>38</sup>. Praktyką był wybór jego zastępcy z poprzedniej kadencji, lub pias-

<sup>31</sup> A. R. Chodyński *Zamek malborski w obrazach i kartografii*, Warszawa 1988, s. 25.

<sup>32</sup> Simson, op. cit., s. 40.

<sup>33</sup> Księga rachunkowa wójtów Ławy Malborskiej - A.P.Gd., sygn. 359, 11/21, k. 62 r. i v., k. 63r.

<sup>34</sup> Różaniec przechowywany był w sakwie (*beutel, handt*) - ibidem, k. 68r. Przykład prowadzenia księgi rachunkowej przez wójta Ławy Malborskiej, Hieronima Schillinga w latach kadencji 1557-1578 - ibidem, k. 90 r. 92 r.

<sup>35</sup> Ibidem, k. 68r. Rachunki początkowo spisywane były na osobnych kartkach, potem zakładano zeszyty (księgi). Zob. również Simson, op. cit., s. 113.

<sup>36</sup> Ława św. Reinholda - A.P.Gd., sygn. 359, 57/3; Ława św. Krzysztofa - 359, 1/9; Ława Trzech Króli - 359, 27; Ława Malborska dla XVI i XVI w. - 359 11/24.

<sup>37</sup> A.P.Gd., 359, 2/2, s. 118-121.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 118.

towanie tej godności przez jednego z dwóch pisarzy z kadencji wcześniejszych<sup>37</sup>.

Wójtowie sprawowali nadzór nad kaplicami i ołtarzami; prawo użytkowania ołtarzy, np. w kościele Mariackim przez bractwa Dworu wydawała Rada Głównego Miasta. Dokumenty te, jako jedne z najważniejszych, wymieniane były w notach wójtów obejmujących funkcję. Wraz z członkami zarządu zobowiązani byli do uczestniczenia w nabożeństwach niedzielnych i niesporach. Na Boże Narodzenie fundowali dwie duże świece wagi 14 funtów wosku, na dzień patrona – dwie mniejsze i zamawiali mszę. Po tej religijnej ceremonii w Dworze Artusa wydawali przyjęcie.

Na dzień patrona Bractwa św. Reinholda, przypadający 11 stycznia, w karnawale, wójt wraz z braćmi zasiadał przy wazie z cukrzonym piwem posypanym imbirem. Wręczano mu wieniec, którymi ozdabiano figurę świętego. Z rąk do rąk krążył pojemny wilkom, z którego pił w pierw wójt, a potem bracia, nawiązując w ten sposób do legendarnej uczty arturiańskiej. Przy muzyce, może tańcach francuskich, włoskich czy niemieckich popularnych w XVI-wiecznym Gdańsku, goszczeni byli starsi sąsiednich Ław. W księgach rachunkowych wójtów znajdują się spisy artykułów spożywczych zakupywanych na te uroczystości; wójtowie Ławy Malborskiej gościli swoich kolegów z Ław Trzech Króli i Ławników<sup>38</sup>. W dzień św. Jana Ewangelisty, któremu początkowo poświęcony był ołtarz w kaplicy św. Reinholda, bracia, którzy uczestniczyli w nabożeństwie pili ze wspólnego kielicha przy ołtarzu wino wermutowe zwane napojem św. Jana. Bractwo św. Reinholda zobowiązane było do utrzymania dwóch księży z pensją roczną 16 marek dla każdego z nich, płaconych w dwóch półrocznych ratach<sup>39</sup>.

Podobne zobowiązania mieli wójtowie innych Ław, zaś bracia poczuli się do obowiązku darowizn, zapisów testamentowych, fundowania dzieł sztuki. Ponieważ temat poruszany był w cytowanej literaturze, ograniczę się do kilku mniej znanych przykładów.

Ołtarz św. Krzysztofa w kościele Mariackim należący do Bractwa Ławy Malborskiej zasłynął ze szczególnej relikwii – fragmentów Krzyża Św. w srebrnej oprawie. Relikwia zabrana, a właściwie wykupiona od dowódcy wojsk zaciężnych w Malborku przez króla Kazimierza Jagiellończyka w 1457 r., przekazana została gdańszczanom<sup>40</sup>. Hojny dar złożył Piotr Pechwinkel po 1507 r. - dwie figurki srebrne wartości 12 grzywien, stanowiące grupę Zwiastowania<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Reinhold von Holten, pisarz Ławy Trzech Króli w 1553 r., tenże jako zastępca wójta Ławy w 1556 r., następnie wójt w 1557 r. - ibidem, s. 119 i 121.

<sup>38</sup> A.P.Gd., 359, 11/21, k. 102r, 105v., 108v., 111v. n.

<sup>39</sup> Simson, op. cit., s. 51 i 57.

<sup>40</sup> Więcej na ten temat piszę w pracy *Straty zbrojnicze gdańskie w 1577 roku* (w druku).

<sup>41</sup> Posążek Marii z księgą w ręce i napisem: "Ecce virgo concipiens"; posążek Anioła z gałązką i obejmująca ją benderola z napisem: "Maria gratia plena dominus tecum". Dar ofiarowany był z zapisem, "że dla zbawienia duszy rodziców i krewnych [Pechwinceła] raz w tygodniu przy tym ołtarzu odprawiana ma być msza" - Simson, op. cit., s. 52.

Wystrój Dworu w całości był fundacją bractw, bądź poszczególnych członków. Z licznych przykładów podam imienny, nieznanany dotąd spis fundatorów czterech malowanych tablic z *Pochodem triumfalnym Kazimierza Jagiellończyka po zdobyciu Malborka* autorstwa Łukasza Everta<sup>40</sup> (zob. Aneks).

Bractwo Ławy Malborskiej zleciło tę pracę Evertowi prawdopodobnie na początku 1585 r. Fundusze zebrano od 44 braci, spośród których byli główni ofiarodawcy: wójt Albrecht Rosenberg, pisarze Michał Eller i Arnold Proite, zaś Bernard Beichen ofiarował dębowe deski na podobrazie. Zachwyty Paula Simsona nad wirtuozerią w odtworzeniu postaci koni, które „sind kraftvoll und realistisch angefasst, warmes Leben pulsiert die ganze Darstellung” wydaje się przesadzony<sup>41</sup>, i chociaż poznaliśmy dziś nazwiska fundatorów, trudno jest mówić o próbach portretowania. Dzieło Everta ukończone zostało 7 VII tegoż roku i zapewne wkrótce po tej dacie zamontowane nad Ławą Malborską.

Do zwyczaju braci i wielu ich gości należało fundowanie sreber stołowych, pucharów, składanie w darze cennych przedmiotów. Wiele na ten temat pisze Simson<sup>42</sup>, świadczą też o tym księgi rachunkowe i spisy inwentarzowe, te ostatnie głównie z 2 poł. XVII w.<sup>43</sup> Przykładem może być fundowanie przez 12 braci Ławy Malborskiej pucharu zwanego Pocztylionem (*Postreiter*). Zebrano wówczas 112 talarów, najhojniejszy był wójt Ławy Henryk Bodecker (1607 r.), który przekazał na ten cel 22 talary. Z wcześniejszych źródeł wymienię zlecenie tejże Ławy z 23 VI 1549 r. na wykonanie nowego wilkomu ze srebra złoconego, na który przeznaczono 42 dublony (czyli podwójne złote dukaty, lub złote monety hiszpańskie). Wilkom wykonał mistrz Szymon II Schulten, czynny w Gdańsku w latach 1543-1554<sup>44</sup>.

W Ławie Trzech Króli sporządzono w końcu XVI w. spis braci, którzy zobowiązali się do wpłacenia średnio 1 talara i 3 groszy na nowy wilkom. Pisarz Ławy skrupulatnie notował przy każdym nazwisku wysokość wpłat w talarach, dublonach, guldenach, groszach – monetach będących w obiegu – i wartość srebrnych przedmiotów, które przekazano złotnikowi do oceny. Filip Bischof zadeklarował guldena ale „non dedit”, podobnie Hans Loitz – „nihil dedit”, Reinhold von Holten zamiast gotówki wyłożył klejnoty. W sumie, na 136 braci 52 uchyliło się z różnych względów od datku na nowy wilkom<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> A.P.Gd., sygn. 359, 11/20, s. 467. Simson pisze, że zleceńdawcy chcieli w ten sposób wypełnić lukę nad Ławą z białozierą rzeźbioną w warsztacie Adriana Kierfycza (lata 1536-1540) - op. cit., s. 184 n.

<sup>41</sup> Sądąc, że Simson znał cytowane przeze mnie źródła, ale nie nie wspominał o zawartym tam spisie nazwisk - op. cit., s. 184. Por. także P. Simson *Geschichte der Stadt Danzig* Bd. 2 Danzig 1918, s. 361. Interpretacja treści obrazów Łukasza Everta. Z. Kruszelnicki *Historizm i mit przeszłości w sztuce pomorskiej XVI-XVIII wieku*, „Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego XXIX” 3, Toruń 1994, s. 29-41.

<sup>42</sup> Simson *Der Artushof*, s. 113 n.; - A.P.Gd., sygn. 359, 57/28, s. 3, 7, 11 i 12.

<sup>43</sup> Verzeichniss derer welcher den Becher Portreitter genandt, d[er] Banken zum Ehren haben mochte lassen, undt verehret A<sup>o</sup> 1607 - A.P.Gd., sygn. 359, 11/20, s. 468.

<sup>44</sup> A.P.Gd., sygn. 359, 11/21, k. 60r; 300 C/1960, k. 29; 300 C/1964, s. 11, a także: E. Czihak, *Die Erläuterung Kunst früherer Zeiten in Preussen* Bd. II: Westpreussen, Leipzig 1908, s. 50, nr 186; - Ulrich Thieme, Feliks Becker *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 30, Leipzig 1936, s. 325.

<sup>45</sup> A.P.Gd., sygn. 359 2/12, s. 173-209.

Do zwyczaju bractw Dworu należało również finansowanie zbrojeniowego potencjału miasta. Podczas oblężenia Gdańska przez wojska Stefana Batorego w 1577 r., z winy puszkarza zniszczone zostało wielkie działo burzące – bazyliżek (wagomiar kul ok. 42 funty)<sup>30</sup>. Gdy w 1599 r. postanowiono zebrać fundusze na odlanie nowego bazyliżka, wśród braci Ławy Trzech Króli znalazło się 74 ofiarodawców ze średnią wpłatą po 3 talary<sup>31</sup>. Ogółem zebrano od Ławy Trzech Króli - 42 marki, 12 i pół groszy, od Ławy św. Krzysztofa - 110 marek 12 groszy, Ława św. Reinholda przekazała część sreber ze swojej kaplicy, które spieniężono, a całą gotówkę złożono w kantorach na procent. Dodam, że do ciężkiego działa połowego typu bazyliżek potrzeba było zaprzęgu 20 koni.

\*

Aby zostać członkiem któregośkolwiek z bractw Dworu, przy wpisie do ksiąg wpłacano pewną kwotę; wpisowe w wysokości talara w XVI w. wzrosło w 2 poł. stulecia do 3 talarów, na początku XVIII w. do 6, a nawet do 12 talarów<sup>32</sup>. Do tego wzrostu przyczyniała się inflacja.

Problem składu osobowego bractw w gdańskim Dworze jest na tyle interesujący, że rozwinięty zostanie przeze mnie w osobnej pracy. Podczas gdy w starym Dworze członkami bractw byli kupcy i żeglarze, w nowym Dworze, od XVI w. obserwujemy rozszerzenie się tego składu. Byli to zarówno rodzimi wielcy kupcy międzynarodowi, dalej Anglicy i Szkoci, Niemcy osiadli w Londynie i w innych rejonach Europy, Holendrzy, Flaman-dowie, Polacy, mniejsza grupa legitymowała się pochodzeniem z Węgier, Włoch, Francji, Hiszpanii i Portugalii.

Członkami bractw nowożytnego Dworu byli również przedstawiciele Rady Miejskiej i słynnych rodów gdańskich, szlachta polska, utytułowani goście, dworzanie i urzędnicy królewscy, dyplomaci obcych władców, uczeni i nauczyciele, studenci i artyści, budowniczowie i mincerze, aptekarze i organiści, muzycy, a nawet zamożni rzemieślnicy (płatnerz, złotnik, bursztynnik, introligator, zdun, felczer itp.) W kilku przypadkach także hierarchowie Kościoła katolickiego. Więc nie narodowość, ani status społeczny decydowały, przynajmniej od połowy XVI w. o przynależności do któregośkolwiek z bractw. Pod uwagę brane były zasługi dla miasta. Humanizm nowej epoki, w której dzieła artystyczne przestały być anonimowe, cenione były zdolności, sława jednostki i dostrzegana jej osobowość, znacznie rozszerzyły krąg uczestników codziennego życia Dworu. Do Bractwa św. Reinholda miał dostęp zarówno Krzysztof Renner (1 IX 1593 r.) *musicus* króla Zygmunta III Wazy, jak i jego nadworny karzeł

<sup>30</sup> A.P.Gd., sygn. 359, 57/21, s. 113.

<sup>31</sup> Register derr Perschuen so zur Wiedermachungen des Zettsprungenen Stückes Geschützes derr Baseli-scheis genandt ihm derr Drey Künige Banck. Darzu gegeben haben, Anfangen Anno 1599 den 20 Augusti und gesammelt durch Vogt, Stadthalter und beyde Schreiber - A.P.Gd., sygn., 359, 2/11, s. 1-11.

<sup>32</sup> A.P.Gd., sygn. 359, 57/7, s. 9.

Albert Sukowski (29 XI 1593 r.) podpisujący się "Polonus"<sup>33</sup>. Równy innym braciom w tejże Lawie (i w Lawie Malborskiej) był zdun, twórca słynnego pieca, Jerzy Stelzner (lub Stelczener), dumnie wpisujący się do księgi 4 XII 1545 r.: "... bin ich Jorge Stelczener pfreig bruch wolch in der reynold banck dessen offen gemachet hat" (podkr. A.Ch.)<sup>34</sup>.

Dwór Artusa w Gdańsku był instytucją uniwersalną, salonem miasta, miejscem wymiany poglądów, czynionych zakładów, ubijanych interesów lokalnych i międzynarodowych. Zbiegały się tu wszelkie ważne informacje, spotkać tu było można podróżników nowo odkrywanych światów. Nie był miejscem zamkniętym, hermetycznym.

Polacy zostawali członkami wszystkich niemal bractw Dworu. Oto kilka znamienitych przykładów. W latach trzydziestych XVI w. członkami Bractwa św. Reinholda byli m.in.: szlachcic Grzegorz Obornicki (1531 r.), aptekarz z Płocka Jan Fabri<sup>35</sup>, w następnym dziesięcioleciu – Stanisław Kobylnicz z ziemi zakroczymskiej i Kacper Trzcicki, dworzanin Spytka z Tarnowa, kasztelana radomskiego i podskarbiego królewskiego<sup>36</sup>. Dalej Prokop Sieniawski (1553 r.), Mikołaj Sapieha (1556 r.), w 1583 r. Stanisław Obornicki, Stanisław i Wincenty Żelscy, synowie kasztelana dobrzyńskiego<sup>37</sup>.

W lecie 1552 r. przybył do Gdańska Zygmunt II August. Wśród przybyłej z nim szlachty był kalwin Mikołaj Rej wraz z młodymi Górkami – Łukaszem i Jędrzejem, synami kasztelana poznańskiego i ich nauczycielem Eustachym Trepką. Mikołaj Rej z Nagłowic wpisał się do księgi Bractwa św. Reinholda 22 VI, w dzień św. Marii Magdaleny. Niżej widnieje podpis Marcina Herburta, może syna Rejowego wuja, dalej Stanisława Barziego ze Zbroczy i Prokopa Sieniawskiego<sup>38</sup>. Podróż Reja do Gdańska, podobnie jak innych przedstawicieli szlachty, łączyła się zapewne z interesami zbożowymi. Pisarz znał więc miasto i nastroje jego mieszkańców, gdy w styczniu 1559 r. jako poseł ziemi halickiej upominał, aby na wypadek bezkrólewia opatrzone "pruskie miasta i zamki, które się w tym nie taja, że nie radzi są postuszeństwem Polaków, a zwłaszcza Gdańsk"<sup>39</sup>.

Wpisujący się do ksiąg tegoż Bractwa upamiętniali się krótkimi sentencjami: "W Bogu nadzieja" wzdychał Wojciech Zalewski w 1583 r.<sup>40</sup>, a Mikołaj z Mikoszyc stwierdzał filozoficznie po łacinie: "consilio, manu et opera"<sup>41</sup>, zaś Aleksander książę Słucki cenił nade wszystko wierność i przyjaźń ("Fide et amicitia")<sup>42</sup>, Herbert z Anglii - męstwo okupione krwią ("Virtute et sanguine")<sup>43</sup>, Stanisławowi Rogozińskiemu widocznie nie powiodło się w trans-

<sup>33</sup> A.P.Gd., sygn. 359, 57/5, s. 370; 359, 57/6, s. 5; Anno 1593. Dito 29 Novembris (in) Ich Albertus Sukoffski Kon. Maj. Werck Ibm dieser Loblicher Reinholdt banck mit bruder verfen. Zsacoffski Polonus.

<sup>34</sup> A.P.Gd., sygn. 359, 57/1, s. 151.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 20 i 40.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>37</sup> A.P.Gd., sygn. 359, 57/4, s. 265 i 317; 359, 57/5, s. 38.

<sup>38</sup> A.P.Gd., sygn. 359, 57/1, s. 212.

<sup>39</sup> Polski Słownik Biograficzny, t. 30, cz. 2, s. 129; Wrocław 1988, s. 198.

<sup>40</sup> A.P.Gd., sygn. 359, 57/5, s. 12.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>43</sup> Ibidem.



akcjach z kupcami gdańskimi, skoro stwierdzał smętnie, że spodziewał się poprawy swojej ruiny ("Spero meliora lapsis")<sup>64</sup>, na co radził mu przedsiębiorczy Włoch, Antonio Magno - "poprawa przez życie" ("Spero cum spiro") - i wiele, wiele innych, które są najczęściej ukłonem w kierunku miłości i Bacchusa. Dowcipniejsze i trafniejsze wpisy zamieszczone przez Simsona, przytoczyła w własnym tłumaczeniu Maria Bogucka, i do jej *Życia codziennego w Gdańsku*, cytowanego wyżej, odsyłam zainteresowanych.

## Aneks

Spis według wieku i starszeństwa członków Bractwa Marii Różańcowej w Ławie Malborskiej, fundatorów obrazu Łukasza Everta z 1585 roku. Znajduje się na końcu książki obejmującej lata 1510-1655, oprawionej w skórę wytłaczaną z inicjałami M.B. i datą 1579. (A.P.Gd. sygn. 359, 11/20, s. 467-68).

Nahmen der Herren unndt Freundte so zum Mohlwerck des Königs Casimiri Triumph worehret welches durch M. [eister] Lucas Euert Mohlernn gefertiget den 7 Juli A. 85.

Detartt Brandes<sup>65</sup>, Georges Meelman<sup>66</sup>, Georges Möller, Reiholdt Speimann, Dirick Sifert<sup>67</sup>, Cortt vom Dam [zapis nazwiska także Damme]<sup>68</sup>, Gertt Hoffemeister, Heinrich Berckman<sup>69</sup>, Cortt Thor Hahr<sup>70</sup>, Hans Buchshlaff, Achatius von Suchten<sup>71</sup>, Heirich Schröder<sup>72</sup>, Hans Hake<sup>73</sup>, Andres Jerinack, Thewes Kerll, Georges Proithe<sup>74</sup>, Jacob Clefeldt, Marten Holdaw, Jeremiass von Pelcken, Clemendt Kölmer, Hans Feldtstett, Heinrich Feldtstett<sup>75</sup>, Herman Gisse, Alexander Gisse<sup>76</sup>, Albrecht Gisse<sup>77</sup>, Hans Gisse, Heinrich Bush, Roberts Duerberh, Christian Schachman<sup>78</sup>, Friderich Schachman<sup>79</sup>, Georgen Muscheltn<sup>80</sup>, Heinrich Sparnbergk, Brun Warndorff, Barthol

<sup>64</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>65</sup> Letard Brandes, ur. 26 VII 1551 r. - A.P.Gd., sygn. 300 R/IIb 31 c, s. 46. W Bractwie Ławy Malborskiej od 1570 r. - sygn. 359, 11/20, s. 82.

<sup>66</sup> Georg Meelman, ur. 1551 r. - zm. 1588 r., ławnik w latach 1585-88 - A.P.Gd., sygn. R/II, 28, s. 70. W Bractwie od 1577 r. - A.P.Gd., sygn. 359, 11/20, s. 144.

<sup>67</sup> W Bractwie od 1569 r. - ibidem, s. 82.

<sup>68</sup> W Bractwie od 1573 r. - ibidem, s. 52.

<sup>69</sup> W Bractwie od 1568 r. - ibidem, s. 176.

<sup>70</sup> W Bractwie od 1567 r. - ibidem, s. 52.

<sup>71</sup> Achatius von Suchten, ur. 1552 r. - zm. 1603 r. - A.P.Gd., sygn. 300 R/II, 28, s. 30. W Bractwie od 1572 r. - A.P.Gd., sygn. 359, 11/20, s. 9.

<sup>72</sup> W Bractwie od 1569 r. - ibidem, s. 176.

<sup>73</sup> W Bractwie od 1569 r. - ibidem.

<sup>74</sup> Georg Proithe lub Preuth, ur. 1544 r. - zm. 25 I 1602 r., ławnik 1593 r., rajca 1596 r. - A.P.Gd., sygn. 300 R/II, 28, s. 209. W Bractwie od 1568 r. - A.P.Gd., sygn. 359, 11/20, s. 143.

<sup>75</sup> W Bractwie od 1579 r. - ibidem, s. 181.

<sup>76</sup> Alexander Gisse, syn Tidemana i Anny corki Konstantego Brandesa - A. P. Gd., sygn. 300 R/II, 28, s. 202. W Bractwie od 1582 r. - A.P.Gd., sygn. 359, 11/20, s. 10.

<sup>77</sup> W Bractwie od 1576 r. - ibidem, s. 9.

<sup>78</sup> Christian Schachman, ur. 29 V 1558 r. - zm. [?] V 1611 r. - A.P. Gd., sygn. 300 R/II, 28, s. 28. W Bractwie od 1582 r. - A. P. Gd., sygn. 359, 11/20, s. 54.

<sup>79</sup> W Bractwie od 1579 r. - ibidem, s. 144.

<sup>80</sup> Georg Muscheltn z Lüneburga, w Bractwie od 1579 r. - ibidem, s. 144.



Wagener<sup>81</sup>, Michael Schmidt, Adrian Engelke<sup>82</sup>, Erasmus Krüger<sup>83</sup>, Hanss Elerr, Daniel Lemke<sup>84</sup>, Hans Dettlaff, Albrecht Rosenbergk Vogt<sup>85</sup>, Michael Ellerr, Arendt Pröithe<sup>86</sup> – Schreibere.

Es ist auch von dem Erbarñ Berendt Beichen, der Bancken Holtz zu eine Thische verehret, welches die Ermiehsten Albrecht Rossenbergk, Cort Thor Hahr, Henrich Busch undt Arendt Pröithe auff Ihr uncosten haben Mohlen lossen unde der Bancken zum suechtnis [?] vore hret. Gott gebe derselbe zu Langen Thagen von dem Brudereren mögen gebraucht werden. Ahmen.

Życie  
codzienne  
w gdańskim  
Dworze  
Arhusa

<sup>81</sup> W Bractwie od 1581 r. - *ibidem*, s. 26.

<sup>82</sup> Adrian Engelke Młodszy, w Bractwie od 1586 r. - *ibidem* s. 10.

<sup>83</sup> W Bractwie od 1583 r. - *ibidem*, s. 102.

<sup>84</sup> W Bractwie od 1582 r. - *ibidem* s. 85.

<sup>85</sup> Wójc Ławy Malborskiej, Albrecht Rosenberg, syn Jerzego i Barbary Brandes - A. P. Gd., sygn. 300 R/II, 28, s. 157. W Bractwie od 1569 r. A. P. Gd., sygn. 359, 11/20, s. 8.

<sup>86</sup> W Bractwie od 1576 r. - *ibidem*, s. 8.



## Uzbrojenie turniejowe z Dworu Artusa w Gdańsku

Turnieje rozgrywane w miastach w XIV-XVI wieku

### Kilka słów wstępu

Gdańsk odbudowany po zniszczeniach wojennych u progu swojego milenium skrywa jeszcze wiele tajemnic. Nie myślę tu o legendach ani podaniach związanych z nadmotławskim grodem, lecz o historii prawdziwej, spisywanej w kronikach i tkwiącej w źródłach licznych zespołów archiwalnych. Znajdujemy tam informacje o wydarzeniach, pozabawione jakiegokolwiek fabuły noty, rachunki, spisy przedmiotów, wykazy nazwisk mieszczan, o których nic nie wiemy. Pozostały też nieliczne zabytki materialne, ale świadczące o kulturze i sztuce dawnych pokoleń. Do wielu brakuje zapisanych fabułą kart. Składa się ich dzieje po kawałku, poszukuje podobieństw z innymi udokumentowanymi lepiej, porównuje i wartościuje, i powoli odtwarza się ich historię. Historię najczęściej niepełną, ale jakże fascynującą.

Do takich właśnie obiektów należy uzbrojenie turniejowe wiszące ongiś nad Ławą Bractwa św. Reinholda w gdańskim Dworze Artusa. Szacowne te zabytki, świadczące o męstwie potykających się uczestników widowiskowych spotkań rycerskich, podziwiano jeszcze do lat czterdziestych naszego stulecia. Dziś pozostały fragmenty dawnego zespołu składające się ze zbroi kolczych, naczółków końskich i kolistych tarcz na kopie, stanowiące własność trzech polskich muzeów: Muzeum Historii Miasta Gdańska – Oddział Dwór Artusa, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie i Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu w Krakowie. Zanim bliżej przedstawię fragmenty tego uzbrojenia i cały zespół dzięki dokumentacji fotograficznej zachowanej w archiwum fotograficznym Instytutu Herdera w Marburgu w kształcie przed rozproszeniem, wypada zrekonstruować czas i przestrzeń historyczną, rolę i znaczenie turniejowych rozgrywek ze szczególnym uwzględnieniem tych, organizowanych w miastach europejskich w średniowieczu i w XVI stuleciu.

Zagadnieniu terminologii poświęciłem osobne miejsce w wydanej ostatnio pracy o odnalezionych w 1992 r. fragmentach uzbrojenia turniejowego z Dworu Artusa w Gdańsku<sup>1</sup>. Ograniczę się więc do kilku uzupełnień.

Nie może wystarczać treść hasła zredagowanego w 1867 r. przez Kazimierza Władysława Wójcickiego w *Encyklopedii Powszechnej*, aczkolwiek rozwinięcie tematu: turniej – jest wielce interesujące<sup>2</sup>. Więcej informacji zawierają encyklopedie brytyjskie<sup>3</sup> i literatura angielska<sup>4</sup>. Wybrane przykłady określeń turniejowych przytoczył Stefan K. Kuczyński w artykule o najważniejszych turniejach rozgrywanych na Śląsku i przez rycerzy polskich w kraju i w Europie<sup>5</sup>. Ponieważ często będą przeze mnie stosowane niektóre z określeń podstawowych, wypada je przedtem uściślić.

„**Turnieje**, igrzyska rycerskie, w których młodź rycerska i znakomitsi wojownicy okazywali dowody męstwa, zręczności i siły [...] Na te igrzyska wybierano w początkach plac obszerny – pisał dalej Kazimierz W. Wójcicki – w pobliżu jakiegoś klasztoru, ogradzano go, i wtedy ci, którzy chcieli brać w nich udział, stawiali wsparte o kopie swoje tarcze i hełmy herbowe [z klejnotami herbowymi powtarzającymi znaki na tarczy – przyp. A.Ch.]”. Festiwale turniejowe – jeśli możemy użyć takiego określenia – na wspaniałe zgromadzenia kwiatu rycerstwa i słynnych bohaterów, okraszzone atrakcjami w formie pochodów, przemarszów przez miasto w szyku i z chorągwiami oraz bankietami i zabawami – najczęściej odbywały się na błoniach poza murami, również wewnątrz obwarowań tak siedzib książęcych jak miast. Jednak ściśle określenie turnieju oznaczać będzie zgromadzenie walczących we współzawodnictwie uczestników rozgrywek, podzielonych na mniejsze, dwie wobec siebie opozycyjne drużyny, w ustalonym czasie i miejscu na przeznaczonym do tego celu terenie. W początkowych fazach rozwoju historycznego rozgrywane bez szczegółowego scenariusza, z czasem według reguł stosowanych jako przepisy zwyczajowe. Regulaminy turniejowe normowały elementarne zachowanie się w konkretnych okolicznościach. Podkreślano w nich od samego początku zakaz zabijania przeciwnika i wprowadzono zwyczaj brania go jako jeńca wraz z koniem, rzędem i uzbrojeniem dla uzyskania wykupu, bądź puszczeniem pokonanego na słowo rycerskie, naznaczenie okupu i zatrzymanie zdobytego oręza. Wspomnę, że pojawiające się w źródłach łacińskie *hastilude* oznaczało dosłownie gry

<sup>1</sup> A.R. Chodyński *Złoty kółce z gdańskiego Dworu Artusa. Z tradycji turniejowych w Polsce*, Malbork 1994, s. 59-72.

<sup>2</sup> K.W. Wójcicki *Turnieje*. [w:] *Encyklopedia Powszechna*, t. 25, Warszawa 1867, s. 747 n. Jest on również autorem *Obrazów starożytnych* (Warszawa 1843) ilustrowanych drzeworytami sztorcowymi Wincentego Smokowskiego; w t. 2 zawarł szkic historyczny *Turnieje i gonitwy* s.3-27.

<sup>3</sup> Najobszerniejsze informacje podaje *The Encyclopaedia Britannica. Fourteenth Edition*, vol. 22, London-New York 1929, s. 326-328.

<sup>4</sup> R. Barber *The Knight and Chivalry*, London 1978, a zwłaszcza R. Barber, J. Barker *Tournaments, Joust, Chivalry and Pageants in the Middle Ages*, Woodbridge 1989 (dalej cyt. *Tournaments*).

<sup>5</sup> S.K. Kuczyński *Turnieje rycerskie w średnio-wiecznej Polsce*. [w:] *Bismit i bogactwa. Studia do dziejów kultury średnio-wiecznej ofiarowanej Bronisławie Geremekowi*, Warszawa 1992, s. 295-306.

<sup>6</sup> Wójcicki, op. cit., s. 747.

rycerskie z kopią. Ponieważ kopia była główną bronią przez cały historyczny okres trwania turniejów zatem *hastilude* było tożsame z angielskim *tourneying*, polskim turniejem.

**Gonitwa**, ang. *joust, jost* – to konny pojedynek zawodników uzbrojonych w kopie. Aż do poł. XV w. w obrębie szranków mogło znajdować się kilka par w jednym czasie, natomiast każdy z nich mógł brać udział tylko w jednej grze.

**Szranki** – w pojęciu szerokim określenie oznaczało teren dla walczących, w przypadkach wielkich turniejów mogący rozciągać się w otwartej przestrzeni kilku mil, ograniczony wykopanymi rowami, parkanem lub naturalnymi punktami widokowymi (np. od wielkiego głazu do starego dębu itd.) W pojęciu ścisłym termin odnosi się do miejsca otoczonego barierą z powierzchnią rozciągającą się między pozycjami walczących ze sobą drużyn. Szranki wytyczano również na miejskich placach; odgradzały one także uczestników od widzów.

**Bariera** lub **plot** – to długa przegroda stawiana pośrodku szranków, najczęściej równoległe do dłuższych boków. Początkowo była sznurem z zawieszonymi malowanymi tkaninami, od XV w. zbijana z desek. Po jednej i drugiej stronie płotu podążali ku sobie zawodnicy kierując kopię wzdłuż ucha końskiego na skos ponad barierę w przeciwnika. Płoty zarówno wytyczały koniom drogę, chroniły je też od przypadkowych zranień. Dlatego w tym typie gonitw chroniono jedynie głowy zwierzęcia naczółkami i dodatkowo pierś i boki materacami.

Wprowadzony termin **zbroja kolcza** na określenie typu zbroi m.in. także z gdańskiego Dworu Artusa omówiłem w wyżej wspomnianej książce<sup>7</sup>. Jest to zbroja z charakterystycznym wielkim hełmem turniejowym, niesymetrycznym napierśnikiem o spłaszczonym prawym boku w celu umieszczenia haków – przedniego i tylnego – podtrzymujących drzewce kopii. Stosowana była do gonitw w stylu niemieckim (stąd: *Deutsche Gestech, Stechtzeug*) przez plot. Wszystkie cztery zbroje z Gdańska były zbrojami kolczymi, które ostrożnie datować można na około 1500 r., z różnicami sięgającymi na lata 1 ćw. XVI w. dotyczącymi poszczególnych części zbroi, o czym będę pisał niżej.

## Turnieje w Gdańsku na tle igrzysk turniejowych organizowanych w innych miastach średniowiecznej Europy

Zapewne pierwsze turnieje na wzór rycerskich organizowano w Gdańsku już w XIV w. Podczas powrotu z krucjaty na Litwę, następne sześć tygodni do 31 III 1391 r. spędził nad motławą Henryk z Bolingbroke, hrabia Derby (przyszły król Henryk VII), brat króla Anglii Ryszarda II. Nie była to ani pierwsza ani ostatnia rejsa na Litwę angielskiego rycerstwa, za to najlepiej

Uzbrojenie  
turniejowe  
z Dworu  
Artusa  
w Gdańsku

<sup>7</sup> Chodyński, op. cit., s. 71 n.

udokumentowana<sup>8</sup>. Brał on udział w Gdańsku *ad hastiludium*, a wcześniej w Królewcu w zorganizowanym przez wielkiego marszałka Zakonu – stoła honorowym (*Ehrentisch, mensa honoris*). Podobny stół honorowy mający miejsce w 1377 r. w Królewcu opisany został przez naocznego świadka, austriackiego poetę, Petera Suchenwirta. Zorganizowano go po rejsie litewskiej i żmudzkiej dla jej bohaterów, głównie na cześć arcyksięcia Albrechta III Habsburga. W uczcie brało udział dwunastu najgodniejszych rycerzy, którzy pili włoskie wina i jedli ze złożonych mis przy akompaniamencie fletów i trąbek<sup>9</sup>.

Brak jest jednak not o turnieju gdańskim. Udokumentowane gdańskie gonitwy do pierścienia pochodzą dopiero z 1457 r.<sup>10</sup>. Wydane były na cześć króla Kazimierza Jagiellończyka. Brali w nich udział Germann, Hans i Hennig Meideburgowie<sup>11</sup>. W gdańskim Dworze Artusa odbywały się uroczystości według "rytu Okrągłego Stołu", podczas których turniejowi zwycięzcy otrzymywali nagrody: srebrzone naczynia (czara w kształcie okrętu w 1486 r.), klamry srebrne do pasa (1488 r.), kosztowną tarczę – pawęż w 1494 r.<sup>12</sup>.

W końcu XV i w XVI w. gonitwy turniejowe tradycyjnie odbywały się na Długim Targu, którego podłużny rynek tworzył ograniczenie urbanistyczne dla wytyczenia szranków i dzielenia środka placu płotem. Miały tu miejsce gonitwy kolcze głównie w XVI stuleciu, świadczą o tym owe cztery zbroje i nazwa "ławy kolczej" w Dworze, na której sadzano zwycięzców<sup>13</sup>. Z tamtych czasów, do niedawna jeszcze, wisiał na łańcuchu z prawej strony portalu prowadzącego do Dworu koroniasy grot kopii do gonitwy kolczej<sup>14</sup>. Brali w nich udział zarówno goszczący w mieście rycerze jak zawodnicy stanu mieszczańskiego.

Nie trzeba tu udowadniać jak szeroko rozprzestrzenił się "ryt arturiański" w Europie, głównie w krajach leżących na północ od Alp. W roku 1319 "dwór króla Artusa" (Artushof) założony był na platformie na rynku praskim<sup>15</sup>. W dwa lata później ponownie zjawili się czescy rycerze w Pradze, by między sobą rozegrać zawody. Zdarzył się jednak wypadek. Kiedy Jan Luksemburski wjechał w szranki, wskutek niewłaściwie złożonej kopii, o którą potknął się koń, król spadł z siodła i został podeptany przez miotające się zwierzę. W końcu nieprzytomnego i okrytego błotem odciągnęli go służby, podczas gdy niektórzy nieprzychylnie do władcy nastawieni widzowie oklaskiwali nieszczęście jakie mu się przytrafiło. Entuzjazm Jana Luksemburskiego bynajmniej do turniejów nie osłabł, choć odtąd nie uczestniczył on w praskich igrzyskach. Również i jego syn, cesarz Karol IV, może nie tak

<sup>8</sup> P. Dubrowolski "Miles Christianus" czy tarysta? Uwagi o wyprawie Henryka łubiego Derby do Prus w r. 1350-1391, [w:] *Sprawyoznania* nr 100 za 1982 r. Wydział Nauk o Sztuce Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1984, s. 36-46 – także dokumentacja źródłowa tematu.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 42 n.

<sup>10</sup> P. Samsen *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Danzig 1900, s. 27 n.

<sup>11</sup> P. Gebcke *Danzigs Schützbruderschaften in alter und neuer Zeit*, Danzig 895, s. 34.

<sup>12</sup> Samsen, *op. cit.*, s. 58.

<sup>13</sup> *Ibidem*, "Artushofordnung von 1527", artykuł 40, s. 320.

<sup>14</sup> Chodyński, *op. cit.*, s. 83.

<sup>15</sup> *Die Königsstädter Geschichtsquellen* (wyd.) Johann Loserth, [w:] *Fontes rerum austriacorum, scriptores*, Bd VIII, Wien 1875, s. 404 n.



często jak ojciec, brał jednak udział w turniejach. Pod koniec życia przypatrywał się gonitwom w Lubece w 1376 r.

Igrzyska takie dość regularnie odbywały się w miastach niemieckich. We Frankfurcie nad Menem w latach 1351-1358 było sześć turniejów, corocznie w latach 1361-1369 i z mniejszą regularnością, w przybliżeniu raz na trzy lata do 1400 r.<sup>16</sup> Miejskie księgi rachunkowe Kolonii wykazują w latach 1371-1381 opłaty pobierane od kilkunastu mieszczan, których domostwa wynajmowane były przez rajców, aby mogli oni i ich rodziny przypatrywać się igrzyskom z dobrego miejsca. Również w Gdańsku pobierano opłaty od widzów chcących zająć bardziej uprzywilejowane miejsca w oknach kamienic przy Długim Targu. Rada miejska opłacała łuczników do pilnowania bram podczas zawodów. W Monachium w latach 1370-1440 turnieje odbywały się co roku, miasto opłacało wszelkie prace związane z przygotowaniem placu i angażowało łuczników i straż rozstawiając ją po bramach i basztach (il. 1) W latach 1359-1364 w gonitwach uczestniczyli synowie monachijskich notabli. W roku 1371 obecni byli w tym mieście książę bawarski i duża liczba szlachty, w pozostałych turniejach uczestniczyli wyłącznie mieszczanie<sup>17</sup>.

W heskim Göttingen zachował się spis mieszczan uczestniczących bezpośrednio w zmaganiach w latach 1368 i 1370. I chociaż książę brunszwicki Otto był organizatorem jednych, to rajcowie fundowali nagrodę. Przekazywana ona była zwycięzcy z rąk damy, bowiem "... było i wielu innych rycerzy, o których się tu niżej nie pisze, a ich imiona nie były wymieniane w gospodach. Pani z Cleve tu była [...] i wiele innych dam, a wszystkie bardzo piękne"<sup>18</sup>. Uczestnicy turnieju w Göttingen, jeśli wcześniej dokonali wykupu immunitetu, byli nietykalni od soboty do środy i nie mogli być w tym czasie napastowani przez mieszczan pod groźbą kary<sup>19</sup>. Podobne zarządzenia wydane w Strassburgu w 1390 r. upoważniały do zabezpieczenia odpowiedniej ilości chleba, masła i ryb<sup>20</sup>. Identyczny regulamin ogłoszono w 1408 r. z dodatkowymi uwagami o kolejności miejsca uczestników w pochodzie, o wytyczeniu terenu zmagania, bezpieczeństwie i służbach porządkowych. Widzowie nie mogli mieszać się z uczestnikami, nie mogli wjeżdżać konno w obręb szranku "poza osobami wyznaczonymi i mającymi zezwolenie z Ratusza"<sup>21</sup>. Jedynie pięć miejskich bram pozostawało otwartych, ale przy każdej z nich ustawiono po dwunastu drabów, zaś na Rossmarkcie nie mogło znaleźć się więcej niż 500 widzów, na placu turniejowym każdorazowo nie więcej niż 200 uczestników i 100 bezpośrednio w szrankach<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> G. I. Krieger *Deutsches Bürgerthum in Mittelalter*, Frankfurt 1868, s. 586.

<sup>17</sup> *Tournaments*, s. 60.

<sup>18</sup> *Urkundenbuch der Stadt Göttingen bis zum Jahre 1400* (wyd.) Gustav Schmidt, Hannover 1863, reprint: Aalen 1974, s. 243 n.; *Tournaments* s. 60.

<sup>19</sup> *Urkundenbuch der Stadt Göttingen*... s. 258-260.

<sup>20</sup> *Urkundenbuch der Stadt Strassburg*: VI. Politische Urkunden von 1381-1400 (wyd.) Johannes Fritz, Strassburg 1899, s. 318 n.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 318-320.

<sup>22</sup> *Ibidem*; *Tournaments*, s. 60.

Antoni  
Romuald  
Chudyński



1. Turniej na rynku w Monachium w 1500 r. Rycina Matthäusa Zasingera



2. Po starciu w gonitwie  
kolczej, pocz. XVI w.  
Drzeworyt z Weisküniga  
M. Treuzsauerweine

## Środki ostrożności, incydenty podczas turniejów miejskich

Uzbrojenie  
turniejowe  
z Dworu  
Artusa  
w Gdańsku

Podczas pobytu króla Zygmunta Augusta w Gdańsku w sierpniu 1552 r., na błoniach pod Górą Gradową (Hagelsbeg – prawdopodobnie na błoniach w miejscu obecnego dworca kolejowego) odbył się turniej. Z uwagi na ogromne rzesze widzów z miasta i okolicy, dworzan wraz ze sługami, wybrano dogodnie miejsce poza murami, gdzie zwykle ćwiczyła się w rzemiośle wojennym młodzież i członkowie gdańskich cechów. Rozegrano wówczas dwie gonitwy koczne, a więc z koplami zakończonymi koroniasnymi grotami. Zwycięzcą został patrycjusz Reinhold von Holten. Herman Kersten upadając złamał sobie kość, Gregor Lütke zranił się w lewe ramię<sup>25</sup>. W turnieju tym pojedynki toczyły się między czterema zawodnikami, podczas ostatków w roku następnym już tylko między dwoma.

Podczas turniejów nieszczęśliwe wypadki zdarzały się często, mamy tego liczne dowody u Łukasza Górnickiego i dwóch naszych kronikarzy, Marcina Bielskiego i Bartosza Paprockiego<sup>26</sup>. Chodziło więc o to, aby wykluczyć zranienia, nieraz śmiertelne, przez kontrolę broni i zbroi oraz organizacyjne obostrzenia przepisów. Przybywający na turniej w Göttingen w 1370 r. musieli zaznajomić się z oświadczeniem rady, z którego dowiadywali się, że będą mile widziani w mieście jeśli nie będą postępować samowolnie i zapłaca za kwatery<sup>27</sup>. W Kolonii w 1378 r. zobowiązani byli opłacić łuczników stojących na straży porządku<sup>28</sup>. Określona też była liczba straży podczas turniejów w rozporządzeniach Spiry w 1433 r.<sup>29</sup>. Dwóch burmistrzów Spiry osobiście pilnowało przy szrankach porządku wraz ze 100 dobrze uzbrojonymi obywatelami, podzielonymi na drużyny pod chorągwiami. Była to "honorowa" eskorta krewkich turniejowiczów. Chorągwiami tymi zapewne – jak sądzą R. Barber i J. Barker – dawano sygnały na alarm dla 600 członków cechów będących w pogotowiu w wyznaczonych kwartałach miasta. Aby zaś uniknąć zwad między zawodnikami i burd z mieszczanami w miejscach publicznych podczas turnieju w Regensburgu w 1434 r., należało złożyć kaucję w wysokości tysiąca florenów<sup>30</sup>.

Obostrzenia porządkowe wprowadzane były z uwagi na różne, przykre nieraz incydenty, które miały miejsce również w Gdańsku. Szerokim echem na Pomorzu odbił się skandal, opisany w kronice C. Weinreicha<sup>31</sup>, jaki miał miejsce w zapusty. Chłopski syn, Lenart z Dąbrowy (von Dammerau), nie

<sup>25</sup> Gebrike, op. cit., s. 35.

<sup>26</sup> Szerzej na ten temat zob. Chodyńska, op. cit., s. 16-22.

<sup>27</sup> Urkundenbuch der Stadt Göttingen, s. 280.

<sup>28</sup> Die Kölner Stadtrechnung des Mittelalters (wyd.) R. Knipping, "Publikationen der Gesellschaft für Geschichtskunde", Bd. XV, Bonn 1897, II, s. 321.

<sup>29</sup> Christopher Lehmanns Chronica der freyen Reichs Stadt Speier, Frankfurt 1711, s. 827.

<sup>30</sup> Turnaments, s. 148.

<sup>31</sup> C. Weinreich Datziger Chronik. Ein Beitrag zur Geschichte Datzigs, der Lande Preussen und Pölen, des Haasbundes und der Nordischen Richte (wyd.) Th. Hirsch i A. F. Vossberg, Berlin 1855; - także: T. Grzybkowska Gdańskie "Le joi de la cour", [w:] *Museo Litteraria Richardo von Weizsäcker a philologis et historicis Universitatis Gedanensis obitu*, Wrocław 1993, s. 61.

otrzymał należnego mu "danku", bowiem dumna córka rajcy gdańskiego, Arnolda Finkenberga, Katarzyna, będąca sędzią gonitw, nie chciała przyznać mu nagrody. Wydarzenie, podczas którego o mało nie doszło do tumultu, cieniem okryło najbliższe, wiosenne spotkanie turniejowe. Zgłosiło się wówczas zaledwie dziesięciu zawodników.

W tzw. Wtorek Czarnego Rozgrzeszenia w Bazylei w 1376 r. przybył na turniej książę Leopold z Austrii. Dzień ten, choć tradycyjnie wybrany na igrzyska, okazał się pechowym. Wszystko było źle przygotowane, konie zrzucały uczestników, kopie uderzały jedno o drugie, jeźdźcy rozpoczynali nieregularne gonitwy. Jeden z obywateli Bazylei, nie wiedząc czemu, zaczął bić w dzwon, jak na alarm. Na ten sygnał pozostawiona w zamku zbrojna drużyna, opuściła mury, właśnie w momencie rozpoczęcia głównej części rozgrywek. Wówczas nobile schronili się do swych kwater w mieście, ale i tam zostali zaatakowani. Wiele ważnych osobistości uwięziono włącznie z Rudolfem Habsburgiem i pięcioma innymi panami, wieloma rycerzami i ich giermkami. Zabito trzech giermków hrabiego z Freiburga. Książę Leopold salwował się ucieczką. Szczęścia takiego nie mieli ani biskup z Chur, ani dwóch strassburskich kanoników. Mimo, że rajcowie stracili dwunastu prowadzących zamieszek, Leopold oficjalnie potępił miasto, nakładając na nie kary<sup>30</sup>.

Na wiosnę 1393 r. w Regensburgu urządzono wielki turniej przypadający w święto Wniebowstąpienia. Ponieważ inicjatorem był książę bawarski Jan II Wittelsbach i jego syn Ernest, rajcowie wyrazili zgodę, a miejscowy biskup odłożył procesję aby zwolnić plac. Zastosowano wszelkie środki ostrożności, strażę miały czuwać, pod dachami domostw przygotowano cebry z wodą na wypadek pożaru. Najęto dodatkowych drabów miejskich, wydano polecenie aby nie rozstawali się z bronią w dzień, ani w nocy. Dwustu z nich pilnowało ratusza wewnątrz i na zewnątrz. Zawarto bramy w murach, stawiając strażę poza trzema, które zresztą też zamknięto, jak tylko przekroczył je ostatni z uczestników turnieju. Pojawił się jednak problem, kiedy książę chciał zorganizować gonitwy przed własnym pałacem, natomiast rajcowie upierali się, aby odbyły się one na tradycyjnym miejscu. W końcu znaleziono kompromis i przyznano w drodze wyjątku dwa dni – sobotę i niedzielę na igrzyska. Turniej przebiegłby prawdopodobnie bez zakłóceń, gdyby podczas wieczornych tańców nie została wywołana burda i gdyby nie doszło do walki pomiędzy domownikami młodego księcia a turniejowiczami. Rajcowie zamknęli odrzwia budynku, w którym odbywała się zabawa, aby nie dopuścić do odwetu. Młody książę wpadł w furję wobec takiego traktowania jego ludzi, rajcowie jednak nie ustępowali i powoli go uspokoili. W dokumentach miejskich incydentowi temu poświęcono wiele uwagi, zaś dla nas informacje takie są cenne, mówią bowiem o faktach towarzyszących spotkaniom rycerzy i władzy rajców we własnym mieście<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> *Tournaments*, s. 60.

<sup>31</sup> C. Th. Gemeiner Reichsstadl Regensburgische Chronik, Bd. II, Regensburg 1800-1824, s. 297-301.

## Organizacja turniejów: czas w roku, dzień tygodnia, pora dnia

W Gdańsku zwyczajowo urządzano igrzyska połączone z gonitwami do pierścienia i z pojedynkami kolczymi w okresie karnawału i wiosną. Igrzyska zimowe miały tradycję związaną, jak pamiętamy z krucjatami rycerstwa zachodnioeuropejskiego wraz z Krzyżakami na Litwę i Żmudź. Towarzyszyły im karnawałowe pochody z maskami zwane *mummereien*. Wiosenne związane były z Zielonymi Świętami i z gdańskim świętem majowym uwieńczonym wyborem tzw. Grafa Majowego. Rozpoczynały się wspaniałym pochodem członków Bractwa Świętego Jerzego w dzień patrona, 24 IV. Urządzano też okazyjne gonitwy dla uczczenia wybitnych gości, termin w jakim się odbywały uzależniony był od ich wizyt w Gdańsku.

W średniowiecznej Europie – poza tymi, odbywającymi się na specjalne życzenie władców aby uświetnić wesela, chrzciny, zjazdy itp. – turnieje łączone były z trzema świętami, mianowicie z Bożym Narodzeniem i Wielkanocą, w mniejszym stopniu “na świętego Marcina” w początku listopada, jeszcze przed nadejściem zimy. Wielkanocne z czasem wyparte zostały przez wiosenne, zielonoświątkowe, które w XV i XVI w. były organizowane najczęściej.

Poza niedzielami głównie uważanymi za dni święte przeznaczone na modlitwę, raczej rzadko wykorzystywane na turnieje, najpopularniejszymi dniami na rozpoczęcie igrzysk był poniedziałek bądź wtorek. Dobry król poeta, bez berła i korony, René d’Anjou, dostаточно żyjący w swoich dobrach w Prowansji i Andegawenii w rozprawie o prowadzeniu turniejów wyraźnie podkreśla wtorek jako zwyczajowy dzień rozpoczynania igrzysk<sup>32</sup>. Ale nowa generacja rycerstwa europejskiego, a myślę tu przede wszystkim o Maksymilianie I Habsburgu i jego czasach, częściej rozpoczynała turnieje od poniedziałku, trwające później przez trzy dni.

Wybierano popołudniową porę dnia z wielu względów. Po pierwsze dlatego żeby nie być narażonym na zbyt ni skwar (wiosną), po drugie aby uzyskać potrzebny czas na założenie zbroi i wyznaczenie kolejności gonitw bądź ustawienie szyków podczas walk zbiorowych drużyn, co nie zawsze przebiegało bezkonfliktowo. W dziejach turniejów są liczne przykłady zbyt późnego rozpoczęcia zawodów i zakończenia później niż przewidywał regulamin<sup>33</sup>. W końcowych etapach rozgrywano je zapewne przy blasku ognia. Jednak w Kastylii ulubione były turnieje nocne (2 ćw. XV w.), a w trakcie wielkiego turnieju w Valladolid w 1428 r., król Nawarry nie przerwał go nawet w porze kolacji.

<sup>32</sup> René d’Anjou *Traicté de la ferve et desir d’ueg tourney*, [w:] *Chevaux combattans* (wyd.) Monsieur le comte de Quartrebarbes, vol. II, Angers 1843-1845, s. 16.

<sup>33</sup> Na przykład turniej w Chauvenc w 1285 r. rozpoczął się tuż przed nieszpornymi w miesiącach letnich była to godzina ośmiemnasta. Zob. *Tournaments*, s. 176.



## Patrycja naśladowa rycerzy

Zarówno patrycjuszowskie Bractwo św. Jerzego, jak kupieckie Bractwo Lawy św. Reinholda w Gdańsku, występujące pod rycerskimi patronatami, przez naśladownictwo próbowały osiągnąć upragnionego ideału. W roku 1326 dziewięciu mieszczan z Niderlandów, jako Dziewięciu Sławetnych wzięło udział w turnieju w Tournai. W latach 1330-1331 w tym samym mieście trzydziestu jeden mieszczan zasiadło przy okrągłym stole, każdy w zbroi, bowiem rok wcześniej utworzyli oni Towarzystwo Okrągłego stołu i rozesłali zaproszenia do czterestu zaprzyjaźnionych miast, m.in. Paryża, Brugii, Amiens i Valenciennes. Przybywających witali przed murami Tournai i odprowadzali do gospód. Następnego dnia w uroczystym pochodzie poprzedzali swych gości prowadząc na plac. W tych zawodach Złotego Sepa jako główną nagrodę zdobył Jean z Sottenghien. W końcu jeden z najbogatszych mieszczan Tournai, Jacques de Corty wydał uroczysty bankiet na ratuszu<sup>54</sup>. Jeszcze w tym samym roku mieszczanie z Valenciennes zorganizowali podobny festiwal u siebie. Nie tylko poprowadzili swoich gości ulicami obwiedzionymi złotymi nićmi na rynek, ale skonstruowali wielki zamek, „który posuwał się wspaniale dzięki pomysłowemu mechanizmowi w środku”. W górze umieszczono czterech aniołów z amorem<sup>55</sup>.

Wzory idące z romansów średniowiecznych, inspiracje opowieścią o królu Artusie (Arturze) i jego rycerzach widoczne były we współzawodnictwie o nagrodę tzw. Króla Cierniowego (*Roys de l'Espinette*), a nawet o Złotego Krogulca (*l'Esperviel d'Or*) w Lille, każdego roku od 1278 r. Jednak bardziej dokładne informacje mamy przynajmniej z XIV w.<sup>56</sup> Coroczne turnieje w Lille potwierdzone były przez króla Filipa IV (np. w 1338 r. zezwolił na ich organizację mimo obowiązującego generalnie zakazu). Zwycięzcy zyskiwali prestiż, a triumfatora nagradzano beczką reńskiego wina. Główną nagrodą był Złoty Cierń, symbol korony cierniowej Chrystusa. Niekiedy mieszczkańska duma i ratuszowe pieniądze prowadziły do wielkiej pomysłowości w tworzeniu mechanicznych efektów zamiast prostych kostiumów rycerskich. Przez tę pomysłowość rekompensowana była tęsknota za herbem i tytułami, nieobca zresztą gdańszczanom. Patrycjusz starał się naśladować rycerza, przywdziewając zbroję i chwytając kopię, a jeśli jej nie miał, to po prostu wypożyczał ją na czas turnieju.

Jedna z gdańskich kolczych zbroi była własnością Filipa Bischofa, darowana przez niego Bractwu św. Jerzego, którego był członkiem<sup>57</sup>. Jeszcze za życia donatora zdobyła wnętrze Dworu Bractwa. Prawdopodobnie chodzi

<sup>54</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>55</sup> L. S. Looney *Chivalric and Dramatic Institutions of Arthurian Romance*, [w:] *Medieval Studies in Memory of A. K. Porter*, Vol. I, Cambridge (Mass.) 1939, s. 87.

<sup>56</sup> M. Lucien de Rosny *L'Esperviel d'Or*, Valenciennes 1939, s. 12.

<sup>57</sup> Archiwum Państwowe w Gdańsku, 300, 43/25, k. 37 v. Filip Bischofs (Bischof) zapisuje w swoim testamencie z dnia 6 I 1604 r.: „Item geue ich Sunte Jurgens Broderschap ein beste stehe Harnisch so ihm Huss hanget“ (podkr. moje - A. Ch.).



tu o tę samą osobę, która w 1585 r. jako Graf Majowy przekazała symboliczną władzę następcy wybranemu podczas święta majowego w dniu 29 IV<sup>36</sup>. Ponieważ wiemy dowodnie, że w XVI w. w Gdańsku znajdowały się na stałe cztery turniejowe zbroje kolcze, nie należy wykluczyć, że było pięć egzemplarzy, skoro Paul Simson twierdzi, iż już w 1557 r. Bractwo św. Reinholda mające swoją siedzibę w Dworze Artusa posiadało cztery zbroje tego typu (*Stechharnische*)<sup>37</sup>. Były one wypożyczane tym, którzy nie mieli własnych a chcieli wystąpić w szrankach. Trzeba tutaj zaznaczyć, że tego typu ciężkie zbroje, jak również zbroje gończe o jeszcze większej masie były bardzo drogie<sup>38</sup>. W dniu 8 XII 1557 r. Jacob Thiele za jednego węgierskiego florena wybrał najlepszą zbroję, drugą wypożyczył Jacob Netke w cztery dni później<sup>39</sup>. O wiele bogatszy w zbroje kolcze i gończe arsenał w Norymberdze również wypożyczał okazjonalnie swoje egzemplarze za gotówkę.

Uzbrojenie  
turniejowe  
z Dworu  
Artusa  
w Gdańsku

### Normowanie reguł turniejowych. Zwyczaje i obyczaje

Napór turniejowiczów z miast europejskich, niekoniecznie wywodzących się z patrycjatu, był tak znaczny już w XV w., że wywoływał protesty szlachty. Z tego m.in. powodu wydano w 1485 r. rozporządzenie zwane Ordonansem z Heilbronu, na wniosek przedstawicieli czterech stowarzyszeń rycerskich z tzw. czterech landów: Nadrenii, Szwabii, Frankonii i Bawarii. Wójtowie tych stowarzyszeń wybierani byli zazwyczaj spośród władców owych ziem, a ci skutecznie kontrolowali całą organizację by się nie przedostał do niej jakiś "nisko urodzony". Domagali się zwłaszcza aby "nikt kto w mieście żyje ciesząc się wolnością [...] lub zajmując się rzemiosłem, nie odważył się brać udziału w turnieju"<sup>40</sup>. Zarządzenie Heilbronskie składające się z 43 paragrafów, przede wszystkim zwracające uwagę na rodowód i moralną postawę uczestników, regulowało przebieg i technikę walk. Wymieniono wiele wykroczeń zasługujących na kary, począwszy od forsowania bariery. Potępiono bicie przeciwnika, ściąganie z wierzchowca itp. O wiele surowsze kary, zagrożenie lochem i więzą, związane były z morderstwem, rozbojem, porwaniem, podpaleniem i fałszowaniem dokumentów. Chodziło tu zapewne o podrabianie rodowodów i nieprawne używanie herbu. Mimo, że nie mieściły się one w etyce rycerskiego postępowania, musiały zdarzać się dość często, skoro wypunktowane były w zarządzeniu.

<sup>36</sup> Gehrke, op. cit., s. 44.

<sup>37</sup> Simson, op. cit., s. 141.

<sup>38</sup> Zbroja kopijnicza XV w., a więc lżejsza i mniej złożona od zbroi kolczej kosztowała 5 florenów, koń tzw. dobry, kupijniczy, wart był w końcu tego stulecia - 15 fl., koń "równy" - 12 fl., "mały" - 10 fl. Była to charakterystyka funkcji konia jako petni, a zatem i typu.

<sup>39</sup> Simson, op. cit., s. 141.

<sup>40</sup> L. A. von Gumpenberg *Die Gumpenberger auf Turnieren*, Würzburg 1882, s. 125-131; - *Tournaments*, s. 189.

Zarówno rozporządzenie z 1485 r., jak i inne mają swoją historyczną genezę. Sądzę, że u źródeł znajdują się wcześniejsze, pochodzące z XIII i XIV w.,

tw. pytania dotyczące istotnych kontrowersji wynikających z różnych sytuacji. W pytaniach tych udziela się odpowiedzi co należy zrobić gdy dwaj przeciwnicy jednocześnie wysadzą jeden drugiego z siodła, czy można przekładać raz ustalone terminy przed samymi rozgrywkami, co powinien czynić zawodnik, jeśli zrani śmiertelnie, nieumyślnie swego przeciwnika, gdy zrani jego konia, i jakie ma przedsięwziąć za dość uczynienie. Wreszcie, czy dopuszczalne jest zastępstwo, a jeśli tak, gdy zastępca wygra, kto jest właścicielem nagrody. Te i wiele innych wskazówek praktycznych wychodzących naprzeciw różnym sytuacjom przewidywały *Questiones* Geofroia de Charny'ego z 1350 r., zredagowane dla członków, efemerydy niestety, jaką okazał się francuski Zakon Gwiazdy<sup>57</sup>.

Śmierć rycerza podczas turnieju jest zawsze wydarzeniem, tym głośniejszym im wyższą pozycję społeczną miała ofiara. Ponoć Nostradamus w swoich prococtwach jasnowidza, zebranych w 12 centuriach, przewidzieć miał tragedię, jaka spotkała króla Henryka II. W rzeczywistości Henryk II na turnieju w walce z dowódcą gwardii szkockiej Gabrielem de Lorges, hrabią Montgomery w 1559 r. poniósł śmierć od rany, jaką zadała drzazga pękającej kopii<sup>58</sup>.

Kronikarz Matthias von Neuwenburg podaje informacje o turniejach w Bazylei (1315 r.) i w Baden (1319 r.). W maju 1315 r. w Bazylei cesarski dwór zorganizował turniej uświetniający podwójny ślub Fryderyka Austriackiego, jednego z pretendentów do tronu cesarskiego i jego brata Leopolda. Wówczas to hrabia z Katzenelnbogen śmiertelnie został ugodzony przez jednego rycerza z Alzacji. Zwłoki jego przy wtórze płaczu i zawodzenia dam wypłynęły z Bazylei w dół Renu, by dopłynąć do Koblencji, stamtąd jeszcze kilkadziesiąt kilometrów Lahnem w kierunku Limburga, i przywiezione były do rodzowego zamku. Podczas gonitw zapadła się jedna z platform i rannych zostało kilka dam, a liczne klejnoty "zostały zgubione" w tym zamieszaniu<sup>59</sup>.

Niemal wszystkie ordonanse turniejowe zawierały punkty mówiące o sprawdzaniu oręza i zbroi, by nie dopuścić nieprzepisowej, a tym samym eliminować przypadki niezamierzonej śmierci. W niektórych mowa jest o przygotowaniu trybun dla widzów, o zakładaniu szranków.

W Wenecji na Placu Świętego Marka w 1332 r. powierzchnia obwiedziona szrankami była ściśle sprecyzowana z uwagi na architektonicznie ograniczoną powierzchnię, toteż podporządkowano liczbę biorących udział w rozgrywkach i widzów, "tak żeby człowiek nie mógł być skrzywdzony przez konie i tak aby gra mogła być lepiej prowadzona"<sup>60</sup>. Dla wygody

<sup>57</sup> Rękopis Geofroia de Charny'ego "Demandes pour la joust" znajduje się w zbiorach Bibliothèque Royale Albert Ier w Brukseli (nr Inw. Ms 11125), zob. *Tournaments*, s. 89.

<sup>58</sup> *Tournaments*, s. 135.

<sup>59</sup> Matthias Neuwenburg *Cronica*, "Fontes rerum germanicarum" (wyd.) J. F. Boehmer, Bd. IV, Stuttgart [br.], s. 189.

i bezpieczeństwa "arenę" posypywano piachem, wyściełano słomą, zraszano wodą. W roku 1450 wyznaczono w Norymberdze urzędnika z ratusza, kierował on tymi pracami i był odpowiedzialny za ustalenie obszaru otoczonego szrankami bezpośrednio z marszałkiem turnieju. Drewno na szranki zmagazynowane było w miejscu "po prawej stronie idąc od Bramy Mariackiej". Urzędnik musiał baczyć, aby wystarczyło desek, by teren został uprzątnięty z łajna, śmieci i kurzu, posypywany piaskiem a wszelkie dziury załatane przez "sztukatora". Ze swoją pracą musiał się spieszyć, pięć godzin zabierało mu bowiem samo posypywanie norymberskiego placu targowego, a do tego potrzebował czternastu koni<sup>47</sup>.

Przed turniejem wüzburgskim w 1479 r. w ogłoszonych wówczas "artykułach" w 20 paragrafach wyraźnie sprecyzowano jaki oręż dopuszczony będzie do walk, także uzbrojenie, które będzie sprawdzane, tym bardziej, iż prócz głównych rozgrywek planowano urządzenie turnieju nocnego (*Nachtturnier*). W pierwszym etapie miały się rozegrać walki na maczugi, jako specyficznie niemiecka forma zawodów<sup>48</sup>. Simson, powołując się na księgę Bractwa w Ławie Mariackiej Dworu Artusa, podaje przykład zorganizowania w końcu XVI w. pojedynku turniejowego na wodzie<sup>49</sup>. Mogła to być walka lekkozbrojnych zawodników stojących na łodziach z wioślarzami. Należy żałować, że nic więcej na razie nie wiemy o stosowanym orężu i sposobie punktowania ciosów w tak charakterystycznej dla morskiego emporium, choć rzadkiej formie starć.

Niezwykle ważnym, przynajmniej dla uczestników, elementem rozgrywek turniejowych jest punktowanie różnych kategorii starć. Klasyfikacja punktów (znaków, nacięć) dokonała się w 2 poł. XV w. Dotąd brano pod uwagę fakt skruszenia kopii, wysadzenia przeciwnika z siodła, wytrącenia miecza itp. W instrukcjach opracowanych przez Sir Johna Tiptofta w 1466 r. wprowadzony został system znakowania punktów (*score*) sędziowskich. Dawniej sędziowanie "zastrzeżone było zwykle dla królowej [Królowej Turnieju, Królowej Miłości – przyp. A. Ch.] i obecnych dam, które miały przywilej wręczania nagrody zgodnie z przepisami zwyczajowymi"<sup>50</sup>.

Według Sir Tiptofta punktowanie powinno odbywać się w następujący sposób: Jeden najwyższy punkt (*highes score*) zdobywa ten, kto wysadzi przeciwnika z siodła lub wraz z koniem obali go na ziemię. Dwa punkty w tej kategorii (*second highest*) mogą otrzymać zawodnicy za skruszenie dwóch kopii "grot w grot, to jest okucie z okuciem" (*coronal to coronal, i. e. tip to tip*). Trzy wysokie noty (*third highest*) za uderzenie w "przyłbice" trzy razy. Cztery (*fourth highest*) – za skruszenie największej liczby kopii.

<sup>47</sup> Pompeo G. Molmenti *La storia di Venezia nelle arti primarie*, vol. IT. Korzystałem z reprintsu wydanego w Trieście w 1976 r., s. 189.

<sup>48</sup> *Endes Tachers Bauwesenbuch der Stadt Nürnberg* (wyd.) Matthias Lexer, "Bibliothek des literarischen Verein in Stuttgart", Bd LXIV, Stuttgart 1862, s. 255.

<sup>49</sup> *Tournaments*, s. 189.

<sup>50</sup> Simson, op. cit., s. 141.

<sup>51</sup> O statutach, instrukcjach i regulaminach Sir Johna Tiptofta pisał: F. H. Cripps - Day *The History of the Tournament in England*, London 1918, s. XXVII n.; - *Tournaments*, s. 192.

Punkty karne mogące powodować dyskwalifikację zawodnika nakładano za: uderzenie konia przeciwnika, uderzenie człowieka w plecy lub wówczas, gdy jest bez kopii, uderzenie w płot albo barierę po trzykroć, dwukrotne zdjęcie hełmu o ile nie ma kłopotów z koniem.

Punktowane były również sposoby skruszenia kopii: w wyniku uderzenia przeciwnika w korpus między siodłem a podstawą hełmu – otrzymywał w ten sposób dodatkowo jeszcze jedną kopię do następnej gonitwy. Za skruszenie kopii w jednej drugiej długości od grotu – dodatkowo dwie kopie, za skruszenie kopii i wysadzenie z siodła lub rozbrojenie z kopii przeciwnika bądź skruszenie kopii “grot w grot” – dodatkowo trzy drzewca.

Za skruszenie kopii o siodło przeciwnika regulamin nakazywał odebranie jednej kopii, więc zawodnik pozbawiony był jednej gonitwy. Za uderzenie w płot po raz pierwszy – cofano mu dwie gonitwy, za ponowne uderzenie o płot – odbierano trzy drzewca. Trudno jest w tym miejscu dokładnie wymieniać wszystkie punkty, wypada jeszcze wspomnieć, że skruszenie kopii w obrębie nogi przeciwnika nie mogło być zaliczone jako złamanie drzewca, punktowane było jednak jak “dobre uderzenie”. Mamy więc jeszcze jedną kategorię sędziowską.

Tyle Sir Tiptoft. Inne regulaminy wspominają o różnych “figurach” dyskwalifikacyjnych, np. uderzenie poniżej pasa, bodzenie drzewcem pod barierą, bodzenie mieczem przeciwnika, odpoczynek przy barierze podczas rozgrywania konkurencji itd. Zakazane były różne fortele jak zmyślne wiązanie miecza do ręki czy wzbranianie okazania sędziom miecza w celu jego sprawdzenia przed walką<sup>41</sup>.

Instrukcje miały formę podręczników pomagających przygotować młodego adepta do przyszłych rozgrywek. Natomiast coraz częściej pojawiająca się literatura hippologiczna, poruszała ważny problem tresury koni turniejowych. Pod tym względem dzieło Włocha, Federica Grisona, zatytułowane *Gli ordini di cavalcare* i wydane po raz pierwszy w Neapolu w 1550 r., przetłumaczone następnie na niemiecki, wydane w Augsburgu w 1574 r., nie miało sobie równych. Autor był przecież reprezentantem słynnej neapolitańskiej akademii końskiej<sup>42</sup>.

### Uzbrojenie turniejowe do gonitw kolczych z gdańskiego Dworu Artusa

Przez kilka stuleci do lat czterdziestych naszego wieku, nad Ławą Bractwa św. Reinholda w Dworze Artusa zawieszane były: cztery zbroje, cztery końskie naczółki zaślepione (il. 3), osiem lejkowatych tarcz na kopie (il. 4) oraz cztery drewniane tarcze turniejowe. Każda z namalowanym czteropółowym herbem: na czerwono niebieskim tle złoty lew bez

<sup>41</sup> *Tournaments*, s. 192 n.

<sup>42</sup> F. Grisono *Die Dresse von Turnierföhden*, Augsburg 1573. Dzieło wydał Georg Willer, drukiem było w oficynie Michaela Meyersa. Por. także: G. Andres *Max Faggar und die deutsche Pferdezeit und Reitkunst*, Berlin 1937, s. 18 n.; - *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, Bd I: Zeughaus, Augsburg 1980, s. 361. Kat. nr 364.



4. Tarcza lekrowata na drzewo kopii turniejowej z Dworu Artusa w Gdańsku. Stan obecny.

3. Naczółek koński turniejowy z Dworu Artusa w Gdańsku. Stan obecny. Zbiory Muzeum Historii Miasta Gdańska

korony z rozdwojonym ogonem. Tarcze wyklejone były wewnątrz skórą, na zewnątrz płótnem (il. 5)<sup>9</sup>.

Pierwszym polskim autorem, który podjął analizę nabytej w 1963 r. przez Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu zbroi kolczej był Feliks Ściballo. Nie zdawał sobie wówczas sprawy z historycznego pochodzenia zabytku. Poprzez analizę porównawczą zbroi gdańskiej z 31 podobnymi ze zbiorów europejskich i amerykańskich, wysunął sugestię co do jej twórcy, przypisując dzieło warsztatowi Konrada Polera, mistrza czynnego w Norymberdze w latach 1492-1500<sup>10</sup>. Na warsztat ten naprowadziły Ściballę wyciśnięte w czterech miejscach, ale mocno zatarte cechy (marki) płatnerskie w kształcie turniejowego hełmu z klejnotem przypominającym trzy pióra. Były one wybite m.in. na napierśniku i hełmie. Czy atrybucja ta zostanie potwierdzona pokażą przyszłe badania.

<sup>9</sup> Na temat gdańskich zbroi kolczych wypowiedzieli się dotąd: B. Ergel *Aus dem Artushof in Danzig (in cycle studiów zabytkowych)*, *Waffengeschichtliche Studien aus dem Deutsch Ordensgebiet*, "Zeitschrift für historische Waffenkunde", Bd VII, Berlin 1915-1917, H. 5, s. 136-139; - W. Halbweg *Die vier gotischen Original-Stechhaube des Artushofes in Danzig*, "Weichselland", Danzig 1938, h. 3, s. 53-55; F. Ściballo *Wiznagotycki zbroja turniejowa w zbiorach awerskich*, [w:] *Studia do dziejów Wawelu III* 1968, s. 335-360; - B. Mieszkowski *Wzrost obronności gdańskiej historii*, "Rocznik Gdański" 38: 1978, z. 1, s. 141-149; - Z. Paliński *Ustęp o wawelskiej zbroi turniejowej*, [w:] *Studia do dziejów Wawelu V*: 1991, s. 432-437; - Chodyński, op. cit.

<sup>10</sup> "Zbroja wawelska jest jednym z godniejszych przedstawicieli zachowanych zbroi Konrada Polera do niemieckiego turnieju korowego z ostatniego dziesięcia lat w. XV. Mistrz, który ją wykonał, ustępował, być może, w swoim kunszcie słynnym augsburskim płatnierzom, jak np. Lorenzowi Colmanowi, w pełni jednak dorównywał innym norymberczykom, a może nawet przewyższał ich swą inwencją plastyczną". - Ściballo, op. cit. s. 356.

Antoni  
Ryszard  
Chodźński



5. Tarcze turniejowe drewniane, obciągnięte skórą i płótnem. Stan z ok. 1943 r.



Gdańską proveniencję zbroi z Wawelu udowodnił przed paroma laty Zbigniew Fuiński, porównując ten zabytek z zamieszczonymi przez Wenera Hahlwerga w 1938 r. ilustracjami zbroi z Dworu Artusa<sup>55</sup>. Poza zbroją z Wawelu, w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie znajdują się jeszcze dwa fragmenty uzbrojenia należące do omawianego zespołu: wielki hełm turniejowy i napierśnik, eksponowane w Muzeum Zamkowym w Malborku. W roku 1978 Bronisław Mieszkowski podjął w "Roczniku Gdańskim" krótką analizę tego hełmu, zwracając uwagę na jego gdańskie pochodzenie<sup>56</sup>. W poszukiwaniu pozostałych fragmentów zbroi, a właściwie uzbrojenia, gdyż dochodziły do tego również elementy ochron głów końskich, przełomowym okazał się rok 1992. Jesienią tego roku kustosz Dworu, Alina Szpakiewicz oraz piszący te słowa zidentyfikowali w magazynie Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni jeszcze jedną zbroję kolczą wraz z hełmem, naplecznik do zbroi turniejowej, trzy naczółki końskie i pięć lejkwatych tarcz na kopie. Jak się później okazało, były to depozyty wojewódzkiego konserwatora zabytków w Gdańsku jeszcze z lat pięćdziesiątych, o których prawie zapomniano. Obiektom tym poświęciłem wówczas osobną książkę towarzyszącą otwarciu ekspozycji uzbrojenia turniejowego w Refektarzu Zimowym Pałacu Wielkich Mistrzów w Muzeum Zamkowym w Malborku. Nie uwzględniłem w niej jednak charakterystyki całego uzbrojenia z Dworu Artusa. Obecnie jest to na tyle możliwe, o ile pozwala czytelność dawnej dokumentacji fotograficznej użyczonej do badań przez Bildarchiv Instytutu Herdera w Marburgu. Brakuje jednak zdjęć archiwalnych naczółków końskich i tarcz na kopie.

Konkludując można dziś stwierdzić, że na Wawelu znajduje się zbroja kolcza umownie określana jako I, a w Muzeum Zamkowym w Malborku w formie depozytów i użyczeń eksponowano niekompletne fragmenty zbroi II i jeszcze bardziej zdekompletowane zbroi – III oraz trzy naczółki i pięć lejkwatych tarcz. Braki są znaczne: ze zbroi I – dolnej części lewego nareczaka z rękawicą, podobnie ze zbroi II, jak i naplecznika, z III zbroi – obu nareczaków z naramiennikami, fartucha folgowego (szorcy z podpasieniem) wraz z taszkami chroniącymi uda, następnie pary kolistych tarczek opachowych. Nie zachowały się żadne haki wspierające drzewce kopii. Również los zbroi IV jak dotąd jest nie znany. Dołączone zdjęcia archiwalne, mam nadzieję, pozwolą na zorientowanie się w wyglądzie tych zbroi. Zdjęcia wykonane zostały prawdopodobnie w 1943 r. po zdjęciu zabytków z drewnianej ramy zawieszanej nad Ławą św. Reinholda.

## Konstrukcja zbroi kolczych

Przystępując do omówienia każdej z tych zbroi, wypada przedtem poczynić kilka ogólnych uwag nad budową tego typu uzbrojenia. Choć nazywa się je zwyczajowo zbrojami turniejowymi, trzeba podkreślić, że fak-

<sup>55</sup> Zob. przyp. 53.

<sup>56</sup> Ibidem.

tycznie są to półzbroje składające się z wielkiego hełmu turniejowego z angielska zwanego "żabi pysk" (*frogmouthed helm*), z kirysa (napierśnik, naplecznik, nareczaki) oraz folgowego fartucha z taszkami na uda. Do tego typu zbroi nigdy nie zakładano płytowych ochron nóg i trzewików żelaznych, gdyż nie były one potrzebne. Do kompletu należała tarcza turniejowa, naczółek koński i tarczki na drzewca kopii.

Hełm turniejowy, godny swojej nazwy o największej masie ze znanych innych typów hełmów (dochodzącej do 10 kg) konstruowany był z trzech nitowanych ze sobą płyt: górnej – dzwonkowej, przedniej – dziobowej i tylnej – potylicznej. Nity, podobnie jak na całej zbroi, były żelazne dla dekoracji z mosiądzowanymi główkami. W płycie górnej i tylnej znajdują się rozliczne otwory, przez które przewlekano rzemienie wewnętrznego kaptura chroniącego głowę. Klejnot na szczycie dodatkowo mocowany był płytką. Trójkątny otwór z przodu jest otworem wzrokowym i zarazem wentylacyjnym (il. 6a).

Pod hełm zakładano grubo watowany czepiec, mocowany poziomymi pasami z tyłu i z przodu na wysokości czoła i brody, przewlekany następnie przez boczne "okienka", zapinanymi na sprzączki z tyłu hełmu poza zasięgiem kopii. Mocowano go dodatkowo rzemykami przeciągniętymi przez pary otworów z boków i u góry hełmu wiążąc je w węzły. Głowa jeźdźcy była dokładnie chroniona i unieruchomiona wewnątrz, nie stykała się bezpośrednio z żelaznymi ściankami, co mogło skończyć się tragicznie podczas wyrzucenia z siodła<sup>57</sup>. W znanym rysunku Albrechta Dürera z 1498 r. przedstawiającym wielki hełm turniejowy<sup>58</sup> czy w miedziorycie zatytułowanym *Herb Śmierci* z około 1503 r.<sup>59</sup>, wiązania rzemieni mocujące wewnętrzny czepiec ukazane były w bardzo charakterystyczny sposób. Artysta nie przedstawił jakiegoś konkretnego hełmu, ale przyjął go jako model studyjny<sup>60</sup>.

Hełm swoim ciężarem opiera się na taśmach barkowych (ramięczkach, "szelkach") łączących napierśnik z zaplecznikiem. Łukowate wcięcia powierzchni tych taśm dopasowane do dolnych krawędzi bocznych hełmu, przenoszą jego ciężar na kirys, dodatkowo unieruchamiając go zgrubieniami zewnętrznych krawędzi tych taśm (il. 7). Hełm śrubowany był z napierśnikiem zazwyczaj trzema śrubami, a z naplecznikiem tylną antabą z gwintowanym trzpieniem.

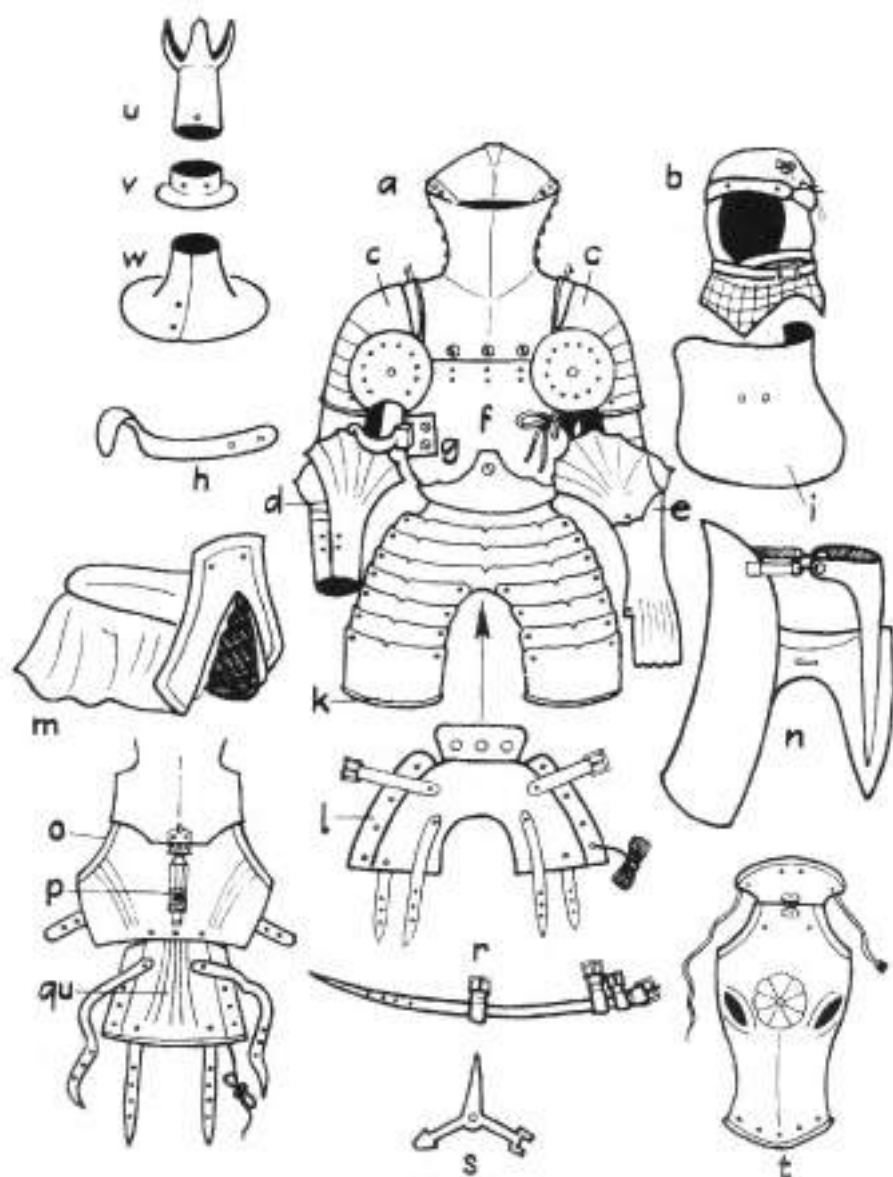
Napierśnik wykuty z grubej blachy stalowej, podobnie jak hełm, był niesymetryczny, ze spłaszczonym i pogrubionym bokiem (il. 6f). W części tej, z przodu mocowany był hak wspierający kopię, a z boku hak tylny (*kontrhak*) utrzymujący przeciwagę drzewca (il. 6g) Gwintowane otwory pozwalały na

<sup>57</sup> Za cenne uwagi na temat czepca do wielkiego hełmu turniejowego i inne wartościowe dla mnie uzupełnienia technicznej wiedzy o zbroi kolczą, bardzo dziękuję Panu dr Zbigniewowi Fulińskiemu z Bytomia.

<sup>58</sup> *Zbiory Gabinetu Rysunków*, Luwr, t. 10, nr W 177.

<sup>59</sup> E. Waldman, *Albrecht Dürer, sein Leben und seine Kunst*, Leipzig [b.r.], il. 52.

<sup>60</sup> Na ten temat zob. również: W. J. Karcheski Jr *The Nuremberg "Stechzeuge" Armours*, "The Journal of the Arms and Armour Society" XIV, September 1993, No 4, s. 206, przyp. 24. Autor wspomina również turniejową zbroję kolczą Iz Dvoru Artusa w Gdańsku.



6. Uzbrojenie turniejowe do gonitw kółczych „na tepe”. Wg. *Glossarium Armurarum*: a – wielki hełm turniejowy, b – czepiec pod hełm, c – naramienniki nareczaków, d – nakoletnik, zarekawie i „skrzydełko” („łopata barania”) chroniąca wewnętrzny staw łokciowy, e – zarekawie z nieruchomą rękawicą i „skrzydełkiem”, f – napierśnik, g – hak wspierający drzewce kopii, h – kontrhak, i – tarcza turniejowa, k – fartuch folgowy (szarża) z taszkami chroniącymi uda, l – płyta przednia wspierająca, m – siodło niskie z przednim łękiem, n – siodło wysokie, o – naplecznik, p – antaba ze śrubą przykręcającą hełm do naplecznika, q – płyta tylna wspierająca (płyta krzyżowa), r – rzemień wiążący blachy do ud, s – klucz do śrub, t – naczółek, u – grot koronlasty, v – pierścień oporowy haka przedniego mocowany na drzewcu, w – tarcza lejkwata na kopię.

podwyższenie lub obniżenie obu haków. Dwa otwory o znacznej średnicy po lewej stronie napierśnika służyły do przewiązania skręconego sznura, do którego wiązano tarczę (il. 6i). U dołu śrubowany był fartuch folgowy.

Naplecznik wykuty z cieńszej blachy, znajdujący się w tzw. martwym polu poza zasięgiem kopii, miał przynitowaną u dołu płytę podporową



7. Napierśnik zbroi turniejowej III z Dworu Artusa w Gdańsku. Stan obecny

zwaną "ogonem" ( niem. *Schwänzel*) lub płytą krzyżową (il. 6 q). Dolna krawędź płyty powinna być wycięta w łagodny łuk, miała za zadanie przenosić ciężar zbroi na siodło. Odpowiednikiem płyty krzyżowej była blacha podporowa przednia złączona śrubami z napierśnikiem pod taszkami i fartuchem (il. 6l). Do krawędzi obu płyt przynitowane były rzemienie ze sprzączkami i bez, w celu złączenia obu części ze sobą wokół bioder. Dodatkowo mocowano blachy pasami na udach (il. 6 r). Siedząc w pozycji bojowej, pochylonej, zawodnik przenosił swój ciężar i zbroi na siodło i konia, dzięki przedniej blasze podporowej. Po zadaniu lub otrzymaniu ciosu, odchyłał się do tyłu, a podporę stanowiła płyta krzyżowa. W ten sposób konstruowana zbroja – zarówno kolcza jak gończa – zezwalała mu na zsuniecie się z siodła pozbawionego tylnego łuku (il. 6 m) w momencie silnego ciosu kopią o koroniastym grocie (il. 6 u). Siodło wysokie rzadko używano w gonitwach kolczych (il. 6 n).

Z naramienników zbroi turniejowej szczególnie imponujące są tylne płyty zachodzące wachlarzem głęboko na łopatki, niemal łączące się ze sobą przy górnym kręgu szyjnym. Mają one kształt muszli św. Jakuba o powierzchniach dekorowanych rowkami rozłożonymi w palmetę (il. 11 i 12).

Oba naramienniki mają nakolietniki, a wewnętrzna część prawego stawu łokciowego chroniona była "skrzydełkiem" (tzw. baranią łopatką) wychodzącym z bransoletowej ochrony przedramienia (zarękawia, il. 6 d). Prawa dłoń nie była uzbrojona, kierowała drzewcem kopii i chroniona przez kolistą tarczę lejkową (il. 6w). Dłoń dzierżyła kopię na uchwycie, w tym miejscu drzewce było przewężone aż do żelaznego pierścienia, na którym opierał się przedni hak (il. 6v)<sup>52</sup>.

### Cztery zbroje kolcze z Dworu Artusa

**Zbroja I** (il. 8) opisana szczegółowo przez Ściballę i Fuińskiego<sup>53</sup>, datowana jest na około 1500 r., wiązana z warsztatem Konrada Polera. Wyróżnikami tej zbroi są wspomniane wyżej znaki płatnerskie oraz nie odczytane dotąd inskrypcje: **I B W D G** na napierśniku, **W H A N** na dolnej prawej taszce nabidrowej i **H U R S** - na lewej. Uwagę zwracają różne, nie od pary, tarczki opachowe (na fotografii archiwalnej) z nierównomiernie rozłożonymi mosiężnymi nitami. Stan dzisiejszy tarczek jest inny. Obie stanowią parę pochodzącą od zbroi III (il. 16) o powierzchniach zdobionych tzw. wilczymi zębami. Ponadto dekorację zbroi stanowią wycięcia płyt na krawędziach oraz wachlarzowo komponowane złobienia (kanelury), zwłaszcza na naramiennikach. Miały one uelastycznić stalowe płyty i odejmować im minimum masy<sup>54</sup>. Widoki boczne tej zbroi ukazują il. 9 i 10 (zbroja prawa). Na il. 10 przedstawiona została po stronie lewej zbroja III. Dzięki takiemu zestawieniu dostrzec możemy wyraźną różnicę w proporcjach obu hełmów. Hełm zbroi I wydaje się zbyt wielki w stosunku do kirysu. Elementem nieautentycznym jest tylna blacha podporowa; obecna (il. 11) różni się bowiem od tej znajdującej się na zdjęciu archiwalnym ukazującym zbroje I i IV od tyłu (il. 12).

**Zbroja II** (il. 13) - opisana szczegółowo przez autora, pochodzi z bliżej nieokreślonego warsztatu niemieckiego (Norymberga, Augsburg) bądź austriackiego (Innsbruck), również może być datowana na około 1500 r. lub nawet na pocz. XVI w.<sup>55</sup>. Charakterystyczna jest tu mistrzowsko wykonana antaba łącząca hełm z napierśnikiem (w stanie obecnym antaba tylna, łącząca hełm z naplecznikiem, który nie zachował się, jest nam znana tylko ze zdjęcia archiwalnego). Dekoracje boczne z wycięciami krawędzi i gra-

<sup>52</sup> *Glossarium Armerum*. Wydanie polskie: *Broń ochronna*, oprac. A. Nadolski, J. Teodorczyk, Z. Zygalski (jun., Gzaz 1981), s. 34 n.; Chodyński, op. cit., s. 40-43, 60-72.

<sup>53</sup> Zob. przyp. 51.

<sup>54</sup> Pomiarzone, zachowane do dziś części zbroi II: hełm - 9 kg, napierśnik - 5,5 kg, para naramienników łącznie - 2,8 kg, przedramię z nakolietnikiem - 1 kg, fartuch fulgowy z nabidrkami - 4 kg, dwie koliste tarczki - 1 kg. Hełm zbroi III, przy którym zachowała się tylna śruba - 7,8 kg, napierśnik - 5,08 kg, naplecznik - 1,2 kg.

<sup>55</sup> Chodyński, op. cit., s. 47-51, 83 n.

8. Zbroja kolcza turniejowa I z Dworu Artusa w Gdańsku. Stan z 1943 r.



9. Zbroja turniejowa I z Dworu Artusa w Gdańsku, widok boczny, prawy. Stan z ok. 1943 r.





10. Zbroje turniejowe z Dworu Artusa w Gdańsku. Zbroja I, widok boczny, lewy i zbroja III, widok boczny, prawy. Stan z ok. 1943 r.

werowanymi motywami roślinnymi bliskie są artystycznie i warsztatowo z podobną antabą zbroi kolczej cesarza Maksymiliana I Habsburga przypisywanej płatnerzowi Lorenzowi Helmschmiedowi z Augsburga (przed 1515 r.), obecnie w Muzeum Armii w Paryżu<sup>66</sup>. Podobnie jak w zbroi I, tu także zamienione były tarczki opachowe. Prawa zdobiona "wilczymi zębami" nie należy do tej zbroi, podobnie jak dolna część lewego naręczaka dekorowanego tym samym motywem (il. 14).

Drugim elementem zwracającym uwagę jest nałokietnik z przedramieniem. Na obrzeżu (szer. 3,5 cm) wachlarzowego "skrzydelka" ("baraniej łopatki") widnieje inskrypcja małosukłowa o wąskim grawerunku: **HILF RITER SANTI IORG W**<sup>67</sup>.

**Zbroja III** (il. 15), zachowana obecnie we fragmentach (hełm, napiersnik i naplecznik), w porównaniu ze zbroją I i II jest technicznie słabsza o mocno przetartych i mniej polerowanych powierzchniach, wykonana z gorszego

<sup>66</sup> Ibidem, s. 80, il. barwna VIII.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 29, 49 n., il. 12.



11. Zbroja turniejowa I z Dworu Artusa w Gdańsku. Stan po 1963 r.

12. Zbroje turniejowe z Dworu Artusa w Gdańsku. Widok od tyłu na zbroję I po prawej i na zbroję IV po lewej. Stan z ok. 1943 r.





13. Zbroja turniejowa II z Dworu Artusa w Gdańsku. Stan z ok. 1943r.



14. Zbroja turniejowa II zDworu Artusa w Gdańsku. Stan z ok. 1943 r.

surowca. Może nawet pochodzić z lokalnego warsztatu kuźniczo płatnerskiego, gdańskiego, lub słabszego warsztatu niemieckiego bądź austriackiego. Hełm ma liczne spęknięcia wzdłuż złożyn spowodowane przekuciem płyt. Napierśnik mocno uszkodzony, wielokrotnie reperowany był od wewnątrz<sup>47</sup>. Trudno cokolwiek powiedzieć o niezachowanych naręczakach i folgowym fartuchu. Na podstawie analizy zdjęć wydają się prawidłowo wykute i odznaczają się pewną finezją w traktowaniu wycięć krawędzi folg, szorczy i taszek oraz folg naramiennych. Wtórna jest krzyżowa płyta naplecznika, niesymetryczna, mogła być dodana w miejsce zniszczonej jeszcze w XVI w. (il. 16).

Cechą charakterystyczną zbroi III, datowanej podobnie jak zbroje I i II – są dekoracje naręczaków i tarczek opachowych „wilczymi zębami”. Tutaj również pozamieniano wiele części podczas demontażów i montażów do 1943 r., co świadczy o dyletantyzmie ówczesnych konserwatorów tych zbroi.

<sup>47</sup> Ibidem, il. 30.



15. Zbroja turniejowa III z Dworu Artusa w Gdańsku. Stan z ok. 1943 r.



16. Zbroja turniejowa III z Dworu Artusa w Gdańsku. Stan z ok. 1943 r. w Marburgu



17. Zbroja turniejowa II z Dworu Artusa w Gdańsku Stan z ok. 1943 r. widok boczny, prawy



18. Zbroje turniejowe z Dworu Artusa w Gdańsku, widok od przodu na zbroje I po prawej i na zbroje IV po lewej. Stan sprzed 1943 r.

Widoczna na il. 15 ochrona lewego przedramienia z rękawicą płytkową, począwszy od nałokietnika, należy do zbroi II, natomiast rękawica z nałokietnikiem, umieszczona na fotografii 13, jest integralną częścią zbroi III. Wskazują na to motywy "wilczych zębów" jak też mięsistej palmety nałokietka (il. 17), podobnej jak na prawym nałokietku zbroi III.

O **zbroi IV** powiedzieć można najmniej. Sam obiekt nie został odnaleziony, a na fotograficznej dokumentacji występuje jako zbroja szerniała z mało czytelnymi detalami (il. 12 i 18). Piszę świadomie o szernieniu zbroi dokonany przez zanieczyszczenia, nie znam bowiem przypadku autentycznego pokrywania płyt kolczych zbroi turniejowych pastami. Steláže, na których rozwieszono zbroje I i IV z dołączonymi informacjami: "Deutsche Stechzeug um 1480 [*sic!*]. Bei Turnieren in Danzig auf dem Langen Markt verwendet. Aus dem Artushof" – wykazują, że był to pokaz zbroi przed i po konserwacji. Szernienie zbroi mogło nastąpić wskutek wiekowego zawieszenia tych pamiątek w Dworze Artusa; od czasów ostatniego turnieju na Długim Targu w końcu XVI w.

Zdjęcia wykonali: L. Okoński – 3, 4, 7; Instytut Herdera w Marburgu – 5, 8-10, 12-18; Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu – 11; Zbiory Muzeum Historii Miasta Gdańska – 3, 4; Zbiory Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie – 7.



## O symetrii w *Orfeuszu* Hansa Vredemana de Vries\*

Okoliczności powstania wspaniałego obrazu Hansa Vredemana de Vries ukazującego Orfeusza wśród zwierząt, a zdobiącego do czasu ostatniej wojny wnętrze Dworu Artusa<sup>1</sup> są dość dobrze znane<sup>2</sup>. Znany jest także moralizatorski przekaz jaki z dziełem tym wiązali współcześni. Lapidarnie ujął to Karel van Mander pisząc o Vredemanie w swej *Het Schilder-Boeck*: W Gdańsku w Dworze Artusa wyobrazil wrogie sobie zwierzęta w przyjaznym zgromadzeniu wokół Orfeusza; ponieważ jest to miejsce, gdzie wychyla się puchary i gdzie pijane zwierzęta nie powinny wszczynać zwady<sup>3</sup>.

E. Iwanoyko słusznie dostrzegł jeszcze jeden aspekt dzieła, nazywając go "koncepcją amatorską", w której chodziło nie tyle o przekaz dydaktyczny co raczej o schlebienie ciekawości i żądzy dziwności, jaką zaspokoić mogło zgromadzenie na olbrzymim płótnie licznych i rozmaitych gatunków zwierząt. Sądzę, że tę tezę Iwanoyki można poprzeć dwoma nie zgłaszanymi przez niego argumentami. Pierwszy z nich wiąże się z uzyskanymi ledwie sześć lat przed zamówieniem obrazu przywilejami królewskimi, które umożliwiały gdańszczanom (zresztą przywileje te nie dotyczyły jedynie ich) łowy w użytkowanych przez nich królewskich lasach. Jak bardzo dumni byli mieszkańcy Gdańska z tego prawa, świadczą liczne poroża jelenie umieszczone w Dworze Artusa<sup>4</sup>. Innego rodzaju zainteresowania światem zwierzęcym w środowisku gdańskiego patrycjatu dowodzi obecność w księgozbiornie Waltera von Holten słynnej *Historiae animalium* Konrada

\* Za omne wskazówki chciałbym podziękować panom Warmnowi Kirkendale'owi i Janowi Krzemińskiemu.

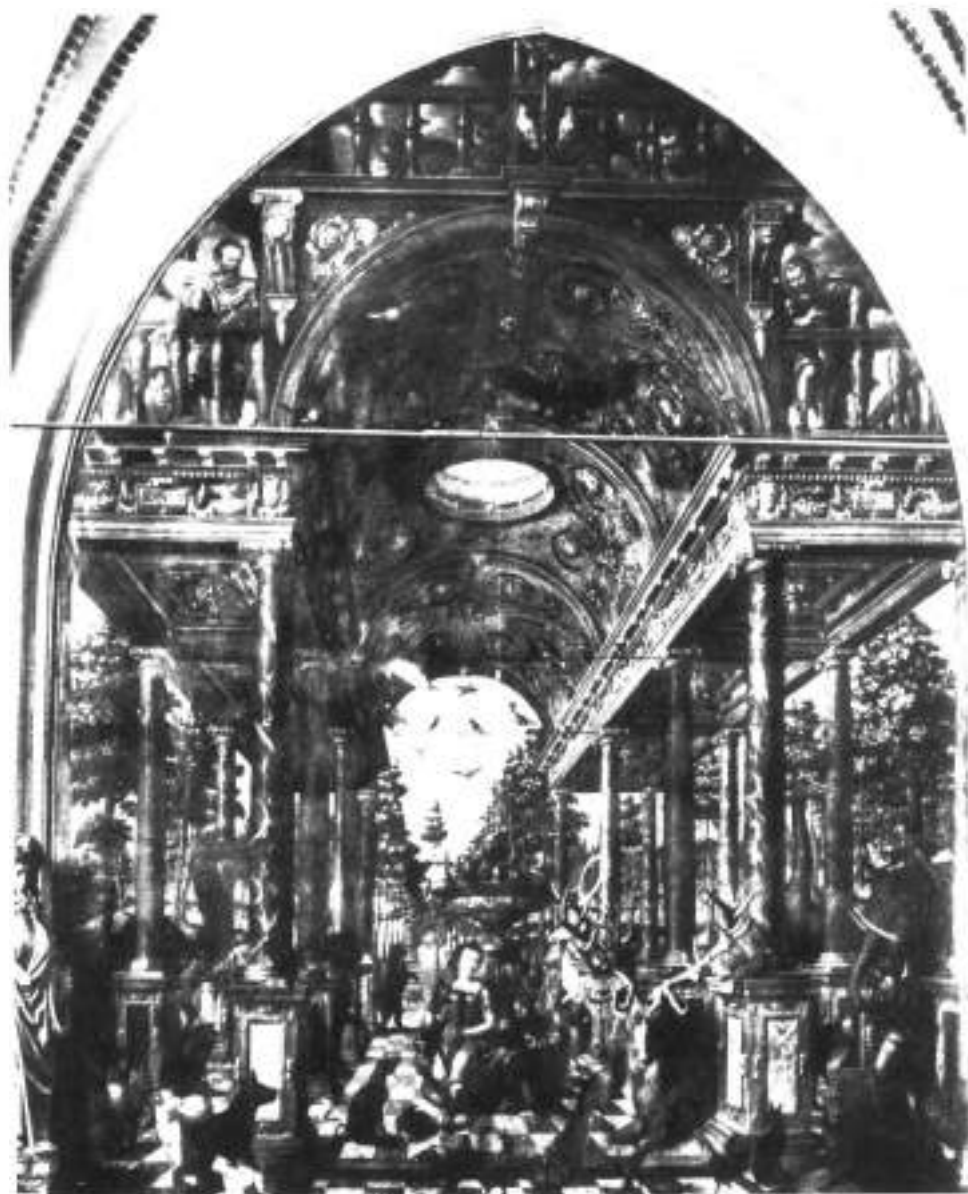
<sup>1</sup> Namalowany w 1594 r. obraz o wymiarach 776x604 cm wisiał na zachodniej ścianie ponad boazerią Ławy Trzech Króli.

<sup>2</sup> Zob. E. Iwanoyko-Górniki skrz. Hansa Vredemana de Vries (Studium na temat cyklu naturalnego i mitologicznego w Gdańsku), Poznań 1963, s. 150.

<sup>3</sup> Cyt. wg Iwanoyko, op. cit., s. 149.

<sup>4</sup> A. Rottermund *Północnie i szlaki w lasach gdańskich czasy niepodległości*, "Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie" V, Pszczyna 1988, s. 12; autor powołuje zresztą w to, by gdańszczanie mieli prawo do "cewki magne w ramach którego połować można było na jelenia".

Jack  
Friedrich



Hans Vredeman de Vries - Orfeusz, 776x604 cm (zaginiony) Wg. W. Drast Danziger Malerei vom  
Mittelalter bis zum Ende des Barock, Berlin - Leipzig 1938

Gesnera<sup>7</sup>. Trzeba przy tym pamiętać, że kuzyn Waltera – Arnold von Holten – obok Bartłomieja Schachmanna był zapewne głównym inicjatorem powstania *Orfeusza*<sup>8</sup>.

Porzucając wątek "zoologiczny" pozostaniemy przy osobach obu wybitnych gdańszczan. Georgius Dousa, który podczas swych wędrówek zawiązał i do Gdańska, określił Schachmanna słowami "Clarissimus Vir" obszernie opisując jego przymioty i osiągnięcia (*nota bene* jedynym prócz Schachmanna zauważonym przez Douśę gdańszczaninem był wspomniany już Walter von Holten)<sup>9</sup>. Schachmann znany z humanistycznej edukacji (kształcił się i we Włoszech) oraz artystycznych zamiłowań był także właścicielem zbioru kuriozów – stąd m.in. sugestia Iwanoyki o obrazie Vredemana jako o swego rodzaju gabinecie osobliwości<sup>10</sup>. Równie dobrze wykształconym człowiekiem był Arnold von Holten, który wiedzę zdobywał zarówno w gdańskim Gimnazjum Akademickim jak i w uniwersytetach niemieckich, włoskich i francuskich<sup>11</sup>. Można zatem przyjąć, że obaj patrycjusze byli w ówczesnym Gdańsku wśród najbardziej powołanych do wykonywania treści zamawianego do Dworu Artusa dzieła.

Mit o Orfeuszu miał w końcu wieku XVI ustalone miejsce w kulturze Europy, a zwłaszcza Italii. Właśnie we Włoszech doczekał się nowożytnego opracowania literackiego w formie sielanki dramatycznej Angela Poliziana *Favola d'Orfeo* napisanej w Mantui w 1480 r. W wiekach XV i XVI Orfeusz pojawiał się często w malarstwie i rzeźbie Italii a w roku 1600 – a więc kilka lat po powstaniu gdańskiego obrazu – stanie się głównym bohaterem pierwszych oper Cacciniego i Perięgo, zaś niewiele później Monteverdiego. Być może więc zainteresowanie osobą trackiego śpiewaka wyniósł Schachmann z Włoch, których kulturą był zafascynowany. Nie jest jednak wykluczone, że źródła wyboru Schachmanna i von Holtena są innej, bardziej uniwersalnej natury. Nie zapominajmy bowiem, że Orfeusz poskramiający swą grą i śpiewem dzikie zwierzęta i nakłaniający drzewa do podążania za nim, pojawia się w trzech klasycznych dziełach literatury rzymskiej – w *Sztuce poetyckiej* Horacego, *Kształceniu mówcy* Kwintyliana a przede wszystkim w Owidiuszowych *Przemianach*<sup>12</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że każde z tych dzieł musiało być znane ludziom tak światłym jak Schachmann i von Holten. Tego, że wymienione wyżej

O symetrii  
w *Orfeuszu*  
Hansa  
Vredemana  
de Vries

<sup>7</sup> Dzieło do dziś stanowiące własność Biblioteki Gdańskiej PAN (sygn. 2237 2<sup>o</sup>), von Holten ofiarował Bibliotece Rady Miejskiej 29 XI 1599 r., jest więc prawdopodobne, że był jego właścicielem już w 1594 r., gdy powstawał obraz Vredemana.

<sup>8</sup> Iwanoyko, op. cit., s. 20, 150.

<sup>9</sup> Georgius Dousa, *De itinere san. Cos-tantino-politano...* [bmsw] 1599.

<sup>10</sup> Iwanoyko op. cit., s. 150. Co prawda nie jestem pewien czy słusznie odczytuję intencje autora, gdyż zdanie, w którym sugestia ta jest zawarta nie jest dla mnie całkiem jasna: "Druga nie mniej istotna sprawa, to chęć zainteresowania bywalców Dworu Artusa wielością gatunków fauny, w czym leżała idea stworzenia modnej wówczas *Kunstkammer* - gabinetu osobliwości".

<sup>11</sup> M. Sławoszewska, *Arnold von Holten* - basio w *Polskim Słowniku Biograficznym* t. IX, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1980-1961, s. 591.

<sup>12</sup> Szerzej o funkcjonowaniu tych tekstów w odniesieniu do mitu orfidkiego zwłaszcza w wieku XVI zob. k. Langedijk *Beccio Bandinelli's Orpheus: A Political Message*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz" 20: 1976, s. 33-51.

teksty nie były obce humanistycznym kręgom Gdańska, dowodzą zachowane do dziś gdańskie egzemplarze szesnastowiecznych edycji każdego z owych dzieł<sup>11</sup>. Pośród obecnych w ówczesnym Gdańsku *Przemian*, najciekawszy jest egzemplarz należący do Piotra Himmelfreicha i zachowany do dziś w Bibliotece Gdańskiej<sup>12</sup>. Jego znaczenie polega nie tylko, a może nawet nie tyle, na tym, że zawiera rycinę Virgiliusa Solisa przedstawiającą Orfeusza poskramiającego czarem swej liry dzikie zwierzęta<sup>13</sup>, ale że stanowi jeszcze jeden dowód na obecność interesującego nas mitu w środowisku gdańskiego patrycjatu, podobnie zresztą jak wydany w Gdańsku w roku 1541 przez rektora elbląskiego gimnazjum Wilhelma Gnapheusa utwór zatytułowany *Triumf Wymowy*, w którym czytamy: "Powiadają, że wieszcz tracki uśmierzył przesłodką pieśnią dęby, derenie, dzikich ludzi i podziemne królestwo"<sup>14</sup>. Nawiasem warto jeszcze wspomnieć o znanych, choć zapewne nie istniejących już gdańskich dziełach malarstwa i rzeźby ukazujących Orfeusza - jednym z nich był namalowany przez samego Vredemana mniejszy wariant obrazu z Dworu Artusa<sup>15</sup>, zaś drugim płaskorzeźba zdobiąca balustradę jednej z gdańskich (?) sieni, stanowiącą przed wojną własność Muzeum Miejskiego<sup>16</sup>.

Z przywołanych powyżej przykładów widać, że orficki mit był w Gdańsku (podobnie zresztą jak na ogół w Europie) rozumiany zapewne głównie pod kątem zdolności Orfeusza do wprowadzania zgody, ładu i harmonii, a i przytoczona opinia van Mandera nie pozostawia wątpliwości co do wymowy obrazu Hansa Vredemana de Vries. Przyjrzyjmy się jednak, czy artysta nie spróbował pójść dalej i prócz zwykłego ukazania pożądanej sceny nie wprowadził do swej kompozycji elementów, które w sposób mniej bezpośredni wyrażają nadrzędną myśl dzieła.

Z całą pewnością służy temu zestawienie zwykle wrogich sobie zwierząt takich jak pies i zając, wilk i jagnię, czy lis z kogutem<sup>17</sup>, a także to, co Iwanoyko nazwał "reduplikacją tego samego symbolu", jako przykład podając gołąbki siedzące na jelicu miecza<sup>18</sup>. Sądzę jednak, że w dziele o tak specyficznym przesłaniu nie tylko intencja ikonograficzna, ale i pewne

<sup>11</sup> Egzemplarzem Kwityliana o niewątpliwie gdańskiej proweniencji jest tom wydany w Bazylei w 1579 r., a należący do Eggerta von Kempen (w zbiorach Biblioteki Gdańskiej PAN, sygn. Cd 11899 #) i również gdańska proweniencją mają dwa egzemplarze dzieł Horacego zawierające *Satyry portyku*, z których szczególnie ciekawy jest należący niegdyś do markiza d'Orli i wraz z resztą jego księgozbioru dostępny gdańszczyżanom od 1591 r.

<sup>12</sup> Na tom ów zwrócił uwagę Iwanoyko, op. cit., s. 151-152. Jest to wydanie frankfurckie z 1563 r. należące do kategorii *Clavdiviusa minimalizowanego* wzbogacone o czterowiersze łacińskie i niemieckie oraz czyste strony, dzięki którym służyć mogło za sztabuch (egzemplarz z Biblioteki Gdańskiej PAN nosi sygnaturę Ms 2500).

<sup>13</sup> Odświega ona znacznie od układu zaproponowanego przez Vredemana.

<sup>14</sup> Cytowany fragment w przekładzie Witolda Wróblewskiego pochodzi z antologii *Powieć renesansowa* w Piaworzu, Gdańsk 1976.

<sup>15</sup> Por. Iwanoyko, op. cit., s. 21, 149.

<sup>16</sup> Jedyną znaną mi fotografię tego dzieła zamieszcza Jan Kilarski *Gdańsk*, Poznań [1937]. Niestety nikt nie zmierzył zdjęcia oraz ostry kat, pod którym je wykonano, uniemożliwiają dokładną analizę i datowanie; w każdym razie mamy tu do czynienia z tradycyjnym, znanym między innymi z rycinę Solisa, ujęciem Orfeusza i zwierząt - w lesie.

<sup>17</sup> Iwanoyko, op. cit., s. 156.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 153-154.

zabiegi czysto formalne mogły służyć zasadniczej idei zgody i harmonii. W wieku III po Chrystusie Kallistratos wśród swych słynnych opisów rzeźb greckich umieścił i brązowy posąg Orfeusza o którym napisał: "brąz zespolony ze sztuką dla zrodzenia piękna, wspaniałością ciała wyrażającego muzyczną naturę duszy"<sup>19</sup>. Karla Langedijk słowa te umieszcza w kontekście interpretacji neoplatonickich dyskutujących zagadnienia proporcji przy pomocy pojęć muzycznych (do wątku neoplatonickiego wypadnie nam jeszcze powrócić). Godne szczególnej uwagi są słowa badaczki, gdy mówiąc o florenckim posągu przedstawiającym Orfeusza, dłuta Baccio Bandinello, twierdzi: "Skoro figura personifikować miała harmonię powinna, rzecz jasna, wyrażać ją w swych własnych proporcjach"<sup>20</sup>.

W odniesieniu do gdańskiego dzieła już Willy Dorst zauważył, że Orfeusz został ukazany "w samym środku kolumnowej hali"<sup>21</sup>, dodać należy hali będącej ośrodkiem kompozycyjnym całego obrazu. Także Iwanoyko pisze o zdecydowanie centralnej perspektywie i symetrycznie pośrodku nawy głównej [owej hali] umieszczonej postaci śpiewaka"<sup>22</sup>. Obaj badacze nie wychodzą jednak poza te ogólne stwierdzenia. Tymczasem sprawa symetrii jako głównej zasady organizującej kompozycję Hansa Vredemana i wprowadzającej w nią pożądaną harmonię, w świetle przytoczonej opinii Karli Langedijk zasługuje na wnikliwsze rozpatrzenie.

Gdański *Orfeusz* uderza wprost swą symetrycznością, odbiegając zdecydowanie od Vredemanowskiego schematu stosowanego z upodobaniem w innych obrazach niderlandzkiego mistrza: mniej lub bardziej rozbudowana architektura jawi się nam zwykle w kilku planach, zazwyczaj najbliższa widza, otwarta arkadami budowla przesunięta jest do którejś z bocznych krawędzi obrazu i odsłania po przeciwnej stronie rozległy pejzaż bądź rozbudowany widok architektoniczny<sup>23</sup>. Tymczasem symetria *Orfeusza* jest niemal doskonała. Ażurowa hala<sup>24</sup> otwierająca się wielką arkadą na

<sup>19</sup> Cyt. wg Langedijk, op. cit., s. 50.

<sup>20</sup> Langedijk, op. cit., s. 50, („Since the figure had to personify harmony, it should of course, express harmony in its own proportions”).

<sup>21</sup> W Dorst *Dasziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock* Berlin-Leipzig, 1938, s. 116.

<sup>22</sup> Iwanoyko *Gdański okres...*, s. 155.

<sup>23</sup> Wyjątkowo na tym tle są dwa obrazy Vredemana z ratuszowego cyklu o zasadniczo symetrycznym układzie - *Sprawniśliwość i Stałość*, być może i tu symetryczna forma podkreślać ma przekaz ideowy, wszak i stałość i sprawność wymagają równowagi. Godne uwagi jest i to, że silna symetria cechuje oba znane nam Vredemanowe *Ukrzyczenie* - z Wolfenbüttel i z Gdańska; w tym przypadku zdecydowała zapewne siła tradycji ale, być może, i przekonanie, że takiemu tematowi nie przystoi zbyt wielkie rozprężenie formy - jak pisał J. Białostocki: "Symetria rzeźbi w sobie odpowiednią godność" [J. Białostocki, *Ułogi o symetrii w sztukach plastycznych*, [sic] *Essays on plasticity. Problems of style and form* szkic pod red. Krystyny Wilkoszewskej, Warszawa-Kraków, 1988, s. 159. Gwoli ścisłości trzeba dodać, że w 1596 r. powstało jeszcze jedno dzieło, w którym symetryczność architektonicznego przedstawienia wyłamuje się z Vredemanowskiego schematu - mowa o sygnowanym obrazie sprzedanym w 1959 r. w Nowym Jorku: obecnie znanym badaczom tylko z fotografii (*The De Costa Kaufmann The School of Prague. Painting of the Court of Rudolf II*, Chicago - London 1988, nr kat. 25.5; autor określa obraz jako wspólną pracę Hansa Vredemana i jego syna Paula).

<sup>24</sup> Jeśli chodzi o jej formy architektoniczne, to najbliższą znaną mi analogię stanowi rycina ukazująca wnętrze kościoła z wydanego w 1560 r. dzieła Hansa Vredemana de Vries *Scenographiae sine Perspectivae...* (jej reprodukcję zamieszcza Hans Jantzen w książce *Das Niederländische Architekturbild*, wyd. 2, Braunschweig 1979, il. 4.).

ciągnącą się w głąb aleję przedstawiona została w perspektywie o punkcie zbiegu bardzo bliskim środkowej osi obrazu, podkreślonej u dołu ulubionym przez Vredemana motywem fontanny, zaś u samej góry iluzjonistycznie namalowaną płonąca świeca, która przyniosła obrazowi wielką sławę wśród współczesnych<sup>23</sup>. W obu wyznaczonych w ten sposób połowach obrazu występuje wyraźna równowaga poszczególnych elementów – dotyczy to zarówno form architektonicznych, jak i postaci ludzi i zwierząt oraz drzew wyłaniających się w prześwitach między kolumnami budowli. Oczywiście, jak pisał, uogólniając, Jan Białostocki "historyk sztuki posługuje się [...] pojęciem symetrii w sensie przybliżonym. Prawa strona jest do lewej tylko bardzo podobna, nie jest jednak nigdy jej zwierciadlanym odbiciem"<sup>24</sup>. Można więc i w gdańskim dziele dostrzec pewne nieregularności symetrii<sup>25</sup>. Są to jednak drobiazgi nie wpływające na ogólne silne odczucie symetrii rządzącej dziełem mistrza z Leeuwarden<sup>26</sup>.

Powszechnie znane jest pierwotne znaczenie słowa "symetria" jako "harmonia i umiar"<sup>27</sup>. Jeśli przyjąć, że Hans Vredeman zetknął się z włoską kulturą renesansową czy to za sprawą Bartłomieja Schachmanna, czy już wcześniej, to jest rzeczą możliwą, że znał on także modny w XVI-wiecznej Europie nurt myśli neoplatonickiej. Oczywiście Schachmann lub Vredeman nie musieli sięgać bezpośrednio do Ficcina, Landina czy Poliziana, ale nie zapominajmy słów Panofsky'ego, który twierdził, że już "za czasów Cranacha wiele zgrabnych książeczek zwulgaryzowało [...] tę teorię [chodzi tu zwłaszcza o Platonicką teorię miłości] i była u modniaków przedmiotem konwersacji"<sup>28</sup>. W uproszczonej postaci mogły więc poglądy neoplatonickie – zapewne nie tylko w zakresie miłości – dotrzeć na północ od Alp, a następnie oddziaływać na gdańskie dzieło.

Jak wiadomo pisma orfickie były dla florenckich neoplatoników jednym ze źródeł natchnienia, a wspomniany dramat Poliziana jest tego potwierdzeniem. Dla Ficcina i jego naśladowców ciało było "więzieniem ducha" równocześnie jednak wierzyli oni w wyższość pierwiastka duchowego nad cielesnym - idzie to w parze z powszechną interpretacją Orfeusza jako tego, który "cudem swego głosu i muzyki poruszył skały, oswoił dzikie zwierzęta, mocą słowa uszlachetnił naturę"<sup>29</sup>. Równocześnie jednak, co zauważył Pico della Mirandola, "człowiek wstępuje w dziedziny wyższe nie porzucając niższego świata, i może zstępować do niższego świata nie wyrzekając się

<sup>23</sup> Por. Iwanoyko, op. cit., s. 150.

<sup>24</sup> Białostocki, op. cit., s. 159.

<sup>25</sup> Przykładem może być figura słonia po prawej nie znajdująca dostatecznej przeciwwagi w widłach 16 i 16, czy też głowa mężczyzny wychylającego się spodzieły trapek balustrady po lewej stronie - bez analogii naprzeciw.

<sup>26</sup> Oczywiście, pewne znaczenie dla układu obrazu mogła mieć i sama forma wnęki architektonicznej, w którą należało go wpasować. Jednak - co pokazuje o kilka lat późniejszy, niestety także zaginiony, obraz Sądu Ostatniego pedzła Antoniego Möllera, stworzony do analogicznej wnęki - jej kształt wcale nie wymuszał kompozycji symetrycznej.

<sup>27</sup> Białostocki, op. cit., s. 158.

<sup>28</sup> E. Panofsky, *Neoplatonicki nurt we Florencji*, przeł. W. Juszczyk i A. Morawińska, [w:] E. Panofsky *Studia z historii sztuki*, w oprac. J. Białostockiego, Warszawa 1971, s. 188.

<sup>29</sup> Iwanoyko, op. cit., s. 152.



wyższego<sup>40</sup>. W tym sensie pierwiastek cielesny i duchowy równoważą się, nie są sobie przeciwstawne. Orfeusz staje się nosicielem wartości duchowych dźwigających go ponad świat natury reprezentowany przez poskromione zwierzęta, a równocześnie jako osoba cielesna nie przestaje być częścią owego zwierzęcego świata. Widać tu wspomnianą już tendencję do harmonizowania przeciwstawności. W tym kontekście ciekawy jest trop podsunęty przez Karle Langedijk, a mówiący o Orfeuszu jako o znanym homoseksualście<sup>41</sup>. Koncepcję starożytną homoseksualizmu, najbardziej czytelną w Platońskiej *Uczcie* można bowiem uznać za chęć pogodzenia pierwiastków cielesnych z duchowymi.

W podobny sposób pozorne sprzeczności zawarte są w muzyce, której uosobieniem jest wszak Orfeusz. Z jednej strony była ona wcieleniem matematycznej doskonałości wszechświata, z drugiej zaś traktowano ją jako dziedzinę zmysłową, służącą poruszaniu afektów i sprawianiu przyjemności<sup>42</sup>. Giulio Caccini autor wspomnianej na wstępie opery *L'Euredice* stwierdził nawet, że "celem śpiewu i to celem którego słuchacz oczekuje szczególnie jest sprawianie przyjemności"<sup>43</sup>. Ten walor muzyki był zapewne bliższy bywałcom Dworu Artusa, gdzie prócz trunków, których nadmiar miał prowadzić do piętnowanego przez van Mandera zdziczenia, gości raczono także muzyką płynącą z trybuny śpiewaczej powstałej, *nota bene*, w tym samym niemal czasie co *Orfeusz*, bo w roku 1593.

Wierzę jednak, że zmysłowe doznania nie zagłuszyły do reszty bogatej zawartości duchowej i intelektualnej (jej część usiłowałem odstąpić niniejszym tekstem) dzieła Hansa Vredemana. Dzieła, które – powtórzmy to – znakomicie łączy literacką, moralizatorską treść z formą przekazującą na wyższym poziomie tę samą ideę harmonii i umiaru – klasycznej "symetrii".

<sup>40</sup> Cyt. wg Panofsky, op. cit., s. 193.

<sup>41</sup> Langedijk, op. cit., s. 50; w przypisie badaczka wprowadza ten wątek, nie mając pewności czy współczesni Bandinellogo "byli istotnie świadomi owych implikacji". Sądzę, że na wątpliwość tę można dać odpowiedź twierdzącą, powołując się choćby na rysunek Dürera ze zbiorów hamburskiej Kunsthalle, przedstawiający smierć boskiego śpiewaka i opatrzony charakterystycznym napisem: "Orfeusz pierwszy pederasta", "Orfeus der Erst pesseran" (rys. piórem na papierze; 28,8x22,5 cm). Takie rozumienie mitycznej postaci Dürer musiał poznać podczas pobytu w północnej Italii. Wspomniany rysunek stanowi jeden z przekazów zaginionego pierwowzoru z kręgu Montegni (P. Strieder *Dürer Künstlerleben im Tessino*, 1981, s. 191). W tym miejscu warto dodać, że związanie z postacią Orfeusza możliwości interpretacyjne idą jeszcze dalej. Można ją mianowicie wiązać z ideą Złotego Wieku, co zostało wyrażone w *Luizius Filokratesa* (por. Langedijk, op. cit., s. 43), a także z ideą doskonałego czyniącego pokój księcia czy władcy (por. *iw.*, s. 37, 46 i 48). Jeszcze jedną ścieżkę podsuwa to, że niektórzy (mian. sam Horacy) łączyli siłą oddziaływania liry Orfeusza z mocą Amfiona, który swą muzyką poruszał glazy, tak że same ułożyły się w tibiańskie mury – dla obrazu tak bogatego w motywy architektoniczne jak *Orfeusz z Dworu Artusa*, może to mieć pewne znaczenie.

Z. M. Szweykowski *Giulio Caccini a obec Inrii Gweraty florenckiej*, *Muzyka*, 1986 nr 1, s. 53.

<sup>42</sup> Cyt. wg Szweykowski, op. cit., s. 53.



## Dwór Artusa w dziewiętnastowiecznym malarstwie gdańskim

“Byłam w Dworcu Artusa i wracam z wyobraźnią jeszcze mocniej nastrojoną niż kiedy wychodziłam. Cóż mi z tego, że zewsząd słyszę zdania, jakoby ów gmach był dziwotworem bez jednolitości, Gdzie piękne z mierzalnym plotą się w pstrokaciznę? Cóż z tego, kiedy oczy i dusza upierają się, aby to wszystko znajdować rozkosznym?” - tak pisała w 1858 r. o słynnym Dworze Artusa Deotyma<sup>1</sup>. Usytuowany w centrum miasta, obok Ratusza Głównego, stanowił ideowe serce Gdańska, ośrodek życia towarzyskiego.

*Curia Regis Artus* po raz pierwszy pojawiająca się w wiadomościach źródłowych w kwietniu 1350 r., była symbolem arystokratycznych aspiracji gdańszczan, z czasem stała się jednym z pomników wielkości i chwały, chętnie przywoływanym w malarstwie gdańskim wieku XIX<sup>2</sup>.

W wieku XIX Gdańsk ma już za sobą czasy świetności i “złotego wieku”. Drugi rozbiór Polski przyniósł ponad stuletni czas panowania pruskiego w Gdańsku, który zamienił bogate, tętniące życiem miasto portowe w prowincjonalną siedzibę garnizonową. Jednakże nie zamarło ono kulturalnie. Odżyła möllerowska tradycja uwiecznienia w malarstwie obrazu ukochanego miasta, zwłaszcza Dworu Artusa.

Widok Dworu Artusa w wędutowej perspektywie ulicy Długiej pozostawił w dwóch obrazach Michael Carl Gregorovius<sup>3</sup> (1786-1850), ojciec trzypokoleniowej rodziny malarzy. Obrazy z Dworem Artusa z lat 1832 (il. 1) i 1842 stanowią znakomitą ilustrację romantycznych ideałów uczelni artystycznych jakie kończył w Gdańsku i Berlinie. Świetną technikę malarską, perfekcyjne opanowanie warsztatu łączył z sentymentalizmem charakteryzującym jego obrazy historycznych miast niemieckich. Widoki Długiego Targu przedstawiają ten najbardziej charakterystyczny dla Gdańska fragment: plac Długiego Targu zabudowany wąskimi ozdobnymi kamienicami,

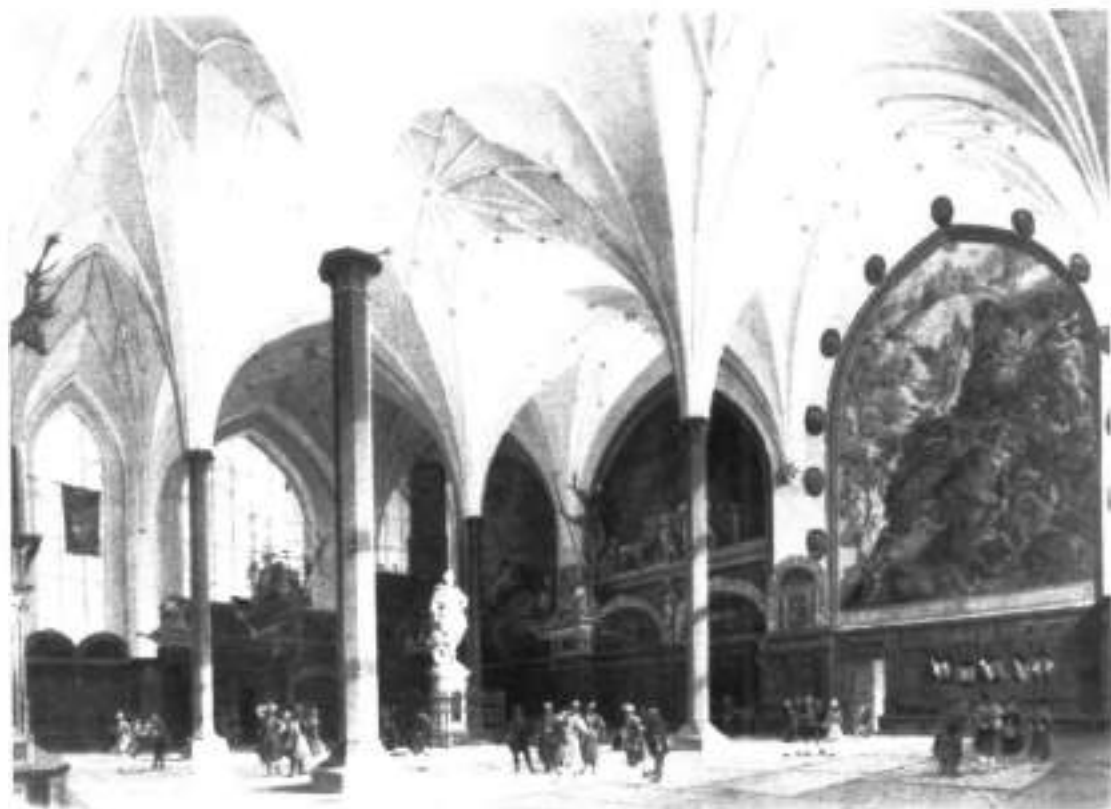
<sup>1</sup> I. Fabiani-Małęwska, *Charyzmaty Gdańska w XIX wieku*, Gdańsk 1957, s. 187.

<sup>2</sup> Z. Jakrzewska-Snieżko, *Dwór Artusa w Gdańsku*, Poznań-Gdańsk 1972, s. 8.

<sup>3</sup> U. Thieme - F. Becker *Allgemeines-Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1921, Bd XIV, s. 581.



1. Michael Carl Gregorovius *Długi Targ w Gdańsku*, 1852, Muzeum Narodowe w Gdańsku



2. Johann Carl Schultz *Wnętrze Dworu Artusa*, poł. XIX w., Muzeum Narodowe w Gdańsku

wieżę ratuszową obsadzoną akacjami ulicę Długą. Zarówno architektura jak i rozmawiający mężczyźni w cylindrach zostali namalowani w zielono szarej tonacji z miniaturską finezją i wdziękiem. Długi Targ na tych obrazach tonie w lekkiej zmiękczającej kontury mgłę, co niezwykle nastrojowo kontrastuje z wedytową precyzją w oddaniu detali.

W roku 1839 Albert Juchanowitz<sup>4</sup> (1817-1862/5?) namalował ruiny Dworu Artusa widziane od ulicy Piwnej, a nie reprezentacyjnego Długiego Targu. Ten uczeń J. C. Schultza, wychowanek uczelni Gdańskiej i Berlińskiej dał własną, inną od dotychczasowych wersję ważnego dla historii Gdańska budynku. Ukazał nie świetność, lecz ruinę. Utrzymany w przyćmionych brązach obraz nawiązuje atmosferą do romantycznych, budzących nastrojów smutku i melancholii ruin pędzla C. D. Friedricha.

W 2 poł. XIX w. Johann Carl Schultz<sup>5</sup> (1801-1873) namalował bodaj najbardziej znane wnętrze Dworu Artusa (il. 2). Artysta był prawdziwym miłośnikiem sztuki zafascynowanym pięknem starego Gdańska. Dla ratowania zabytków przeszłości założył w 1855 roku "Towarzystwo

<sup>4</sup> Ibidem, Bd XIX, s. 288-289.

<sup>5</sup> Ibidem, Bd XXX, s. 331.



3. Wilhelm Strykowski *Polska szlachta przed Dworem Artusa*, ok. 1900, Muzeum Narodowe w Gdańsku



Zachowania Starożytnych Budowli w Gdańsku”, był też dyrektorem mieszczącej się w Złotej Bramie Szkoły Sztuk Pięknych. Wykształcony w kulturze przeszłości i tradycji w Berlinie, Dreźnie i Monachium, jedyne w swoim rodzaju wnętrze Dworu Artusa namalował z dbałością o wierność historyczną. Prawie połowę płótna zajmuje wielkie gwieździste sklepienie wsparte na czterech kolumnach. We wnętrzu widzimy *Sąd Ostateczny* Antona Möllera z roku 1602, ze sklepienia zwisają modele okrętów i statków handlowych, w głębi – ogromny piec wykonany przez zduna Jerzego Stelzenera w roku 1545 i marmurowy posąg króla Augusta III z roku 1755 dłuta Johanna Heinricha Meissnera. We wnętrzu Dworu Artusa oglądamy też małe grupy rozmawiających ze sobą polskich szlachciców i gdańszczan. Obraz namalowany został w spokojnej tonacji kolorystycznej oscylującej między brunatną zielenią a zgaszoną bielą.

Wilhelm Strykowski<sup>7</sup> w roku 1887 stworzył sugestywną wizję samego portalu Dworu Artusa i stojących w drzwiach pysznie ubranych polskich szlachciców, gdańszczan i siedzących na ziemi żebraków. Z pamiętników nieocenionej Joanny Schopenhauer wiemy, że w takie właśnie kontrasty obfitowało życie dawnego Gdańska. Obok noszącej się z niebywałą butą i bogactwem polskiej szlachty żyli nędzarze, których jedynym majątkiem były fachmany. Na obrazie wspinały pan polski wyróżniony został karmazynową czerwieńią stroju, wesołym obliczem i zawadiacką postawą (il. 3). Artysta w taki właśnie sposób scharakteryzował pełną bogactwa nonszalancję dawnego bywalca Dworu Artusa, do którego nie każdy miał wstęp. Wychodzi on – być może – z jednej z licznych uczt, jakie odbywały się tam w XVII wieku.

Dla artystów gdańskich Dwór Artusa był budynkiem skłaniającym do marzeń o świetnej przeszłości miasta i przedmiotem zadumy nad jego upadkiem. Ale trochę, jak stwierdza Deotyma, chętnie wszystko w nim “znajdowali rozkosznym”.

Dwór Artusa  
w dziewiętnas-  
towiecznym  
malarstwie  
gdańskim

<sup>7</sup> Ibidem, Bł XXXII, s. 222-223.



## Gdańska *la joie de la cour\**

Legendarny król Artur i jego rycerze okrągłego stołu pokonywali przeszkody, by po trudach zaznać "radości dworu" (*la joie de la cour*). O tym, jak wiara w istnienie króla Artura była ludziom potrzebna, świadczy relacja żyjącego w początkach wieku XII Hermana z Tournai. Podczas odwiedzin jednego z kornwalijskich klasztorów widział, jak okoliczna ludność wymierzała tęgie razy klasztornej służbie za to, że wątpiła w to, czy król Artur naprawdę jeszcze żyje.

Gdy w połowie wieku XII nadworny poeta Marii, hrabiny Szampanii, Chrétien de Troyes opiewał dwór króla Artura i jego rycerzy zasiadających przy okrągłym stole, nie rekonstruował dworu króla Celtów walczącego z Germanami, lecz opisywał życie rycerskie na dworze swej chlebobawczynie. Piękni mężczyźni cały swój czas wypełniali bohaterskimi czynami, dokonywanymi w imię miłości do wybranej kobiety.

W radosny dzień Wielkanocny – symbolu wiosennego odrodzenia natury i człowieka – zbierali się na najwspanialszym z zamków, należącym do króla Artura, najdoskonalszego z władców, jaki kiedykolwiek istniał i istnieć będzie, męża najczarowniejszej z kobiet Ginewry. Imię króla Artura znał każdy rycerz chrześcijański i każdy pragnął zasiąść przy okrągłym stole zapewniającym wszystkim równość. Co pewien czas coraz to inny z uczestników biesiady wyruszał w świat, aby dowieść męstwa. A ziemia roiła się od skrzywdzonych prawowitych władców, więzionych, niewinnych i pięknych kobiet. Rycerze słusznej sprawy, broniący biednych i poniżonych, odznaczali się nadludzką siłą, zawsze pokonywali zło, w czym pomagały im dobre lwy, wszystkowiedzący pustelnicy, czule damy leczące rany tajemniczymi balsamami.

W czasie jednego z wielkanocnych spotkań król Artur wznowił stary obyczaj polowania na białego jelenia. Ten, kto go upolował, mógł ucałować

\* Artykuł opublikowany w *Musora Litteraria Richardo von Weizsäcker a philologia et historica Universitatis Gdanskensis* (Gdańsk), Wrocław 1993.

najpiękniejszą kobietę dworu. Polowanie się rozpoczęło i rycerz Erek wraz z ukochaną Enidą przeżył niezwykle przygody. Pokonał zię moce, zwyciężył w "grze krogulca" (*le jeu de l'épervier*). Zdobył umieszczonego na wysokim słupie ptaka, przyprowadzając dziewczynę dobrą, piękną i obyczajną. Była nią uboga Enida. Erek powiódł ją na dwór króla Artura, a królowa Ginewra odziała w bogate szaty, godne urody dziewczęcia. Król Artur złożył na policzku Enidy "pocałunek białego jelenia". Erek został władcą swego kraju i zaznał "radości dworu".

Historia dzielnego Ereka to jedna z piękniejszych arturiańskich opowieści. Zaczyna się i kończy na dworze króla Artura; ważną rolę odgrywa w niej królowa Ginewra. Przygoda jest tu motorem akcji; romantyzmu przydaje tej historii też fakt, że królewicz Erek poślubia bardzo ubogą dziewczynę. W jego życiu pojawia się moment dokonania wyboru między miłością a rycerskim działaniem. Poetycki bohater sam jest szlachetny jak jego czyny.

Poemat Chrétiena de Troyes znany był w całej Europie. Ta i inne opowieści o królu Arturze oddziaływały silnie na wyobraźnię nie tylko mieszkańców królewskich dworów. W roku 1471 w Augsburgu Clara Hätzler miała *Liedbuch*, w którym znalazło się wiele fragmentów dworskiej poezji miłosnej. We Flandrii, miastach północnej Europy, a zwłaszcza państwa zakonnego, powstawały budynki zwane Dworami Artusa. Kult arturiańskiej legendy przetrwał w turniejach odbywanych na Wielkanoc i w zapusty. Wydaje się, że właśnie francuską wersję tego cudownego poematu znali również gdańszczanie zrzeszeni w najstarszym w mieście związku kupieckim – Bractwie św. Jerzego. Ten patron rycerstwa miał swój świecki odpowiednik właśnie w królu Arturze. Najpewniej to właśnie członkowie Bractwa św. Jerzego wzniesli budynek Dworu Artusa, który w Gdańsku istniał już w końcu wieku XIV. Użycie w nazwie francuskiej wersji imienia Artus wskazuje wyraźnie na francuskie inspiracje literackie. Budynek służył początkowo jako miejsce spotkań wyłącznie tego elitarnego zgromadzenia.

Jak wyglądała pierwotna architektura Dworu Artusa, nie wiemy; budynek spłonął w roku 1476. Do odbudowanego w roku 1481 dawni gospodarze nie powrócili. Arystokracja miasta nia chciała mieszać się z pospólstwem. Nowy Dwór Artusa został wzniesiony z funduszy Rady Miejskiej, gdzie zasiadali już nuworysze. Dwór Artusa stracił swój elitarny charakter. Członkowie Bractwa św. Jerzego wzniesli sobie w 1494 roku własną siedzibę – Dwór św. Jerzego. Obowiązywały tam takie same przepisy jak na początku XV wieku. Członkiem bractwa mógł zostać tylko kupiec wywodzący się ze stanu rycerskiego. Do bractwa więc od dawna należeli wyłącznie przedstawiciele najznamienitszych rodów, przyzwyczajeni do władzy znajdującej się długo w ich rękach. Rodowy majątek pozwalał tej elicie na swobodny żywot, bez parania się pracą, jeśli za taką nie uważać operacji kredytowych, bądź spekulacji nieruchomościami. Wiejskie posiadłości umożliwiały rycerski tryb życia, doskonalenie się w jeździectwie, sztuce wojennej mającej służyć obronie miasta. Swoją sprawność bojową prezen-

towali członkowie Bractwa św. Jerzego w dni Majowego Święta (*Mairitt*), które przypadało na Zielone Świątki. W tym samym czasie w Magdeburgu obchodzono Święto Graala, w oczywisty sposób nawiązując do tradycji arturiańskich.

W końcu XV wieku elita zrzeszona w Bractwie św. Jerzego nie odgrywała już tak ważnej roli w mieście. W Gdańsku osiadło wielu obcych przybyszów z Nadrenii, Wesfalii, Anglii, Szkocji. Szybko dorobili się fortun i zwyczajną koleją rzeczy zaczęli sięgać po zaszczyty. Nieposkromiona pycha rycerzy budziła nienawiść nowo wzbogaconych, na co gdańska elita odpowiadała pogardą. Znamienny był skandal, jaki wybuchł w czasie zapustnego turnieju w roku 1486, opisany w kronice Weinreicha. Gdy dowiedziano się, że uczestnikiem turnieju jest "chłopski syn", pyszna patrycjuszka Katarzyna Finkerberger obraziła uczestników turnieju mówiąc, że nie są godni, by kobiety oglądały ich zmagania. Gdy na domiar ten "chłopski syn" - Lenart von Damermerau - pokonał rycerza Hermana Floringera, jego waleczności nie chciano nagrodzić. Obserwujące to wydarzenie pospólstwo tak gwałtownie wyrażało swe niezadowolenie z jawnej niesprawiedliwości, że z obawy przed zamieszkami nagrody rozdano. Ale w tym samym roku w Majowym Święcie wzięło udział tylko 10 jeźdźców, a nie - jak bywało - kilkuset. Broniąca swych przywilejów elita przedłożyła rodową pychę nad rycerskie cnoty. W Gdańsku królówicz Ereka nie mógłby poślubić ubogiej Enidy. Opowieść Weinreicha brzmi jak parodia arturiańskiego etosu, kompromitując członków Bractwa św. Jerzego. Kronikarz wyraźnie nie darzył ich sympatią. Nienawiść do dotychczasowej elity miasta przejawiała się jednoznacznie w bojkocie zapustnego turnieju. Niechętni Bractwu św. Jerzego kupcy, zrzeszeni w innych bractwach, pragnęli jednak naśladować obyczaje elity. Sami nie mogąc zostać członkami Bractwa św. Jerzego, przejęli ich arturiańskie ideały, które zadecydowały o treści dekoracji nowo wzniesionego gmachu Dworu Artusa.

Monumentalna, wsparta na czterech kolumnach hala została sklepią gwieździcie. Narastające z biegiem lat wyposażenie stworzyło jedyny w swoim rodzaju zespół. Namalowane w XIX wieku obrazy wnętrza Dworu Artusa pozwalają wyobrazić na ożywienie tego niezwykłego miejsca. Po pierwszych właścicielach pozostała wyrzeźbiona przez Hansa Brandta figura ich patrona. (Świetność artystyczna dzieł sztuki tworzonych na zamówienie Bractwa św. Jerzego była kolejnym dowodem najwyższej pozycji społecznej jego członków w mieście). Obrazy sławiły męstwo bojowe gdańszczan, choć szlachectwo zawdzięczali oni raczej powodzeniu w kantorach kupieckich niż na polu bitwy. Spadkobiercą tradycji pierwszych właścicieli poczuło się Bractwo Malborskie: nad jego to Ławą zawisły dwa obrazy ukazujące wymarzony czyn bojowy - *Oblężenie Malborka*. Zamówiono je w końcu wieku XV, a potem w latach trzydziestych XVI stulecia. Do wiktorii malborskiej powracano jeszcze, zamawiając w roku 1585 u Lucasa Ewerta fryz z triumfalnym pochodem króla Kazimierza Jagiellończyka po zdobyciu Malborka. Pojawiły się też figury tego władcy,

cesarza Karola V, króla Zygmunta Starego. Wszyscy oni kultywowali etos rycerski. Portrety szesnastowiecznych monarchów znalazły się również w dekoracji olbrzymiego, dwunastometrowego pieca, postawionego przez Georga Stelzenera. W nagrodę za niezwykle dzieło przyjęto zduna do Dworu Artusa. Na ścianach wisiały turniejowe zbroje, ale pod nimi biesiadowała już nie tylko elita miasta. Coraz częściej odstępowano od statutu, który zakazywał przyjmowania rzemieślników.

Niezależnie od postępującej demokratyzacji kultywowano elitarne rozrywki. W Dworze Artusa przybywało poroży, będących odległym wspomnieniem poetyckich polowań na arturiańskiego białego jelenia. Były to jednak przede wszystkim trofea prawdziwych polowań, do których prawo gdańszczanie uzyskali od polskich monarchów. Polowaniom gdańszczan patronowała rzymska bogini łowów Diana, która pojawiła się kilkakrotnie w dekoracji malarskiej Dworu. Z czasem arturiańskie cnoty rycerza chrześcijańskiego zastąpiono stoickim męstwem rzymskich wodzów.

O waleczności, obowiązku obrony miasta przypominały wielkie figury rzymskich wojowników. Fresk z dużymi postaciami Adama i Ewy uświadamiał pierwszy błąd człowieka, a *Sąd Ostateczny* – końcowy rachunek ze swych czynów. Ale w Dworze Artusa odbywały się też sądy wedle praw miejskich i o nich informowały kolejne malowidła. Dekoracja Dworu Artusa powstawała głównie w wieku XVI. Etos protestancki mieszał się tu z arturiańskim, mitologią i historią starożytną. Protestancki dydaktyzm nakazywał wybieranie takich tematów z historii starożytnej i mitologii, które niosłyby zawsze przesłanie moralne.

W Dworze Artusa, gdzie początkowo elitarność wymagała dobrych manier, z czasem zaczęto ucztować ponad miarę. *Orfeusz wśród zwierząt* Hansa Vredemana de Vries stanowił ostrzeżenie, by biesiadnicy nie upodabniali się do dzikich zwierząt. Ale jednocześnie temat ten można było interpretować jako zwycięstwo ducha nad zmysłami. Modele statków zwisające z gwiazdzistego sklepienia w Dworze Artusa przypominały o dalekich podróżach gdańszczan.

W połowie wieku XVIII postawiono w Dworze Artusa pomnik króla Augusta III, którego przywileje na rzecz drobnych kupców i pospólstwa ostatecznie pognębiły wówczas uczoną elitę (*Gelehrtenregierung*) gdańską, zasiadającą w Radzie Miejskiej. Zatriumfował Trzeci Ordynek, którego przedstawiciele już w roku 1592, a potem po 80 latach ponownie zapragnęli zmienić Dwór w giełdę. Ostatecznie powiódł im się ten zamiar w roku 1742. Z arturiańskich turniejów przetrwał relikw w postaci "gry krogulca", jednak w już bardzo strywalizowanej formie. Na rycinie ilustrującej dzieło Georga Reinholda Curickego z roku 1698, opisujące wjazd króla Augusta II do Gdańska, oglądamy na Długim Targu wbity w ziemię wysoki słup, na który wspina się młodzieniec po zawieszoną na szczycie nagrodę.

Gdańsk w wieku XIX stał się pruską prowincją, miejscem zsyłki berlińskich dygnitarzy. Theodor Fontane napisał dosadnie "Jeśli ekscelencja poleci ze swego stanowiska ... może zostać co najwyżej nadburmistrzem



Gdańska". Dwór Artusa był już wówczas tylko giełdą. Aby ożywić marzenie o świetnej przeszłości, trzeba było Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, artysty, dla którego świat rzeczywisty mógł w każdej chwili okazać się tylko grą pozorów. W opowiadaniu *Dwór Artusa* ukazał historię młodego kupca Traugotta, który podjął arturiańskie wezwanie na miarę swoich czasów, czyli lat dwudziestych XIX stulecia. Jak niegdyś królewicz Erek i on wyruszył na poszukiwanie ideału. Gdy wypisywał któregoś dnia w Dworze Artusa awizo, "objawił mu się cudowny, fantastyczny świat", zwrócił bowiem jego uwagę "długi orszak pstrokato odzianej milicji miejskiej z dawnej epoki miasta". Zapatrzył się na "czcigodnych burmistrzów o roztropnych, wyrazistych obliczach, kłusujących przodem na dziarskich rumakach, zaś dobosze, piszczyki i halabardnicy, niby żywi, stąpali hardo, że zdawało się, iż za chwilę usłyszysz wesołą muzykę żołnierską i myślisz, że grajki wyprowadzą cię wnet tym wielkim oknem na świat, na długi plac targowy". Młodzieńca zafascynowały zwłaszcza dwie postacie, więc na handlowym dokumencie naszkicował "pysznego burmistrza wraz z cudnie urodziwym jego paziem. Poważny, niemal posepny mężczyzna o czarnej, kędzierzawej brodzie jechał na karym koniu, którego wiodł za uzdę przecudny młodzieniec, dzięki masie loków oraz wytwornym szatom wyglądający na pannę: postać, twarz jeźdźca wzbudzały w młodym kupcu grozę, lecz z rysów uroczego młodzieńca promieniowało ku niemu mnóstwo słodkich przecuć". Nagle usłyszał głos chwający jego rysunki. Zobaczył przed sobą postacie jakby zesłe z malowidła. Posepny starzec był malarzem, stojący obok młodzieniec, uśmiechający się do Traugotta "z wyrazem nie dającej się opisać miłości", okazał się potem przebraną w szaty męskie dziewczyną. Sędziwy mąż podawał się za autora podziwianego przez Traugotta fryzu, który namalował przed wiekami ku chwale Artura i rycerzy jego stołu. „Sam król Artur był tym człowiekiem o postaci szlachetnej i wzniosłej, który pewnego razu, kiedy pracowałem tutaj, podszedł do mnie i wyzwolił na mistrza” – wyznał.

Spotkanie z tym niesamowitym człowiekiem było decydującym momentem w życiu młodzieńca. Od tej chwili z kupca przekształcił się w artystę. Przestał należeć do świata swego pryncypała, który lamentował, zobaczywszy zniszczone awizo. Swemu dotychczasowemu współnikowi i przyszłemu zięciowi zlorzeczył: "Pomiot diabła, ma awizować, płodzi kukły! Dziesięć tysięcy marek prysnęło fiut – świsnął przez palce i rozplakał się ponownie. – Dziesięć tysięcy marek!" Ale młodzieniec nic sobie nie robił z tych krzyków. Zagarnął go świat sztuki, podążył za swoim marzeniem i poetycką wizją. Jak arturiański rycerz wyruszył na łowy w poszukiwaniu białego jelenia. Zrozumiałe, że zapobiegliwa "mamzel" Krystyna nie mogła mu w tych przygodach towarzyszyć. Na szczęście, stając się artystą, nie utracił swego majątku i jak Erek pokochał piękną, dobrą i obyczajną, lecz ubogą dziewczynę. Dzielny Traugott porzucił świat wartości mieszczańskich ("brak długów, spory kapitał, gospodarna żona, nie brudzące ubrań dzieci") w imię królestwa ducha, uratował honor rycerski

swych dalekich przodków, którzy w pogoni za majątkiem zapomnieli o prawdziwie rycerskich zajęciach: miłości i czynie. Gdańszczanin Hoffmann odnalazł miłość, która inspiruje twórczość, a wszystkie swe siły skierował ku sztuce malarskiej. Oto prawdziwe zwycięstwo i prawdziwa "radość dworu", spełniona – jak dawniej – w kręgu dworu Artura.

Dwór Artusa w Gdańsku jest jedynym tego rodzaju budynkiem na świecie. Król Artur przecież nigdy naprawdę nie umarł i panuje w wiecznie żywym królestwie poezji i ducha. Mieszczaństwo nie zawsze przybiera formy filisterskie. Uporządkowany ład tego świata był i pozostanie dla niejednego artysty polem odlotu w krainę tajemnicy, fantazji, przygody. Dwór Artusa dowodzi, że takim marzeniom oddawał się niejeden kupiec, dla którego arturiańskie legendy były "formą życia duchowego". Etos Dworu Artusa pozwala dostrzec w Gdańsku to, co Thomas Mann odkrył w Lubecie: mieszczaństwo awansująca do owej formy właśnie.

## Sprawozdanie z badań architektonicznych średniowiecznego Dworu Artusa

Badania architektoniczne Dworu Artusa wykonywane na zlecenie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Gdańsku prowadzone były od końca 1987 r. przez cały rok 1988. Początkowo ich zakres ograniczał się do przyziemia, ale w krótkim czasie rozciągnięty został również na piwnice.

W przyziemiu prace objęły wyłącznie wnętrza i miały na celu przebadanie substancji zabytkowej przed planowanymi dalszymi pracami. Badania ułatwiała wcześniejsze skucie tynków od poziomu posadzki do wysokości boazerii, zdemontowanie posadzki i usunięcie piasku z pach sklepiennych w celu wzmocnienia sklepień od góry "koszulką" żelbetową.

Badania w piwnicach wiązały się natomiast z przejęciem pomieszczeń przez przedsiębiorstwo "Orbis" w celach adaptacyjnych na potrzeby przyszłej restauracji.

W końcu 1988 r. wykonywane były także prace budowlane na zewnątrz Dworu. Odsłonięto wówczas sklepienia znajdujące się w ciągu przedproży w celu wzmocnienia, co dało okazję do rozszerzenia zakresu badań.

\*

Kiedy przypadają początki siedziby bractw kupieckich w Gdańsku, dokładnie nie wiadomo. Ogólnie jako pewną datę istnienia Dworu przyjmuje się 23 IV 1350 r., potwierdzoną zapisem w księdze czynszowej<sup>1</sup>. Odnośnie do rozpoczęcia budowy, niektórzy historycy przychylają się do sugestii Paula Simsona, że wydarzenie to nastąpiło 25 V 1348 r.<sup>2</sup>. Zdaniem Ericha Keysera<sup>3</sup> P. Simson zasugerowany wzmianką Zernecke'go o tym, że w miejscu gdzie stoi obecnie Dwór Artusa dominikanie mieli swój ogród, skojarzył początek budowy z datą ostatecznego zrzeczenia się przez nich posiadłości w Głównie

<sup>1</sup> Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Gdańsku, sygn.: 300, 32/1 f. 42, Księga czynszowa. M. Gdańska z 1357 r.

<sup>2</sup> P. Simson *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Danzig 1900, s. 15.

<sup>3</sup> Keyser *Die Entstehung des Danziger Artushofen*, "Mittellungen des Westpreuss. Geschichtsvereins", Jg. 25 1926, 4, s. 73, 74.

posiadłości w Głównym Mieście. Nie jest to więc data pewna, a jedynie nie potwierdzona hipoteza.

O wyglądzie tego pierwszego Dworu Artusa nic nie wiadomo. Nie znamy też jego dokładnej lokalizacji. Na ogół przyjmuje się, że znajdował się w miejscu dzisiejszego założenia.

Przetrwał on niedługo, gdyż wkrótce przystąpiono do budowy nowego budynku, pod który kamień węgielny położono w roku 1370, a w 1379 r. budowla była już skończona<sup>4</sup>. Przy tej okazji E. Keyser zwraca uwagę na bardzo istotną informację, zawartą w księdze czynszowej. Dotyczyła ona znacznej pożyczki udzielonej przez Radę miasta Bractwu św. Jerzego w latach 1374-1387. Pożyczkodawca zastrzegł sobie jednocześnie procent w wysokości 10 grzywien pruskich, płatny w dwóch ratach rocznie. O fakcie tym świadczą spłaty odsetek w latach 1397, 1432 i 1454-1488. W latach wojny 1454-1461 kwota odsetek została zmniejszona do połowy. Tak wysoką pożyczkę, zdaniem E. Keysera, Bractwo zużytkowało na budowę nowego Dworu. W związku z powyższym przypuszcza, że dokończenie budowy mogło nastąpić dopiero w roku 1387<sup>5</sup>.

Ta druga z kolei siedziba zamożnego kupiectwa gdańskiego przetrwała około stu lat. Podczas jednej z licznych biesiad, w nocy z 27 na 28 XII 1476 r. wybuchł pożar, który całkowicie strawił budynek, tzw. Duży Dwór. W trzy miesiące później, w nocy z 2 na 3 IV 1477 r., również podczas biesiady, na której zgromadzili się członkowie bractw, zapruszony ogień spowodował kolejny pożar, w wyniku którego zniszczony został wówczas tzw. Mały Dwór.

Nasuwa się w związku z tym pytanie: czy istniały dwa osobne Dwory Artusa, czy tylko określano w ten sposób dwa pomieszczenia jednego budynku? Czy jest ewentualnie jeszcze inne wyjaśnienie istnienia "dużego" i "małego" Dworu?

Są dwie opinie na ten temat. Karl Gruber twierdził, że w jednym budynku znajdowały się dwa pomieszczenia, z których jedno po pierwszym pożarze spłonęło, natomiast drugie było nadal wykorzystywane<sup>6</sup>. Odmienne zdanie prezentował Erich Keyser. Uważał, że określenia Mały Dwór i Duży Dwór w ordynacjach z 1380, 1421 i 1527 r. bez wątpienia nie odnoszą się do budowli, lecz zebrzań bractw<sup>7</sup>. Jego zdaniem, po pierwszym pożarze w 1476 r., kiedy Dwór uległ zniszczeniu, zebrania bractw zostały przeniesione do kamienicy przy ul. Długiej naprzeciwko ratusza i drugi pożar dotyczył właśnie tego budynku<sup>8</sup>.

Obaj historycy zgodni są co do tego, że informacje dotyczące formy Dworu Artusa z 1379 r. są nader skąpe. Z pisanej tradycji wiadomo jedynie, że budowla miała wysoki szczyt (podczas gaszenia pożaru, spadający szczyt

<sup>4</sup> E. Keyser *Die Baugeschichte der Stadt Danzig*, Köln - Wien 1972, s. 146.

<sup>5</sup> Bödem, E. Keyser *Der Ursprung des Danziger Artushofes*, *Ostdeutsche Monatshefte* Jg. 78, 1926, 6 s. 115.

<sup>6</sup> Keyser *Die Entstehung...* s. 78; - *senze Der Ursprung...* s. 516; - K. Gruber *Der Artushof. Eine baugeschichtliche Studie*, *Ostdeutsche Monatshefte*, Jg. 7: 1926, 6, s. 518.

<sup>7</sup> Gruber, *op. cit.*, s. 518.

<sup>8</sup> Keyser *Die Baugeschichte...* s. 148, przyp. 31.

<sup>9</sup> Bödem, s. 148.

zabił pewną liczbę osób), wzniesiona była z cegły i miała sklepienie (budynek spłonął do sklepień)<sup>10</sup>. Zdaniem K. Grubera jej szerokość wynosiła około 13 m od strony Długiego Targu i sięgała w głąb działki aż do ulicy Chlebnickiej. Badacz odnajduje nawet analogiczne rozwiązanie w postaci "domu wielkiej gildii" w Rewalu, który jest budynkiem murowanym, dwunawowym, sklepionym, mieszczącym w układzie dwutraktowym dwie sale przedzielone ścianą, jednakowej szerokości, różniące się jedynie długością. Elewacja frontowa zwieńczona jest szczytem. Przyjmując, że gdański Dwór mógł wyglądać podobnie, zdaniem K. Grubera logiczne jest, że po pierwszym pożarze mogło ocalać drugie pomieszczenie, tzw. Mały Dwór<sup>11</sup>.

W roku 1931 podczas prac budowlanych w piwnicach Dworu Artusa E. Keyser odkrył częściowo zachowane fundamenty budowli z roku 1379<sup>12</sup>. Jego zdaniem miała ona wymiary w przybliżeniu 10 x 20 m. Innych relikwów poza fragmentami fundamentów prawdopodobnie nie odkrył, skoro twierdził, że brak jest bliższych informacji odnośnie do formy, ponieważ na miejscu zniszczonego przez pożar budynku powstała całkiem nowa budowla<sup>13</sup>.

Do realizacji obecnego Dworu przystąpiono niezwłocznie. Tym razem Rada Miasta podjęła się budowy, traktując ją jako przedsięwzięcie miejskie. Postanowiono wznieść budowlę okazalszą od niedawno spalonej. W tym celu odkupiono od Aleksandra Schonaua działkę sąsiadującą z Dworem od wschodu o szerokości około 5 m, co stanowiło około 1/3 szerokości przyszłego założenia, a długością odpowiada to działce Dworu. Uzyskano w ten sposób wymiary dzisiejszej budowli.

W latach 1477-1478 zbudowano fundament posadowiony na wbitych wcześniej palach. Już we wrześniu 1479 r. gotowa była więźba dachowa i sklepienie. Pokrywanie dachu trwało od końca września do końca października tego roku. Następne lata wypełnione były pracami wewnątrz budynku. Przekazanie nowego Dworu Artusa użytkownikom z jedoczesnym wpisaniem budynku na hipotekę nastąpiło 2 XII 1481 r.<sup>14</sup>

## Opis badań architektonicznych

### *Piwnice*

Pomieszczenia piwniczne Dworu Artusa połączone są z piwnicami kamienic Długi Targ 43, 45 i 46. Ciągają się od przedproży od strony Długiego Targu aż do ulicy Chlebnickiej. Połączenie piwnic nastąpiło prawdopodobnie około poł. XIX w. na potrzeby ówczesnej winiarni.

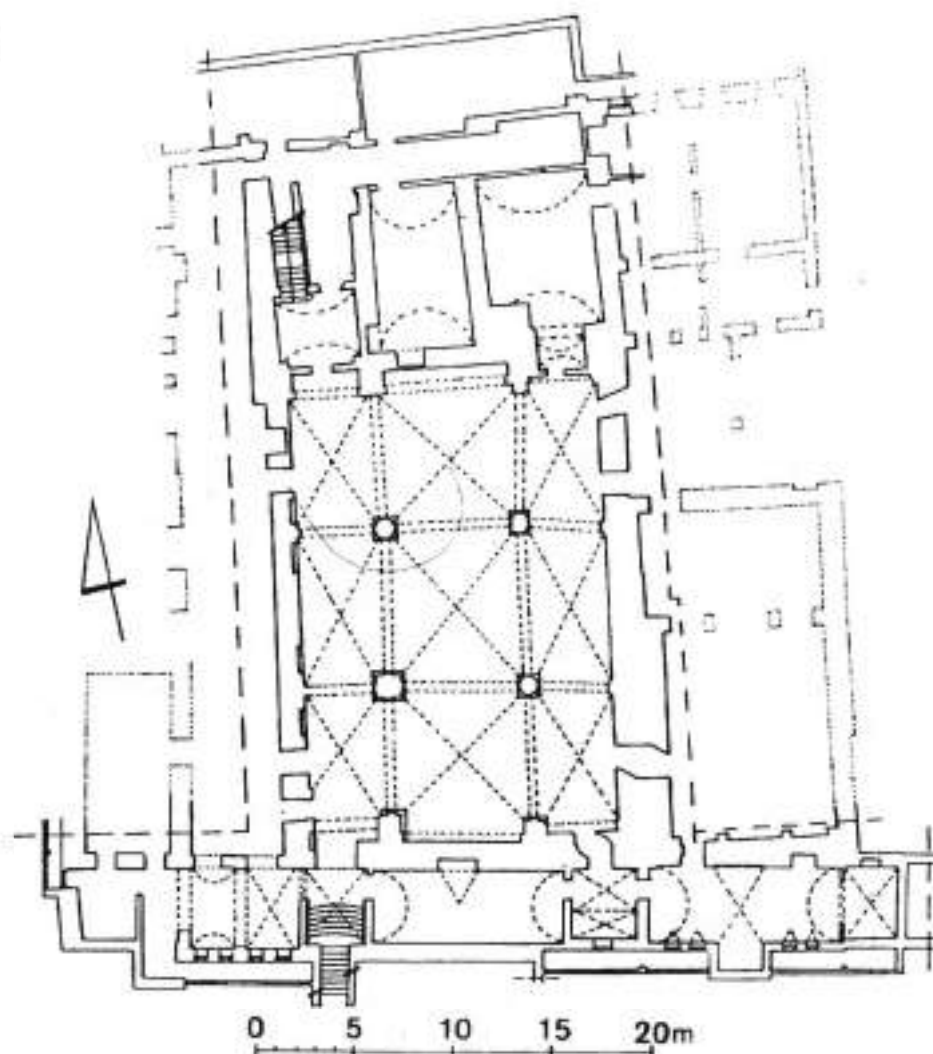
<sup>10</sup> Keyser *Der Ursprung...*, s. 515-516; - tenże *Die Baugeschichte...*, s. 146, 148; - Gruber *op. cit.*, s. 518.

<sup>11</sup> Gruber *op. cit.*, s. 518-519.

<sup>12</sup> E. Keyser *Der Artuslauf und der "Gessine Kaufmann"* in Danzig, "Mittellungen des Westpr. Geschichtsvereins", Jg. 31: 1932, s. 41.

<sup>13</sup> Keyser *Die Baugeschichte...*, s. 146.

<sup>14</sup> Gruber, *op. cit.*, s. 518, 520; - Keyser *Der Ursprung...*, s. 516; - tenże *Die Baugeschichte...*, s. 150.



Rys. 1. Plan sytuacyjny piwnic Dworu Artusa. Stan z 1987-1988 r.

Prace badawcze ograniczono do pomieszczeń znajdujących się bezpośrednio pod Dworem i ciągu pod przedprozami. W pomieszczeniach piwnicznych sąsiednich kamienic nie powiązanych historycznie z Dworem, wykonano jedynie inwentaryzację fotograficzną ścian.

Nie użytkowanie piwnic od końca lat sześćdziesiątych XX w. przyczyniło się do dewastacji murów. Zawilgocone ściany nosiły ślady licznych wysoleń. Skucie tynków pozbawiło lica ocalałe oryginalne fragmenty ścian. Próby adaptacyjne z lat siedemdziesiątych XX w. pozostawiły po sobie liczne przemurowania, szczególnie w sali głównej, zacierając wątek gotycki. Stosunkowo duże były też przemurowania sprzed 1945 r. (XIX i XX - wieczne).





1. Piwnice. Pomieszczenie  
na osi nawy wschodniej.  
A - ściana uznawana za  
starsza z lat 1370-1379;  
B - podstawa przybudów-  
ki z lat 1377-1379



2. Fragment il. 1. Widoczny  
brak przedwiązania mię-  
dzy ścianą a przybudówką.



3. Pienice. Widok od sali głównej na połączenie ściany z lat 1370-1379 /A/ ze ścianą północną sali głównej/B/

W związku z powyższym trudno było określić chronologię ścian sali głównej, szczególnie doszukiwać się starszego pochodzenia ściany zachodniej, która została niemal całkowicie przelicowana. Jedynie znikome nieprzemurowane fragmenty dowodziły średniowiecznego rdzenia ściany. Lepiej przedstawiała się sytuacja w pomieszczeniach pod przedprożami Dworu.

Najciekawsze jednak wyniki dały badania dwóch pomieszczeń wychodzących od północy poza obrys obecnej budowli, na osi nawy środkowej i wschodniej (rys. 1). Stwierdzono ponad wszelką wątpliwość, że podstawa przybudówki mieszczącej w partii przyziemia schody prowadzące na poddasze jest dostawiona do ściany dzielącej wspomniane wcześniej pomieszczenia. Oprócz braku przewiązania obu murów występuje też różnica w poziomie warstw cegieł (il. 1-2). Analiza porównawcza wymiarów cegieł, chociaż wykazująca pewne różnice (cegły w ścianie są większe), nie mogła być tu jedynym dowodem, gdyż w innych przypadkach w obrębie jednolitego muru występują również duże dysproporcje wymiarów.

4. Piwnice. Pomieszczenie od strony ul. Chlebnińskiej na osi nawy zachodniej. Widok w kierunku sali głównej



Sprawozdanie  
z badań  
architekto-  
nicznych  
średnio-  
wiecznego  
Dworu Artusa

Brak przewiązania widoczny jest też od strony sali głównej oraz w pomieszczeniu znajdującym się na osi nawy środkowej (il. 3). W tym ostatnim przypadku gotycka ściana oddzielająca pomieszczenie od sali głównej jest również dostawiona.

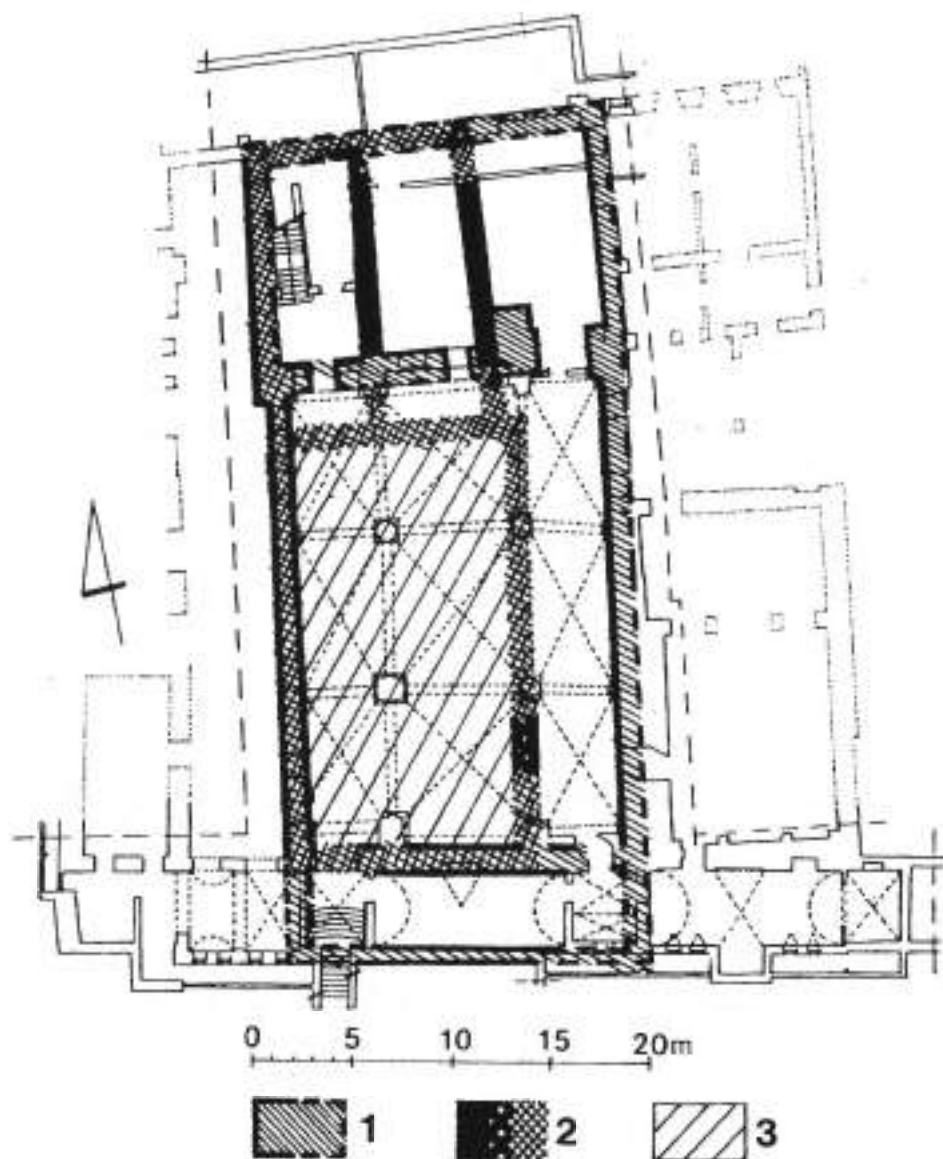
Z porównania planów piwnic i przyziemia wynika, że szerokość przybudówki na poziomie przyziemia pokrywa się z szerokością jej podstawy i ściany łącznie na poziomie piwnic. Nie wydaje się prawdopodobne, aby ta część murów piwnicznych mogła powstać równocześnie, raczej mamy tu do czynienia z wtórnym wykorzystaniem starszej substancji.

W pomieszczeniu znajdującym się na osi nawy wschodniej, czyli powstałym na pewno w okresie 1477-1479, ściany różnią się głównie sposobem posadowienia. Ściana starsza, o której mowa była wcześniej, zbudowana jest na ciągłej ławie fundamentowej wykonanej z kamieni polnych, natomiast przeciwnie, nowsza ściana, na fundamencie punktowym. Cegły nowszej ściany mają też nieco mniejsze wymiary. Sklepienie tego pomieszczenia jest prawdopodobnie nowożytnie.

W pomieszczeniu sąsiednim (na osi nawy środkowej) sytuacja wygląda zgoła inaczej. Ściana przeciwnie do omówionej wcześniej, uznanej za



5. Pwnice. Korona fundamentów na osi filarów wschodnich sali głównej



Rys. 2 Próba rekonstrukcji obiektów z lat 1370-1379 i 1477-1479 na poziomie piwnic: 1 – przebieg murów z lat 1477-1479 – stwierdzony i hipoteczny; 2 – przebieg murów (fundamentów) z lat 1370-1379 – stwierdzony i hipoteczny 3 - Dwór Artusa z lat 1370-1479. Wg E. Keysera.

starszą, zbudowana jest również na ławie fundamentowej z kamieni polnych. Zastosowana do jej budowy cegła ma podobne wymiary, sklepienie wydaje się być oryginalne. Można zatem przypuszczać, że i ta ściana mogłaby być wcześniejsza. Nie ma na to jednak zdecydowanych dowodów, jak w poprzednim przypadku.

Pomieszczenie na osi nawy zachodniej jest prawie całkowicie przelicowane cegłą maszynową. Na ścianie południowej zachowały się tylko



6. Piwnice. Ściana południowa sali głównej.  
W sklepieniu po obu stronach wloty przewodów wentylacyjnych



7. Piwnice. Wlot przewodu wentylacyjnego.  
We wnętrzu widoczny brak przewiązania między ścianą a murem podporowym sklepienia



nieznaczne fragmenty łęku wyznaczającego wejście do sali głównej i ślady przebiegu wcześniejszego sklepienia wykonane w cegle gotyckiej (il. 4).

Istnienie muru sprzed roku 1477 zdaje się potwierdzać hipotezę K. Grubera odnośnie do rozplanowania Dworu Artusa z lat 1370-1379 i możliwość istnienia podobnego rozwiązania jak w Rewalu. E. Keyser odkrył fundamenty tego założenia zapewne w sali głównej, przypuszczalnie w trakcie zakładania drenażu albo przy okazji innych prac ziemnych. Podczas prowadzenia badań architektonicznych, w przeszle południowym sali głównej, niemalże na osi filarów wschodnich, natrafiono na fragment przypuszczalnego fundamentu, który odkrył w roku 1931 E. Keyser (il. 5).

Sumując poczynione odkrycia i informacje przekazane przez E. Keysera podjęto próbę hipotetycznego rozplanowania drugiego Dworu Artusa (rys. 2)<sup>15</sup>.

### Przyziemie

Skala późniejszych ingerencji w średniowieczną architekturę przyziemia nie była tak znaczna, jak w przypadku piwnic. Nie licząc przebudowy głównego wejścia od Długiego Targu, związanej z przebudową fasady, późniejsze prace sprowadzały się głównie do lepszego przystosowania funkcji wnętrza do potrzeb bieżących, a mianowicie przekucia otworów drzwiowych łączących wnętrza z sąsiednimi kamienicami, wykucia wnęk w murze lub powiększenia istniejących.

Prace sprzed 1945 r. polegały głównie na wzmocnieniu konstrukcyjnym: założeniu ściąągów żelbetowych pod posadzką i wzmocnieniu posadowienia filarów. W trakcie badań przyziemia szczególną uwagę zwrócili sklepienia piwniczne. Wiele wskazuje na to, że nie powstały one równocześnie ze wzniesieniem murów zewnętrznych, lecz później, o czym świadczą choćby podkucia ściany powyżej górnej linii wysklepek, stwierdzone w dwóch przęsłach ściany zachodniej. W pozostałych częściach nie było możliwe dokonanie podobnych obserwacji ze względu na to, że przed przystąpieniem do prac sklepienia zostały od góry wzmocnione "koszulka" żelbetową o grubości około 8 cm, co zatarało ewentualne ślady.

W tym miejscu należy cofnąć się jeszcze raz do piwnic. Przy ścianie południowej ich sali głównej, po obu stronach widoczne są wmurowane w sklepieniu wloty przewodów wentylacyjnych (il. 6). We wnętrzu zachodniego (wschodni jest zamurowany) widoczne jest nieprzewiązanie ściany południowej z murem podporowym sklepienia (il. 7). We wnętrzu widać również, że został on wykuty w ścianie, a nie wmurowany. Przy planowaniu podobnego przewodu od początku, w trakcie wznoszenia ściany pozostawiony z pewnością wolną przestrzeń.

<sup>15</sup> Już po ukończeniu badań architektonicznych przeprowadzone zostały ratownicze badania archeologiczne w narożniku pn-wsch. pomieszczenia od ul. Chlebnińskiej, znajdującego się na osi nawy zachodniej. Odkryto fragmenty narożnika ławy fundamentowej z kamienia polnego, potwierdzające rekonstruowany przeze mnie przebieg fundamentów Dworu Artusa z lat 1370-1379. E. Kłosowska, Z. Borowski *Sprawozdanie z ratowniczych badań archeologicznych przy ul. Chlebnińskiej w Gdańsku*, Pracownia Archeologii Gdańska [b.d.] - maszynopis.



8. Przyziemie. Jedno z zamurowanych gniazd po belkach na ścianie wschodniej.

Wracając do przyziemia, wydaje się, że z problemem sklepień wiąże się zagadkowe gniazda po belkach drewnianych (w większości zamurowane), które występują w ścianach wschodniej, południowej i zachodniej na osi filarów (il. 8). O ich funkcji świadczy fragment narożnika belki odnaleziony w jednym z niezamurowanych gniazd w ścianie południowej. Przypuszczenie, że mogły to być elementy rozporowe wzmacniające stabilność filarów nie jest uzasadnione, gdyż belki zamontowane na tym poziomie przebijałyby płaszczyznę sklepienia. Ponadto warto dodać, że dolne krawędzie gniazd pokrywają się z linią odsadzek ścian wschodniej i zachodniej. W związku z powyższym nasuwa się pytanie o funkcję owych gniazd i odsadzek. Może jest to pozostałość po wcześniejszym, drewnianym stropie przykrywającym piwnice przez bliżej nieokreślony czas?

Nie mniej zagadkowe wydają się skucia lica fragmentów ściany południowej pod posadzką. Skucia układają się w pasy o szerokości około 115 cm, sięgające od pachy sklepiennej prawie do poziomu posadzki, przy czym, co interesujące, powierzchnia skutanica wystaje ponad powierzchnię ściany. Skucie na osi filarów zachodnich występuje także pod dostawioną do ściany obudową przewodu wentylacyjnego, o którym mowa była wcześniej (il. 9). To również przemawiałoby za późniejszym zasklepieniem piwnic.

Na krótkie omówienie zasługuje również wnęka pod chórem muzycznym na ścianie północnej (il. 10). Swoją ostateczny kształt i głębokość



9. Przyziemie. Ściana południowa. Obudowa przewodu wentylacyjnego. Po prawej stronie skuty pas lica ściany

10. Przyziemie. Fragment ściany północnej z wnętrza pod chórem muzycznym





11. Cegła z fragmentem polichromii wbudowana w mur ściany wschodniej, poniżej posadzki.

uzyskała ona prawdopodobnie po poł. XIX w. Wtedy to podwyższono ją o 14 cm i zwężono o około 5 cm. O pierwotnych wymiarach wnęki świadczą zachowane po obu stronach, w sześciu warstwach, cegły z profilem półwałka i w górnej, siódmej warstwie, cegły o podobnym profilu wyznaczające niezachowaną, zewnętrzną linię łuku. Łuk zachował swoją linię wewnątrz wnęki. Zewnętrzny, nowy łuk zbudowany jest z cegły maszynowej. Głębokości wnęki ostatecznie nie stwierdzono. Wkuto się po linii łuku na głębokość około 50 cm, nie osiągając jeszcze jej pleców. Pierwotnie przestrzeń od poziomu posadzki do wysokości pierwszych warstw cegieł profilowanych była przypuszczalnie zamurowana. Pomimo nie wyjaśnienia do końca pierwotnego stanu tej części ściany, dalsze prace przerwano z obawy o naruszenie stabilności konstrukcji.

Po lewej stronie wnęki istniało przed 1945 r. wejście prowadzące pod chór, gdzie znajdowały się schody łączące przyziemie z piwnicami. W jednym z pomieszczeń piwnicznych, sąsiadującym od północy z salą główną, odnaleziono w sklepieniu i górnej części ściany zamurowany duży otwór, który wcześniej mieścił zapewne drewniane schody. Jeszcze w 1959 r. zmian w przyziemiu nie było, o czym świadczy inwentaryzacja pomiarowa z tego roku. Później cały narożnik został przemurowany i wejście przestało istnieć.

Na koniec warto wspomnieć o materiale budowlanym, którego użyto do wznoszenia budowli. Cegła bez wątpienia nie pochodziła z jednego źródła, świadczy o tym nie tylko duża rozbieżność w wymiarach – znaleziono dowody na stosowanie także cegły rozbiórkowej, noszącej ślady starej zaprawy. W niektórych miejscach, np. w przeszle południowym ściany zachodniej, poniżej poziomu posadzki odnaleziono cegły z kilkoma warstwami pobiałą, z których jedne z pierwszych pokryte były sadzą. Pobiała nie nachodziła na spoiny, ani na sąsiednie cegły. W innym przypadku natrafiono na pojedyncze, tynkowane cegły z odcisniętym fragmentem polichromii (ta osadziła w przeszle środkowym ściany wschodniej, poniżej poziomu posadzki (il. 11). Przy budowie posadzki, na ścianie zachodniej użyte zostały fragmenty kamiennych płyt posadzkowych. Część wtórnie użytego materiału mogła pochodzić ze starego Dworu Artusa.

Podsumowując przeprowadzone badania należy stwierdzić, że zebrany w ich trakcie materiał kwestionuje dotychczasowy pogląd odnośnie do jednorodności i jednoetapowości budowli z końca XV w. Odkryte w piwnicach relikty nie tylko potwierdzają istnienie wcześniejszego założenia, ale nawet pozwalają w przybliżeniu określić jego rozplanowanie. Wydaje się prawdopodobne, że wspomniane relikty odnoszą się do budowli z lat 1370-1379 i mogą stanowić pozostałość ocalałego po pierwszym pożarze tzw. Małego Dworu.

Przedstawione wyżej ustalenia i wątpliwości z nimi związane, które pojawiły się w trakcie badań, nie wyczerpują oczywiście wszystkich problemów, ale uznane zostały za najważniejsze, mogące choćby częściowo uzupełnić dotychczasową wiedzę na temat stosunkowo mało znanego okresu z dziejów Dworu Artusa.





## Malowidła ściennie na zachodniej ścianie Dworu Artusa w Gdańsku i ich restauracja w 1991 roku

Od maja do sierpnia 1991 r. zespół konserwatorów z Torunia (Marcin Kozarzewski, Krzysztof Owsiany, Janina Ziętek i Ryszard Żankowski – kierownik zespołu) przeprowadził prace konserwatorsko-restauratorskie przy trzech malowidłach ściennych, zachowanych na zachodniej ścianie Dworu Artusa w Gdańsku. Prace te zasługują na publikację z wielu względów. Godna uwagi jest zarówno problematyka techniczno konserwatorska malowideł, jak i problematyka historyczna. Zagadnienia tu przedstawione zostały szerzej omówione w dokumentacji konserwatorskiej, przechowywanej u inwestora robót – w Muzeum Historii Miasta Gdańska w Gdańsku.

Interesujące nas malowidła są jedynymi zachowanymi, eksponowanymi i znanymi w czwili obecnej zabytkami malarstwa ściennego we wnętrzu Dworu Artusa:

1. Malowidło *Wojownik rzymski* przedstawiające odzianego w zbroję mężczyznę, uzbrojonego w miecz i tarczę, znajduje się na "lizenie" pomiędzy arkadą Ławy Trzech Króli i arkadą Ławy św. Krzysztofa. Zakomponowane jest w formacie prostokąta o wymiarach 2,74 m x 1,20 m (il. 1).

2. Dwustrefowe wielkie malowidło w arkadzie Ławy św. Krzysztofa: u góry *Trójca Święta*, u dołu *Stworzenie Ewy*, *Grzech pierworodny* i *Wygnanie z Raju*. Sceny te wypełniają całą powierzchnię wnęki arkadowej, partię dolną od górnej oddziela malowany gzyms. Na osi ściany, na tle malowideł ustawiono na wielkiej konsoli dużą drewnianą rzeźbę św. Krzysztofa, patrona Ławy i Bractwa. Dolna część ściany zasłonięta jest wielkimi półkolistymi obrazami tablicowymi w bogato rzeźbionych ramach, ustawionymi na boazerii Ławy. Partie ściany widoczne pomiędzy obrazami dekoruje ornament roślinny. Ostrołukowe pole wnęki arkady ma na osi 7,9 m wysokości, a u podstawy 6,05 m szerokości (il. 2).

3. Fragmenty malowidła *Scena turniejowa* (?), zachowane na nieregularnej powierzchni u samej góry wnęki Ławy św. Reinholda. Na dwóch

Ryszard  
Zankowski



1. Dwór Artusa w Gdańsku. Malowidło Wojownik rzymski. Stan po konserwacji w 1934 r. Zdjęcie archiwalne ze zbiorów Muzeum Historii Miasta Gdańska w Gdańsku



2. Dwór Artusa w Gdańsku. Widok ogólny Lawy św. Krzysztofa z malowidłem ściennym *Trójca Święta, Stworzenie Ewy i Grzech pierworotny*. Zdjęcie archiwalne ze zbiorów Muzeum Historii Miasta Gdańska w Gdańsku

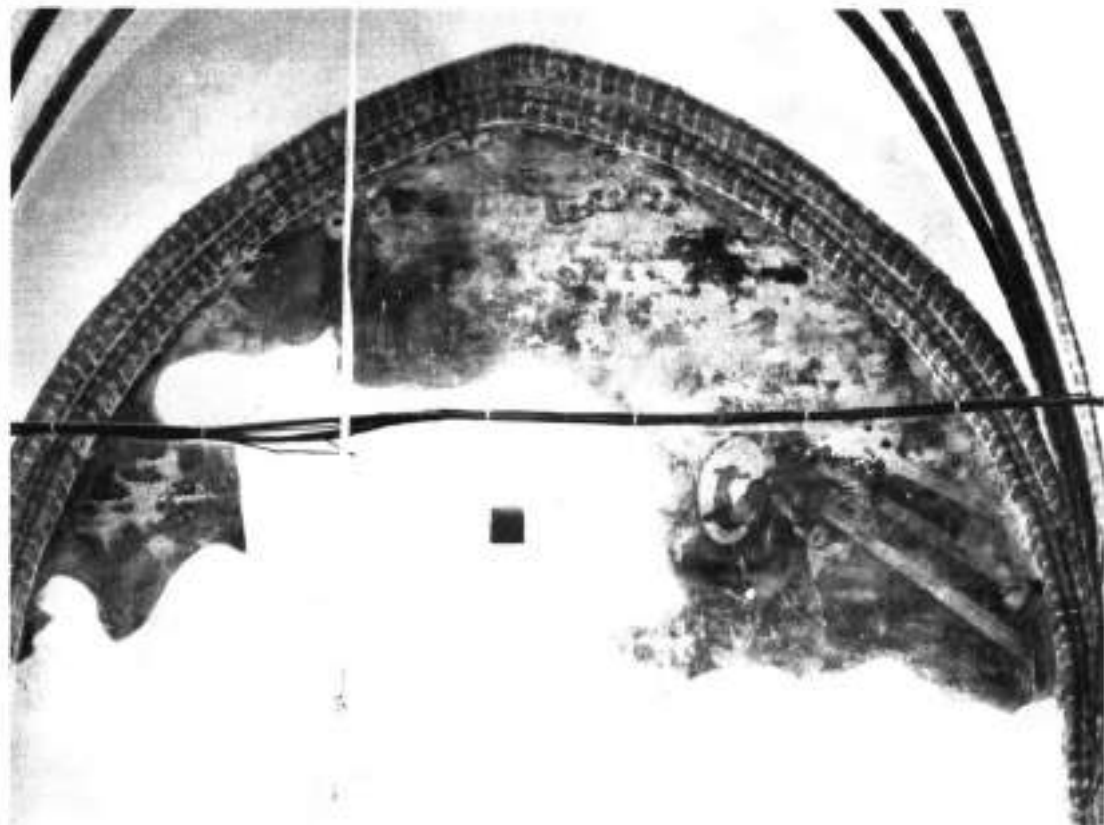
zachowanych najlepiej fragmentach widzimy walkę pieszych wojowników, uzbrojonych w miecze i owalne tarcze, na terenie ogrodzonym żółtym i czerwonym płotem. W tle, za ogrodzeniem, po prawej stronie zachowały się fragmenty z przedstawieniem namiotu ozdobionego lambrekinem z perłami, zaś u samej góry pośrodku wije się ledwo widoczna banderola z nieczytelnym już napisem (il. 3).

Wszystkie malowidła powstały w wieku XVI. Na temat datowania i autorstwa pierwszego i drugiego dysponujemy wiedzą źródłową. Z biegiem czasu wszystkie zostały zakryte bądź przemalowaniami bądź obrazami na płótnie. Dwa pierwsze odkryto w latach trzydziestych naszego wieku. Doczekały się one wzmianek w literaturze dotyczącej sztuki dawnego Gdańska. Trzecie malowidło odkryto pod koniec II wojny światowej, w czasie ewakuacji wyposażenia Dworu Artusa. Nie ma o nim żadnych wzmianek w literaturze przedmiotu. Do naszych czasów malowidło przetrwało w formie destruktu, coraz bardziej niszczonego.

Przeprowadzone badania fizyko-chemiczne pozwoliły na dokładne określenie techniki wykonania malowideł.

Malowidło *Scena turniejowa* (?) wykonane zostało w technice tempery wielowarstwowej na szarym podmalowaniu, na stosunkowo równym, zacieranym tynku wapienno – piaskowym. W składzie tynku wykryto niewielki dodatek zendry kowalskiej, tj. drobinek żelaznych odpadających od żelaza podczas kucia w kuźni. Dodatek ten powodował polepszenie właściwości odpornościowych tynku. Badania obu pozostałych malowideł wykazały, że wcześniejsze określenia ich techniki były niepełne. Technika wykonania malowidła *Wojownik rzymski* i malowidła *Trójca Święta ze „scenami rajskimi”* przedstawia się więc następująco.

- Oba malowidła wykonano na ciemnym, szarofioletowym tynku, który ma charakterystyczny dropiaty wygląd dzięki dużemu dodatkowi zendry kowalskiej i węgla drzewnego. Kolor uzyskano dodając do zaprawy okruszki ceramiczne (tłuczona cegła) i pigmenty żelazowe czerwone i brunatne.
- Malowidło *Trójca Święta* i „sceny rajske” wykonano na tynku założonym w co najmniej pięciu dniówkach, układających się w poziomych pasach.
- W mokrej zaprawie odcisnięto lub wryto rysunek wgłębny, przeniesiony zapewne z kartonu (projektu).
- Malowidła wykonano w technice mokrego fresku.
- Malowidła są *grisaille’ami* modelowanymi czystą bielą wapienną w światłach i cieniowanymi czerwienią żelazową, czasem umbrą, z wykorzystaniem waloru i tonu zaprawy jako półtonu.
- Po namalowaniu fresku, w mokrym jeszcze tynku, wykonano w wielu miejscach sgraffitowe cięcia linearne, podkreślające kontur i wzmacniające rysunek, a także gdzieś tam wydrapano głęboko tło dla wypuklenia plastyki pozostawionych form (np słońce, księżyc, gwiazdy, chmury).



3. Dwór Artusa w Gdańsku. Górna część wężki w Lawie św. Reinholda z zachowanymi fragmentami malowidła *Szwa tarniejoua* (?). Stan przed konserwacją w 1991 r.

- Już po wyschnięciu tynku wzbogacono efekty plastyczne malowidła *Trójca Święta* i "sceny rajskie", wprowadzając złocenia dekoracyjnych detali (lamówki draperii, brosze spinające szaty, diademy, słońce, a także srebrzone księżyc i gwiazdy). Złocenia wykonano folią w płatkach na wytrawę olejną (mikstion). W niektórych miejscach na folii wykonano detale jubilerskie farbą olejną (lub tłustą temperą) – perły na diademie i lamówkach, "twarz" słońca.
- Oba malowidła posiadają więc cechy *grisaille'*owego fresku wykonanego na ciemnym kolorowym tynku, z wykończeniem w technice sgraffito. Mniejsze malowidło nie posiada złocień, wykonano je na tynku założonym w jednej dniówce. Elementy techniki sgraffito występują tu w większym zagęszczeniu, przeplatając się ciasno z dobrze widocznym głęboko rytym rysunkiem. Anegdotyczną ciekawostką jest wtórne pochodzenie liściastej gałązki osłaniającej nagość Ewy w scenie *Grzech pierworodny*. Element ten nie posiada swego rysunku wgłębnego – wolno więc sądzić, że gałązki nie było w projekcie rozrysowanym na kartonie, w przeciwieństwie do gałązki trzymanej przez Adama, której kontury zostały odcisnięte w mok-

rym tynku we wstępnej fazie powstawania fresku. Dłoń Ewy, ukazana w ruchu pełnym gracji, była więc pierwotnie pusta i postać była całkowicie naga. Gałązkę domalowano później, o czym świadczy inna technika wykonania, inny stan zachowania, a także inna forma plastyczna i modelunek malarski.

Malowidło *Trójca Święta* i "sceny rajske" wykonano na wcześniejszym, późnogotyckim malowidle ściennym. Jego niewielkie fragmenty widoczne są przez liczne drobne ubytki w wierzchnim tynku. Nigdy nie zostały przykryte tynkiem jedynie dwa duże półkoliste fragmenty owego wcześniejszego malowidła, znajdujące się u dołu ściany, nad gzymsem boazerii, za półkolistymi obrazami tablicowymi. Obecnie przedstawienia na tych fragmentach są prawie nieczytelne. Dzięki przedwojennej dokumentacji fotograficznej wiemy, że na lewym półkołu występował fragment dużej postaci z księgą, zaś na prawym przedstawiony był fragment pejzażu z ufortyfikowanym późnośredniowiecznym miastem. Malowidło to, zapewne jeszcze XV-wieczne, wykonano w technice temperowej na zapobiałkowanym jasnym tynku wapienno-piaskowym.

## Problematyka historyczna

### 1. Przegląd literatury i ikonografii

Fundamentalne dla opracowania dziejów Dworu Artusa dzieło P. Simsona<sup>1</sup>, wydane kilkadziesiąt lat przed odkryciem malowideł, nie zajmuje się nimi bezpośrednio. Znajdujemy tu jednak cenne informacje ze źródeł skojarzone później z odkrytymi polichromiami ściennymi. Niektóre nieścisłości w cytowaniu tekstów źródłowych u Simsona zostały zweryfikowane przez późniejszych badaczy.

Oba malowidła freskowe znalazły się w polu zainteresowań naukowych wkrótce po ich odkryciu i restauracji w latach 1931-1934. Rozpatrywano podstawowe problemy datowania, autorstwa i stylu ikonografii. Najsłabiej rozwiniętym wydaje się być zagadnienie genezy artystycznej i stylu malowideł, pomimo wczesnego zwrócenia uwagi na powiązania scen w arkadzie z grafiką A. Dürera.

Wyjątkową wartość dokumentalną posiada sprawozdanie z prac nad restauracją Dworu Artusa w latach trzydziestych A. Krügera, W. Mannowsky'ego<sup>2</sup>. Przedstawione w nim dzieje odkrycia i konserwacji obu malowideł ilustrowane są cennymi zdjęciami z niektórych faz robót.

W. Dorst w wydanej w 1938 r. publikacji potwierdził m.in. obecność wpływów Dürera w większym malowidle<sup>3</sup>, o czym wcześniej pisali Krüger i Mannowski<sup>4</sup>. B. Meyer<sup>5</sup>, ujawnia błędy w publikacji Simsona<sup>6</sup>

<sup>1</sup> P. Simson *Der Artushof in Danzig und Seine Bruderschaften die Banken*, Danzig 1900.

<sup>2</sup> A. Krüger, W. Mannowsky *Wiederherstellungsarbeiten am Artushof in Danzig*, "Deutsche Kunst und Denkmalpflege" 37, 1935, s. 193-202.

<sup>3</sup> W. Dorst *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin-Leipzig 1938, s. 106.

<sup>4</sup> Krüger, Mannowsky, op. cit.

<sup>5</sup> B. Meyer *Ansetzung und Meister des neu aufgefundenen Freskobilde im Danziger Artushof*, "Weichselland" 39 : 1940, s. 11-13.

<sup>6</sup> Simson, op. cit.



konfrontując daty i fakty ze źródłami, na które powołuje się Simson. Badacz ten pierwszy przypisuje większe malowidło bliżej nie znanemu Mistrzowi Sebastianowi, pracującemu w Ławie św. Krzysztofa w 1567 r. Badacze polscy, zajmujący się malowidłami po 1945 r., nie negują w zasadzie ustaleń badaczy przedwojennych.

K. Cieślak w swej nieopublikowanej pracy<sup>7</sup>, m.in. wychwytuje z dzieła Simsona informacje o dalszej historii większego malowidła. Autorka zajmuje się zresztą malowidłami marginalnie, przy okazji zainteresowań wcześniejszym ich wystrojem.

Wśród materiałów ikonograficznych należy przede wszystkim wspomnieć o zachowanych fotografiach, z których najwcześniejsze pochodzą z końca wieku XIX.

Z okresu dużych przeobrażeń we wnętrzu, podczas robót konserwatorskich w latach trzydziestych, pochodzi kilka zdjęć. Dzięki nim wiemy jak wyglądały usunięte wtedy XVI i może XVII-wieczne przemalowania, możemy ocenić stan zachowania odsłoniętych malowideł, oraz zobaczyć etapy prac restauratorskich. Widoczne są też znakomicie półkoliste fragmenty wcześniejszego malowidła gotyckiego w dolnej części ściany we wnęce Ławy św. Krzysztofa. Zdjęcia obu malowideł, wykonane po restauracji, ukazują nam ich wygląd przed zniszczeniami wojennymi. Umożliwiły one wykonanie pełnego programu rekonstrukcji zniszczonych partii w czasie prac w 1991 r. Zbiór omawianych fotografii, częściowo opublikowany we wspomnianej wcześniej pracy Krügera i Mannowsky'ego, jest *de facto* jednym z wcześniejszych przykładów konserwatorskiej dokumentacji fotograficznej. Zachowało się również kilka zdjęć wykonanych w trakcie i bezpośrednio po konserwacji malowideł freskowych w 1952 r. Prezentując malowidła nie zakurzone i nie zniszczone, fotografie te obnażają niedostatki formalne wykonanych wtedy rekonstrukcji.

Nie odnaleziono wcześniejszych zdjęć malowidła w Ławie św. Reinholda. Przedwojenne fotografie ukazują nam nie zachowany do dziś wielki obraz Andrzeja Stecha, dokładnie zasłaniający ścianę z omawianym malowidłem.

## II. Pierwotna dekoracja malarska we wnęce Ławy św. Krzysztofa

Malowidło ściennie, z którego obecnie widoczne są jedynie dwa źle zachowane półkoliste fragmenty, powstało pomiędzy latami 1481 (ukończenie przebudowy Dworu Artusa po pożarach) a 1534 (zastąpienie tych fragmentów boazerią i obrazami). Na fotografii archiwalnej widzimy na lewym półkolu duży fragment postaci męskiej w białej przepasanej szacie (osoba duchowna?). Lewa ręka postaci wsparta jest na leżącej przed nią otwartej księdze, w prawej, zgiętej w łokciu, trzyma cylindryczny, bliżej

<sup>7</sup> K. Cieślak *Wysubryt rzeźbiarsko-malarski Dworu Artusa z 2 ćw. XVI w. a polityczne i religijne poglądy ówczesnych Gdańszczan* (npis).

nieokreślony przedmiot z prostym uchwytem: lampa?, klepsydra?, relikwiarz? Postać ukazana jest na tle pejzażu, w którym na prawym półkolu widzimy fragment ufortyfikowanego gotyckiego miasta otoczonego murem obronnym i fosą. Sposób malowania roślinności, charakterystyczny dla mistrzów południowoniemieckich na przełomie wieków, a także luźniejszy rysunek fałdów szaty zdają się wskazywać, że dzieło mogło zostać namalowane około 1500 r. Względy historyczne zaś przemawiają za powstaniem malowidła jeszcze w wieku XV. Po ukończeniu bowiem robót budowlanych nastąpiło w reprezentacyjnym wnętrzu Dworu Artusa szereg fundacji wyposażenia.

Tak więc w 1483 r. Bractwo św. Krzysztofa umieściło w swej Ławie drewnianą rzeźbę patrona, poprzedzającą jej zachowany do dziś renesansowy odpowiednik - rzeźbę dłuta Mistrza Pawła. Dość szczegółowo wspomina o tej rzeźbie Simson<sup>9</sup> pisząc, że zdjęto ją ze ściany w 1534 r. w związku z pracami przy montażu boazerii (pozostawała więc na ścianie przez 51 lat). Przepuszczalnie rzeźba była ustawiona na kamiennej konsoli, skutej podczas zakładania boazerii (skuty blok kamienny, osadzony głęboko w ścianie, widoczny jest obecnie, gdy ściany nie zasłania jeszcze boazeria). Tłem dla rzeźby było nasze malowidło ściennie. Nie wiadomo czy między obu dziełami istniał ściślejszy związek treściowy. Malowidło zostało zastąpione wielkim monochromatycznym freskiem dopiero w roku 1567, musiało więc pełnić funkcję tła również dla rzeźby Mistrza Pawła z 1542 r., ustawionej na wielkiej drewnianej polichromowanej konsoli A. Karfycza z roku 1546.

Istnienie wcześniejszego malowidła ściennego, a także dobre udokumentowanie dwóch jego fragmentów, nie zostało zauważone w literaturze przedmiotu. Jego odkrycie w sposób istotny konkretyzuje nasze wyobrażenie o dekoracji malarskiej późnośredniowiecznego wnętrza Dworu Artusa (także pozostałe pod arkadami ściany mogły być ozdobione podobnymi malowidłami). Odkrycie to stanowi też przyczynek do wiedzy o malarskim wystroju świeckich budowli reprezentacyjnych w tej części Europy. Problematyka artystyczno-historyczna naszego malowidła powinna więc znaleźć się wśród aktualnych tematów badawczych historii sztuki.

Należy jeszcze wspomnieć o pierwotnej polichromii architektonicznej na wałkach glisty w arkadzie Ławy św. Krzysztofa. Wałki te, zapewne podobnie jak żebra sklepienne, były pobiałkowane i polichromowane od początku, tj od wieku XV. Fragmenty wielowarstwowych układów starych pobiał i różnokolorowych polichromii znaleźliśmy tuż przy wałkach, na obrzeżach ściany we wnęce. Są one starsze od malowidła freskowego, bowiem zostały przykryte miejscami freskowym kolorowym tynkiem. Ich ilość wskazuje na to, że do roku 1567 wałki malowano kilkakrotnie. Zarówno te, jak i późniejsze nawarstwienia zostały dokładnie usunięte w czasie prac w latach trzydziestych, podobnie jak nawarstwienia na żebrach. Na wałkach położono wtedy nową polichromię (dwie warstwy różu), zaś na żebrach pozostawiono odsłoniętą fakturę ceglanych kształtek.

<sup>9</sup> Simson, op. cit., s. 49 i 171.

III. Malowidło „Trójca Święta”, „Stworzenie Ewy”  
„Grzech pierworodny” i „Wygnanie z Raju”

Malowidła  
ścienne na  
zachodniej  
ścianie  
Dworu  
Artusa w  
Gdańsku  
i ich  
restauracja

Fakt ufundowania malowidła przez Bractwo św. Krzysztofa jest potwierdzony źródłowo. Prawdopodobną przyczyną zamówienia nowej dekoracji malarskiej była chęć zastąpienia starego malowidła, przybrudzonego już zapewne i częściowo zasłoniętego nową większą od poprzedniej rzeźbą św. Krzysztofa, oraz boazerią. Simson<sup>9</sup> pisząc o okolicznościach powstania nieznanego sobie malowidła, cytuje we własnym tłumaczeniu odnośny fragment zapisków w księdze rachunkowej Bractwa, a także podaje wiadomość z kroniki Spade (*Spades Chronik*). Księga rachunkowa w 1567 r.: „...Meister Sebastian hat das Malwerk auf das „spazienn“ (?) bei dem grossen Christopher gemalt...”, *Kronika Spade*: „... 1552 in der Christopherbanke ein Bild der heiligen Dreifaltigkeit gemalt worden ist...”. Z treści drugiego cytatu wynika, że chodziło tu o jakieś inne wcześniejsze dzieło o tym samym temacie.

Po odkryciu malowideł w latach trzydziestych stało się jasne, że do nich właśnie odnoszą się informacje Simsona. Niezgodność w datowaniu zaintrygowała Meyera<sup>10</sup>. Porównując oba wymienione źródła stwierdził on, że Simson pomylił się w cytatach: w *Kronice Spade* również widnieje data 1567. Ponadto Meyer prawidłowo przytoczył słowo „spazieme”, czyli łacińskie „spazium” - miejsce, a nie „spazienn” jak cytuje Simson, opatrując je znakiem zapytania. Meyer nie odnalazł żadnej wzmianki o Mistrzu Sebastianie w spisach mieszczan gdańskich z roku 1567. Przepuszczalnie więc autor malowidła był artystą przybyłym na krótko spoza Gdańska.

Geneza artystyczna stylu Mistrza Sebastiana nie została jak dotąd w pełni wyjaśniona. Wcześniej zwrócono uwagę na związek ikonograficzno-kompozycyjny sceny *Trójca Święta* ze znaną grafiką A. Dürera z 1511 r.<sup>11</sup> Wykorzystano tu dzieło Dürera, powstałe ponad pół wieku wcześniej. Ten jeden z późniejszych przykładów naśladownictwa świadczy o żywotności sztuki Wielkiego Norymberczyka, a także chyba o tradycjonalizmie zleceniodawców. Malowidło nie ma siły ekspresji pierwowzoru, inne – bardziej miękkie i płynne są też linie kształtujące formy, co zostało już zauważone<sup>12</sup>. Mistrz Sebastian był artystystą o ograniczonych możliwościach twórczych. Niezbyt umiejętnie wtłoczył kompozycję Dürera w ostrołukowy format, zaś poziom wykonania detali jest nierówny. Lepiej oddziałują obie sceny o monumentalnej, „gobelinowej” dekoracyjności. W generalnej ocenie malowidło jest dziełem artystycznie przeciętnym. Inaczej sądzi jednak A. Gosieniecka<sup>13</sup> pisząc, że właśnie wartości formalne malowidła „świadczą o wielkiej staranności zleceniodawców w doborze artystów”. W naszym rozumieniu fresk ten

<sup>9</sup> Tamże, s. 181 i 178.

<sup>10</sup> Meyer, op. cit.

<sup>11</sup> Krüger, Mannesky, op. cit., s. 201; - Dorst, op. cit., s. 106; A. Gosieniecka *Sztuka w Gdańsku. Malarskie, rzeźbne, graficzne, [w:] Gdańsk, jego dzieje i kultura, Warszawa 1969, s. 292; - Z. Jakrzewska-Snieżko *Dwór Artusa, Gdańsk 1972.**

<sup>12</sup> Dorst, op. cit., - Gosieniecka, op. cit.

<sup>13</sup> Gosieniecka, op. cit.

niewątpliwie pozostaje pod względem technicznym i programowym dziełem niezwykłym i właściwie w świetle współczesnej wiedzy odosobnionym na tym terenie.

Problem określenia rodowodu artystycznego dzieła pozostaje więc przed przyszłymi badaniami otwarty. Ostatnio pojawiły się sugestie niektórych historyków sztuki, że należałoby zbadać ewentualne powiązania malowidła ze sztuką italianizującego Niderlandczyka Jana Gossaerta (Mabuse), czy też bardziej bezpośrednie powiązania z Włochami, a także ze środowiskiem południowoniemieckim (Norymberga).

Ikonografią malowidła zajęła się fragmentarycznie K. Cieślak. Według niej w scenie *Trójca Święta* połączono wariant przedstawienia Tronu Łaski – *Sedes Gratiae*, w postaci *Pietas Domini*, z przedstawieniem *Pieta Anielska* (dwaj oplakujący aniołowie) oraz z prezentacją Narzędzi Męki Pańskiej (*Arma Christi*). W dolnych scenach widzimy *Stworzenie Ewy* w idyllicznym Raju, w którym współlistnieją obok siebie zgodnie duże i małe zwierzęta, a także *Grzech pierworodny* (z całkiem nagą Ewą), oraz niewielkie *Wygnanie z Raju*. Autorka pisze: "... *Pietas Domini* stanowi plastyczny wyraz soteriologii św. Pawła, wyłożonej w liście do Rzymian, która stała się podstawą chrystocentryzmu Lutra. Sens tego wyobrażenia można określić słowami Tadeusza Dobrzanieckiego: " Bóg objawia publicznie; że w ukazywanym przez siebie Chrystusie pojednał ze sobą świat". W kontekście Dworu Artusa dodajmy – świat, który Bóg stworzył (*Stworzenie Ewy*) i który popadł z nim w konflikt (*Grzech pierworodny*)..."<sup>11</sup>.

W przyszłych badaniach warto byłoby może podjąć próbę wyjaśnienia związków pomiędzy programem scen a statusem religijnym fundatorów. 2 poł. XVI w. w Gdańsku to wszak okres ścierania się ze sobą luteranizmu z kalwinizmem. Zagadnienie to nabiera być może szczególnego znaczenia wobec potwierdzonego źródłowo faktu, że fresk w arkadzie Ławy św. Krzysztofa został całkowicie przemaalowany po upływie zaledwie 22 lat.

Mówiąc ściślej, powstała nowa kompozycja, częściowo widoczna na archiwalnej fotografii z lat trzydziestych. Widzimy na niej pejzaż z drzewami, zaroślami i wodą u dołu. Pod względem formalnym nowe tło było bardziej od poprzedniego związane z figurą św. Krzysztofa, bowiem można by je odczytać jako przedstawienie rzeki Jordan o zarośniętych brzegach, przez którą Święty miał przenieść Dzieciątka. Problem prawidłowego określenia związku treściowego pomiędzy rzeźbą i nowym tłem wykracza poza informacyjny charakter niniejszego opracowania. Właściwe rozpoznanie tych związków zależy od orientacji w problematyce formalno treściowej nowej sztuki wykształconej przez protestancką duchowość. Część starych wartości została z pewnością zasymilowana – np legendarny św. Krzysztof pozostał patronem Ławy. Siła przywiązania do tradycji musiała więc być duża, skoro na początku lat szterdziestych patrycjat zamawia nową wielką rzeźbę świętego olbrzyma, zgodnie z duchem czasu odzianego już w antyczny półpancerz.

<sup>11</sup> Cieślak, op. cit., s. 11.

K. Cieślak uzasadnia zmianę tematu malowanego tła figury na przedstawienie "leśne", realizacją nowego programu ideowo-dekoracyjnego, w którym szczególnie eksponuje się tematykę łowiecko-mitologiczną. Zgodnie z tym programem, w tym samym czasie co nowe malowidło powstają dwie rzeźby leżących jeleni z naturalnym porożem na głowach, umieszczone na leśno-wodnym tle, symetrycznie po obu stronach figury św. Krzysztofa. Motyw głów lub całych postaci jeleni z naturalnym okazałym porożem wprowadzono wkrótce również na przedstawieniach w pozostałych wnękach arkadowych. Motywy te służyły wywołaniu propagandowych skojarzeń z feudalno-rezydencjonalną "Hirschaal". Patrycjat przypominał w ten sposób swym gościom o posiadaniu przywileju prawa łowów, zarezerwowanego dla najwyższych, feudalno-dworskich elit społeczeństwa.

Na zmianę tematu malowidła na ścianie w Ławie św. Krzysztofa, mogła też w pewnym stopniu wpłynąć chęć wyeliminowania dzieła, które w swej warstwie przedstawieniowej narzucało protestanckim i kalwińskim odbiorcom zbyt oczywiste skojarzenia z rzymskim katolicyzmem. Chodzi tu o figuralne przedstawienie wszystkich Osób Boskich Trójcy Świętej (Bóg Ojciec w tiarze na głowie, kojarzonej z nieuznawaną instytucją Papiestwa).

Autorem nowego malowidła, wykonanego przypuszczalnie w technice tłustej tempery, być może na pobiale, był bliżej nie znany malarz Vincenti. Simson<sup>19</sup> przytacza fragment z książki rachunkowej Bractwa, z informacjami o pracy malarza Vincentiego. Wynika z niego, że malowidło mogło powstać w 1589, albo w 1590 r.

Nie wiadomo dokładnie kiedy (w XVIII lub już w XVII w.), malowidło zostało zasłonięte wielkim obrazem olejnym o tej samej tematyce, wykonanym na płótnie przymocowanym do drewnianych krosien. Obraz ten w 1 poł. XIX w. przykryty został nowym płótnem, na którym malarz Meyerheim namalował podobny temat. Ten właśnie obraz widoczny jest na zdjęciach z końca XIX wieku.

#### *IV. Malowidło "Wojownik rzymski"*

Tworzyło ono odpowiednik kompozycyjny nie zachowanego do dziś, podobnego przedstawienia na "lizerie" Ławy św. Reinholda, którego resztki odkryto w latach trzydziestych naszego stulecia pod olejnym obrazem z końca XVII w. W malowidle zwraca uwagę anachroniczny eklektyzm uzbrojenia i pancerza owego brodatego "Rzymianina". Brak inskrypcji i elementów heraldycznych czy symbolicznych – niestety nieczytelne jest przedstawienie w medalionie na piersiach – nie pozwala obecnie na dokładniejsze określenie tematu (od pierwszych publikacji na temat malowidła, jego tytuł podawany jest opisowo – wojownik w antycznej zbroi – Krüger-Mannowsky; wojownik rzymski – opracowania powojenne).

<sup>19</sup> Simson, op. cit., s. 190.



Można jednak wspomnieć o nasuwającej się roboczej hipotezie, że na obu lizenach przedstawiono być może parę władców: króla Zygmunta Augusta i cesarza Karola V. Wszak już od wieku XV we wnętrzu Dworu Artusa widoczna jest obecność wizerunków monarszych. Zachowane malowidło byłoby przedstawieniem królewskim. Widzimy podobieństwo idealnego, jak gdyby numizmatycznego profilu brodatej głowy Wojownika do profilu brodatej głowy Zygmunta Augusta w figurze wieńczącej helm wieży gdańskiego ratusza. Niezachowany wizerunek byłby przedstawieniem Karola V. Znajdował się on bezpośrednio nad poświęconą temu cesarzowi inskrypcyjną tablicą wotywną z roku 1533, umieszczoną w zwieńczeniu boazerii.

Brak tu miejsca na przedstawienie pełniejszej argumentacji "za" i "przeciw". Ograniczmy się do jednego przykładu. Simson przeciwny jest wiązaniu wizerunku na lizenie św. Reinholda z osobą cesarza<sup>16</sup>. Pisze on jednak tylko o swoim przekonaniu, że napis na XVI-wiecznej tablicy niesłusznie łączono z przedstawieniem znajdującym się na lizenie. Dodajmy – znajdującym się w jego czasach. Przypuszczalnie Simson nie wiedział o istnieniu pod opisywanym przez siebie obrazem olejnym dużo starszego malowidła ściennego. Nie wyklucza to przypuszczenia, że również tradycja, o której pisze, może mieć starszą metrykę.

W literaturze przedmiotu jedynie W. Drost<sup>17</sup> zajmował się zagadnieniem stylu malowidła. Według niego oba malowidła wojowników mógł wykonać autor obrazów tablicowych z epitafium Connertów z 1554 r., z gdańskiego kościoła Mariackiego. Pogląd ten pozostał odosobniony.

Wartości formalne malowidła *Wojownik rzymski* a także jego elementy techniczne wskazują na autorstwo warsztatu wykonującego sąsiednie wielkie malowidło w Ławie św. Krzysztofa. Można więc przypisać oba malowidła z lizen Mistrzowi Sebastianowi i datować podobnie na 1567 r. Przy komponowaniu obu malowideł malarz mógł korzystać z grafik czy rysunków środowiska tzw. Małych Mistrzów Norymberskich (np Virgil Solis czy Hans Burgkmair) – jak sugerują obecnie niektórzy gdańscy historycy sztuki.

Okolo 1 poł. XVII w. malowidło zostało przemalowane (tak datują Krüger-Mannowsky<sup>18</sup>). Przemalowanie to zachowało się fragmentarycznie do lat trzydziestych naszego stulecia. Na zdjęciu archiwalnym widać postać męską w antykizującym napierśniku i "spódniczce", z gołymi nogami, w sandałach. U dołu malowidła widoczny jest niezbyt czytelny napis wykonany majuskułową antykwą.

W roku 1690 przemalowanie zostało zasłonięte dużym prostokątnym obrazem sztalugowym<sup>19</sup>. Identycznego formatu obraz pojawił się w tym samym czasie na lizenie Ławy św. Reinholda. Oba obrazy przedstawiały postaci antycznych wojowników. Obraz z Ławy św. Krzysztofa namalował Friedrich Gürtler, mniej znany artysta gdański. Autorem obrazu z Ławy św. Reinholda był Andrzej Stech.

<sup>16</sup> Tamże, s. 252.

<sup>17</sup> Drost, op. cit., s. 109.

<sup>18</sup> Krüger, Mannowsky, op. cit., s. 291.

<sup>19</sup> Wg Simson, op. cit., s. 251.



Właściwy temat tego dzieła – fundacji Bractwa św. Reinholda – jest obecnie trudny do dokładnego określenia. Późniejszy, zasłaniający malowidła obraz Stecha przedstawiał antyczną scenę walki Kuriaćjuszy z Horacjuszami. Temat walki został więc również pod koniec XVII w. wybrany przez zleceniodawców, którzy w XV i XVI w. czynnie pielęgnowali tradycje i sprawności rycerskie. Z pewnością niezachowany napis na banderoли pozwalał widzowi precyzyjnie określić temat przedstawienia.

Nie znamy pierwotnej wielkości malowidła. Zachowanie się jego fragmentów jedynie w górnej części wielkiego pola wnęki może sugerować, że zakomponowano je tylko nad elementami wystroju Ławy z roku 1589 (tablice ze zbrojami, rzeźbiony jeleni). Mogło więc powstać około wymienionej daty, podczas kolejnej fali fundacji w sąsiadujących ze sobą Ławach. Malowidło wykonano na gładkim, zacieranym na sposób nowożytny tynku, założonym po skuciu wcześniejszego zapewne gotyckiego, którego resztki wraz z kilkoma warstwami pobiał i polichromii odnajdujemy jeszcze dziś na ścianie.

Zachowane, mocno zniszczone fragmenty malowidła są wykonane wprawna ręką. Prawie w pełni zachowana z prawej strony postać walczącego jest krępa i przysadzista, zaś jej kontur płynny i żywy. Szczegóły kaftana tego wojownika są niemal identyczne ze szczegółami stroju żołnierza rzymskiego na obrazie *Zmartwychwstanie Chrystusa* z epitafium Michała Harnischa z 1566 r. z gdańskiego kościoła Św. Trójcy.

Wymieniony już wcześniej duży obraz Andrzeja Stecha zasłonił całe malowidło w 1690 r.<sup>27</sup> Obraz ten, przechowywany we wnętrzu Dworu Artusa do roku 1944 uznany jest obecnie za zaginiony.

## Problematyka konserwatorska

### *I. Odkrycie, konserwacja i restauracja fresków w Ławie św. Krzysztofa w latach 1931-1934*

Wymuszony niespokojnym stanem konstrukcji architektonicznej okres prac nad wzmocnieniem Budynku Dworu Artusa, wykorzystano na gruntowną konserwację i restaurację jego wyposażenia. Po zdjęciu późno - XVII-wiecznych obrazów z obu lizen międzyarkadowych, odkryto dwa malowidła ściennie. Nie zdejmowano wielkich obrazów olejnych, znajdujących się we wnękach podarkadowych Dworu Artusa (ich konserwację przeprowadzono *in situ*). Wyjątek stanowił obraz Meyerheima w Ławie św. Krzysztofa. Tutaj bowiem, po zdjęciu ze ściany dwóch rzeźb jeleni, odkryto fragmenty dobrze zachowanego nieznanego malowidła ściennego, którego górne partie zasłaniał wyżej wymieniony obraz. Po usunięciu wielkiego płótna stwierdzono na całej powierzchni wnęki obec-

<sup>27</sup> Wg Cieślak, op. cit., s. 24.

ność stosunkowo dobrze zachowanego malowidła ściennego, zasłoniętego częściowo przemalowaniem. Pomimo obecności tego przemalowania dobrze czytelny był rysunek wgłębny kompozycji, pozwalający ocenić ilość zachowanego malowidła.

Zdecydowano usunąć przemalowanie i odstąpić wcześniejsze tło dla rzeźby św. Krzysztofa. Kluczowy etap prac – usunięcie nawarstwienia po podklejeniu spęcherzonego tynku – wykonał malarz pokojowy (*Zimmermaler*) Franz Lunau<sup>7</sup>. Przy usuwaniu przemalowań Lunau stosował bliżej nieokreślone środki chemiczne. Przypuszczalnie wtedy też powstały widocznie do dziś miejscowe zielonkawe przebarwienia, na skutek wsiąkania w podłoże rozpuszczonej farby. Zlokalizowane głównie przy obrzeżach wnęki ubytki tynku wypełniono kitem wapienno - piaskowym. Uzupełnienia malarskie wykonano jedynie na latach. Według relacji Krügera i Mannowsky'ego mniejsze ubytki malowidła stonowano "tonem neutralnym", zaś w nielicznych większych ubytkach, umiejscowionych głównie w górnej części, uzupełnienia form miały jedynie charakter rysunkowy. Przypuszczalnie jednak rekonstrukcje te były też światłocieniowo lawowane, bowiem na czarno-białych zdjęciach archiwalnych są one malarsko wtopione w oryginał. Autorem rekonstrukcji figuralnych był gdański artysta prof. Fritz August Pfuhe, znany w Niemczech malarz koni i karykaturzysta. Znakomity wykonawca nie ustrzegł się jednak od popełnienia kilku błędów w uzupełnieniach wynikających zapewne z braku doświadczenia w interpretacji uszkodzonego oryginału (błędnie domalowano sowie wielki prosty dziób, nie odtworzono włosów wijących się z lewej strony twarzy Chrystusa, pomimo czytelnych śladów).

Podobny zakres prac, ale w mniejszej skali, zrealizowano przy malowidle *Wojownik rzymski*. Tu jednak nie wykonano prawie uzupełnień, ponieważ stan malowidła po usunięciu przemalowania okazał się bardzo dobry. Z nieznanых przyczyn nie zrekonstruowano opracowania malarskiego pióropusza hełmu, pomimo że rysunek wgłębny tego pióropusza jest doskonale widoczny przez przemalowanie na jednym ze zdjęć archiwalnych. Malowidło *Wojownik rzymski* postanowiono trwale eksponować, w przeciwieństwie do analogicznego, gorzej zachowanego malowidła ściennego na lizenie Ławy św. Reinholda. W miejsce gorzej zachowanego obrazu olejnego A Stecha powieszono tu obraz F. Gürtlera. Paradoks: obraz Gürtlera zaginął w czasie wojny, zaś zachowany i odrestaurowany obraz Stecha wróci nibawem na swe pierwotne miejsce.

## II. Konserwacja i restauracja malowideł freskowych w 1952 roku

W wyniku pożaru i zawalenia się sklepień w 1945 r., a także na skutek bezpośredniego oddziaływania niekorzystnych warunków atmosferycznych, odnowione 10 lat wcześniej malowidła ścienne zostały poważnie

<sup>7</sup> Krüger, Mannowsky, op. cit.; - Meyer, op. cit.



Malowidła  
ścienne na  
zachodniej  
ścianie  
Dworu  
Artusa w  
Gdańsku  
i ich  
restauracja

4. Dwór Artusa w Gdańsku. Malowidło Wojownik rzymski. Stan po konserwacji w 1952 r.



5. Dwór Artusa w Gdańsku. Malowidło *Trójca Święta, Stworzenie Ewy, Grzech pierworodny*. Stan po konserwacji w 1952 r.

zniszczone. Powstały liczne ubytki tynku, zniszczenia powiększone też zostały przez wodę dostającą się swobodnie do muru i tynku.

Prace restauratorskie wykonały w 1952 r. Pracownice Konserwacji Zabytków w Gdańsku. Podklejono pęcherze tynku i założono nowe łąty. Odtworzono na kitach zniszczone fragmenty malowideł. Wykonano też liczne przemalowania oryginalnych partii fresków, szczególnie w miejscach przecieków. W efekcie tych nieudanych prac rekonstrukcyjnych (autor Piotr Zyngiel) nastąpiło poważne zniekształcenie wartości formalnych obu malowideł (il. 4-5). Rekonstrukcje wykonano przypuszczalnie na podstawie przedwojennych zdjęć. W mniejszym malowidle zwraca uwagę fakt odtworzenia pióropusza w hełmie. W większym malowidle zagubiono gdzieś sowę (przemalowana na kamień), dowolnie też przemalowano liście rajskiej jabłoni.

Przy malowidle *Scena turniejowa* (?) nie wykonywano prac konserwatorskich. Podczas wzmacniania spękanej ściany zachlapano powierzchnię malowidła strugami mlecza cementowego, wtłaczanego pod ciśnieniem w szczeliny w murze. W dolnej części ściany założono wielką łątę tynkową.



6. Dwoje Artusa w Gdańsku. Fragment malowidła *Wojownik rzymski*. Stan po konserwacji i rekonstrukcji w 1991 r.

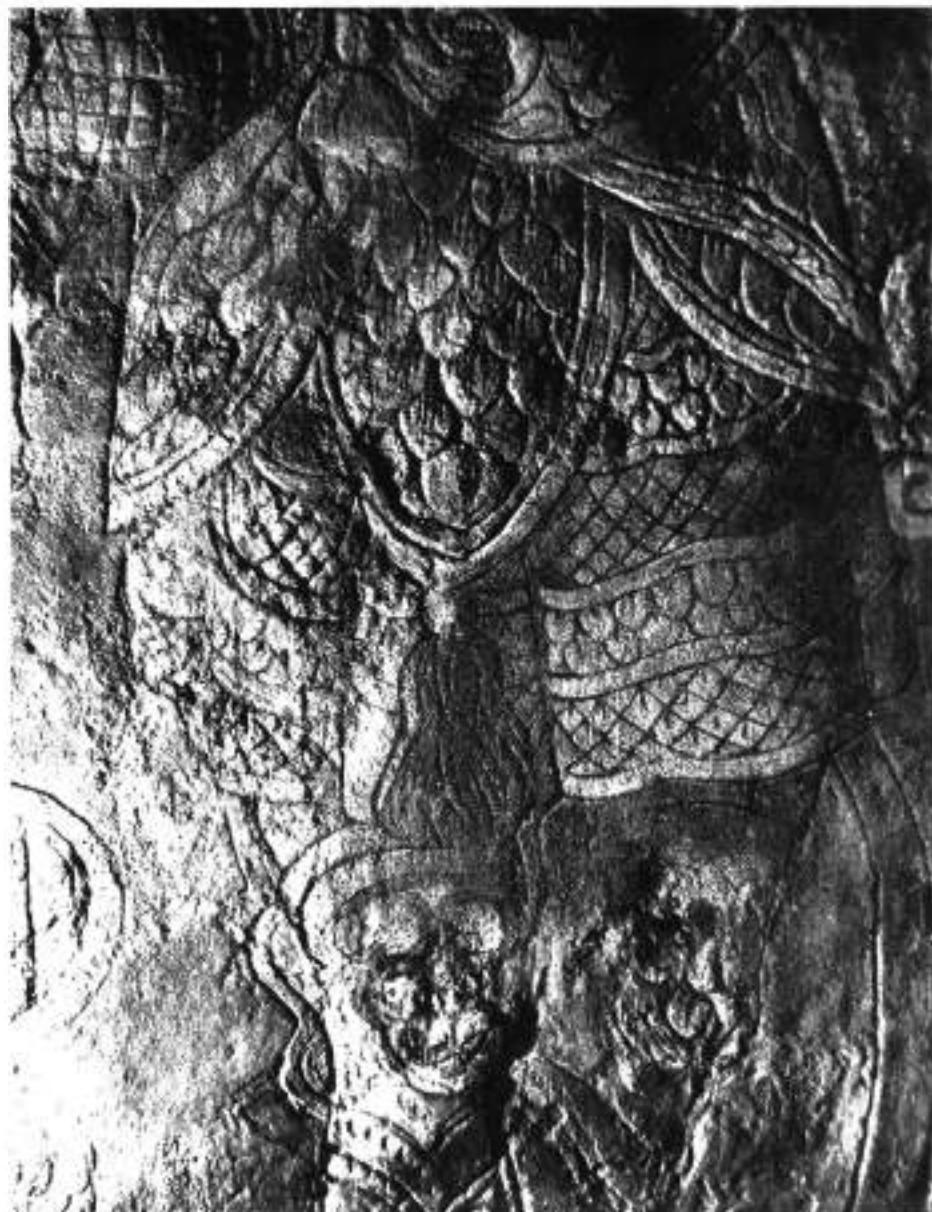
### *III. Prace konserwatorsko restauratorskie przy trzech malowidłach w 1991 roku*

W przeciągu blisko 30 lat, jakie minęły od powojennej restauracji, malowidła freskowe uległy znów poważnym zniszczeniom. Wskutek długotrwałego działania wody opadowej przedostającej się w głąb muru z nieuszczelnego dachu, powstały nowe spęcherzenia tynku, nastąpiła dezintegracja jego struktury wewnętrznej, zaś na powierzchni uwidoczniły się trwałe zacieki. Uzupełnienia z roku 1952 silnie poczerniały i żółkły.

Wobec braku wcześniejszej dokumentacji fotograficznej trudno jest ocenić rozmiar zniszczeń, jakie powstały w malowidle *Scena turniejowa* w okresie powojennym. Spudrowana i huszcząca się warstwa malarska osypała się tu w takim stopniu, że malowidło nie jest czytelne, zaś zachowane nieliczne fragmenty stały się zagrożone w swym istnieniu.

Malowidło freskowe zdecydowano oczyścić z nawarstwień, a także wzmocnić strukturalnie. Po wykitowaniu ubytków tynku przewidziano





7. Dwór Artusa w Gdańsku. Fragment malowidła *Wojownik rzymski*, światło skośne. Stan po konserwacji i rekonstrukcji w 1991. Por. z il. 6

wykonanie retuszy i rekonstrukcji na podstawie zgromadzonych przedwojennych fotografii. Dla malowidła z Ławy św. Reinholda przyjęto program konserwacji zachowawczej, z zaleceniem wykonania w ograniczonym stopniu retuszu scalającego zachowane resztki polichromii.

Prace przy poszczególnych malowidłach przebiegały następująco: z powierzchni malowideł freskowych usunięto brud i przemalowania za pomocą





Malowidła  
ścienne na  
zachodniej  
ścianie  
Dworu  
Artusa w  
Gdańsku  
i ich  
restauracja

8. Dwór Artusa w Gdańsku. Fragment malowidła *Trójca Święta*. Stan po konserwacji i rekonstrukcji w 1991 r.

pasty z węgla amoniu. Pęcherze tynku podklejono emulsją POW. Oba malowidła utrwalone strukturalnie za pomocą Paraloidu B-72 w roztworze toluenowo-acetonowym. Założono podbarwione kity wapienno-piaskowe. Retusze i rekonstrukcje wykonano farbami z suchych pigmentów firmy "Zecci" (Włochy) z dodatkiem spoiwa z 5% roztworu PAW.

W przypadku malowidła *Wojownik rzymski* zdecydowano nie rekonstruować sgraffitowych cięć ani w obrębie bardzo zniszczonego oryginału, ani na latach. Oceniono, że kitowanie zniszczonych krawędzi ciętego rysunku doprowadziłoby do zasłonięcia w tych miejscach większości oryginalnego tynku. Kropką wykonano retusze oryginału, zaś wykonane plamą rekonstrukcje na pozostawionych starych zdrowych latach scalono z oryginałem patynowaniem (kropką). Helm zrekonstruowano w postaci sprzed wojny, tj. bez pióropusza. Końcowym etapem rekonstrukcji było wprowadzenie światła i cieni w liniach odciskanego i ciętego rysunku, odtworzonych na gładkich kitach metodą malarską. Starano się osiągnąć efekt rysunku wgłębnego oświetlonego z lewej południowej strony, właściwego pierwotnej technice wykonania całego malowidła (il. 6). Po konserwacji miejsca oryginalne dają się łatwo odróżnić od partii zrekonstruowanych na latach za pomocą silnego skośnego światła wydobywającego różnorodną fakturę powierzchni (il. 7).

W wielkim malowidle pod arkadą Ławy św. Krzysztofa, charakter i zakres uzupełnień był zróżnicowany.

W "scenach rajskich" (dolnych) przeważały retusze drobnych ubytków i przetarć. Retusze te oraz rekonstrukcje na niewielkich kitach wykonano kropką. Sowie zrekonstruowano odpowiednio mały zakrzywiony dziób.

W scenie *Grzech pierworodny* ukryto pod łatwo usuwalnym retuszem gałązkę, którą Ewa osłania swą nagość. Wyeksponowano w ten sposób pierwotną wersję tej sceny.

W scenie *Trójca Święta* podstawowym zadaniem, obok wielu retuszy, było wykonanie rozległych rekonstrukcji. Szczególnie górne partie tej sceny były pozbawione w wielu miejscach opracowania malarskiego. Zachowany mimo zniszczeń rysunek wgłębny okazał się bardzo pomocny przy odtwarzaniu poszczególnych fragmentów. Formy malowano "z pędzla", lawując lub szrafując światłem i delikatnie cieniem, a następnie patynowano kropką i skwarelowo zakładaną plamą (il. 8). Na podstawie zachowanych śladów zrekonstruowano włosy z lewej strony twarzy Chrystusa. Ubytki w partiach pozłotniczych zrekonstruowano środkami malarskimi, kropką. Srebrzenia pozostawiono równomiernie szerniałe, bez zmian. W malowanym i opracowanym sgraffitowo ornamencie pod konsolą figury św. Krzysztofa nie wykonano rekonstrukcji brakującego fragmentu, kończącego ornament u dołu. Brak ten nie jest jednak istotny, bowiem miejsce to będzie zasłonięte niewielką rzeźbą Saturna, ustawioną na poziomie gzymsu boazerii.

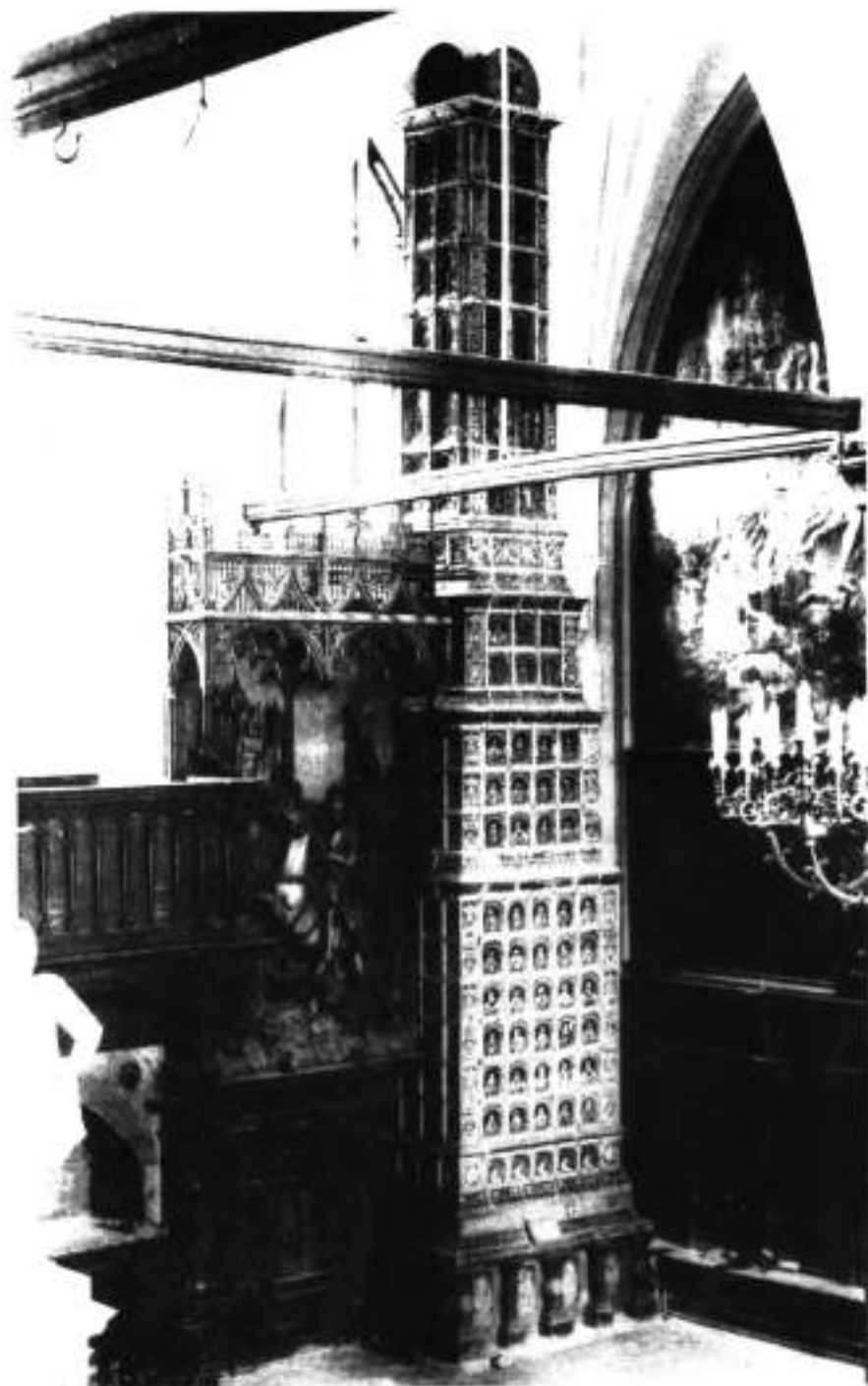
W malowidle *Scena turniejowa* po skonsolidowaniu warstwy malarskiej oczyszczono lico z zabrudzeń powierzchniowych (zachłapania cementem okazały się nieusuwalne). Spęcherzenia tynku podklejono emulsją POW. Ubytki i przecierki w lepiej zachowanych dwóch fragmentach malowidła wypunktowano kropką, zaś pozostały tynk zamalowano szarym kolorem oryginalnego podmalowania. Malowidło jest eksponowane w formie destruktu o nieregularnych przypadkowych brzegach.

## W przededniu odbudowy pieca w Dworze Artusa w Gdańsku

Niemal w czterechsetną rocznicę swego powstania przy końcu 1545 r.<sup>1</sup> - pod koniec marca 1945 r. wielki piec w Dworze Artusa (il. 1) uległ zburzeniu pod ciężarem walących się sklepień (il. 2). Na szczęście jego górna, wolno stojąca część, złożona z dwu smukłych kondygnacji, została uprzednio rozebrana, a kafle wraz z innymi zabytkowymi obiektami zabezpieczono w refektarzu klasztoru w Kartuzach. Dzięki temu, że konserwatorzy gdańscy w porę przewidzieli niebezpieczeństwo ewentualnej zagłady cennego wyposażenia wewnątrz gdańskich kościołów i reprezentacyjnych świeckich budowli miasta, możliwym się stało przywrócenie do dawnego wyglądu np. Sali Czerwonej w Ratuszu Głównego Miasta oraz częściowe przynajmniej skompletowanie ocalałych, po niespokojnym okresie powojennym, elementów dawnego wyposażenia Dworu Artusa. Miarą troski o los pozostawionej części pieca, a zarazem dowodem zrozumienia nieprzeciętnej rangi tego niepowtarzalnego dzieła sztuki, kształtującego wnętrze Dworu Artusa (il. 3), było wykonanie dokumentacji całego pieca, jak również odlewów kafli oraz rzeźbiarskich elementów kamiennej okładziny cokołu.

Już w kwietniu 1945 r. rozpoczęli w Gdańsku swą pracę pod kierunkiem prof. Stanisława Turskiego członkowie grupy powołanej do zabezpieczenia pozostałego po zawierusze wojennej zabytkowego mienia i przywrócenia do życia wyższych uczelni. Nie tylko z relacji pamiętających te czasy i z zapisów, ale przede wszystkim z uratowanego wówczas mnóstwa fragmentów kafli wynika, że polscy konserwatorzy w pełni docenili zabytkową wartość nawet tych ułomków, będących świadectwem dawnej świetności zniszczonego pieca. We wszystkich poczynaniach, tak w odniesieniu do ocalałych fragmentów kafli, jak i fragmentów bogatej kamieniarki elewacji kamienic gdańskich, wspólnym motywem działania była myśl o odbudowie, o wskrzeszeniu śródmieścia dawnego Gdańska. W roku 1957 ukończono odbudowę Dworu Artusa. Niemal pół wieku od zakończenia wojny, jego wciąż jeszcze puste

<sup>1</sup> P. Simson *Der Artushof in Danzig und seine Bräderschaften, die Banken*, Danzig 1900, s. 78, 177.



1. Widok pieca w północno-wschodnim narożu wnętrza Dworu Artusa w Gdańsku  
Wg P. Simson *Der Artushof in Danzig*, il. s. 178-179

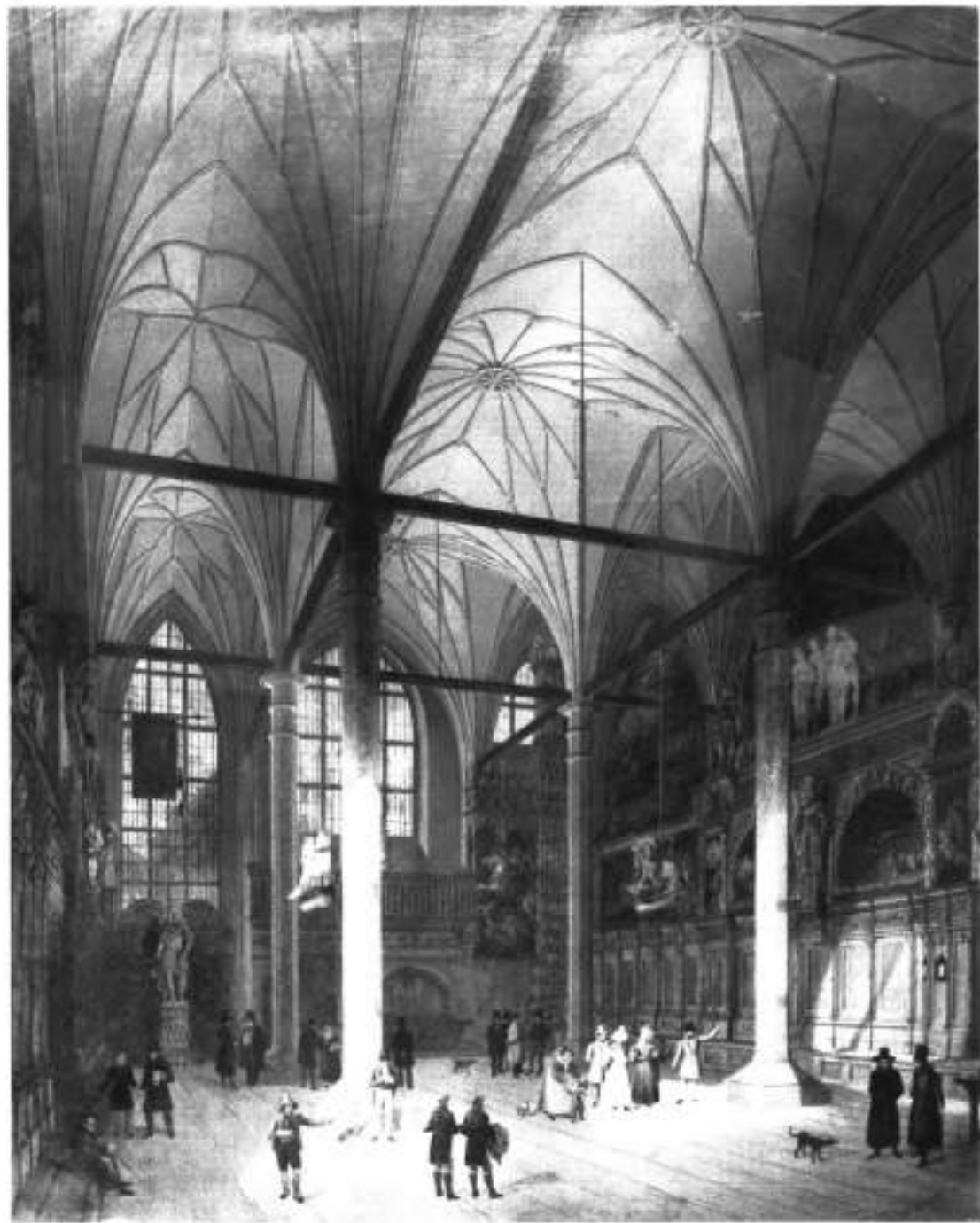


W przededniu  
odbudowy  
pieca  
w Dworze  
Artusa  
w Gdańsku

2. Wnętrze Dwora Artusa po zniszczeniach wojennych, repr. z fotogramu autorskiego Muzeum Historii Miasta Gdańska

wnętrze czekało na powrót dawnego wyposażenia. Podobnie jak w przypadku innych zabytkowych obiektów, czas ten w pełni wykorzystano także dla przygotowania podstaw do odbudowy pieca. W roku 1971 opracowano w Pracowni Projektowej PKZ w Gdańsku szczegółowy projekt jego odbudowy, którego autorem jest inż. Kazimierz Macur<sup>2</sup>. W dokumentacji projektowej podane zostały wszystkie typy kafli, których w tym nie mającym sobie równych co do wielkości piecu o wysokości ponad 11 m, było aż 49. Z ówczesnych rozliczeń wynikało, że zachowało się 235 kafli różnego

<sup>2</sup> Inż. arch. Kazimierz Macur *Projekt rekonstrukcji pieca - architektura*, wykonany w P. P. Pracowni Konserwacji Zabytków, Oddział Gdańsk, na zlecenie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, 1971 r.; współudział w wykonaniu 34 plansz, p. Bożena Brodecka.



3. Wnętrze Dworu Artusa, Domenico Quaglio, 1833. Obraz z kolekcji Augusta Kabruna, Kbr. 41. Muzeum Narodowe w Gdańsku



typu. Nie brano wówczas pod uwagę możliwości wykorzystania złożonych w skrzyniach fragmentów.

Nie można się przeto dziwić, że w przyjętej przed laty pierwszej koncepcji odbudowy pieca za konieczne uważano wykonanie stosunkowo dużej ilości uzupełniających braki wtórników. Zanosilo się na wykonanie 272 nowych kafli, które miały posłużyć do uzupełnienia 3 dolnych kondygnacji pieca. Projekt z 1971 r. przewidywał odbudowę pieca o bryle wolno stojącej, założonej na rzucie kwadratu, co w zestawieniu z zachowanymi przykładami pieców z tego czasu poza terenem Polski mogło budzić wątpliwości. Wszystkie te piece, jak np. piec w Veste Coburg (1541<sup>3</sup>) połączone były bowiem, w dolnej swej kondygnacji, ze ścianą budynku.

W samą porę dotarła do naszych rąk, przekazana ówczesnemu konserwatorowi wojewódzkiemu, Mirosławowi Zeidlerowi, dokumentacja konserwatorska przygotowana dla Dworu Artusa pod kierunkiem Jakuba Deurera, przekazana przez jego syna, Wolfganga Deurera<sup>4</sup>. W dokumentacji znalazły się także przekroje poziome poszczególnych kondygnacji pieca, ilustrujące jego konstrukcję. Z rysunków wynikało, że jedynie dwie najwyższe, rozebrane w 1943 r. kondygnacje były wolno stojące. Ta właśnie, szczegółowa dokumentacja wyposażenia Dworu Artusa, która po latach powróciła do Gdańska, niewątpliwie dała impuls do podjęcia tematu przywrócenia wnętrzu Dworu Artusa jego dawnego wyposażenia, a więc także odbudowy pieca. Wyrazem tego stało się skierowanie do kustosa Pracowni Ceramiki Muzeum Narodowego w Gdańsku zlecenia tegoż konserwatora na nadzór nad pracami prowadzonymi do odtworzenia pieca. Prócz szeregu innych elementów historycznego wystroju Dworu, przechowywanych w muzeum, znajdowały się zarówno kafle przywiezione z Kartuz, jak też uratowane z gruzów kafle zachowane w całości oraz liczne fragmenty. W roku 1964 przekazano również do Muzeum, częściowo uszkodzone, 4 płytki figuralne z cokołu pieca i elementy fryzu z herbami Polski, Prus Królewskich i Gdańska. Ten etap prac zaowocował w 1980 r. urządzeniem w Dworze Artusa wystawy prezentującej dawne wyposażenie wnętrza.

Dalsze prace, mające na celu odtworzenie dawnego wyglądu Dworu Artusa, podjął w 1981 r. konserwator inż. T. Chrzanowski. Dzięki pracom prowadzonym w Muzeum Narodowym w Gdańsku już od 1972 r. przy scalaniu kafli z ułomków, zarysowała się możliwość przyjęcia koncepcji od-

W przedmnie  
odbudowy  
pieca  
w Dworze  
Artusa  
w Gdańsku

<sup>3</sup> R. Franz: *Der Kirchhofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus*, Graz 1981, s. il 200 (widoki całego pieca).

<sup>4</sup> Dokumentacja ewakuacji zbiorów Dworu Artusa w Gdańsku sporządzona przez Jakuba Deurera w 1943 r. (fotograficzna i rysunkowa dokumentacja wykonana w trakcie demontażu wystroju wnętrza, w tym także, fot i rys. dokumentacja wykonana w trakcie demontażu górnej części pieca). Pod kierunkiem architekta J. Deurera sporządzona została szczegółowa dokumentacja artystycznego wyposażenia gdańskich kościołów i historycznych budowli miasta, do ewakuacji zorganizowanej w 1944 i na pocz. 1945 r. przez ówczesnego dyrektora Muzeum Miejskiego, prof. Willy Drueta wspólnie z konserwatorem regionalnym, dr Erichem Volmanem. Przekazane przez nich cenne informacje dotyczące miejsc ewakuacji, umożliwiły polskim władzom uratowanie znacznej części ewakuowanego zabytkowego miasta Gdańska. Jedyny ocalały, pełny egzemplarz dokumentacji tego miasta - autorstwa J. Deurera, przechowywany jest od dnia 22 XI 1978 r. w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Gdańsku pod sygn. 1629, 1-24.

budowy pieca przy maksymalnym wykorzystaniu ocalałego materiału zabytkowego. W roku 1983 zespół konserwatorów, wychowanków Zakładu Konserwacji Kamienia i Detali Architektonicznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, podjął prace, którymi objęte zostały wszystkie kafle, niezależnie od stanu ich zachowania. Obowiązujący dla całego zespołu program przygotowała, jako doświadczony wychowawca wielu roczników konserwatorów o tej specjalności, mgr Maria Rudy. Jednocześnie rozpoczęto realizowanie szerokiego programu prac badawczych, wykonywanych na zlecenie wojewódzkiego konserwatora zabytków. Program tych prac konsultowany był przez wybitnego specjalistę w dziedzinie rekonstrukcji pieców i kafli renesansowych, dr Marię Piątkiewicz Łęską, kustosa Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. Program ten obejmował badania: architektoniczne – cokołu i ścian do których przylegał piec – inż. Joanna Labenz, inż. Jacek Gzowski<sup>3</sup>, badania technologiczne – czerepu i barwnych szklów kafli oraz materiału listw osłaniających spoiny – dr Sławomir Skibiński<sup>4</sup> oraz badania polichromii cokołu, listew i zwieńczenia pieca z herbem Gdańska – dr Maria Poksińska<sup>5</sup>.

Wyniki badań poświadczły, jak były one ważne dla lepszego poznania dawnego wyglądu pieca i jego konstrukcji, a jednocześnie w istotnej mierze wzbogaciły dotychczasową znajomość dawnej sztuki kaflarskiej na naszym terenie. Przede wszystkim potwierdzone zostało, że cokół i trzy dolne kondygnacje pieca przylegały do ściany budynku, w tym celu przy budowie pieca otwór gotyckiego okna zamurowano do wysokości przedostatniego śłemia, jak to widać na obrazie Domenica Quaglio. Właśnie w tym przemurowaniu okna założono odprowadzenie do przewodu kominowego w ścianie przewodu kominowego w ścianie działowej z sąsiednią kamienicą, późniejszym Domem Ławników<sup>6</sup> (il. 4). Stwierdzenie to pociągnęło za sobą konieczność przygotowania korekty projektu z 1971 r., opracowanej w 1988 r. przez inż. Annę Chrzanowicz<sup>7</sup>.

Przy ogromie strat, jakie odnotowujemy w Dworze Artusa, prowadzącym badania architektoniczne wielką satysfakcję sprawiło odkrycie zamurowanych dwu kafli portretowych i fragmentów kafli gzymsowych.

<sup>3</sup> J. Gzowski, J. Labenz *Dwór Artusa - Wielki Piec. Badania architektoniczne*, 3. cz. P. P. Pracowni Konserwacji Zabytków, Gdańsk 1984-1985, wykonane na zlecenie Konserwatora Zabytków Miasta Gdańska.

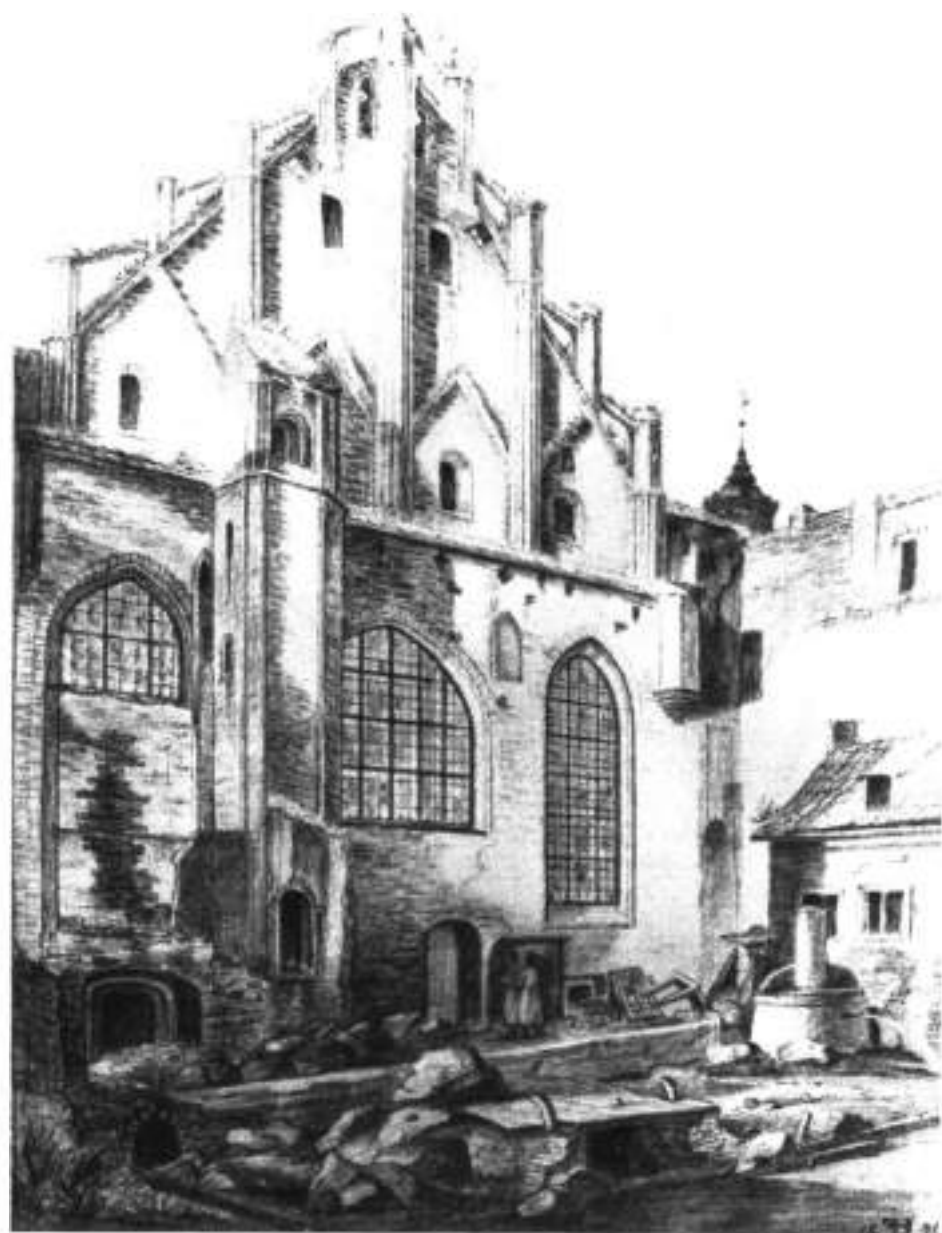
<sup>4</sup> S. Skibiński *Badania materiału ceramicznego pieca z Dworu Artusa w Gdańsku*, Gdańsk, 1984-1986.

<sup>5</sup> M. Poksińska *Badania polichromii na płycie z herbem Gdańska wieńczącej piec z Dworu Artusa w Gdańsku* (mpis). Badania wykonane w 1991 r. na zlecenie Muzeum Historii Miasta Gdańska; - ta sama *Wyniki badań polichromii na malowidłach podłaz XV i XVI-wiecznego pieca z Dworu Artusa w Gdańsku* (mpis). Badania wykonane na zlecenie Konserwatora Zabytków Miasta Gdańska w l. 1990-91; - E. Kilarska, M. Poksińska *Badania nad kolorystyką XVI-wiecznego pieca kaflowego z Dworu Artusa w Gdańsku*, "Ochrona Zabytków" 1988, 4, s. 244-255.

<sup>6</sup> Przebieg przewodu kominowego, pionowy i ukośny, widoczny jest zarówno na rysunku, jak i na obrazie Alberta Juchanowitza - *Hintere Fassade des Artushofes zu Danzig*, plow. I. W. A. Juchanowitz *de 30 August, 1839*. MNG SD 368 M, (49 x 39 cm); - W. Drost *Die Danziger Gemäldergalerie, Neuausgaben*, Danzig 1943, s. 37, il. 40; - *Sind ten jest nymalnym d miodem na to, że przeyojmiej w XVI w. piec był spramny i czynnny. Aator Observations w Chronica Reinholda Curicke sądzi, że piec nigdy nie był gorący i że stoł tam jedynie pro forwa*, Simson, op. cit., s. 178.

<sup>7</sup> A. Chrzanowicz *Projekt rekonstrukcji byłego pieca w Dworze Artusa w Gdańsku*, opracowany na zlecenie Miejskiego Konserwatora Zabytków w Gdańsku (w PP. Pracowni Konserwacji Zabytków w Gdańsku). A Chrzanowicz opracowała także projekt detali, jak ornamentalne listwy podziałowe, rozety i maseczki. PKZ jw., marzec 1990 r.

W przededniu  
odbudowy  
pieca  
w Dworze  
Artusa  
w Gdańsku



4. Tylna fasada Dworu Artusa, rys. Alberta Juchnowitza, ok. 1839. Muzeum Narodowe w Gdańsku

Dużym zaskoczeniem dla nich natomiast było odsłonięcie dwu obok siebie leżących, skierowanych ku dołowi płyt żeliwnych, pochodzących prawdopodobnie z warsztatu Filipa Soldana, w miejscowości Haina w północnej Hesji<sup>10</sup>. Płyty te mogą stanowić dowód, że przy przestawianiu pieca, prawdopodobnie w 1690 r., zostały w nim umieszczone wtórnie, po likwidacji drugiego, być może, pieca we wnętrzu Dworu<sup>11</sup>.

Niezmiernie ważne *novum* dla poznania w pełni dawnej kolorystyki pieca, stanowiła rozpoznana polichromia płaskorzeźbionych dekoracji w cokole i listw osłaniających spoiny między kafłami. Przez wzbogaconą złoconiami polichromię listw tworzących regularne podziały ścianek pieca (il. 5), w szczególny sposób podkreślona została jego struktura architektoniczna, w czym - niewątpliwie zgodnie z zamysłem twórcy tego dzieła - tak istotną rolę spełniała ich ostra, jednolita w swej tonacji kolorystyka, złożona z czerwieni, błękitu i bieli oraz akcentowanego złotem ornamentu. Dla mieniących się różnymi kolorami kafli, zarówno tych portretowych, jak i znacznie od nich większych, z przedstawieniami alegorycznymi, zostały w ten sposób stworzone jednolite ramy, co - zwłaszcza na ścianach z przedstawieniami portretowymi pozwoliło na korzystne wyeksponowanie każdego z wizerunków widniejących na kafłach, umieszczonych w układzie "fuga w fugę", a nie w najczęściej spotykanym, układzie "mijanym"<sup>12</sup> (il. 6).

Tym jednak, co koncentrowało uwagę w mistrzowskim dziele Georga Stelzenera było bogactwo przedstawionych na piecu treści, tak ściśle związanych z polityczną i religijną sytuacją Gdańska, jak i znacznej partii Europy znajdującej się pod panowaniem Habsburgów. W programie ikonograficznym tego wielkiego pieca występują wprawdzie przedstawienia spotykane także w innych częściach Europy gdzie budowano piece, jednak w gdańskim program ten został rozbudowany jak na żadnym ze znanych pieców renesansowych, dokonano tu bowiem wyboru postaci pretendujących do zajęcia miejsca na ścianach pieca w reprezentacyjnej sie-

<sup>10</sup> Czerniak, Labenz, op. cit., 1985, il. 55, 56 - kafle, il. 57 - gzymsy, il. 58 - także z brązu w ścianie sąsiadującej z piecem wyjęte listwy podziałowe; - M. Lesiak, K. Lesiak *Dokumentacja opisowo-fotograficzna z prac konserwatorskich przy płytach pionowych wydobytych z pieca w Dworku Artusa*, Warszawa 1986; - T. Guć-Jednaszewska *Dokumentacja i konserwacja zabytkowych dzieł sztuki gdańskiej*, "Studia z historii sztuki Gdańska i Pomorza", TeKa Gdańska II, Wrocław 1992, s. 32-33, il. 46, 47; - A. Kippenberger, *Philipp Soldan von Frankenberg, ein lesscher Bildhauer des 16-ten Jahrhunderts, Meister der Ofenplatten*, Wetzlar 1926, s. 48, il. 57a, tabl. VIII.

<sup>11</sup> Odniesienie i odmalowanie całego wnętrza Dworu w 1690 r. Przejawiczenie do dawnego stanu wielkiego pieca. Simson, op. cit., s. 250. Przeprowadzone wtedy na koszt wszystkich 6 Ław Dworu prace przy piecu łączyły się być może z jego przestawieniem; - M. Bogacka, *Zycie codzienne w Gdańsku w XVI-XVII w.*, Warszawa 1967, s. 84.

<sup>12</sup> "Poszczególne kafle ustawione są pionowo jeden na drugim, tak, że fugi przebiegają od dołu do góry prostopadle, podczas gdy przy zwykłych piecach, górna spoina wypada pośrodku dwu dolnych" (Simson, op. cit., s. 178). Piec w Vestre Coburg zbudowany także w takim układzie, z medalionowych kafli portretowych z wizerunkami władców, wśród nich również, wykonany według medalu Hansa Schwarza, portret króla Zygmunta Starego oraz jego bratancy, królowej Czech i Węgier, Anny Jagiellońki (Franz, op. cit., s. 82, tabl. 3, il. 203, 204). W podobnym układzie, lecz przedzielane pionowymi, ornamentalnymi listwami, kafle tworzące ściany dwu pieców na zamku Sigmaringen w Szwabii (ok. 30 km na pn od Jezcena Bodeńskiego) F. Blümel *Deutsche Ofen. Der Kueselofen aus 1480 bis 1910. Kachel- und Eisenofen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz*, München 1905, tabl. (s. 52, tabl. s. 62) kafle "perspektywiczne" z postaciami biblijnymi, przeważnie formatu 31 x 22 cm, z lat 1536 i 1572, il. na s. 227 - dwa kafle z tegoż pieca i tegoż formatu (św. Katarzyna i św. Barbara), il. na s. 226 - piec z 1535 r.



5. Ornamentalne listwy, rozeta i maseczka z wysuszonej gliny, z reliefem odcisniętym z formy oraz rysunek rekonstrukcyjny, inż. arch. A. Chrzanowicz

dzible patrycjatu gdańskiego. Podobnie znaczący był również dobór herbów powtórzonych dwukrotnie, w cokole i w zwieńczeniu, oraz postaci alegorycznych.

Dobrze przemyślano również architektoniczny podział bryły pieca, w której zasadniczym częściom nadane zostały wyraźnie zróżnicowane treści przedstawień. W kamiennym cokole natomiast silnie podkreślono funkcje dźwigania wieżowego masywu ceramicznego korpusu pieca (il. 7). Ciężar tej smukłej bryły przejmowały rytmicznie na przemian rozmieszczone – bardziej masywne narożne i środkowe – oraz węższe podpory w kształcie filarek o silnie na boki wyładowanych głowicach, na których spoczywał kamienny gzyms. W tak ukształtowanej podstawie pieca, w głęboko cofnięte pola pomiędzy filarkami wpuszczono płyciny z figuralnym reliefem. Od strony sali były to 4 półpostacie zwrócone ku sobie parami: kuglarka i błazen po lewej, zakonnica i zakonnik po prawej, każda w architektonicznej oprawie arkadowej. Oboje zakonnicy trzymają przed sobą, jakby celowo powiększone, naczynia do picia wina, puchar i kielich o wysokim trzonie, natomiast parę błazeńską znamionują, charakterystyczny strój i oznaczające ich profesję berła<sup>11</sup> (il. 8). W tak bliskim zestawieniu obu par można by się dopatrywać zamiaru ukazania w niekorzystnym świetle

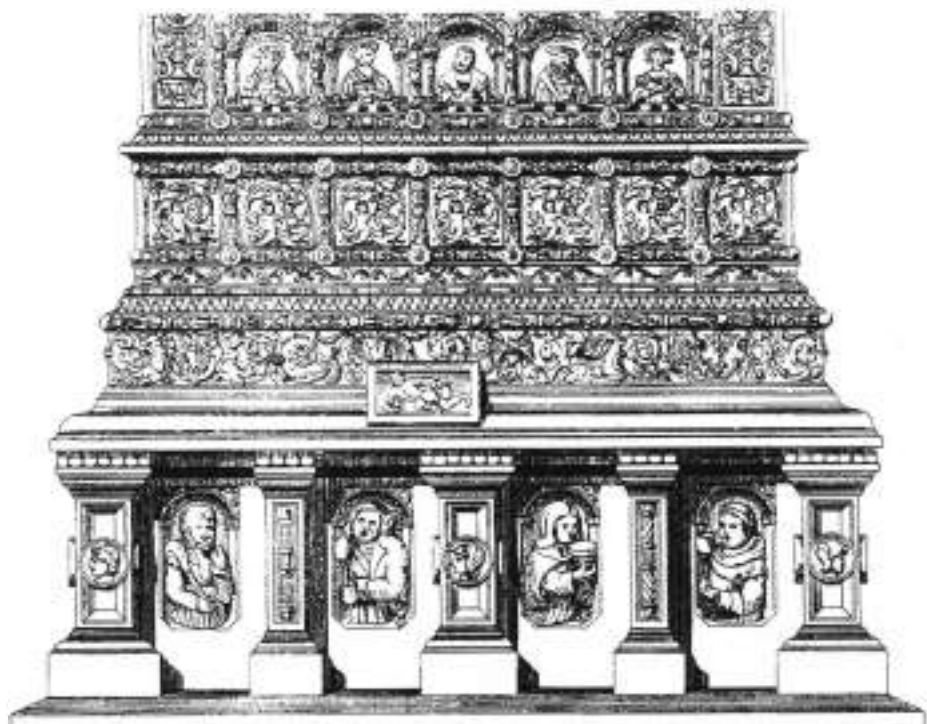
<sup>11</sup> Stylizacja postaci błazna zbliżona do płaskorzeźbionego przedstawienia tego tematu dłuta Philippa Soldana. Kippenberger, op. cit., il. 110.





6. Narożny fragment frontalnej ściany dolnej kondygnacji pieca. Z kłiszy arch. w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku





7. Cokół pieca w widoku frontalnym. Rys. pomiarowy M. Bischof *Deutsche Renaissance, eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Original-Aufnahmen*, hrsg. von E. Klingenberg, XXXVIII Abt.: Danzig - Leipzig 1879, Bl. 51

przedstawicieli zakonów<sup>14</sup>. Stanowiło to ostry i jedyny zarazem ironiczny akcent na piecu, w jego pierwotnej postaci. Po stronie zachodniej cokółu zachowała się do 1945 r. jedna tylko płycina, umieszczona zapewne wtórnie, przy narożu pieca (il. 9). Znajdowała się na niej bowiem postać wieśniaka zwróconego w prawą stronę, prawdopodobnie ku wieśniaczce. Płycinę z reliefem przedstawiającym wieśniaka znamy dzięki odlewowi gipsowemu (il. 10). Trzyma on na dłoni zwykły kubek, a u pasa widoczny jest trzos. Znamienne jest przedstawienie jego krępej sylwetki z wciśniętą w ramiona głową o prosto przyciętych włosach<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> *Kunst der Reformationszeit*, Berlin 1983. Katalog wystawy w Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin, 26 sierpnia - 13 listopada 1983 r., s. 142, Kat. nr B 87. Krytyka stanu zakonnego, drzeworyt Sebaldia Behama z 1521 r., Dreżno, Staatliche Kunstsammlungen, Gabinet Rycin. Przywary mnicha uosobione przez Superbię, Luxurię i Awarycję; Uzbrojony chłop, któremu towarzyszy jedynie Pauperitas, w postaci kobiety w lachmanach, podsuwa mnichowi pod nos otwartą księgę - zapewne *Evangeliję*, gdyż niczego się dotąd nie nauczył się ze *Starego Testamentu* - księgi leżące u jego stóp; - Płaskorzeźbiona, polichromowana płyta kamienna Philippa Süßlana z 1542 r., w kościele pocysterskim w Haina, upamiętnia przekształcenie klasztorów w szpital, przez landgraфа Filipa Heskiego - Wspartałomysłbego. Na płycie przedstawione postacie Filipa i jego poprzedniczkę, św. Elżbiety Turyngkiej oraz symbolizującą zakony harpię, z przykutym do jej lapy, zamkniętym dla ubogich skarbem. Także klasztor w Haina przekształcony został przez landgraфа w szpital (A. Friedrich *Kloster Haina, Königstein in Taunus* 1987, s. 74-76, d. s. 73).

<sup>15</sup> Relief na płycinie jest prostym, trafnym przedstawieniem wieśniaka, w odróżnieniu od pozostałych płycin, pozbawionym elementów ironicznych, podobnie jak na miedziorycie Albrechta Dürera z 1519 r., przedstawiającym parę wieśniaków

Elżbieta  
Kilarzka



s. Kamienne płyciny z frontальной ściany cokołu, po konserwacji M. Sobczyk, ze śladami polichromii. Na ościeżach oprawy architektonicznej mnicha, inicjały ·I· oraz ·S·, natomiast u nasady archiwolty nad postacią mniszki: ·I· oraz ·R·.



W przedmnie  
odbudowy  
pieca  
w Dworze  
Artusa  
w Gdańsku

9. Dolna partia pieca w widoku od strony zachodniej. Reprodukacja z artykułu G. Wendt *Danziger Handwerkskunst zur Zeit der Frührenaissance*. "Weichselland, Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins" 39: 1949, z. 1, il. 4



10. Odlew gipsowy pływiny z reliefem przedstawiającym wieśniaka, z zespołu odlewów wykonanych przy demontażu pieca. Na ościeżach, inicjały: -H- oraz -F- (?)

11. Medaliony z cokołu pieca, po konserwacji M. Sobczyk, ze śladami polichromii





W przededniu odbudowy pieca w Dworze Artusa w Gdańsku

12. Kamienna płytka z tryzu na cokole, z domniemanym wizerunkiem Zygmunta I, po konserwacji M. Sobczyk, ze śladami polichromii

W nawiązaniu do stanowego charakteru społeczeństwa, w najniższej części pieca, w jego podstawie, umieszczono przedstawicieli stanu, który uważano za najniższy oraz tego, który chciano zdeprecjonować.

Z klasycznym porządkiem architektonicznym cokołu harmonizują okrągłe medaliony z modnymi wówczas antykizującymi głowami męskimi i kobiecymi<sup>66</sup>. Cztery z tych medalionów szczęśliwie ocalały<sup>67</sup> (il. 11).

Nad masywnym, gładkim i silnie górą zwięzonym gzymsem, trzy ściany pieca obiegał kamienny fryz o wyrazistym, ciągłym reliefie folklorystycznym, z wkomponowanymi od frontu czterema tarczami. Na dwu środkowych widniały - Orzeł Polski z inicjałem Zygmunta Staroego oraz ukazana w profilu głowa panującego jeszcze wtedy monarchy, wykuta przypuszczalnie według medalu Hansa Schwarza<sup>68</sup> (il. 12). Na dwu skrajnych umieszczono herby Prus Królewskich i Gdańska (il. 13). Zachowały się dwie jeszcze płytki, z pustą tarczą i wazą, nieznane z materiałów archiwalnych. Zaginęły natomiast dwie płytki, z głową putta i wazą z owocami, zachowane do 1945 r. na zachodniej ścianie pieca (il. 14). Na zachowanych płytkach obserwujemy, jak swobodnie modelowana w kamieniu wić akantowa łączy się płynnie z fantastycznymi delfinami i motywami rogu obfitości. Wyrafinowany w swym rysunku relief fryzu nie ustępuje pod względem klasy artystycznej podobnej, opracowanej w podatniejszym tworzywie, or-

<sup>66</sup> Medaliony na kafłach narożnikowych wszystkich trzech kondygnacji pieca, w dwu dolnych przecięte na pół, jedynie w trzeciej pokazane w całości, na dwu wielkiego formatu kafłach narożnikowych; - Głowy wojowników w hełmach antycznych na kaulu narożnikowym z I poł. XVI w. ze Wzgórza Katedralnego we Fromborku. M. Dobniewska *Kaflę i pane kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*, Wrocław... 1987, il. 201; - Drewniane medaliony w boazeriach na ścianach tzw. Głuchyszynów na zamku w Królewcu, z lat 40-tych XVI w. H. Ehrenberg *Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen*, Tripzig und Berlin 1899, s. 38-42, il. s. 38.

<sup>67</sup> Cztery medaliony ośrednicy 12-13,2 cm, z wapienia przekazane zostały w 1988 r. po opelu Telewizji Gdańskiej, w dniu 8. IV 86, powróciła do zespołu zachowanych elementów kamiennych cokołu pieca płytka z piaskowca formatu 43,2 x 24,5 cm, z przedstawieniem zakonniccy.

<sup>68</sup> Por. przyp. 12; - Hans Schwarz (1492 - ?) augsburski medalier i złotnik, czynny w Polsce za czasów Zygmunta Staroego, w latach 1525-1527. *Polen im Zeitalter der Jagellonen 1586-1572*, Schallaburg 1986, katalog wystawy od 8 maja do 2 listopada. *Katalog des Nord-Osterreichischen Landesmuseums*, Neue Folge Nr 171, kat. nr 285, medal srebrny z 1527 r., o średnicy 90,3 mm.



13. Dwie płyciny z fryzu na cokole pieca, z herbami Prus Królewskich i Gdańska, po konserwacji M. Sobczyk, ze śladami polichromii

namentyce drewnianych ram rundeli na obu przeciwnych ścianach Dworu.

Ponad kamiennym cokolem wznosiło się pięć zbudowanych z kafli kondygnacji pieca. Trzy dolne, przylegające do ściany budynku, zbudowane były z kafli prostokątnych, o wymiarach 29,7 x 25 cm i rozgraniczone gzym-sami. Wysokości tych kondygnacji zmniejszyły się w stosunku 6 : 3 : 2 warstw kafli. W obrębie pierwszych dwu członów, każda z 9 tworzących je kafli miała głębokie, sięgające 26 cm kołnierze, zaopatrzone w trójkątne a także okrągłe otwory, umożliwiające łączenie ich klamrami z żelaznego płaskownika (il. 15). Otoczone ponadto stwardniałą dzięki paleniu w piecu gliną, kołnierze kafli obu tych kondygnacji tworzyły dobrze przemyślany stabilny maszyn o grubych ścianach sięgających do około połowy wysokości wieżowej konstrukcji pieca. Kafle portretowe trzeciej, jedynie 2 - warstwowej kondygnacji miały kołnierze o normalnej już głębokości około 9 cm.

Ściany trzech kondygnacji zwały się w proporcji 5 : 4 : 3 rzędów kafli w każdej z nich. Najwyżej położona kondygnacja wyróżniała się odmienną, chłodniejszą kolorystyką szklaw, z dużą ilością błękitu, który też, dla ścian wszystkich trzech kondygnacji zbudowanych z kafli portretowych, tworzył wertykalną dominantę kolorystyczną w kaflach narożnych.

Aby w pełni ocenić znaczenie akcentu, jaki w gotyckim sklepionym wnętrzu stworzyła renesansowa budowla piecowa, musimy w wyobraźni odtworzyć sobie obraz wnętrza sprzed 1593 r., kiedy budowa nowego chóru





W przededniu  
odbudowy  
pieca  
w Dworze  
Artusa  
w Gdańsku



14. Dwie zachowane płyciny z fryzu na cokole pieca z jego frontальной elewacji oraz dwie, widoczne na il. 9, zaginione płyciny z fryzu na cokole po stronie zachodniej. Wg *Deutsche Renaissance...* Bl. 52: fragment planszy ze szczegółami do pieca na planszy 51, il. 7. Obie plansze Auto-Druck J. K. Fritzsche



15. Kafle licowe i naróżnikowy jednej z dwu dolnych kondygnacji pieca

muzycznego spowodowała niekorzystną zarówno dla widoku pieca, jak i dla przyciętej z boku grupy rzeźbiarskiej św. Jerzego, radykalną zmianę<sup>18</sup>. Zanim to nastąpiło, można było ze wszystkich trzech stron oglądać aż 214 kafli portretowych. W tym mnóstwie kafli, o odmiennej dla każdego kafła kompozycji kolorystycznej, trudno naprawdę było zorientować się, że przedstawiono na nich wizerunki tylko 11 osób<sup>19</sup>. Zgodnie z modą na reprezentacyjnych piecach renesansowych umieszczono wizerunki władców<sup>20</sup>, nie inaczej postąpiono też w Gdańsku przy budowie wielkiego pieca we wspaniałym pod każdym względem wnętrzu Dworu Artusa. W przeciwieństwie do przedstawień władców na kafłach pieców późnogotyckich, na kafłach omawianego pieca panujący ukazani są bez insygniów władzy, jako dostojnie ubrani możnowładcy, których wyróżniającym atrybutem był Order

<sup>18</sup> Chór muzyczny zbudowany został jako fundacja Hansa Leve z Holsztynu ponad ladą cynową z 1592 r. Simson, op. cit., s. 191. - Jak niekorzystne dla widoku pieca było wymuszone tą innowacją przesunięcie aż po jego ściany boczne grupy św. Jerzego, świadczą dawne widoki wnętrza na obrazach i zdjęciach archiwalnych. Por. il. 3, Simson, op. cit., s. 62/63, s. 178/9, s. 294/5; - Z. Jakrzewska-Snieżko Dusik *Artus w Gdańsku, Poznań-Gdańsk* 1972, il. 45-48.

<sup>19</sup> Simson, op. cit.: "Każdy kafel pokazuje inny obraz, [...] Każdy portret różni się od drugiego, tak że panuje ogromna różnorodność" - s. 177-178.

<sup>20</sup> M. Piatkiewicz-Dereniowa *Kafle namalowane okresu renesansu. [w:] Stała do dziejów Wawelski II. 1959; - ta sama *Die Kachelkammer der Renaissancezeit auf dem Wawel*, "Keramika" 76: 1977, s. 15-26; - Franz, por. przyp. 12, "Fürstenskacheln", s. 65-87.*

Złotego Runa. Odznaczają się nim panujący cesarz Karol V i arcyksiążę austriacki, król Czech i Węgier, Ferdynard, brat Karola i późniejszy cesarz.

Prawdopodobnie już przy pierwszym przestawieniu pieca w 1690 r. mogła ulec zatarciu pamięć o tym, kogo te wizerunki przedstawiały, a zatem kafle mogły ulec przemieszczeniu. Mogły więc także ulec rozłączeniu pierwotnie na pewno połączone ze sobą pary monarsze, zgodnie z obyczajem, który obserwujemy zarówno w przedstawieniach malarskich i rzeźbiarskich jak i na ceramice<sup>21</sup>. Jak dalece uległy zapomnieniu te wizerunki, świadczyć może to, że autorzy niemieccy wizerunek późniejszego cesarza Ferdynanda I, w 1940 r. publikowali jako cesarza Maksymiliana, a w roku 1980, mimo otrzymanej od nas informacji, jako nieznanego księcia<sup>22</sup>. Podobnie polscy autorzy widzieli w tych wizerunkach - mieszczan gdańskich. Dla określenia konkretnych osób pomocna była przede wszystkim współczesna grafika portretowa, jaka mogła stanowić przypuszczalne wzory dla przedstawień na kafłach. Z wzorów graficznych korzystano powszechnie przy opracowywaniu prawdopodobnie drewnianego modelu dla wykonawcy ceramicznych form negatywowych.

Jak już wspomniano, z grona osób przedstawianych na piecach renesansowych dokonano, jak możemy jedynie przypuszczać, przemyślanego wyboru jedynie 11 osobistości. Nie mogło oczywiście zabraknąć pary cesarskiej (il. 16). Za wzór dla wizerunku Karola V na kafłu, posłużyć mógł miedzioryt Bartela Behama z 1531 r., roku koronacji Karola V na cesarza rzymskiego<sup>23</sup>. Obok cesarza, na niewątpliwie obok siebie ustawionych kafłach pieca gdańskiego, podobnie jak na kafłach wawelskich wykonanych według drzeworytu Christopha Ambergera, widniał młodzieńczy wizerunek nieżyjącej już wtedy Izabelli Portugalskiej (zm. 1539), która także po śmierci wielokrotnie była przedstawiana<sup>24</sup> (il. 17). Drugą co do ważności parą monarszą byli: ówczesny król Czech i Węgier, brat cesarza, Ferdynand, sportretowany według miedziorytu Bartela Behama<sup>25</sup> oraz poślubiona w 1521 r. Anna Jagiellonka, córka Władysława II (il. 18). Para ta była wielokrotnie przedstawiana na kafłach a także na naczyniach ceramicznych, np. na

W przededniu odbudowy pieca w Dworze Artusa w Gdańsku

<sup>21</sup> W okresie renesansu portret stał się powszechnie samodzielnym tematem, nawet przedstawienia władców nabrały mniej oficjalnego, kameralnego charakteru. Powstawały portrety par monarszych. Znamiennym przykładem jest wspólny portret Karola V i Izabelli Portugalskiej w alabastrowym reliefie powstałym w 1526 r. w Giesbeek z okazji ich zaślubin (P. Ciemen *Beyträge Konstantinwäler*, II, München 1923, tab. 17. Znalazło to odbicie także w rzemiośle artystycznym. Podobnie jak na graficznych pierwowzorach, małżonkowie zwróceni są ku sobie, a ich dłonie wskazują na wzajemny kontakt.

<sup>22</sup> G. Wendt *Danziger Handwerkskunst zur Zeit der Früheren Renaissance, "Weichselland"*, Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins 39: 1940, I, s. 7-11, il. 3: wizerunek na kafłu - ówczesny król Czech i Węgier, Ferdynand, późniejszy cesarz Niemiec, określony jako cesarz Maksymilian; - T. Gebhard *Kachelöfen, Mittelpunkt häuslichen Lebens. Entstehung, Form, Technik*, München 1980, il. 73.

<sup>23</sup> A. Bartsch *Le peintre graveur*, Leipzig 1866, B. 60; - W. Hofmann *Rispe der Lutherei*, München 1983, Kat. nr 23; - Piątkiewicz-Derezińska, *op. cit.*, s. 25-26, Abb. 23-29; - Schallaburg '86, *op. cit.*; Kilarska, Kat. nr 275; - *Die Hanse, Lebenswirklichkeit und Mythos. Eine Ausstellung des Museums für Hamburgische Geschichte*, Hamburg 1989; II - Kilarska, kat. nr 21.3.

<sup>24</sup> J. Bielostocki *Izabela Portugalska. Zagadnienia ikonografii portretowej XVI wieku*. "Studia Muzealne" I, Poznań 1953, s. 74-94; - *Die Hanse*, *op. cit.*, kat. nr 21.4.

<sup>25</sup> Bartsch, 61; - Hofmann, *op. cit.*, Kat. nr 24; - Schallaburg '86, Kat. nr 276; - *Die Hanse*, Kat. nr 21.5; - E. Kilarska, M. Kilarski *Öfen und Ofenkerche aus dem Gebiet des ehemaligen königlichen Preussen*, "Keramios" z. 133, 1991, il. 13 kafel i wzór graficzny.



16. Alabastrowy relief z przedstawieniem pary cesarskiej, Karola V i Izabelli Portugalskiej, wykonany dla uczczenia ich zaślubin w 1526 r. Wg P. Clemen (red.) *Belgische Kunst Denkmäler II*, München 1923, tabl. 17, s. 112-113.



17. Kafle z portretami Karola V i Izabelli Portugalskiej, z jednej z dwu dolnych kondygnacji pieca

18. Kafle z portretami króla Ferdynanda i Anny Jagiellonki, z jednej z dwu dolnych kondygnacji pieca







19. Kafel z domniemanym portretem króla Ludwika II Jagiellończyka z jednej z dwóch dolnych kondygnacji pieca

kamionce siegsburskiej<sup>27</sup>. Tylko jako prawdopodobne możemy przyjąć, że ukazany w zbroi młody mężczyzna to Ludwik II Jagiellończyk, poległy w 1526 r. w walce z Turkami pod Mohaczem (il. 19): wizerunek na kafłu wykazuje wyraźne podobieństwo do jego portretu<sup>28</sup>. Śmierć Ludwika II otworzyła Habsburgom drogę do korony Czech i Węgier, gdyż na mocy traktatu zawartego w 1515 r. w Wiedniu poślubił on Marię, siostrę Karola V; na mocy tegoż samego traktatu dziedzicząca po nim Anna została w 1521 r. żoną Ferdynanda Habsburga<sup>29</sup>. Także Ludwik II Jagiellończyk, jak i aktywna politycznie w okresie stawiania pieca Maria, przedstawiani byli na kafłach.

Obok czołowych władców katolickich na kafłach pieca w Dworze Artusa w Gdańsku wyobrażeni zostali wybrani, wybitni władcy luterańscy. Oprócz katolickiego, lecz przychylnemu Lutrowi elektora saskiego Fryderyka Mądrego, zm. w 1525 r. (il. 20), na piecu gdańskim ukazani zostali dwaj przywódcy obozu protestanckiego: Jan Fryderyk Wspaniałomyślny z żoną Sybillą, księżniczką Juliaku, Kliwii i Bergu (il. 21) oraz Filip

<sup>27</sup> P. Voit, *I. Holl Old Hungarian stove tiles*. Budapest 1963, s. 49, 50, il. 38, 39 oba kafle w Muzeum Sztuki Stosowanej w Budapeszcie. Wizerunki według drzeworytu Erhardta Schöna, wspólnego portretu Anny i Ferdynanda, z okazji jego koronacji w 1527 r. Hofmann, *Kat. nr 110 a*; - E. Klinge *Sieglburger Steinzeug*. Düsseldorf 1972, *Kat. nr 500*. Młoda para przedstawiona podobnie jak na tym drzeworycie, po obu stronach kolumny, Ferdynand i Anna zwróceni są do siebie; - *Obie pary, cesarska i królewska, przedstawione są na wspólnym portrecie na medalu Hansa Kelsa M.E. z 1537 r.*, Hofmann, *Kat. nr 90*; - Kafle z wizerunkami Ferdynanda i Anny na kafłach znalezionych na zamku Toczniak, wzorowanych na tych samych rycinach, co wizerunki na kafłach pieca w Dworze. Z. Hrabauer *Hromadny nález renesančních káclů na Hradě Tociuku*. "Castellogica Bohemica" 2, Praha 1991, il. tabl. II, 4, 5.

<sup>28</sup> Z. Wojciechowski *Zygmunt Stary 1506 - 1548*. Warszawa 1979, il. 20. Portret Ludwika II, niezidentyfikowany mistrz niderlandzki, XVI w. Muzeum Narodowe w Budapeszcie.

<sup>29</sup> Wojciechowski, *op. cit.*, s. 116.





20. Kafel z portretem elektora saskiego Fryderyka Mądrego i pierwowzór - drzeworyt Lukasz Cranacha St.

TALIS ERAT PRINCEPS, QUI MANNIE VITA, IMPROBUS  
EST VIVCA VUL TUA LVCAT IMITATA MANVS,  
DIVERSA POCES, NOTIS TANCVS IDEI: VERVLADIA, PRICONT  
ET TVLIT, ARKUMQVO GUSTONE, LVA VIVVM,  
FARTE TAJIN PALIORE SVIVCVLQVE MANETQVE  
VIRTVVS TAMAR, HORSADOLLE NOTVIT.

Wspaniałomyślny, landgraf Hesji (il. 22). Ci dwaj władcy stali na czele Związku Szmalkaldzkiego zawiązanego w 1531 r. przeciwko cesarzowi<sup>21</sup>.

Okres, w którym powstawał piec, ostatecznie ukończony na przełomie 1545 i 1546 r. uznać można za szczególnie korzystny dla obozu protestanckiego na terenie Niemiec. Uwagę głównego przeciwnika, którym był katolicki cesarz, przykuwały zewnętrzne konflikty polityczne. Wykorzystali to książęta skłaniający się ku protestantyzmowi. Około 1540 r. całe niemal

<sup>21</sup> Obaj władcy przedstawieni na medalu wybitym z okazji odnowienia Związku Szmalkaldzkiego w 1535 r. Wizerunek Filipa Heskiego wg drzeworytu Brosamera z 1534 r. *Kunst der Reformationszeit*, op. cit., Kat. nr F 20. 2; - Dla kafli pieca w gdańskim Dworze Artusa jako wzorce dla wizerunków posłużyły następujące ryciny: Fryderyk Mądry - drzeworyt Lukasz Cranacha St. z 1525 r. Hofmann, Kat. nr 44, Schallaburg 86, Kat. nr 277, Die Hanse, Kat. nr 21. 6, Kilarska, Kilarski, il. 13; Jan Fryderyk - drzeworyt L. Cranacha, ok. 1533, M. Geisberg *Der deutsche Einblat - Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts*, München, Bd. XIII, 14; Schallaburg 86, Kat. nr 178, Hansa, 21. 7; Sybilla - drzeworyt Cranacha G. Hiirth *Kulturgegeschichtliches Bilderbuch*, München Bd. II, nr 752 lub też prawie identyczny drzeworyt Hansa Brosamera Geisberg, Bd. III, 15; Schallaburg 86, Kat. nr 279, Hansa, 21. 8; Filip Heski - dość bliski drzeworyt Brosamera A. Drach *Die Bildnisse Philipps des Grossmütigen*, Marburg 1905, s. 29, Abb. 46; Hansa, 29. 9; Prace archeologiczne ostatnich lat na Litwie, Łotwie i Słowacji przyczyniły się znacznie do poznania szerokiego zasięgu występowania w tych partiach Europy przedstawień tych czterech postaci na kafkach piecowych. Na Zamku Niskim w Wilnie znaleziono kafkę z portretami Jara Fryderyka oraz jego żony Sybilli, a także Filipa Heskiego i jego żony Krystyny. K. Katalynas *Prototypes of the ornamentation of the Vilnius-glazed stovebuildings tiles*. *Science, Art and Lithuania*, 1991/4; - A. Taastavicius *Vilniaus plies kokliar XVI - XVII a.* Vilnius-Mintis 1969, "Acta Historica" IV; - I. Ose *Über ein in Lettland gefundene Kachel des 16. Jahrhunderts mit dem Porträt des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen*, "Keramos", H. 136/1992, s. 67-92; - Wizerunek Sybilli występuje na kafkach znalezionych na zamku Opoczno na Słowacji. Z. Hanzbauer *Prispevek k technologii výroby pozdavn stredovekých reliéfních kachli*, "Archeologia Historica", 11/1986, s. 496, 497, il. 3.



Von Gottes gnaden Sybilla Herzog Johans Fridericche  
 Herrzogin zu Sachsen-Curfürsten Erblicher gemahel geborne Herrzogin zu  
Das Bild ist nach dem Original in der Hofbibliothek zu Nürnberg.



21. Kafle z portretami, elektora saskiego  
 Jana Fryderyka i jego żony Sybilli oraz  
 wzór graficzny dla wizerunku Sybilli -  
 drzeworyt Hansa Brosamera, ok. 1540 r.



22. Kafel z portretem landgraфа Hesji, Filipa Wspaniałomyślnego

W przededniu odbudowy pieca w Dworze Artusa w Gdańsku

północne i środkowe Niemcy przeszły na protestantyzm. Już jednak w lutym 1546 r. zmarł Luter, a w 1547 r., po klęsce wojsk Ligi Szmalkaldzkiej pod Mühlbergiem, uwięzieni zostają właśnie ci przedstawieni na piecu, czołowi przywódcy, Jan Fryderyk Wspaniałomyślny i Filip Heski. Od grudnia 1545 r. obradował Sobór Trydencki, przygotowujący odpór Kościoła Katolickiego dla zapoczątkowanej przez Lutera Reformy.

W tym czasie gdy wznoszono piec, Gdańsk był już miastem *de facto* protestanckim, chociaż oficjalny przywilej swobody wyznawania religii ewangelicko - augsburskiej otrzymał dopiero w 1557 r. od króla Zygmunta Augusta<sup>71</sup>. Ozdobiony swoistą galerią portretową monarchów piec umożliwiał zademonstrowanie w tym reprezentacyjnym wnętrzu przekonań religijnych patrycjatu gdańskiego.

W roku 1552 przebywał w Gdańsku król Zygmunt August<sup>72</sup>. Możemy jedynie przypuszczać, że podejmowany był on także w Dworze Artusa, który

<sup>71</sup> J. Taubir *Historia Kościoła katolickiego w Polsce 1480-1795*. Warszawa 1966, s. 52, 53 stosunek Zygmunta Augusta do reformacji.

<sup>72</sup> O długiej wizycie króla w mieście 8 lipca - 1 września pisali: Łukasz Górnicki, dywercjanin i pisarz podkanclerzego Przerębskiego, *naoczny świadek, Dzieje o Królowi Polskiej*, Kraków 1637, s. 51-53; - O. Günther *Ein Stückchen im Jahre 1552*, "Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins" 11: Danzig 1912, s. 63; - tenże *Vom Königsbesuch in Danzig 1552*, ibidem, 15: 1916, s. 23-33 daty pobytu, wg ówczesnej gdańskiej relacji - prawdopodobnie Henryka Rhedena; - I. Fabiani Madeyska "Pałacow Regium" w Gdańsku, "Rocznik Gdański" XV/XVI 1956/57, s. 146, 147. Według recesów sejmików pruskich, król opuścił Gdańsk wczesnym rankiem, o godzinie szóstej, dnia 1 września, a na Zamku Malborskim witano go uroczystie nazajutrz, dnia 2 września o godzinie 10. Por. też I. Fabiani Madeyska *Gdzie przyjmował w Gdańsku królowie polscy?*, Wrocław... 1976, s. 13, przyp. 51.

na te królewskie odwiedziny specjalnie został przygotowany<sup>37</sup>. Trudno dziś stwierdzić, czy z tą wizytą można łączyć zachętę do budowy pieców z analogicznymi przedstawieniami monarchów na Wawelu. Odnaleziono dotąd fragmenty kafli z wizerunkami: Karola V, Ferdynanda, Jana Fryderyka i Sybilli Saskiej, w charakterystycznych dla kafli krakowskich prostych obramowaniach zdobionych łamaną taśmą<sup>38</sup>. Pozostałe dwie postacie na ścianach pieca gdańskiego, to przypuszczalnie Wilhelm - książę Klwii i Bergu oraz Ludwik Bawarski<sup>39</sup> (il. 23).

Tak jak narożnikowe kafle swoją kolorystyką podkreślały zasadniczy wertykalny wyraz bryły pieca, tak w szczególny sposób dzieliły ją poziome gzymsy, a zwłaszcza biało niebieski fryz, który zamyka górą wszystkie portretowe kondygnacje, stanowiąc zarazem podstawę dla dwu ostatnich, smukłych i swobodnie wznoszących się pod same niemal sklepienia (il. 24). W tej celowo zakomponowanej w kolorze niebieskim cenzurze pomiędzy kondygnacjami, występuje motyw putt, spinających ramionami, groteskowo w spiralnie zwiniętą wic roślinną przekształcone ogony delfinów (il. 25).

Na szczególną uwagę zasługują wielkiego formatu kafle przedostatniej kondygnacji, o wymiarach: 54,7 x 33,5 lub 55,7 x 34,4 cm. Można je uważać za arcydzieła sztuki kafłarskiej. Twórca form wprowadził postacie alegoryczne we wspaniałą oprawę architektoniczną, w typie określanym "ramy Holbeina", jaką tworzy konchowo sklepiona wnęka, obustronnie ujęta pilastrami i dekoracyjnymi kolumnkami z przepaską. Szczególnego czaru i życia nadają tej oprawie przewijające się tu i tam postacie dziecięce: putta wychylające się i oburącz obejmujące kolumny oraz siedzące na gzymsie

<sup>37</sup> Wobec dość dokładnych relacji o pobycie króla w Gdańsku, dziwić może brak danych o jego obecności we Dworze, tuż obok Ratusza, gdzie uroczystość był podejmowany. Z prawdopodobną wizytą tego króla we Dworze można przecież łączyć wzmiankę, że w 1552 r. sprzecznano się o to, czy w 1526, przy obecności króla Zygmunta w Artuschoffe, wszystkie ławy stojące przed należącymi do Bractw ławami przyściennymi zostały usunięte, czy też pozostała ława przed Ławą Trzech Króli. Do przygotowań do spodziewanej wizyty mogło również należeć w tym samym roku oczyszczenie boważni Ławy Małborskiej (Simson, op. cit., s. 120, 178). Z datą 1552 wiąże się budowa renesansowego szczytu w olewacji od Długiego Targu, do której podniętą dała, sądząc z relacji krocikarza Hansa Spade, pierwsza wizyta króla w mieście: "W roku tym zmurowany został Szczyt Dworu Króla Artusa przed przybyciem króla, a potem wykonany". Od 22 maja do 30 września pracowali przy Dworze Artusa malarze włoscy (Simson, op. cit., s. 148,9). Także Reinhold Curicke, w swym opisie miasta Gdańska, wydanym w Amsterdamie i Gdańsku w 1687 r. stwierdza (s. 55), że w roku 1552, dopiero na przybycie króla Zygmunta Augusta szczyt Dworu został wymiarowany, i jeszcze raz wykonany. O tym, "że w 1476 r. przy strasliwym pożarze odpadł jego fronton... i dopiero po upływie 76 lat, na hołdowanie i uczczenie króla Polski Zygmunta Augusta, znowu do perfekcji został doprowadzony", przypomina Paul Peter Von den vier Jahrs-Zeiten. Vom Winter, nebst vorkommenden Bericht, vom Danziger Artus- oder Jansker - Hof., [w:] Erntze und verbesserte Jahresrechnung. Das ist, Kunst- und Tugend- Kalender auf das 1703 Jahr Christi, Danzig.

<sup>38</sup> Płańkiewicz-Dereniowa *Die Kachelkunst*... s. 25-26, il. 23-29.

<sup>39</sup> Wilhelm, książę Juliaku, Klwii i Bergu, zwany Bogatym, z racji wielkich posiadłości w Północnych Niemczech, na które starał się wprowadzić Reformację. Domniemane wzory graficzne: miedzioryt H. Aldegrevera, 1540, MNG/SD/367G, Kbr. 37, J.C. Block, K.L. Duisburg Catalog einer Sammlung von Kupferstichen, Lithographien und Holzschneisungen, welche aus dem Jahr 1614 hier verstorbenen Herrn Kabin der Kaufmannschaft hieselbst hinterlassen worden sind, Danzig 1861. Zbliżony również, drzeworyt H. Brosamera, 1541 (Geisberg, op. cit., Bd. XIII, 10); - Ludwik X, książę bawarski na Landsbut, domniemany wzór, drzeworyt Batefa Behama, z 1542 r. B. Beham, po znanym procesie w Norymberdze w 1525 r., przeniósł się na dwór książąt bawarskich Monachium, Landsbut, których portretował. Bartsch 62, E. Waldmann *Meister der Graphik herausgegeben von Dr. Hermann Voss, V. Die Nürnberger Kleinmeister von...*, Leipzig 1910. Ludwik, 37, il. 164, s. 90. Całopostaciowe przedstawienia na kafłach Franz, 5, il. 226.



DEI GRACIA LUDOVICVS V TRIVSQVE  
 BAVARIAE DVX AETATIS SVAE XXXVII



DEI GRACIA LUDOVICVS V TRIVSQVE  
 BAVARIAE DVX AETATIS SVAE XXXVII

23. Wilhelm, książę Klivii i Bergu ? i książę Ludwik Bawarski ? oraz domniemane wzory dla obu wizerunków: miedzioryt Hansa Aldegrevera z 1540 r. w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, drzeworyt Bartela Behama z 1541 r., E. Waldmann, *Meister der Graphik* herausgegeben von Dr. Herman Voss, Bd. V: *Die Nürnberger Kleinmeister 1508... Leipzig 1910*, T. 37, il. 164





24. Fragment górnej części  
pieca, kondygnacja 4 i dolna  
połowa 5. Fot. arch. Instytut  
Herdera w Marburgu





25. Kafle cały i przycięty z fryzu ponad 3 kondygnacja pieca

W przededniu  
odbudowy  
pieca  
w Dworze  
Artusa  
w Gdańsku

obiegającym pilastry i wnękę – putta, z których lewe opiera uniesioną nóżkę o grzbiet arkady. Wprawdzie oba trzymają róg, jedynie prawy dmie w swój róg. Na tym nie koniec: w belkowaniu spostrzegamy w przedłużeniu pilastrów uskrzydłone główki, dla zaznaczenia przestrzenności architektonicznej powtórzone także w profilu od strony wnęki. Płaskie cofnięte w głąb tło wnęki wypełniają stojące lub kroczące postacie kobiece, ubrane w rozwiane dołem szaty i trzymające w rękach atrybuty. One właśnie są nam pomocne w rozpoznaniu trzech personifikacji cnót, a są nimi: ROZTROPNOŚĆ Prudentia, trzymająca cyrkiel i lustro, wokoło którego wije się wąż<sup>26</sup> (il. 26), UMIARKOWANIE Temperantia mieszająca wino z wodą (il. 26) i CIERPLIWOŚĆ Patientia przykuta do kuny i z kulą u stóp (il. 27). Są to personifikacje często umieszczane w dekoracji pieców renesansowych, niekiedy łącznie z napisami objaśniającymi. Na piecu gdańskim cnotom tym towarzyszy POZNANIE Cognitio, przedstawione jako kobieta wskazująca łaską ku niebu i z księgami u stóp (il. 27). W podobnym połączeniu – Cognitio i przedstawione w pełnym zespole cnoty, ukazane były na dużych kafkach kolońskich z 1561 r., których dekoracja reliefowa wykonana była według serii ośmiu rycin Sebalda Behama 1539 r., zatytułowanych: *Die Erkenntnis Gottes und sieben cardinal Tugenden*<sup>27</sup>. Personifikacja ta wskazywała drogę do poznania Boga poprzez lekturę ksiąg. Poprzedzała ona w cyklu Behama przedstawienia cnót kardynalnych i w ten sam sposób można widzieć jej rolę na kafkach pieca w Dworze Artusa. Poszukiwanie wiedzy o Bogu w księgach religijnych zgodne było z duchem reformy protestanckiej, która odnowy religijnej szukała przede wszystkim w Biblii. W ten sposób - wierni mogli sami, bez pośrednictwa kleru, którego prestiż uległ obniżeniu, poznawać

<sup>26</sup> Gebhard, op. cit., il. 72, określa tę personifikację jako Prudentia, z tymi samymi co na kafkach atrybutami, występuje w cyklu 4 personifikacji cnót, z 1568 r. na ścianie zachodniej Dworu (Simson, s. 181, 182). Schallaburg '86, Kat. nr 280; - M. Piatkiewicz- Doreniowa *Artystyczna ceramika europejska w zbiorach polskich*, Warszawa 1991, Kat. nr 39, Kat. nr 40; Patientia.

<sup>27</sup> Barrsch, VIII, 129-131-ty, - I. Unger *Klöster Offenbach. Die Bestände des Museums für Angewandte Kunst und des Kölnischen Stadtmuseums*, Köln 1988, Kat. nr 90-92, 129-136. Ryciny H. S. Behama i ich powtórzenia na kafkach kolońskich, w l. 1561-1562; - G. Pauli Haas-Schalé Beham, *ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte*, Straßburg 1903, nr 131-138.



26. Kafle z 4 kondygnacji z personifikacjami Roztropności i Umiarkowania

prawdy wiary. Stało się to możliwe dzięki rozpowszechnieniu sztuki drukarskiej i coraz większej dostępności książek i druków religijnych<sup>38</sup>.

W otoczeniu personifikacji cnót, wśród których umieszczono także jedną z dobrych bohaterek rzymskich LUKRECJĘ znajdował się również, w takiej samej oprawie architektonicznej, herb patrycjuszowskiej rodziny Loitz'ów, (il. 28). Znamienne jest umieszczenie, w tak silnie wyeksponowanym miejscu, jako jedyne go herbu patrycjuszowskiego, tego właśnie herbu rodziny bankierów ze Szczecina, której dwaj przedstawiciele, bracia Szymon I i Michał II osiedlili się w Gdańsku po poślubieniu córek kupca Reinholda Feldstedta<sup>39</sup>. Dobrze znana jest, opatrzona przywilejami królewskimi, bankierska i handlowa działalność tej rodziny (handlowali solą, zbożem i materiałami budowlanymi), posiadającej rozsiane w Europie liczne faktorie<sup>40</sup>. Stąd też płynie, nie dający się dotąd potwierdzić domysł (nie

<sup>38</sup> J. Delumeau *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII w.*, 1: *Narodziny i rozkwit reformy protestanckiej*, Warszawa 1986, s. 31-33.

<sup>39</sup> J. Papritz *Das Handelshaus der Loitz zu Steffin, Danzig und Lüneburg*. "Baltische Studien", Hamburg 1957, Neue Folge, Bd. 44, s. 79. Na życzenie R. Feldstedta Michał Loitz w 1529 r. jechał na swój ślub do Gdańska w asyście 60 ubranych w szkarłat jeźdźców, Michał Loitz zmarł w 1561 r., jego epitafium z herbem rodziny znajduje się w kościele Mariackim w Gdańsku. Wysokie położenie kafi z herbem Loitzów mogło być powodem pomijania obecności tego patrycjuszowskiego herbu w dotychczasowej literaturze. Schallaburg '86, kat nr 281. W. Dorst *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*. Stuttgart 1963, s. 158, il. 172, 3.

<sup>40</sup> Antwerpia, Kopenhaga, Kalmar, Hamburg, Lubeka, Wrocław, Lipsk, Praga, Frankfurt n. M., Kraków, Warszawa, Toruń. Z. Baras *Polski Słownik Biograficzny XVII*: 1972 s. 529-530. Rozległe kontakty mogły być



W przededniu  
odbudowy  
pieca  
w Dworze  
Artusa  
w Gdańsku

27. Kafle z 4 kondygnacji z personifikacjami Cierpliwości i Poznania

zachowały się do tych czasów księgi rachunkowe domu Loitz'ów), że w znacznej mierze musieli się oni przyczynić do sfinansowania kosztownej niewątpliwie budowy pieca<sup>40</sup>.

W tej kondygnacji, z 16 kafli zachowało się 12, a trzy z nich zostały, nie wiadomo w jakim czasie, uzupełnione lub zastąpione kaffami pokrewnymi stylistycznie lecz mniejszymi. Przedstawiono na nich, także w perspektywicznych, lecz uproszczonych oprawach architektonicznych, bez drobnych postaci, Lukrecję, Judytę oraz Castitas (Czystość). Nie możemy więc mieć pewności, czy wśród brakujących kafli nie było jakichś przedstawień dopełniających wymieniony zestaw personifikacji.

Tak jak możemy się domyślać co było pierwotnie i co pragniemy przywrócić – warstwę dolną tej niskiej kondygnacji charakteryzowała kolorystyka ciepła, z bursztynowo - złocistym tłem postaci, natomiast kafle

pomocne przy budowie wielkiego pieca w Dworze. W tym samym czasie budowana była także kamienica Loitzów w Szczecinie, 1547. H. Dziurła *Architektura średnia na Pomorzu Zachodnim [w:] Sztuka Pomorza Zachodniego*, Warszawa 1973, s. 230, il. 2; - *Dzieje Szczecina, wiek X - 1805*, pod red. G. Labudy, Warszawa 1963, s. 198-199: "Usadłowienie się Loitzów w Gdańsku, ówczesnym centrum handlu solą bąjską i zbożem, miało zasadnicze znaczenie dla wzrostu potęgi Loitzów"; - Glińska, *Ibidem (Plastyka kamień w latach 1530-1640*, s. 325, 328) zwraca uwagę na ich nieograniczone możliwości finansowe oraz podkreśla, że mecenat Loitzów sięgać mógł ambicjami do poziomu mecenatu książęcego.

<sup>40</sup> Na kosztą budowy pieca złożyło się także wynagrodzenie dla murarza Wolfa za budowę cokołu i za jego pomalowanie dla malarza Josta. Koszt łączny budowy pieca wynosił ok. 500 marek, w czym wydaje się udział Ław był niewielki. Simson, s. 177.

Elżbieta  
Kilarońska



28. Kafle z 4 kondygnacji pieca z herbem  
rodziny Loitzów

29. Kafle z 5 kondygnacji pieca, z perso-  
nifikacjami Księżycy i Wenus



30. Kafel z 5 kondygnacji pieca z personifikacją Vanitas



W przededniu  
odbudowy  
pieca  
w Dworze  
Artusa  
w Gdarsku

31. Kafle z 5 kondygnacji pieca z personifikacjami Lukrecji i Jael



drugiej warstwy wyróżniała chłodniejsza tonacja szkliv, niebieskie tło biało ubranych postaci i białych rozet w konchach, jak też rombów, biało-zielone flizy perspektywicznie oglądanej posadzki. Na kaflach tej drugiej warstwy zachowały się również ślady złocen złotem płatkowym. Przy oglądaniu kafli tej przedostatniej kondygnacji pieca, dają się również zauważyć ślady wskazujące na to, że obramowania wykonano z jednej, a postacie z innych form negatywowych.

Ściany piątej smukłej kondygnacji pieca tworzyły także prostokątne, lecz już nie tak duże kafle z personifikacjami planet oraz postaciami dobrych bohaterów. Z cyklu siedmiu planet wywierających wpływ na los ludzi wybrano dwie, które uosabiane były przez postacie kobiece: KSIĘZYC i WENUS<sup>45</sup> (il. 29). Umieszczone w najwyższej kondygnacji pieca, sięgające prawie sklepienia, miały one prawdopodobnie, zgodnie ze swą symboliką, oznaczać połączenie pomiędzy sferą ziemską i kosmosem, a zarazem przemijającym życiem doczesnym i wiecznym. Przypomina o tym postać kobieca z czaszką, umieszczona obok planet (il. 30), podobnie jak na piecu w Rosenburg w Szwajcarii, gdzie przedstawienie kobiety z czaszką, opatrzone napisem MEMENTO MORI, sąsiaduje z personifikacją Venus<sup>46</sup>. Planetom nadawano wiele dwojakich znaczeń, tu - poprzez bliskie sąsiedztwo z cnotami doszukiwać się można treści pozytywnych, jakie odczytać mogli współcześni. I tak np. mogli oni pamiętać, że obie planety były opiekunkami podróżnych i marynarzy<sup>47</sup>.

Obok dwu planet na ścianach pieca przedstawione zostały dwie, wybrane z grona dziewięciu, dobre bohaterki: pokazana już w 4 kondygnacji LUKRECJA i biblijna JAEL<sup>48</sup>. Obie przyczyniły się do obalenia despotycznych władców. Śmierć Lukrecji dała początek rządów republikańskim w Rzymie. Rzadziej przedstawiana Jael przyczyniła się do uwolnienia rodaków, zabijając podstępnie, jako słaba kobieta, wodza Kananejczyków, ciemniejącego Żydów<sup>49</sup> (il. 31). Postać kobiety przebijającej się w geście

<sup>45</sup> Dwa cykle Burgkneira, serie drzeworytów z 7 planetami i 7 cnotami, Bartsch, cz. 2, 1866, 41-47, 48-54, stały się wzorami m.in. dla przedstawień na kaflach i płytach żelwnych. Posłużyły one także jako wzór dla przedstawień Michala z Augsburga na ołtarzu głównym w kościele Mariackim w Gdańsku oraz do cyklu planet w Dworze Artusa. Późną grzymską nad Ławą św. Reinholda, zgodnie z kontraktem z 1533 r., A. Karlycz wykonał figury 7 planet, z kobiecych do 1945 r. zachowała się jedynie figura Saturna. Może także jego dziełem były przedstawienia figuralne cnot - Fortitudo i Caritas. Już w następnym roku mistrz Paweł otrzymał polecenie wyrzeźbienia 4 figur królów polskich dla ozdoby grzymsu ponad fryzmem Ławy św. Krzysztofa, on też być może wykonał dalsze dwie figury cnot (Simson, s. 157-160).

<sup>46</sup> Gebhard, op. cit., w dekoracji pieca datowanego 1566, il. 107; - Frenz, op. cit., tabl. 7.

<sup>47</sup> "Księżyc, jest rzecz można łaskawy, jaśnieje bowiem w pomrokach ciemnej nocy i światłem swym sprzyja biednym wędrowcom i trzód swych strzegącym pastercom". *Iconologia de cardinali Cesare Ripa. Ultima impressio*, Venetia, MDCLXIX, s. 70; - W. Kopański *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 181.

<sup>48</sup> Lukrecja i Jael należały do 9 Dobrych Bohaterów, przedstawianych także na kaflach i na płytach żelwnych. Personifikacja Jael znalazła się w serii płaskorzeźbionych w drewnie przedstawień cnot, Vanitas, Salome i Judyty, które powstały ok. 1520 r. w Augsburgu, a mógł je wykonać medalier i snyczer Hans Schwarz. *Kunst der Reformationszeit*, op. cit., Kat. nr E 19: 1-8; - Śmierć Lukrecji wyobrażona została na rundelu malarza Jerzego z lat 1531-1534, należącym do Ławy św. Reinholda w Dworze Artusa (Simson, s. 167). A. Gosińska *Malarstwo gdańskie XVI i XVII wieku. Katalog wystawy*, Gdańsk 1957, Kat. nr 2, il. 1.

<sup>49</sup> Dramatyczne wyobrażenie czynu Jael - śmierci Sissery (napiśy) na kafle fajansowym z pieca datowanego 1532. Przedstawienie symultaniczne: Jael pokazana po raz drugi, obok niej Barak (Brak), zwycięski wódz Izraelitów, przybyły za późno, gdyż zgodnie z przepowiednią, nie z jego ręki zginął wódz pokonanej armii Kananejczyków. Frenz, op. cit., s. 101, il. 303. Najstarszy w grupie pld. - tyrolskich pieców fajansowych z



32. Kafle narożnikowe kondygnacji portretowych -  
łączony z dwu dolnych i pojedynczy z 3 kondygnacji  
pieca



W przededniu  
odbudowy  
pieca  
w Dworze  
Artusa  
w Gdańsku

samobójczym mieczem pokazana jest w 5 kondygnacji pieca dwukrotnie, raz przebija lewą, raz prawą pierś. Byłoby to, licząc kafel dodany, 4 przedstawienie Lukrecji na kafłach pieca. Trudno się jednak w tej postaci dopatrywać królowej Kartaginy Dydony, zadającej sobie śmierć z rozpacz po odjeździe Eneasa. Nie jest to też raczej któraś z personifikacji przywar ukazywanych pod postacią samobójczyni (kobiet zadających sobie śmierć przez przebicie) – Rozpacz – Desperatio, Nieumiarkowanie – Gula, Gniew – Ira, gdyż przedstawień takich na kafłach nie ma.

W obramowaniu wszystkich kondygnacji pieca, na kafłach narożnikowych i na trzech fryzach, kamiennym i dwu ceramicznych oraz na zwieńczeniu pojawia się *m o t y w d e l f i n a*. Jego rola wydaje się tu wykraczać poza obiegowy motyw dekoracyjny owych czasów, powszechnie stosowany zwłaszcza w ornamencie kandelabrowym<sup>17</sup> (il. 32).

Motyw *d e l f i n a*, znany od starożytności, posiadał bogatą symbolikę. W dekoracji pieca gdańskiego także mógł on mieć różnorakie znaczenie.

<sup>17</sup> kafli o tego typu dekoracji, wykonany zapewne przez zdana w Bolzano na zamówienie kardynała Bernharda von Cles dla zamku w Trydencie

<sup>18</sup> J. Bumatawa *Ornament renesansowy w Krakowie, In: Studia renesansowe IV: 1964, s. 20* - Tak traktowany motyw ten, w ramach ruszki A. Karłowicza, należących do ukończonej w 1541 r., Ławy św. Krzysztofa.

W mieście portowym, którego rozkwit uzależniony był od handlu, delfin mógł być wprowadzony jako symbol morza, opiekun żeglugi morskiej, przewoźnik i ratownik bogów i ludzi<sup>8</sup>. Nie można też pominąć znaczenia delfina jako przewoźnika duszy do wieczności, w nawiązaniu do treści eschatologicznych w górnej kondygnacji pieca (il. 30). Jako symbol waleczności a zarazem oznaka wolnego handlu i emblemat nawigacji, delfin występuje w herbach miast portowych. Na ścianach pieca gdańskiego delfiny unoszą herb Gdańska dwukrotnie: na kamiennym fryzie i półkolistym zwieńczeniu. Zachowały się dwa zwieńczenia z herbami, Prus Królewskich i Gdańska (il. 33). Mamy podstawy do przypuszczenia, przez analogię do łącznych symboli herbowych na bramach miasta, a także na samym piecu, na fryzie kamiennym, że na czołowym miejscu na ścianie południowej znajdowała się tarcza z herbem Korony<sup>9</sup>. Zwieńczenie to zostało odtworzone przez prof. Henryka Lulę, na podstawie projektu inż. K. Macura (il. 34). W ten sposób także w zwieńczeniach w dekoracji pieca ponownie zaakcentowany zostanie związek miasta i ziem Prus Królewskich z Koroną oraz panującym monarchą.

Właśnie te trzy herby, i one tylko, przypominają, że piec stoi w Gdańsku, jego program ikonograficzny stanowił bowiem pewien wybór z repertuaru oferowanego zdunom przez południowoniemieckie środowisko protestanckie. A wyboru tego dokonano, by oddać hołd zarówno cesarzowi, jak i jego protestanckim adwersarzom. Patrycjat Gdańska zadbał jednak zarazem o to, by na frontальной elewacji pieca nie zabrakło godła Rzeczypospolitej z inicjałem króla Zygmunta I<sup>10</sup>.

Powiązanie losów i powodzenia miasta z Królestwem Polskim dobitnie wyrażone zostało w kompozycji heraldycznej na jednym z dwu najstarszych elementów wystroju Dworu, na przesyconym symboliką obrazie *Okręt Kościoła*, ze schyłku XV w.<sup>11</sup>

Jaką wagę przywiązywano do przedstawień herbowych, daje nam świadectwo wrażenie odnotowane przez gdańszczanina, autora kalendarza gdańskiego na rok pański 1703, gdy oglądał wnętrze Dworu Artusa w Toruniu "...niczego bardziej godnego pochwały nie można tu znaleźć, jak czerwono-

<sup>8</sup> H. Sachs, E. Badstüber, H. Neumann Christie *Iconographie in Städtenorten*, Leipzig 1973, s. 94; - W. Kopański, op. cit., Warszawa 1990, s. 65,6.

<sup>9</sup> "Czekałnt wird der Ofen durch das Danziger Wappen; über den Gesims des unteren Gestelles ist es noch einmal ebenso wie die Wappen von Polen und Westpreussen angebracht" - Zwieńczony jest piec przez herb Gdańska, ponad gzymsem dolnej struktury umieszczony jest on jeszcze raz tak samo jak herby Polski i Prus Zachodnich. Simson, s. 179; - Podobne półokrągłe, lecz bardziej podwyższone kafele wieńczące, zachowane fragmentarycznie, znaleziono na Niskim Zamku w Wilnie. Na tarczy herbowej Orzeł Polski z inicjałem "S", lub też monogram "SA" zwieńczony koroną. Tautwicius, op. cit., s. 18, 19, il. 29-33.

<sup>10</sup> W pobliżu pieca, na wschodniej ścianie Dworu, stały na gzymsie Ławy Malborskiej figury 5 królów, z których zachowała się tylko jedna - figura Kazimierza Jagiellończyka. Cztery mniejsze przedstawiały jego synów: Władysława, króla Czech i Węgier oraz królów Polski, Jana Olbrachta, Aleksandra i Zygmunta I, w tych samych co ich ojciec pozach, z lewą ręką wspartą na tarczy herbowej (Simson, op. cit., s. 162,3). Jego zdaniem figury te powstały za panowania Zygmunta I, należały więc też zapewne do pierwszego wystroju Dworu z lat 30 i 40 XVI w.

<sup>11</sup> A. S. Labuda *Malarskie tabliczki w Gdańsku w 2 poł. XV w.* Warszawa 1979, s. 122-127; - T. Grzybkowska *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520-1620.* Warszawa 1990, s. 90.

W przededniu  
odbudowy  
pieca  
w Dworze  
Artusa  
w Gdańsku



33. Kafle wieniecące z herbami Prus Królewskich i Gdańska



34. Kafel wieńczący z herbem Polski wykonany przez prof. Henrykę Lule, przed poszkliwieniem i złoceniem.

ny kolor, na którym się biały Orzeł Polskiego herbu prezentuje, a gdy z głęboką refleksją zwrócimy oczy na godzien chwały tych Królewskich Prus,... Ta nieskażona biel, to srebrzyste pole, pokazuje powszechnie znaną wierność i rzetelność dla Najjaśniejszej Rzeczypospolitej Polskiej, od tego czasu, gdy nasi przesławni przodkowie wyswobodzili się z przeklętych więzów rycerzy niemieckich i dobrowolnie oddali się Kazimierzowi Jagiellończykowi<sup>32</sup>. Prócz tych dwu herbów były tam jeszcze herby trzech głównych miast Prus Królewskich: herb Torunia, przez anioły trzymany, herby Elbląga i Gdańska<sup>33</sup>.

Mała uwaga poświęcona tu dotąd została twórcy słynnego pieca. Prace przy nim trwały od listopada 1545 do marca 1546 r. Można jednak przyjąć, że już na początku grudnia sama budowa pieca musiała być zakończona, skoro właśnie 4 XII 1545 r. Georg Stelzener przyjęty został do Ławy Malborskiej i - świadom znaczenia swego dzieła - wpisując swe nazwisko do księgi tegoż Bractwa dodał: "w tym Roku, gdy postawiłem piec w Dworze" ("in dem Jare, do ich den offen zu hoffe habe gesetzt"). W trzy dni potem przyjęty został także do Ławy św. Reinholda. Były to na owe czasy rzadkie dla rzemieślników zaszczyty, gdyż zgodnie z Ordynacją dla Dworu Artusa z 1527 r., wstęp do niego zabroniony był wszystkim rzemieślnikom zarówno czeladnikom jak i majstrom. Do Ław Dworu przyjmowani jednak byli także inni rzemieślnicy, jak - 1538 - mincerz, 1544 - kamieniarz, 1585 -

<sup>32</sup> P. Paier Vom Herbst, *nebst vorbergehender Rolle der Heraldice, die Wappen des Thorner Artus-Hofes betreffend*, jak przyp. 34. Opisy herbów z ilustracjami.

bursztyniarz, 1599 – złotnik, a w 1590 r. sławny budowniczy miejski Antoni von Obbergen oraz ci z malarzy i snycerzy, którzy przyczynili się do upiększenia Dworu. Stelzener słusznie więc łączył swe przyjęcie do Ławy z dziełem, dzięki któremu uzyskał sławę, jaka nie stała się udziałem żadnego chyba przedtem z uprawiających to rzemiosło. Znamiennym faktem pozostaje jednak, że finanse twórcy tego wielkiego pieca nie najlepiej się układały z racji jego artystycznej profesji, bowiem już przy końcu 1546 r. jego nazwisko znalazło się w księdze Ławy Malborskiej na liście napiętnowanych jako źli płatnicy, zalegających z opłatą za wstęp do dworu<sup>77</sup>. Tym niemniej, faktem jest to, że Stelzener jest jednym z nielicznych twórców pieców renesansowych, którzy nie pozostali anonimowi, podobnie jak pracujący dla dworu królewskiego, Bartosz z Kazimierza<sup>78</sup>.

W przededniu  
odbudowy  
Pieca  
w Dworze  
Artusa  
w Gdańsku

<sup>77</sup> Było to równoznaczne z utratą przynależności do Bractwa. (Simsen, op. cit., s. 70, 77, 78, 90, 177).

<sup>78</sup> Schallaburg'86, M. Pałkiewicz - Dereniusowa *Die Hildwerkunst in Krefen zur Zeit der Renaissance*, s. 382-392; karte sygnowane, Kat. nr 262, 269.

Zdjęcia wykonał: K. Augustyniak - 10-15; 17-23, 25, 26-30; - K. Lelwicz - 2. Repr.: K. Augustyniak - 2; - R. Petraitis - 16; K. Augustyniak - 2-5.





## Badania nad rekonstrukcją kolorystyki renesansowego pieca w Dworze Artusa w Gdańsku

Odkrywanie i stosowanie nowych metod badawczych daje możliwość coraz dokładniejszego poznania struktury materialnej dzieła sztuki. Najczęściej badania technologiczne zabytku towarzyszą prowadzonym przynim pracom konserwatorskim. Tak też było w przypadku renesansowego pieca, który przez przed z górą 400 lat zdołał wewnątrz Dworu Artusa w Gdańsku (il 1). Wzniesiony przez mistrza Georga Stelzenera w okresie od listopada 1545 do marca 1546 r. miał ponad 11 m wysokości i składał się z pięciu zwężających się ku górze kondygnacji oddzielonych od siebie gzymsami, co nadawało mu kształt piramidy. Jest to jedyny znany dotąd piec o takich rozmiarach i kształcie<sup>2</sup>. Spośród innych wyróżnia go obszerny program ikonograficzny<sup>3</sup>, o wyjątkowym charakterze obiektu decyduje także rodzaj opracowania kolorystycznego. Zastosowano tu bowiem, obok typowej dla pieców techniki pokrywania glazurą, polichromię opartą na spoiwach organicznych. Dziś możemy podziwiać jedynie wielobarwną kompozycję glazurowanych luźnych kafli<sup>4</sup>.

W pozostałych fragmentach pieca – kamiennym cokole i glinianych listwach osłaniających fugi, oryginalna polichromia pokryta licznymi prze-malowaniami zachowała się jedynie w niewielkich fragmentach. Badania technologiczne tej polichromii były podstawą do interpretacji pierwotnego opracowania malarskiego elementów kamiennych i wykonanych z gliny<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> E. Kilarska *Renesansowy piec w Dworze Artusa w Gdańsku*, "Spotkania z Zabytkami" 1984, 3, s. 58-60.

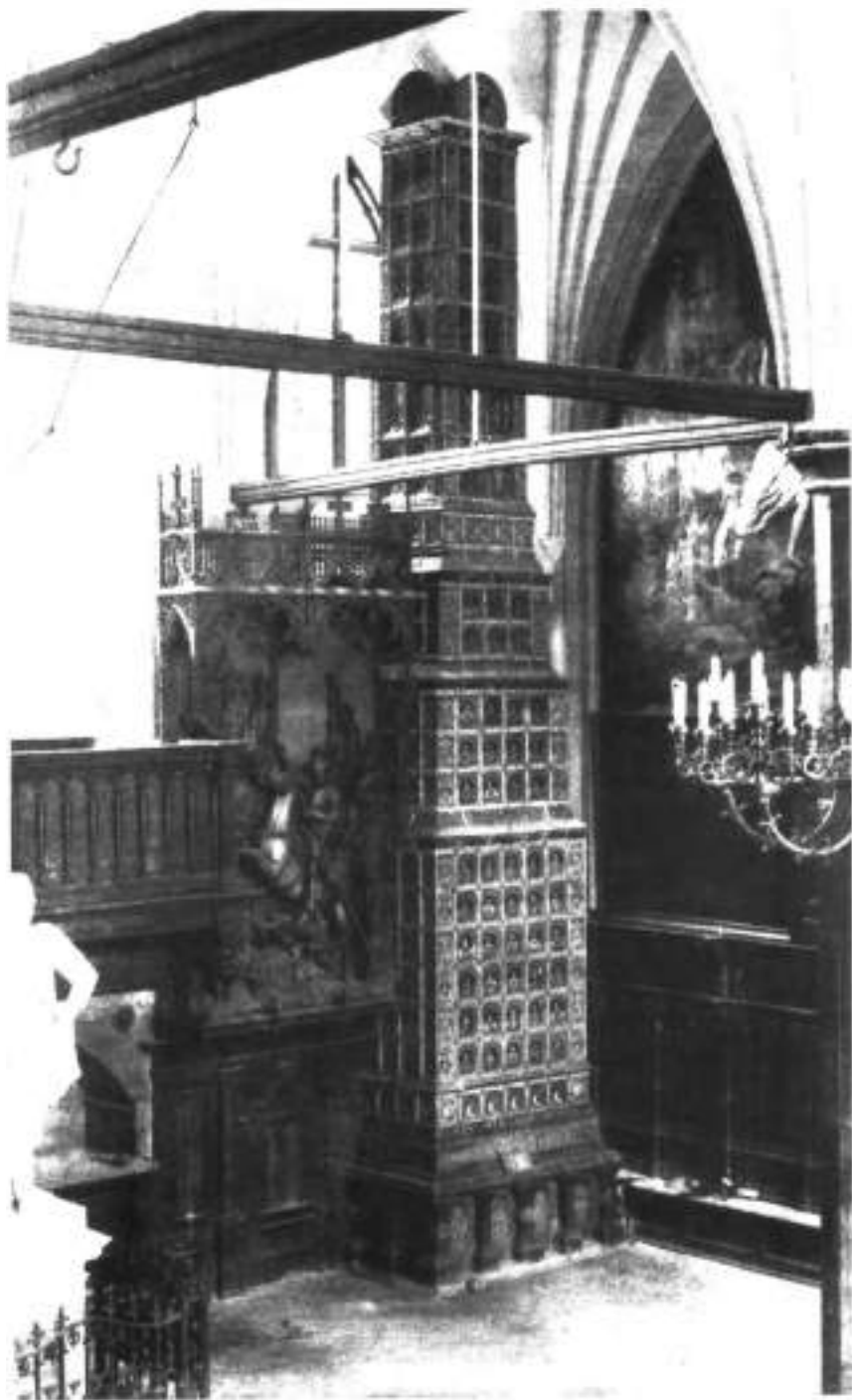
<sup>2</sup> M. Dąbrowska *Kafle i piecy kaflane w Polsce do końca XVIII wieku*, [w:] *Studia i materiały z historii kultury materialnej* LVIII: 1987, s. 163, także obszerna literatura.

<sup>3</sup> Niezwykle bogata kolekcja kafli odnalezionych podczas prac wykopaliskowych i restauratorskich prowadzonych na terenie pałacu i wzgórza wawelskiego opisuje M. Piatkiewicz - Dereniowa, *Kafle nawaeskie okresu wczesnego renesansu*, [w:] *Studia do dziejów Wawelu II* 1961, s. 303.

<sup>4</sup> Kafle z górnej wolno stojącej części pieca rozbebranego w 1943 r. zabezpieczono początkowo w refektarzu klasztoru w Kartuzach, a po wojnie umieszczono w Muzeum Narodowym w Gdańsku. Znalazły się tu także uszkodzone w 1945 r. kafle z dolnej kondygnacji pieca.

<sup>5</sup> Badania polichromii prowadziłam w latach 1984-1986 na zlecenie Konserwatora Zabytków Miasta Gdańska oraz w latach 1990-1991 na zlecenie Muzeum Historii Miasta Gdańska. Badania glazury i materiału ceramicznego kafli wykonał S. Skibiński w latach 1984-1986 na zlecenie Konserwatora Zabytków Miasta Gdańska.

*Maria  
Pokońska*



1. Piec w Dworze Artusa w Gdańsku, stan przed 1945 r. Fotografia z kliszy archiwalnej (sprzed 1930 r.) zachowanej w Muzeum Narodowym w Gdańsku.

Uzyskane wyniki mogą więc służyć podjęciu decyzji związanych z rekonstrukcją kolorystyki całego obiektu.

Informacje na temat barwy pieców można znaleźć w nielicznych zapisach pochodzących z wieków XVI-XVIII. Dotyczą one jednak głównie kolorystyki kafli. Opisy sposobów posadowienia pieców ograniczają się najczęściej do podania rodzaju materiału, brak także danych na temat malarskiego opracowania cokołów. Literatura podaje, że w tym okresie piece stawiano na fundamentach murowanych, ceglanych, kamiennych lub lepionych z gliny<sup>7</sup>. Zachowane do dziś nieliczne oryginalne piece pochodzą głównie z XVIII w., a i te były najczęściej przedstawiane w wieku XIX, gdy dostosowywano je do opalania węglem kamiennym. Cokół pieca w Dworze Artusa ocalał od zniszczenia, został jednak częściowo uszkodzony w marcu 1945 r. przez walące się sklepienia. Obecnie cokół ten jest ważnym elementem umożliwiającym poznanie XVI-wiecznego warsztatu zdunów, kamieniarzy i malarzy przy nim pracujących.

Potężna bryła pieca wzniesiona została na kamiennym cokole wykonanym z piaskowca i wapienia wzmocnionym wewnątrz konstrukcją ceglana. Wykonanie tej podstawy przypisuje się mistrzowi murarskiemu o nazwisku Wolf. Oprawa malarska i rzeźbiarska cokołu nie ma sobie równej wśród tego typu obiektów. Na płycinach pomiędzy filarkami podtrzymującymi kamienny gzyms, umieszczone są przedstawienia par trefnisiów, zakonnika i zakonnicy oraz chłopca, któremu prawdopodobnie towarzyszyła postać chłopki. Pośrodku, na licu filarków, występowały kamienne, płaskorzeźbione medaliony z antykizującymi głowami. Biegnący powyżej fryz przedstawiał wkomponowane w ornament roślinny herby Korony, Prus Królewskich, Gdańska i Polski. Całość pokrywała polichromia wykonana przez malarza Josta. Malowane były także gliniane listwy osłaniające fugi pieca oraz rozetki i maseczki umieszczone w miejscach skrzyżowania fug. Pod warstwami przemaalowań odkryto obecność polichromii w półkolistym zwieńczeniu pieca z herbem Gdańska. Jest to element ceramiczny, podobnie jak kafle pokryty glazurą, lecz występuje ona tylko w niektórych fragmentach płyciny. Pozbawiona glazury część centralna została pomalowana czerwieńią i bielą. Całość uzupełniają złocenia położone miejscowo na glazurze.

Informacje o złoceniach pieców znaleziono w rachunkach wawelskich z roku 1529, gdzie odnotowano zakupienie czterech funtów złota malarskiego "do pozłocenia na nowo dwóch pieców". Kupowano również "minię do pieców". Świadczy to o występowaniu polichromii obok glazury także w innych piecach w okresie renesansu.

Badania nad  
rekonstrukcją  
kolorystyki  
renesansowego  
pieca  
w Dworze  
Artusa  
w Gdańsku

\*

<sup>7</sup> M. Platkiewicz-Dereniowa *Rekonstrukcja danych wawelskich pieców kafliowych*. "Biuletyn Historii Sztuki" XXII: 1960, I, s. 331-332.

<sup>8</sup> Dąbrowska, op. cit., s. 58.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 211.

Poprawna interpretacja występującej w obiekcie polichromii wymaga wykorzystania wszystkich etapów badań. Nie sposób rozpocząć prac od pobrania próbek, bez wcześniejszego rozpoznania obiektu. Jeśli natomiast chcielibyśmy, jak to często bywało, poprzestać na obserwacji powierzchni rzeźby i wykonaniu odkrywek, możemy popełnić błędy. W licznych opisach obiektów polichromowanych na tej podstawie jako oryginalne przyjmowano warstwy przemalowań. Dotyczy to także wcześniejszych opisów polichromii pieca w Dworze Artusa<sup>7</sup>.

Przyczyną trudności w badaniach polichromii na kamieniu jest też jej stan zachowania. Najczęściej, tak jak w cokole pieca, polichromia występuje szczątkowo w zagłębieniach formy. Pod wieloma warstwami przemalowań, tylko w niektórych próbkach zachowała się oryginalna warstwa malarska często zmieniona kolorystycznie wskutek przemian fizykochemicznych, jakim ulegają pigmenty, np. czernienie pigmentów ołowiowych i miedziowych. Na zmianę barwy warstwy wpływa też często przeolejenie jej spoiwem z warstw przemalowań. Wynika stąd trudność w interpretacji techniki malarskiej w oryginalnym opracowaniu.

Zachowana pod przemalowaniami pierwotna polichromia występuje niekiedy w tak śladowych ilościach, że nie wystarczą już badania mikroskopowe prowadzone przy stukrotnym powiększeniu. Należy uciec się do bardzo czułych metod instrumentalnych, takich jak spektralna analiza emisyjna, czy rentgenowska mikrosonda elektronowa - dla badania pigmentów, a chromatografia gazowa lub wysokosprawna chromatografia cieczowa do badania spoiw malarskich. Te dające doskonałe rezultaty metody wymagają użycia drogiej, specjalistycznej aparatury i odpowiedniego przygotowania do badań materiałów malarskich, wykonujących analizy specjalistów.

Decyzji o rozpoczęciu w roku 1983 prac konserwatorskich przy elementach kamiennych i ceramicznych pieca w Dworze Artusa, towarzyszyły prowadzone równolegle badania historyczne, technologiczne i dokumentacyjne. Badano polichromię kamiennego cokołu pieca oraz glinianych XVI-wiecznych i ceramicznych XIX-wiecznych listew osłaniających fugi. Rezultaty tych badań wraz z obszernym omówieniem historii pieca zostały opublikowane<sup>8</sup>. Uzyskane wyniki pozwoliły odróżnić fragmenty oryginalne od późniejszych uzupełnień, zanalizowano też polichromię umieszczonej wtórnym na środku gzymsu, ponad cokołem, płyciny z postacią Dyla Sowizdrzała<sup>9</sup>.

W sześć lat później zbadano cztery odnalezione medaliony kamienne, z cokołu pieca oraz polichromię płyciny ceramicznej z herbem Gdańska, wieńczącej piec. Wyniki badań zestawiono w tabeli 1.

<sup>7</sup> Stan badań nad kolorystyką pieca podano we wcześniejszej publikacji: E. Kilarska, M. Pokińska *Badania nad kolorystyką XVI-wiecznego pieca kałowego z Dworu Artusa w Gdańsku*, "Ochrona zabytków" 1988 s. 252-254.

<sup>8</sup> *Ibidem*, op. cit., s. 244-255.

<sup>9</sup> Z. Jakrzewska-Smieszko *Dwór Artusa w Gdańsku*, Poznań-Gdańsk 1972, s. 23-11.

TABELA 1. Zestawienie wyników badań polichromii pieca.

Warstwa technologiczna	Cokół fryz/płyciny/pilastry	Cokół medaliony	Zwieńczenie płycina z herbem Gdańska	Listwy osłaniające fugi
1	2	3	4	5
Podłoże	Płaskowiec wapień	Płaskowiec	Ceramika	Gлина suszona
Zaprawa malarska	Masykot + kreda + czerni org. (niew. ilość)	Biel ołowiana + kreda + czerni org. (niew. ilość)	Brak zaprawy	Kreda (3 warstwy zaprawy)
Warstwa oryginalna 1545-1546	Tło	Azuryt	Azuryt	Wykorzystano prawdopodobnie barwę zaprawy  Cynober, smalta, złoto
	Ornament	Cynober, biel ołowiana, kreda, czerwien żelazowa, folia złota	Cynober, biel ołowiana, kreda, umbra, folia złota	
Pierwsze przemalowanie	Biel ołowiana + gips (n. il.)	Biel ołowiana + gips (n. il.)	Biel ołowiana, cynober + minia, złoto, srebro	Pobiąta wapienna
Drugie przemalowanie	Biel ołowiana + kreda + cynober + czerni roślinna + gips (n. il.)	Biel ołowiana + kreda + czerni roślinna + gips (n. il.)	Biel ołowiana, cynober, błękit organiczny, żółcień	Kreda, minia, czerwien żelazowa

Badania nad rekonstrukcją kolorystyki renesansowego pieca w Dworze Artusa w Gdańsku

### Cokół (fryz, płyciny, elementy architektury - il. 2, 3).

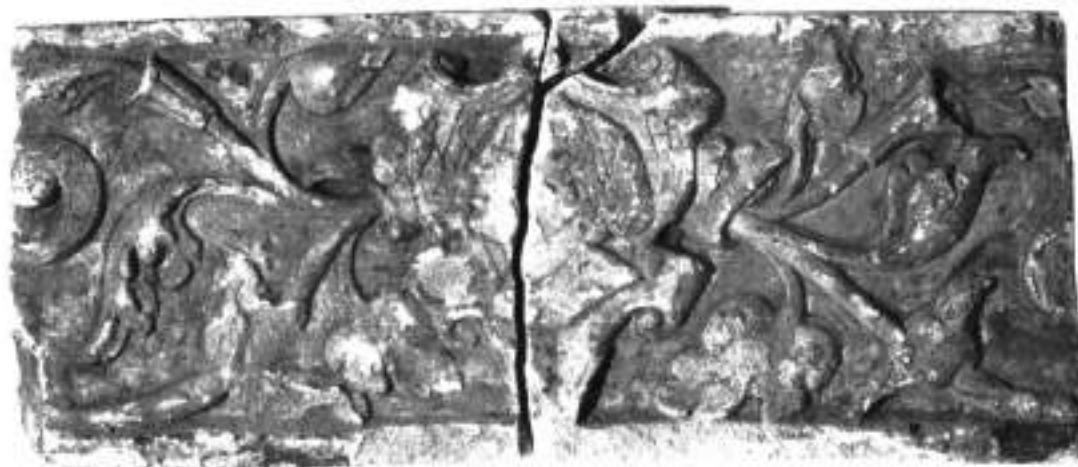
**Warstwa pierwotna.** Bezpośrednio na kamieniu leży warstwa żółto-brunatnej zaprawy (kreda, masykot, czerni organiczna). Barwa tej warstwy jest wynikiem zżółknięcia oleju pochodzącego z leżących wyżej olejnych warstw przemalowań. Na zaprawie partie tła malowano błękitem (azuryt), a ornament czerwienią (cynober), bielą (biel ołowiana+kreda) oraz złożono złotem płatkowym na wytrawie olejnej. Wynika stąd, że oryginalna polichromia cokółu utrzymana była w kolorach błękitu, czerwieni, bieli i złota.

**Pierwsze przemalowanie.** Całość przemalowano bielą (biel ołowiana z dodatkiem gipsu).

**Drugie przemalowanie.** Warstwa szarobłękitna występująca we wszystkich badanych elementach cokółu jest warstwą olejną z bieli ołowianej, kredy, gipsu, dużej ilości czerni roślinnej oraz niewielkiej ilości cynobru. W kolejnym przemalowaniu cokół bielono lub malowano wielobarwnie ugiem, zielenią, różem i błękitem. Tło w tych przemalowaniach miało barwę białą, czerwoną lub błękitną.



2. Płyca cokołu pieca. Polichromia zachowana śladowo



3. Fragment fryzu cokołu pieca





4-7. Medaliony z cokołu pieca

**Cokół** (medaliony – il. 4-7). Zbadano polichromię, zachowaną w niewielkim stopniu, na czterech medalionach znajdujących się pierwotnie pośrodku filarków cokołu pieca<sup>17</sup>. Zestawienie wyników wykazało analogie w sposobie opracowania malarskiego ich powierzchni. Stosowano ograniczoną paletę barwników o czystych żywych kolorach. Na podstawie badań próbek podać można hipotetyczny sposób wykonania polichromii. Na wstępie wszystkie medaliony pokryto cienką warstwą białej zaprawy malarskiej (biel ołowiana + kreda + niewielka ilość czerni roślin). Zgodnie

<sup>17</sup> Badania medalionów i płyty ceramicznej z herbem Gdańska nie były dotąd publikowane, stąd obszerniejsza forma opisu.

z zasadami malowania rzeźb, kolejnym etapem powinno być złocenie wybranych fragmentów reliefu. Jednak analiza stratygrafii warstw wykazała, że najpierw wykonano miejscowo podmalowanie szarością. Szarość kładziono w tle (występuje pod warstwą błękitu) oraz w karnacjach (medaliony I i IV). Być może różnicowano w ten sposób ton karnacyjny poszczególnych postaci. Szarość występuje także w bordiurze (medalion I). Prawdopodobnie znalazła się tam wskutek niezbyt precyzyjnego zamalowania powierzchni tła. Następnie wykonywano złocenia. We wszystkich medalionach złożono te same fragmenty: nakrycia głowy postaci, - hełmy, pióra oraz stylizowane liście (naramienniki). Szczątkowo zachowana polichromia nie daje odpowiedzi na pytanie, czy złożono nakrycia głów w całości, czy też złotem podkreślano jedynie niektóre elementy. Na przykład w medalionie III wyraźne złocenie występuje w rondzie nakrycia głowy (kapalinu), natomiast w pozostałej części zidentyfikowano ślady czerwieni. Złocenia wykonywano złotem płatkowym na ciepłej w kolorze, czerwionobrazowej wytrawie olejnej. Resztki tej warstwy znaleziono także w bordiurze I, II i III medalionu. Nie zachowały się tam jednak ślady złocień.

Następnie przystępowano do prac malarskich opracowując karnacje bladnoróżową farbą, na której laserunkowo podkreślano cynobrem niektóre fragmenty twarzy (tak opracowano np. policzki). Brody malowano ciepłym, czystym brązem. Na koniec wypełniano tło żywą błękitną farbą.

We wszystkich medalionach występuje oszczędna paleta malarska: błękit, róż, czerwień, brąz i złoto. Być może nie jest to pełna gama, gdyż szczątkowo zachowana polichromia nie pozwala na jednoznaczne określenie pełnej kolorystyki medalionów. Dodatkowym utrudnieniem jest także użycie niektórych pigmentów mało odpornych na działanie czynników atmosferycznych, jak biel ołowiana i cynober.

Określenie chronologii warstw utrudniają także liczne przemalowania, które wykonano po uprzednim oczyszczeniu powierzchni, niekiedy aż do kamienia. Szczątki warstw oryginalnych zachowały się najlepiej w zagłębieniach reliefu oraz, co charakterystyczne, pod fragmentami złożonymi.

Do przygotowania farb stosowano siedem następujących pigmentów malarskich:

biel	- biel ołowiana $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$ kreda $CaCO_3$ , gips $CaSO_4 \cdot 2H_2O$
czerwień	- cynober $HgS$
błękit	- azuryt $2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$
brąz	- umbra palona
czerń	- roślinna
złocenia	- złoto płatkowe $Au^*$

Obecność gipsu można wiązać z występowaniem kredy.

**Pierwsze przemalowanie.** Medaliony pokryto bielą ołowianą z niewielkim dodatkiem gipsu.

**Drugie przemalowanie.** Występuje tu szarobłękitna warstwa odpowiadająca przemalowaniu innych fragmentów cokołu. Stwierdzono w niej

obecność bieli ołowianej, kredy, gipsu i dużej ilości czerni roślinnej. Brak cynobru.

**Płycina z herbem Gdańska.** Półkoliste ceramiczne płyciny heraldyczne w zwieńczeniu miały odpowiednik tematyczny w górnej części kamiennego, polichromowanego cokołu pieca. Badania płyciny z herbem Gdańska wykazały występowanie kilku warstw przemalowań. Nasuwa się pytanie, czy elementy te miały podobną kolorystykę? W płycinie ceramicznej, w odróżnieniu od badanych elementów i glinianych listew, występuje połączenie dwóch technik malarskich. Glazury wykonano w oparciu o spoiwa mineralne, natomiast pozostałe fragmenty polichromii, w tym złoconia, wykonano na bazie spoiw organicznych.

Większość pobranych próbek jest pięciowarstwowa. Badania wykazały, że piec był trzykrotnie polichromowany, nie licząc ostatniej polichromii.

**Polichromia pierwotna.** Była wykonana w dwóch różnych technikach. Powierzchnię ceramicznej płyciny pokryto miejscowo glazurą (technika podszkliwna). Pozostałe fragmenty malowano farbami o spoiwie organicznym.

**Biała glazura** pokrywa powierzchnię krzyży herbu Gdańska. Spektralna analiza atomowa wykazała występowanie dużej ilości ołowiu i cyny. Wskazuje to na zastosowanie kryjącego szkliwa cynowo-ołowiowego, należącego do łatwotopliwych, czyli miękkich, stapiających się w temperaturze 600-1080°C.

**Zielona glazura** pokrywa powierzchnię korony w herbie Gdańska, tło wraz ze stylizowanymi delfinami oraz fryz. Pokrywa więc prawie całą powierzchnię płyciny, poza tłem herbu i krzyżami. Występuje także w miejscu ubytku fryzu, co może wskazywać na dopasowanie płyciny do sklepienia przed jej polichromowaniem. Spektralna analiza atomowa wykazała występowanie ołowiu, cyny i miedzi. Ten ostatni pierwiastek decyduje o zielonej barwie glazury, gdyż podczas wypału w odpowiedniej temperaturze w środowisku utleniającym, miedź barwi się na zielono.

**Złoconia** występują na koronie oraz głowach i stylizowanych ogonach delfinów. Wykonano je techniką "na zimno", na wytrawie olejnej. Złociono złotem płatkowym.

Ostatnim etapem wykonania polichromii były prace malarskie. Tło herbu malowano czerwienią - minią, brzeg herbu podkreślono bielą (biel ołowiana) - która harmonizowała z białą glazurą krzyży. Spoiwo warstw malarskich temperowe. Reasumując można stwierdzić, że płycina miała polichromię w barwach zieleni, czerwieni i bieli, z fragmentami złoconymi.

**Pierwsze przemalowanie.** Trudno określić, kolorystykę pierwszego przemalowania płyciny, które mogło nastąpić w roku 1690 podczas pierwszego przestawienia pieca. W czasie wykonanych przed kilku laty prac konserwatorskich warstwy te zostały prawdopodobnie usunięte i zachowały się jedynie w tle herbu oraz w niewielkich fragmentach na pozostałych częściach płyciny. W wyniku badań ustalono hipotetyczny wygląd tego przemalowania. Całą powierzchnię płyciny pokryto bielą (biel ołowiana).

Badania nad  
rekonstrukcją  
kolorystyki  
renesansowego  
pieca  
w Dworze  
Artusa  
w Gdańsku



8. Gliniane listwy osłaniające fugi. Pod licznymi przemalowaniami zachowana pierwotna polichromia

Ponownie pozłożono koronę w herbie oraz głowy i ogony delfinów. Listki fryzu wokół tympanonu pokryto folią srebrną na wytrawie olejnej. Krzyże w herbie prawdopodobnie pozłożono. Pozostałe fragmenty płyciny malowano czerwienią (mieszanka cynobru i niewielkiej ilości minii). Spoiwem farb był olej lub tłusta tempra.

**Drugie przemalowanie.** W roku 1831 piec był po raz drugi przestawiany i być może w tym czasie uzyskał nową oprawę malarską. Ponownie zmieniono kolorystykę płyciny. Miejsca złocone pokryto jasnożółtą farbą. Tło herbu i krzyże malowano bielą ołowianą, podkreślając brzegi krzyży i bordiurę herbu czerwienią cynobrową. Pozostałe fragmenty, tło z delfinami i fryz tympanonu pokryto błękitem. Użyto błękitu organicznego, osadzonego na bieli ołowianej prawdopodobnie alunem. Spoiwem warstwy był olej.

Opisana kolorystyka drugiego przemalowania przypomina sposób opracowania malarskiego płyciny z herbem Prus Królewskich, gdzie tło, delfiny i fryz także są błękitne. Oba herby mają białe tła. Orzeł w herbie Prus jest czerwony, natomiast krzyże w herbie Gdańska białe, podkreślone czerwienią.

**Listwy** osłaniające fugi pieca (il. 8). Na glinianych, pokrytych wypukłym reliefem listwach, zachowało się znacznie więcej polichromii niż na powierzchni cokołu pieca. Badano polichromię na 10 elementach – listwach osłaniających fugi, rozetkach i maseczkach umieszczonych w miejscach skrzyżowania fug.

**Warstwa pierwotna.** Wszystkie wymienione elementy pokryto najpierw grubą warstwą białej zaprawy kredowo-klejowej (klej glutynowy)

nakładanej w trzech warstwach. Jej zadaniem było wyrównanie powierzchni elementów wykonanych z gliny i włóknistego wypełniacza (włókna roślinne i wełna). Stanowiła też podkład pod warstwę malarską. Na białym tle wygładzonej zaprawy, ornament roślinny malowano błękitem (smaltą), stylizowane lodygi i dzbany czerwienią (cynober), natomiast pręciki kwiatów i rozetki, złocono. Złoto znaleziono także na powierzchni maseczek.

Elementy otaczające kafle były więc pokryte czerwono-złoto-błękitnym ornamentem na białym tle.

**Pierwsze przemalowanie.** Całość pokryto pobiałą wapienną.

**Drugie przemalowanie.** Wykonano z użyciem bieli (kredą) i dwóch rodzajów czerwieni (czerwień żelazowa i mimia).

W dalszych przemalowaniach występuje biel, szarość, czerwień i żółcień.

### Kafle<sup>13</sup>

Kolorystyka kafli jest typowa dla polew okresu renesansu. Występują biele, żółcienie, błękity, fiolety i brązy. Odpowiada to barwom glazur na XVI-wiecznych kafłach wawelskich, w których "biel położona obok chromowej żółci kontrastuje z błękitem, szmaragdową zielenią i fioletem...", a "to czego nie osiągnięto polewą, uzupełniono złoconiem i malowaniem minią"<sup>14</sup>.



Badania szczerkowo zachowanej polichromii cokołu, listew i zwieńczenia pieca, dostarczyły wielu informacji o pierwotnym wyglądzie pieca i kolejnych zmianach jego kolorystyki na przestrzeni wieków. Kamienny cokół był pierwotnie malowany czystymi barwami błękitu w tle, cynobrowej czerwieni i bieli na ornamentie, którym towarzyszyły liczne złoconia. Tylko w niektórych fragmentach, głównie w płycinach z postaciami, występowały jeszcze inne kolory, jak brąz i czerwień żelazowa. Sposób użycia i rozmieszczenie farb było niezwykle konsekwentne, tak, że w rezultacie poszczególne fragmenty, jak fryz wieńczący cokół, płyciny z postaciami, pilastry i medaliony tworzyły harmonijną całość. W późniejszych przemalowaniach cokół pieca nigdy już nie był tak kolorowy. Nie różnicowano ornamentu i poszczególnych fragmentów architektury cokołu. W pierwszym przemalowaniu prawdopodobnie w roku 1690 cokół pobielono, następne przemalowanie, być może z roku 1831, gdy piec był przestawiany, imitowało barwę kamienia. Cokół pokryto grubą warstwą szarej farby.

Powróćmy do pierwotnej polichromii innych fragmentów pieca. Wokół wykonanych mistrzowsko wielobarwnych kafli biegły gliniane listwy, a na

<sup>13</sup> Badania glazury i ceramiki w zabytkowych kafłach mają obszerną literaturę: Dąbrowska, op. cit., s. 221-232; - L. Kociszewski, J. Kruppe, *Niektóre badania fizykochemiczne jako metoda badania w studium nad dziejami produkcji gdańskiej*, "Kwartalnik Historii Kultury Materialnej" X: 1962, 1-2, s. 167-182; J. Dereń, M. Piątkiewicz-Dereniowa, L. Stoch, "O surowcach i technologii wyrobu dawnych kafli smoleńskich", "Kwartalnik Historii Kultury Materialnej" XIV: 1966, s. 21-35; E. Kilarska *Der Kachelofen im Artushof in Gdansk*, [w:] *Polem im Zeitalter der Jagellonen* 1386-1572, Schallaburg 1986, s.

<sup>14</sup> W. Szolginia *Ceramika architektoniczna*, [w:] *Kamień Gips-Ceramika w Architekturze*, B i A, s. A., z. 3, Warszawa 1955, s. 112.



skrzyżowaniu fug umieszczono gliniane maseczki i rozety. Zanim podjęto badania laboratoryjne, panowało przekonanie że wobec bogactwa form i kolorów kafli, elementy te miały barwę neutralną<sup>28</sup>. Po usunięciu przemałowań stwierdzono występowanie polichromii o barwach błękitu, czerwieni cynobrowej i bieli, uzupełnionych obfitymi złoceniami. Odpowiadało to kolorystyce cokołu, choć technika malarska i dobór pigmentów był w obu przypadkach nieco inny. W cokole tła malowano błękitem (azuryt), natomiast w listwach tła prawdopodobnie pozostawiono białe, wykorzystując barwę zaprawy kredowo-klejowej, a błękit (smalta) służył tam do podkreślenia motywów roślinnych ornamentu. Być może, opracowania malarskie na kamieniu i na glinie wykonały dwa różne warsztaty. Całość utrzymano jednak w tej samej gamie kolorystycznej.

Nieco odmiennie wygląda sprawa polichromii zwieńczenia. Użycie dwóch odmiennych technik malarskich, pokrywania powierzchni glazurą (na gorąco) i malowanie farbami o spoiwie organicznym, wyróżnia badaną ceramiczną płytcę z herbem Gdańska od opisanych wyżej elementów kamiennych i glinianych. O kolorystyce zdecydowała tu treść przedstawienia. Białe krzyże (glazura) na tle czerwonej tarczy herbu Gdańska (minia), podkreślonej białą bordiurą (biel ołowiana). Pozostałą powierzchnię zwieńczenia pokryto zieloną glazurą, podkreślając złoceniami głowy delfinów i koronę w herbie. Użycie minii w tle herbu, podobnie jak i złocenia, miały prawdopodobnie na celu podkreślenie tego fragmentu płytki. Uzyskano to także przez zestawienie powierzchni matowych i błyszczących. Efekty takie stosowano często w pracach pozłotniczych, stosując w tym samym dziele złocenia "matowe" i "na wysoki połysk".

O wrażeniu, jakie na odwiedzających Dwór Artusa wywierał ten wyjątkowy piec, decydowało przede wszystkim bogactwo programu ikonograficznego i kolorystyka glazurowanych kafli. Omówienie tego tematu wykracza jednak poza ramy niniejszego artykułu.

Na podstawie zebranego materiału można uznać, że piec był bogatym akcentem kolorystycznym wnętrza Dworu. Powierzchnia jego bryły zaprojektowana została z dużą konsekwencją, a jednocześnie dobrą znajomością warsztatu malarskiego.

Brak opracowań na temat pieców, w których występowałaby polichromia oparta na spoiwach organicznych uniemożliwia porównanie obiektu z Dworu Artusa z innymi. Być może, przyszłe badania archeologiczne dostarczą materiału porównawczego dla interpretacji tego wyjątkowego zabytku w aspekcie historycznym i technologicznym polichromii.

<sup>28</sup> Jedyną barwę nadał też listwom w swoim projekcie rekonstrukcji kolorystycznej pieca w 1971 r. inż. arch. K. Macur. Także odnalezione listwy ceramiczne z XIX w., stylizowane na listwy oryginalne były pokryte monochromatycznie farbą ugrowooróżową.



## Z badań nad modelami okrętów w Dworze Artusa w Gdańsku

Modele okrętów zdobią do dziś niektóre wnętrza budynków publicznych w Europie; szczególnie dużo zawieszono ich w kościołach skandynawskich, niemieckich i holenderskich. Wiele zabytkowych modeli znajduje się też w licznych muzeach, zwłaszcza morskich.

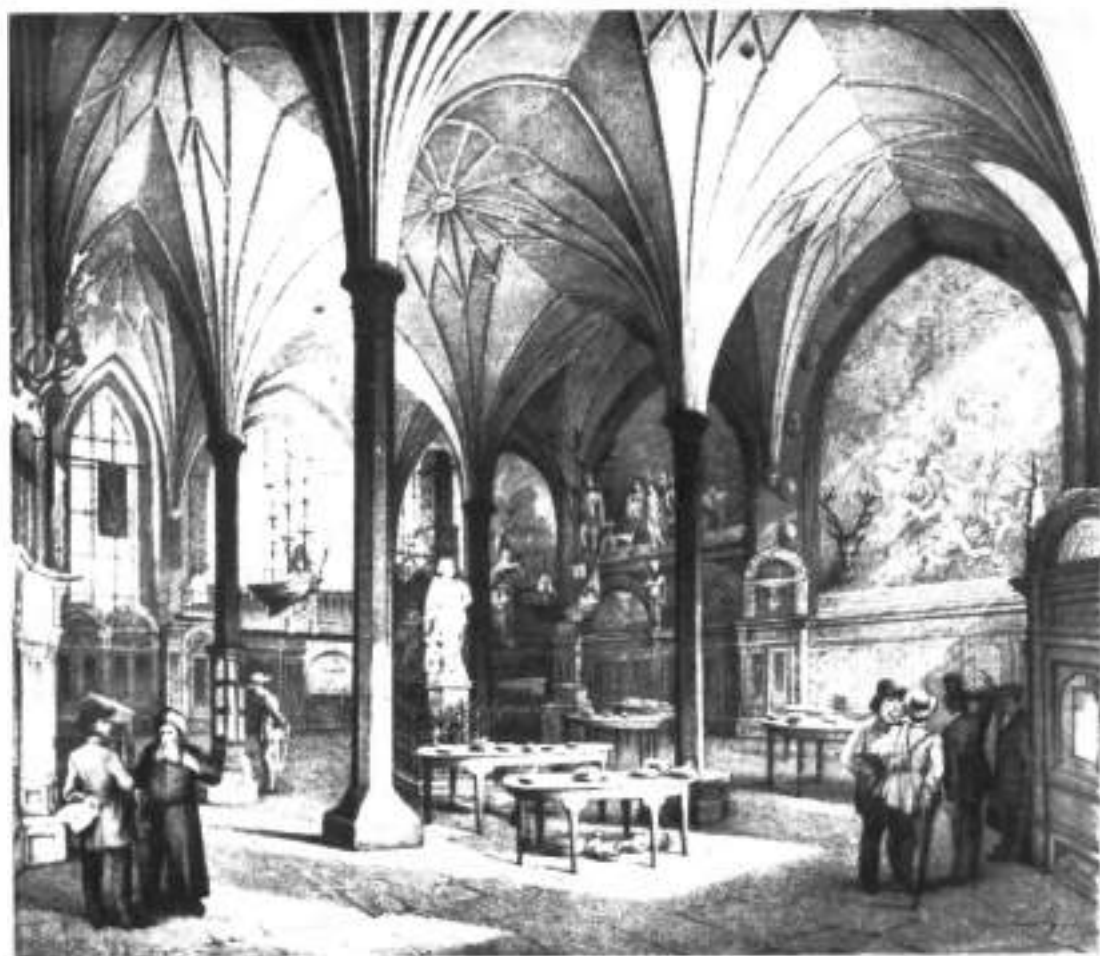
Po II wojnie światowej próby zebrania ocalałych zabytkowych modeli podejmowały w Polsce muzea w Szczecinie i Gdyni. Od roku 1960 dołączyło do nich Muzeum Morskie w Gdańsku, które w początkach swego istnienia zdołało zgromadzić aż kilkanaście dawnych modeli, co było zasługą pierwszego dyrektora tej instytucji, doc. Przemysława Smolarka i ówczesnego kustosa mgr Józefa Kuszewskiego. Wśród zebranych modeli znalazły się trzy egzemplarze z Dworu Artusa i jeden z Sieni Gdańskiej.

Najstarsze źródło informujące o modelach w Dworze Artusa pochodzi z 4 X 1579 r., kiedy skarbnik Bractwa św. Reinholda odnotował wydatek 2 marek i 5 groszy na organizację festynu, na cześć króla Stefana Batorego<sup>1</sup>. Imprezę tę, urządzoną na przedprozach Dworu Artusa, uświetniły fajerwerki i wystrzały z małych armatek na modelach okrętów. Zarówno ten jak i podobny zapis posłużyły P. Simsonowi do wysnucia przypuszczenia, iż już wówczas w inwentarzu bractw z Dworu Artusa znajdował się model małej galery śródziemnomorskiej (il. 2-4), znanej od początku XX w. pod nazwą feluki<sup>2</sup>.

Galera, jako typ modelu, rzeczywiście mogła być użyta do takich celów. Na jej pokładzie, w dziobowej części kadłuba, ustawione były trzy armatki. Dogodny do nich dostęp umożliwiał ładowanie luf i bezpieczne odpalenie ładunku. (W okrętach innych typów armaty były ustawione pod pokładem i nie mogły być wykorzystywane do takiego celu.) W innej publikacji P. Simson podaje, że model galery znajdował się w Dworze Artusa już w roku 1576.

<sup>1</sup> P. Simson *Der Artusplatz in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*. Danzig 1900, s. 130.

<sup>2</sup> *Ibidem*.



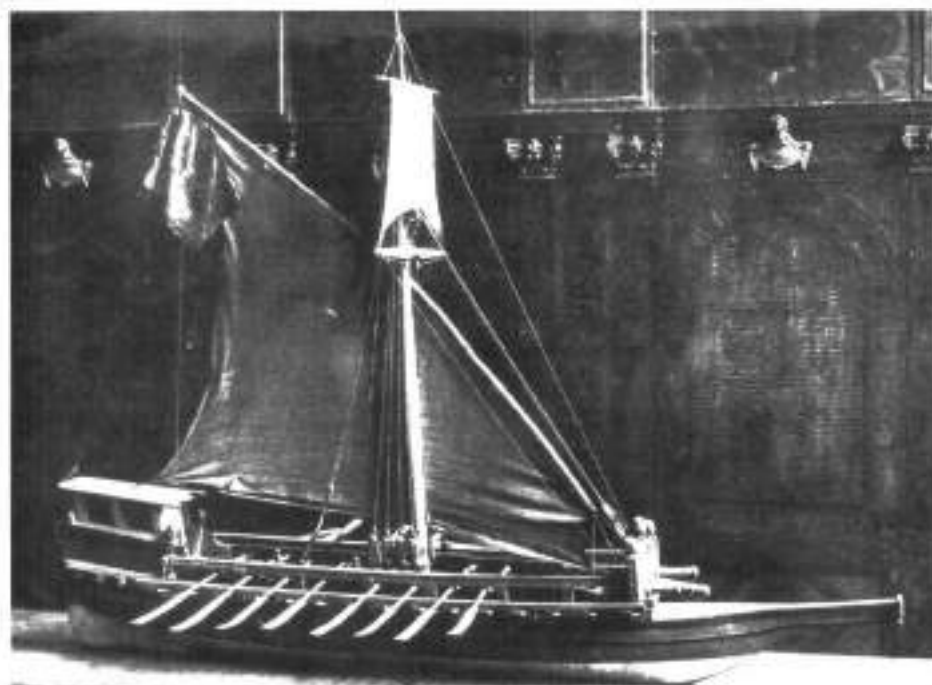
1. Jedna z rzadziej publikowanych artystycznych wizji wnętrza Dworu Artusa - litografia Luisa Sy z 1858 r. ukazuje tylko trzy modele - identyczne rozpoznajemy na obrazie i grafice J. K. Schultza, powstałych w tym samym okresie. Zbiory Biblioteki PAN w Gdańsku

Oprócz niego był tam jeszcze inny model, którego zidentyfikować nie zdołano<sup>3</sup>.

Obecnie trudno jest ustalić, jakie przyczyny spowodowały, że ten unikatowy model znalazł się w Gdańsku. Uważam jednak, że choć śródziemnomorski w swygładzie, to powstał w Gdańsku – wykonał go zapewne marynarz gdański wykupiony w roku 1575 z tureckiej niewoli. Właśnie w tymże roku Bractwo Żeglarzy wypłaciło zapomogę dla takiego marynarza<sup>4</sup>, on zaś, z wdzięczności, wykonał model okrętu, na którym był galernikiem i ofiarował go Bractwu. Od siebie zaś dokonał zemsty na niedawnych prześladowcach, umieszczając w kilku miejscach na modelu

<sup>3</sup> P. Simson *Die Schiffebank des Danziger Artushofes*, "Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins" 1908: 50, s. 122.

<sup>4</sup> *Ibidem*.



Z badań nad modelami okrętów w Dworze Artusa w Gdańsku

2. Zdjęcie modelu feluki opublikowane przez P. Simsona w 1900 r. ma dużą wartość dokumentacyjną – ukazuje model przed podjętymi w latach 1933–1934 przeróbkami

jako dekoracje tureckie głowy. Właśnie ten sposób zdobienia pozostaje w opozycji do zasad islamu, w myśl którego, jak wiemy, odcięta głowa wystawiona na widok publiczny jest wyrazem znieważenia tej osoby.

Z „tureckim” pochodzeniem modelu wiąże się rozpowszechnienie w Turcji zwyczaju używania miniaturowych armatek. Podobne widzimy na modelach niesionych przez janczarów podczas parad – rycinę tę wykonano obecnie, posługując się źródłami z epoki<sup>5</sup>.

Kilka zabytkowych modeli galer o podobnym rodowodzie znajduje się w Niemczech<sup>6</sup>. W zbiorach polskich znam jeden zabytek o podobnym charakterze, jest nim obraz wotywny z kościoła w Szczepanowie, namalowany wkrótce po 1655 r.<sup>7</sup> Ukazuje on galere turecką z wiosłarzami - jeńcami polskimi, wziętymi do niewoli w bitwie pod Korsuniem (1648). Zostali oni uwolnieni po siedmiu latach niewoli. Oni też – a ich nazwiska uwidoczniiono na burcie galery – byli fundatorami tego obrazu.

Model galery oraz inne modele w Dworze Artusa stanowiły wspólną własność bractw, solidarnie partycypujących w kosztach ich renowacji. Najstarszy dotyczący ich dokument pochodzi z 1691 r. - zapisano w nim, że każde z bractw wypłaciło za remont galery i okrętu 1/6 opłaty w kwocie

<sup>5</sup> C. Thubron *The Venetians*, Madrid, 1981, s. 126.

<sup>6</sup> F. Schulze *Alte Schiffsmodelle aus dem Hause der Schiffergesellschaft zu Lübeck, Lubeck* (bez roku wydania), pl. II B; - E. Keble Chatterton *Sailing Models, Ancient and Modern*, London 1934, ryc. 114.

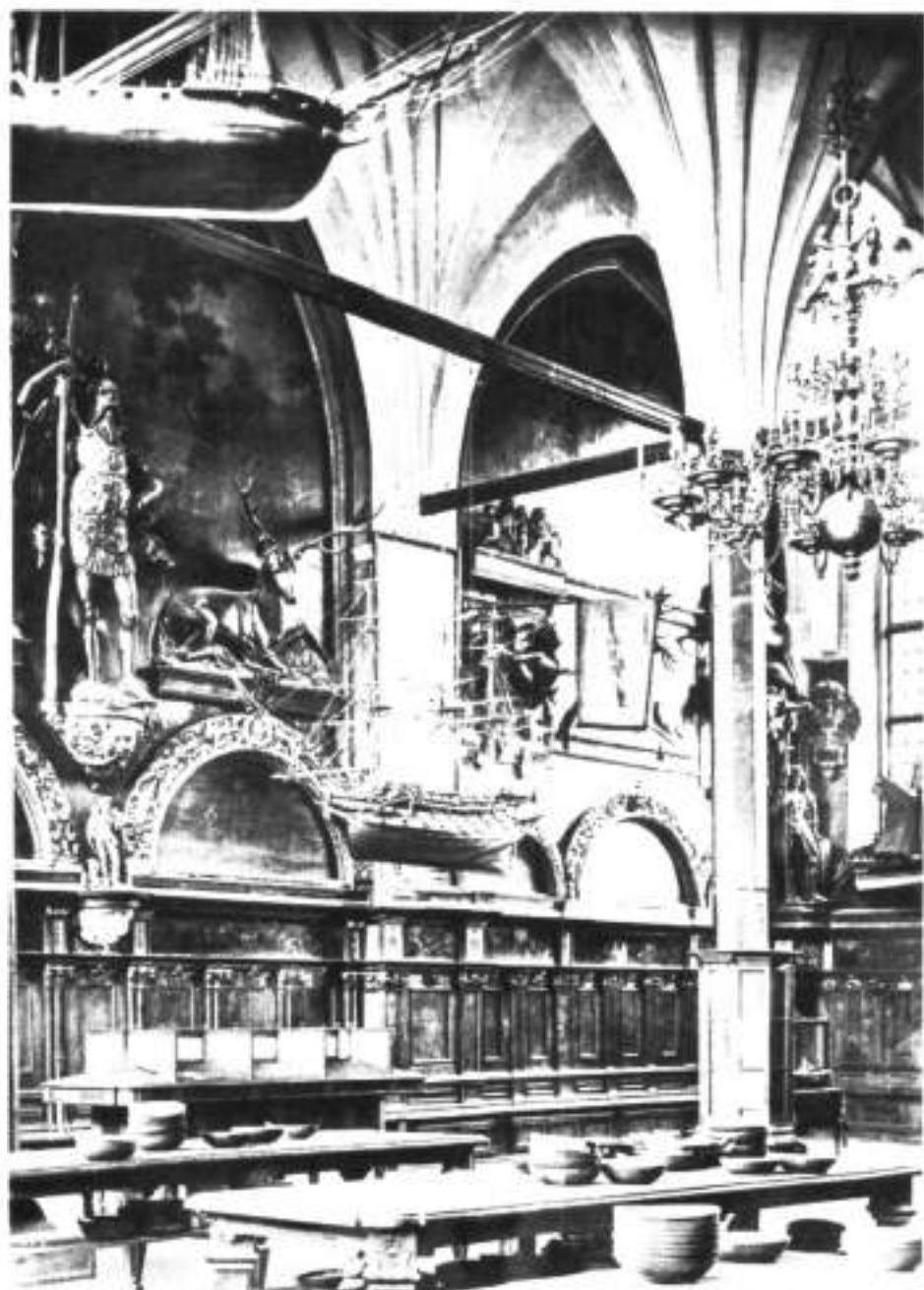
<sup>7</sup> T. Chrzanowski, M. Kornecki *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, s. 436, il. 272.



3. Unikatowe zdjęcie modelu feluki zawieszzonego w sali Konwentu Zamku Malborskiego wykonane zostało prawdopodobnie w 1933-1934 r. Zdjęcie ze zbiorów autora.

4. Model feluki zawieszony we wnętrzu Dworu Artusa po 1934 r. miał wyraźnie zmieniony wygląd. Zdjęcie ze zbiorów autora





Z badań nad  
modelami  
okrętów w  
Dworze Artusa  
w Gdańsku

5. Model okrętu "St. Jacob" na fotografii z 1893 r. Zbiory Biblioteki PAN w Gdańsku

5 florenów i 20 groszy<sup>8</sup>. Trudno dziś powiedzieć, jakie to były modele, gdyż inny z obecnie nam znanych - "Mars" - pojawił się tam dopiero w 1697 r. .

Udokumentowana renowacja modeli, jaką prowadził w latach 1790-1791 marynarz Mattis Ewert, nie wyszczególnia ich liczby ani nazw. Niemniej jednak zdaniem P. Simsona w Dworze Artusa były już wówczas cztery modele<sup>9</sup>. Te nowe zachowane do dziś modele okrętów to "St. Jakob" i "Den Heldenmodige" (il. 5-6).

Pod koniec wieku XIX, jak dowodzi tego już stosunkowo liczna dokumentacja fotograficzna, w Dworze zawieszono jeszcze dwa: bryg "Nordstar" i fregatę o nieznanym nazwie (il. 7-8).

Jakie było przeznaczenie modeli znajdujących się w Dworze Artusa? Odpowiedź na to pytanie jest prosta – dekoracja, czyli nadanie właściwego morskiego klimatu temu wnętrzu. Wcześniej, gdy modeli było mniej, osiągnano to w inny sposób. Marton Csombor w latach 1616-1618 tak w swym pamiętniku napisał o Dworze Artusa: "W środku zawieszono są skóry wieloryba i krokodyla oraz stoją liczne posąжки"<sup>10</sup>. Wniosek z tego, że w latach późniejszych wspomniane skóry zdjęto, gdyż nie znajdujemy już o nich żadnej informacji. Najstarsze zaś znane mi przedstawienie wnętrza Dworu – obraz Domenica II Quaglio z roku 1833 uwidacznia z fotograficzną dokładnością wszystkie trwałe – przyścienne elementy wystroju, jak boazerie, obrazy, piec, rzeźby, a nawet sztandar. Obraz Augusta L. Randta z 1854 r. ukazuje tylko jeden model, bardzo przypominający znanego nam "Marsa" (il. 9). Trzeci obraz, z poł. XIX w., pędzla Jana Karola Schultza, ukazuje już trzy modele, które rozpoznajemy bez trudu. Są to, patrząc od prawej ku lewej: "Mars", "St. Jacob" i po lewej w głębi feluka. Podobny zestaw uwidacznia dzieło Luisa Sy z około 1858 r. na którym, podobnie jak na obrazie Domenica II Quaglia, zaznaczone są ponadto poziome belki pomiędzy filarami (co ciekawe, elementów tych nie ma na obrazach Schultza i Sy). Dopiero obraz Józefa Kopfa z 1907 r. i współczesna mu dokumentacja fotograficzna ukazują wszystkie znane modele podwieszono właśnie pod belkami biegnącymi pomiędzy filarami (na obrazach nie uwidaczniających belek, modele mają liny biegnące do sklepienia).

Na modele okrętów w Dworze Artusa zwracały również uwagę zwiedzające budynek Polki. W roku 1816 Konstancja Biernacka pisała: "Giełda zgrabnej powierzchowności, wewnątrz na czterech marmurowych słupach... wznosi gotyckie sklepienia, a w nich zawieszono wszelkiego kalibru okręty..."<sup>11</sup>, Łuszczewska zaś, znana jako Deotyma, w roku 1858 napisała m.in.: "Pomiędzy filarami, na sznurze długim jak lampa kościelna, przed każdą ławą wisi z misterną wiernością wyrobiony okręcik; i choćbyś

<sup>8</sup> Simson *Der Artushof...*, s. 252.

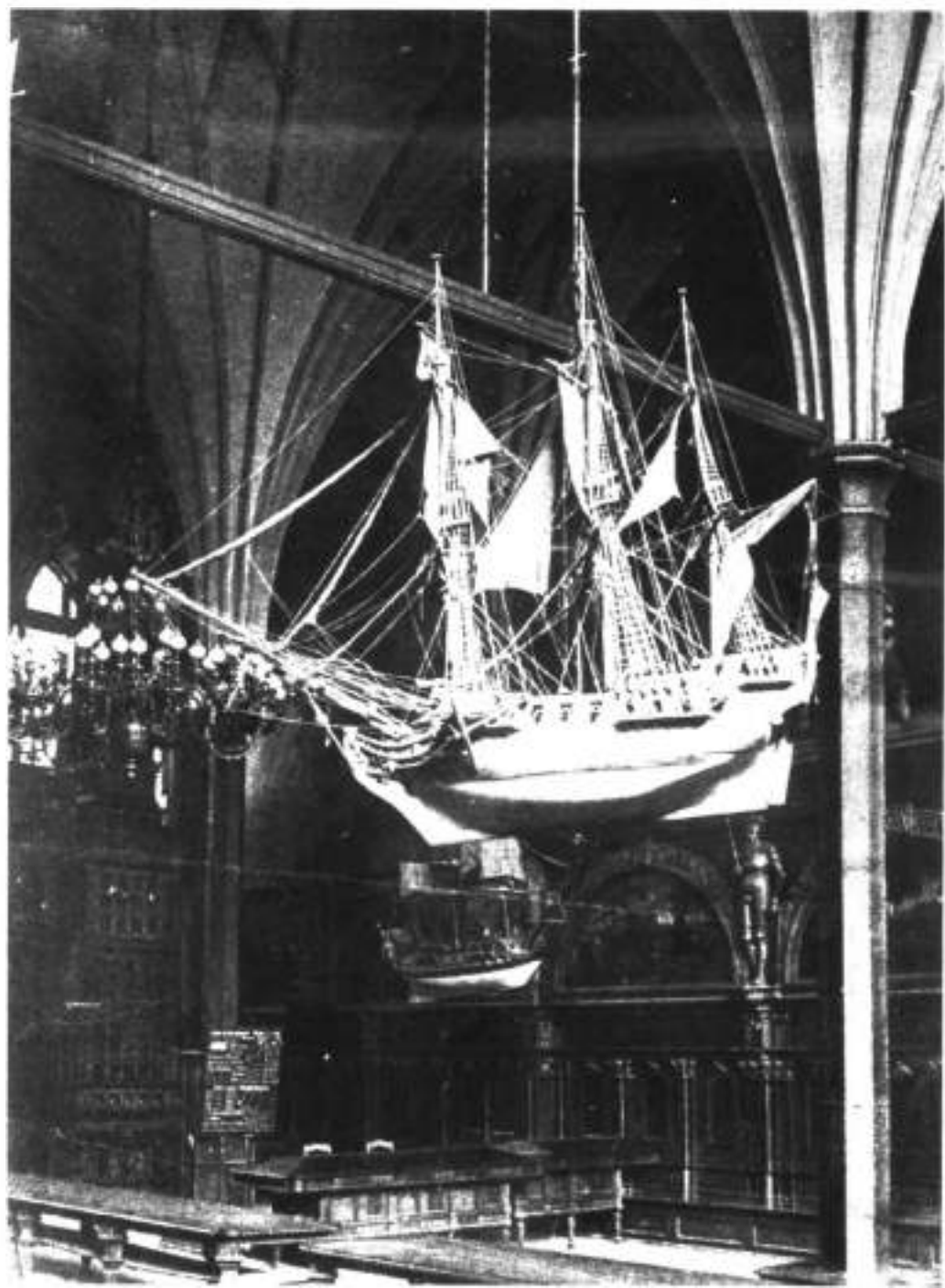
<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 275.

<sup>11</sup> *Martona Csombora podróże po Polsce*, tłum. J. Słacki, Warszawa 1961.

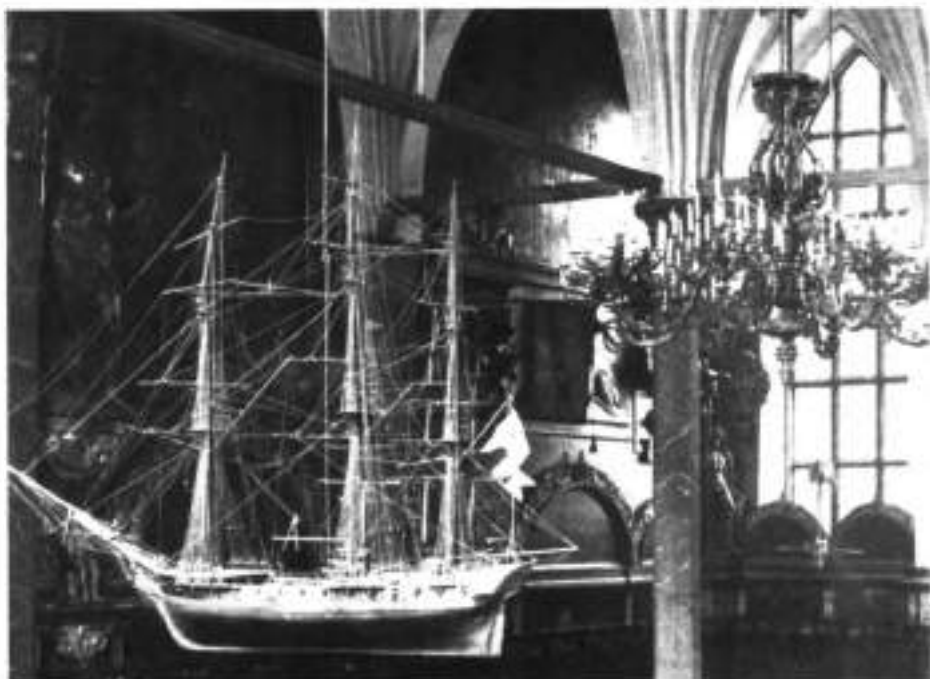
<sup>12</sup> I. Fabiani-Madeyska *Chłostadziwy Gdańskie w XIX wieku. Z relacji polskich zebrała...* Gdańsk 1957, s. 63. (Biblioteka Gdańska. Seria Źródeł Historycznych nr 2).



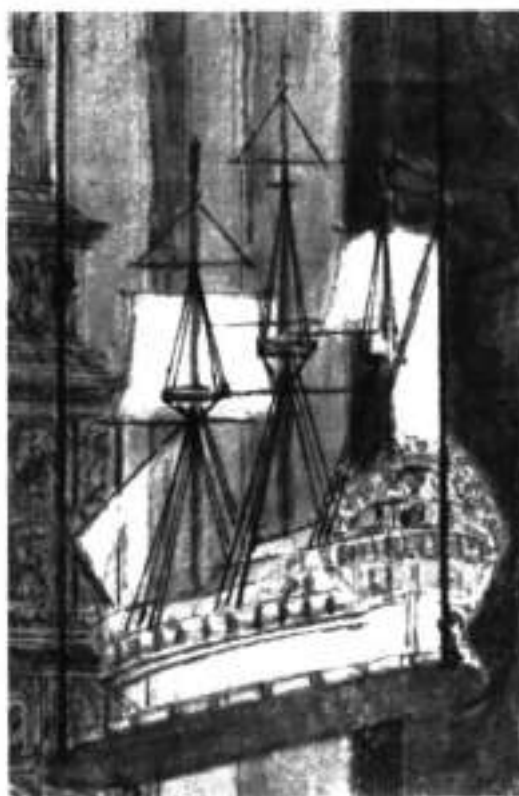


6. Unikatowe zdjęcie okrętu "Den Heldenmodige" z początków XX w. Wg I. Toczka Polskie Szyderstwo

*Jerzy  
Litwin*



7. Model fregaty we wnętrzu Dworu Artusa w początkach XX w. Zbiory Biblioteki PAN w Gdańsku.



8. Model brygu "Nordstar" również znajdował się do 1933 roku we wnętrzu Dworu Artusa - po 1934 zawieszono go w sąsiedniej Sieni Gdańskiej. Zdjęcie ze zbiorów autora.

nie wiedział, gdzie się znajdujesz ta nadpowietrzna flotylla opowie ci, że jesteś w wielkim portowym mieście”<sup>11</sup>.

W początku XX w. w sąsiadującej z Dworem Artusa kamienicy zorganizowano ekspozycję dzieł sztuki pochodzących głównie z kolekcji kupca gdańskiego - Stefana Giełdzińskiego. Stan tego wnętrza, zwanego Sienią Gdańską, dokumentuje sporo fotografii; znalazło tam miejsce również pięć modeli<sup>12</sup>.

Modele okrętów dekorowały wnętrza Dworu Artusa i Sieni Gdańskiej aż do lat 1931-1934 (il. 11). Wtedy to przeprowadzono gruntowną renowację budynku, a na czas jej trwania wszystkie elementy wystroju, przeniesiono do innych miejsc, przechowywano je zwłaszcza w gdańskim muzeum (obecnie miejskim)<sup>13</sup>. Ówczesne fotografie wskazują również na to, że model feluki eksponowano na zamku w Malborku<sup>14</sup>.

W otwartym po restauracji wnętrzu dokonano szeregu zmian, zwłaszcza wśród zabytków ruchomych (co dokumentują fotografie). Zmieniono sposób usztywnień filarów, wprowadzając zamiast drewnianych belek stalowe pręty. W nowo urządzonej Sieni Giełdzińskiej zabrakło dwóch z sześciu modeli. Pozostałe, tj. "St. Jacob", "Mars", "Den Heldenmodige" i felukę, po dokonanych zmianach, zawieszono w innych miejscach i w inny sposób, używając do każdego modelu dwóch prętów-łańcuchów (wcześniej model mocowany był na jednej linii).

Przekształcenia dokonane na samych modelach dotknęły zwłaszcza najstarszy model – felukę. Upodobniono ją do galery, zmieniając formę nadbudówki rufowej i usuwając żagiel rejowy. Całości zmian dopełniło namalowanie na burtach gotyckimi literami cytatu z psalmów w przekładzie Marcina Lutera<sup>15</sup>.

Także we wnętrzu Sieni Gdańskiej dokonano zmian: zawieszono już tylko trzy modele – z których jeden – bryg - został przeniesiony z Dworu Artusa.

Tak więc już w latach 1931-1934 zbiór modeli z Dworu Artusa został uszczuplony o jeden egzemplarz, a zespół z Sieni Gdańskiej aż o trzy modele. Łącznie więc, od roku 1934 w obu budowlach było już tylko siedem modeli. W roku 1944, w obliczu zbliżającego się frontu, wystrój wnętrza Dworu Artusa i Sieni Gdańskiej został zdemontowany i ewakuowany, m.in. do Kartuz, gdzie złożono go w tamtejszych budynkach przyklasztornych.

Z badań nad modelami okrętów w Dworze Artusa w Gdańsku

\*

<sup>11</sup> [Luszczyńska ], [Diotyma [pseud.] Wycieczka do Gdańska..., cyt. za: I. Fabiani-Madeyska, op. cit., s. 190.

<sup>12</sup> P. Simson *Führer durch den Dantscher Artushof*, Dantsig 1902, s. 40; - B. Meyer *Der Artushof in Dantsig*, Dantsig 1929, s. 24.

<sup>13</sup> L. Krzyżanowski *Dokumentacja Dworu Artusa w Gdańsku*, Gdańsk 1959/1960, (mpis 1), s. 14.

<sup>14</sup> B. Schmidt, K. Hasike *Die Marienburg*, Würzburg 1965, (ryc. 48) i ilustracja *Das Konzentzimmer in der Marienburg* dołączona do artykułu *Cronica ili Dantsca*, "Deutschland" X, 2/3, s. 53.

<sup>15</sup> B. Meyer *Der Artushof...*, 2. Aufl., s. 12.

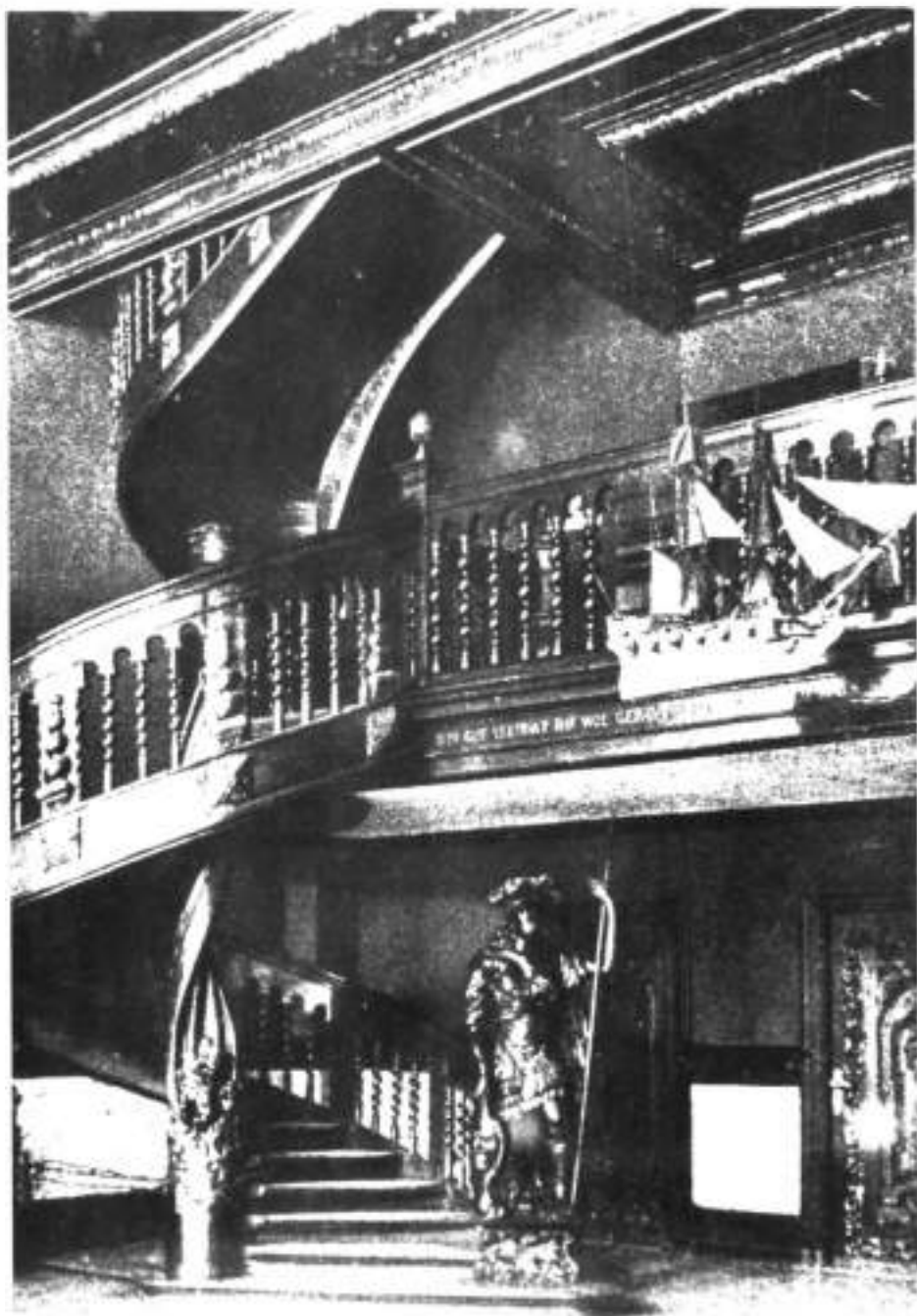


9. Zawieszane modele we wnętrzu Dworu Artusa sprawiały sporo kłopotów konserwatorskich i technicznych - fragment obrazu A. L. Randta z 1854 r. uwidacznia tylko jeden model - "Mars" zawieszony we wnętrzu tej budowli. Widoczna listwa, na której osadzono kadłub. Obraz w zbiorach Biblioteki PAN w Gdańsku

Wśród wielu niewiadomych, jakie się wiążą z powojennymi losami omawianych modeli, bezsporny jest fakt odkrycia mocno zniszczonej feluki oraz "Den Heldenmodige" (aż w okolicach Szczecina)<sup>18</sup>. Inny model – "Mars" był według relacji jego pierwszego powojennego badacza i rekonstruktora – Tadeusza Małaczyńskiego - wieziony w 1945 r. rosyjską ciężarówką z Kartuz w kierunku Gdańska. Być może duże rozmiary modelu oraz żagle spowodowały jego spadnięcie z samochodu. W następstwie upadku kadłub został rozbity, a obiekt porzucony<sup>19</sup>. W takim stanie model przyjęło Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni, które dokonało jego odbudowy.

<sup>18</sup> Modele te odnalazł p. Stanisław Ludwíg z Gdyni (zob. J. Litwin *Zabytkowe modele...*, s. 35).

<sup>19</sup> Informacja uzyskana od p. Tadeusza Małaczyńskiego z Gdańska [J. Litwin *Zabytkowe modele...*, s. 68].



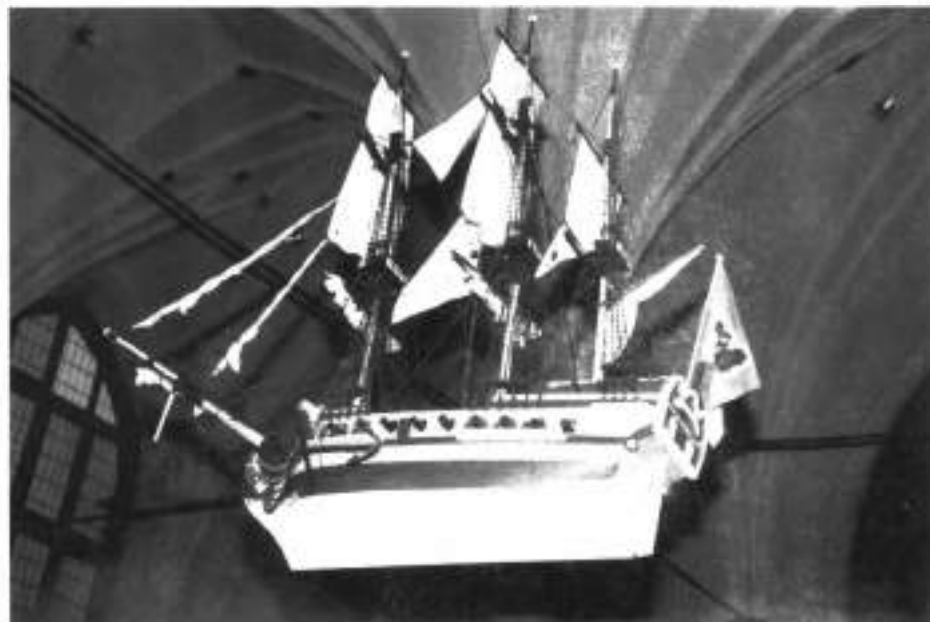
Z badań nad  
modelami  
okrętów w  
Dworze Artusa  
w Gdańsku

10. Model okrętu "Mars" już po renowacji zawieszony w nowym miejscu (w pobliżu drzwi wejściowych) po 1934 r. Wg *Ostpreussen Westpreussen und Danzig*, München 1962



11 Wnętrze Dworcu Artusa po 1934 r. - widoczne trzy modele, które zawieszono już w nowych dla nich miejscach - od lewej feluka, w pobliżu zegara "St. Jacob", po prawej (od dziobu) "Den Heldenmodige". Czwarty - "Mars" prawdopodobnie jeszcze w dniu wykonywania zdjęcia nie był zawieszony, lub go zdjęto, aby nie zasłaniał widoczności - znajdował się po lewej (por. il. 10). Zdjęcie ze zbiorów autora





Z badań nad modelami okrętów w Dworze Artusa w Gdańsku

12. Kopia modelu okrętu "Den Heldenmodige" w restaurowanym wnętrzu Dworu Artusa - 1993 r.

Okoliczności odnalezienia modeli "St. Jacoba" oraz statku handlowego z roku 1775, pochodzącego z Sieni Gdańskiej, nie udało się ustalić. Dodać tu tylko można że "St. Jacob" zabezpieczony został w Muzeum Narodowym w Poznaniu i w 1964 r. przekazano go do Muzeum Morskiego w Gdańsku. Drugi model – statku handlowego – trafił tam z Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Gdańsku.

Niestety, nie udało się odnaleźć dwóch pozostałych modeli zdobiących Sienią Gdańską do roku 1945 - brygu "Nordstar" i modelu okrętu wojennego.

Studia nad modelami z Dworu Artusa zaowocowały w latach 1982-1986 zbudowaniem w pracowni renowacji modeli Centralnego Muzeum Morskiego dwóch kopii: feluki i "Den Heldenmodige". Zrekonstruowano również oryginalny model "Den Heldenmodige" (il. 12). Ówczesny program prac przewidywał ponadto budowę jeszcze jednej wersji feluki, której nie dokończono. Pozostałości oryginalnego modelu poddano konserwacji bez naruszania stanu zachowania zabytku. Nie rozpoczęto zatem jakichkolwiek działań, mogących przywrócić feluce jedną z pierwotnych, znanych nam wersji. Pomijając zniszczenia powstałe w toku działań wojennych, model ten jest bardzo zdewastowany poprzednimi przeróbkami, dalekimi od dzisiejszych zasad konserwatorskich. Decyzję zabezpieczenia modelu feluki w aktualnym stanie zachowania oparto na najnowszym tendencjach i praktykach zachodnioeuropejskich. Dla przykładu: zabytkowe modele galery i galeonu z XVI w., jakie znajdują się w Hiszpanii, eksponowane są w stanie

ich zachowania<sup>21</sup>. Podobnie postępują specjaliści brytyjscy, holenderscy, szwedzcy, a ostatnio również niemieccy, którzy unikatowy model statku średniowiecznego, tzw. model z Ebersdorf, zachowali w stanie, w jakim przetrwał do dnia odkrycia<sup>22</sup>.

Kończąc prezentację zarysu dziejów modeli okrętów z Dworu Artusa pragnę przedstawić następujący pogląd na temat przyszłości tych zabytków (podobne stanowisko wyraziłem już zresztą w roku 1981)<sup>23</sup>. Uważam zatem, że:

1. Modele w Dworze Artusa stanowiły ważną, ale jednak uzupełniającą formę wyposażenia. Zawieszono je stosunkowo późno, a jak wykazuje ikonografia, zdejmowano je, przewieszano, a nawet dowolnie zmieniano ich wygląd.

2. Modele okrętów nie można porównywać z innymi, trwałymi elementami wyposażenia Dworu, umieszczonymi tam już niemal w znanym nam komplecie do końca XVI w. i stanowiącymi zwykle własność poszczególnych bractw.

3. Modele okrętów nadawały wnętrzu Dworu morski charakter.

4. W zrekonstruowanym wnętrzu winno się znaleźć sześć, w ostateczności tylko cztery modele okrętów stosownie do przekazów mówiących o różnej liczbie modeli do 1933 r. Należy określić miejsca i techniki zawieszenia - czy do sklepienia, czy do prętów pomiędzy filarami?

5. Zachowane modele z Dworu Artusa - zarówno zrekonstruowany "Mars" jak i "Den Heldenmodige" mogą być od razu zawieszono, uważam jednak, że szkoda tych cudem ocalałych i unikatowych zabytków narażać na ponowne niszczenie. Dlatego postuluję wykonanie i zawieszenie ich kopii, oryginały zaś należy pozostawić w muzeum (wyłącznie w gablotach) na specjalnej ekspozycji w Muzeum Historii Miasta Gdańska lub w Dworze Artusa.

6. Sprawa dalszych dwóch modeli jest bardziej spomplikowana. Model okrętu "St. Jacob" wymaga odpowiedniej rekonstrukcji (prac takich z braku fachowców i ostatecznej koncepcji eksponowania tego zabytku dotychczas nie przeprowadzono).

<sup>21</sup> Zachowany w ok. 60% model galery z XVI w. znajduje się w Museo Storico Navale w Wenecji, model galonu hiszpańskiego z ok. 1540 r. w stanie zachowania ok. 60% przechowywany jest w Museo Naval w Madrycie, model galonu z początku XVII w. w stanie ok. 75% jest w zbiorach Statens Sjöhistoriska Museet w Sztokholmie.

<sup>22</sup> Odkryty ostatnio po raz pierwszy opublikowany model statku z XV w. - tzw. model kogi z Ebersdorf, wywołal duze poruszenie w sredniowieku badaczy dawnego okretownictwa. Obecnie zabytek ten poddawany jest konserwacji w Deutsches Schiffahrtsmuseum w Bremerhaven.

<sup>23</sup> J. Litwin *Zabytkowe modele z Dworu Artusa w Gdańsku*, Gdańsk 1981; - tenże *Das Modell einer Mittelmeerfregate und seine Geschichte*, "Das Logbuch" 1983, 3; - tenże *Modele okrętów z Dworu Artusa*, "Mocze" 1975, 3, s. 5-6; - tenże *Interesujący model okrętu z XVII wieku*, "Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków" 1976, 123, s. 112-113; - *Model i fikiel z Dworu Artusa w Gdańsku*, "Nautologia" 1977, 4, s. 41-51; - tenże *Próba rekonstrukcji okrętu przedstawionego na obrazie "Okręt Kościoła" z Dworu Artusa w Gdańsku*, "Gdańskie Studia Muzyczne" 2: 1978, s. 185-194, 285-288.

7. Model feluki należy pozostawić w stanie aktualnego zachowania, w Dworze Artusa można zaś powiesić kopię.

8. Najlepszym jednak rozwiązaniem byłaby budowa sześciu nowych modeli, nawiązujących formą kadłuba i ożaglowania do zawieszonych tam dawniej. W ten sposób zostałby przywrócony morski charakter wnętrza Dworu Artusa, zaś modele szczególnie narażone na uszkodzenia, nie sprawiłyby już poważnych problemów konserwatorskich.

Z badań nad modelami okrętów w Dworze Artusa w Gdańsku

Zdjęcia wykonali: M. Brucki - 12; E. Meksiak (repr.) - 1,2,5,9,10.



## Kalendarium odbudowy Dworu Artusa w Gdańsku

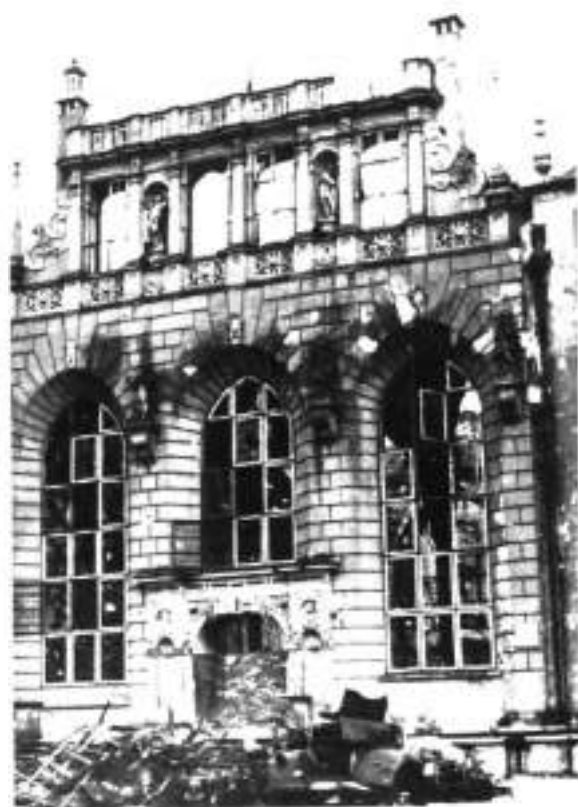
Niniejsze kalendarium jest pierwszym zestawieniem najważniejszych prac stanowiących kolejne etapy odbudowy Dworu Artusa po jego zniszczeniu w 1945 r. Zebranie kompletnych materiałów okazało się trudne. W trakcie przeprowadzonej kwerendy stwierdziłam brak dokumentów dotyczących pierwszego okresu powojennej odbudowy, czyli z lat 1948-1952. Natomiast relacje ustne nielicznych żyjących uczestników odbudowy są niepełne lub zniekształcone upływem czasu. W gdańskim Archiwum Państwowym znalazłam jedynie dwa dokumenty: częściowy projekt „Gospody Ludowej” w piwnicach autorstwa inż. Holca (1951 r.) oraz projekt rekonstrukcji fasady inż. Dolińskiego. W zbiorach Archiwum znajdują się też bliżej nieokreślone dokumenty pochodzące z „Miastoprojektu”, jednakże do tej pory nie są one zainwentaryzowane i dlatego niedostępne. Tak więc do opisu I etapu odbudowy posłużyły wyłącznie wspomnienia i sprawozdania uczestników odbudowy. Natomiast relacjonując dalsze etapy wykorzystałam dokumentację aktową - korespondencje znalezione w teczках Urzędu Konserwatora i Pracowni Konserwacji Zabytków oraz dziennik budowy od roku 1977. Niniejsze opracowanie dotyczy jedynie architektury budynku i nie zawiera informacji na temat jego wyposażenia.

Budynek uległ w 1945 r. dość poważnym zniszczeniom. W wyniku pożaru spłonął dach, runął szczyt ściany północnej oraz około 75 % sklepień, filary z czerwonego granitu, niosące sklepienia były przepalane i potrzaskane (il. 1-2).

Odbudowę miasta kierowała wówczas Dyrekcja Budowy Osiedli Robotniczych; w 1948 r. arch. Józef Chrzanowicz wykonał projekt odbudowy Dworu. Przygotowawcze prace budowlane (odgruzowanie i prace zabezpieczające) rozpoczęto w tymże roku (il. 3). Projekt wymiany filarów opracował inż. Kazimierz Macur, w tym czasie pracownik Urzędu Konser-



1. Długi Targ. Dwór Artusa,  
Ratusz, 1945 r.



2. Dwór Artusa po wojnie.  
Elewacja frontowa, 1945 r.





3. Wnętrze Dworu Artusa po wojnie. Prace przy odgruzowaniu, 1948 r.

watora. Nowe filary odtworzono nie z czerwonego, lecz z szarego granitu sprowadzonego z Dolnego Śląska.

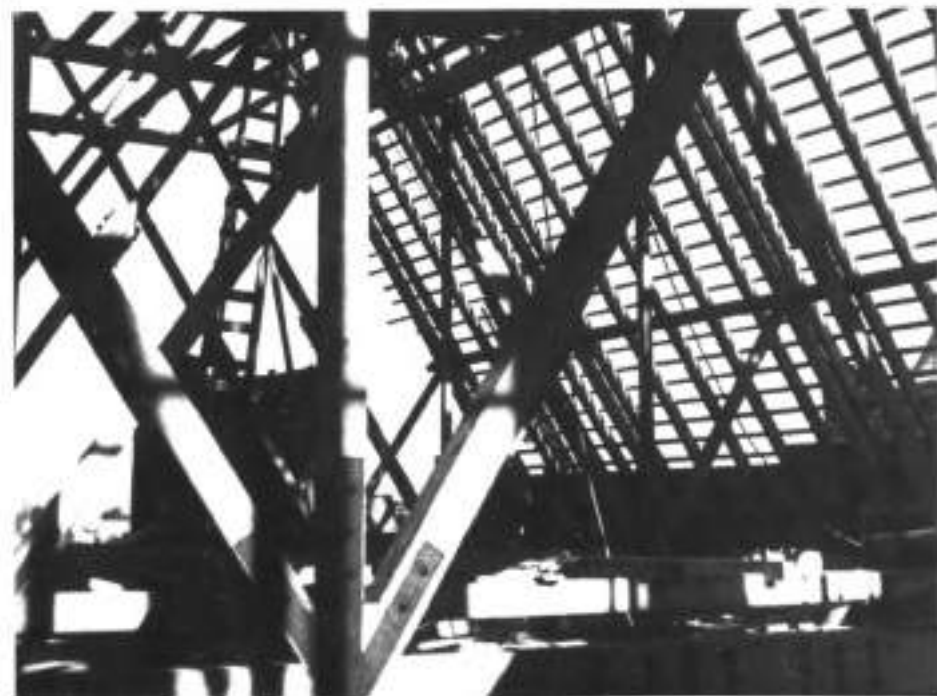
W listopadzie 1949 r. odbudowę nadzorował inż. Aleksander Juszkiewicz. Pod jego kierownictwem prace prowadzone były bez dokumentacji technicznej, opierano się jedynie na programie robót i kredytach przydzielanych na poszczególne lata.

Wiosną 1950 r. przystąpiono do wymiany filarów. W operacji tej uczestniczył inż. Antoni Osiński, któremu powierzono funkcję zastępcy kierownika budowy (il. 4). Całą tą żmudną i precyzyjną pracą kierował doświadczony fachowiec – cieśla Jan Witz, który uprzednio zrekonstruował sklepienie. Montaż filarów odbywał się bez dźwigów wyłącznie przy użyciu systemu lin, wielokrażków i wciągarek. Sklepienia wykonano metodą tradycyjną, wzmocniono wylewką z zaprawy cementowej i rusztem żelbetonowym zaprojektowanym przez doc. Romana Wielocha. Ruszt zlikwidował siły poziome powodujące pęknięcia sklepień.

Następnym etapem prac była konstrukcja więźby dachowej. Projekt rekonstrukcji historycznej więźby sporządził arch. Józef Chrzanowicz, jednakże projekt ten nie został dopuszczony do realizacji. Wyparł go projekt nowoczesnej na ówczesne czasy konstrukcji kratownicowej, opracowany przez inż. Zygmunta Wiśniewskiego (il. 5). Budowę więźby dachowej



4. Montaż nowych filarów, 1950 r.



5. Fragment nowej więźby dachu  
nad Dworem Artusa, ok. 1951 r.

realizowała brygada Jana Pipczyńskiego pod kierunkiem wyżej wymienionego mistrza Witza.

Rekonstrukcję elewacji zaprojektował w 1950 r. inż. Witold Doliński w pracowni architektonicznej Centralnego Biura Projektów i Studiów Budownictwa Osiedlowego ZOR (Zakład Osiedli Robotniczych), które w 1951 r. przekształciło się w „Miastoprojekt”.

Odbudowę Dworu ukończono w stanie surowym w roku 1952, z przeznaczeniem na Dom Kultury.

W roku 1959 powstał projekt uporządkowania wnętrza. w tym celu przeprowadzono w 1958 r. jego inwentaryzację (il. 6-7).

W roku 1961 pomieszczenia piwniczne oddano na 10 lat w zarząd i użytkowanie Gdańskim Zakładom Piwowarsko-Słodowniczym, które urządziły tam prowizoryczną pijalnię piwa i wód gazowanych.

W roku 1962 Biuro Projektów Budownictwa Komunalnego w Gdańsku opracowało projekty wnętrz. W tym samym roku powstał projekt posągu Fortuny, autorstwa Alfonsa Łosowskiego.

Dnia 31 III 1966 r. Dzielnicowy Zarząd Budynków Mieszkalnych wydzierżawił Dwór Artusa do 1970 r. Oddziałowi Sopockiemu Związku Polskich Artystów Plastyków. W grudniu tego roku Politechnika Gdańska wykonała ekspertyzę konstrukcji Dworu.

Dnia 24 II 1967 r. Dwór Artusa został wpisany do rejestru zabytków województwa gdańskiego pod numerem 269.

W latach 1968-1969 Pracownie Konserwacji Zabytków i Pracownie Sztuk Plastycznych wykonały wstępne projekty adaptacji piwnic na kawiarnię, dodajmy że w roku 1969 na południowym szczycie Dworu Artusa ustawiono figurę Fortuny.

W roku 1971 w Pracowni Sztuk Plastycznych arch. Romuald Kokoszko wykonał projekt adaptacji piwnic dla Gdańskich Zakładów Gastronomicznych, który jest obecnie w realizacji. W tymże roku arch. Kazimierz Macur opracował projekt rekonstrukcji Wielkiego Pieca.

W kwietniu 1972 r. zlecono prowadzenie modernizacji piwnic Okręgowej Dyrekcji Inwestycji Miejskich Nr 1.

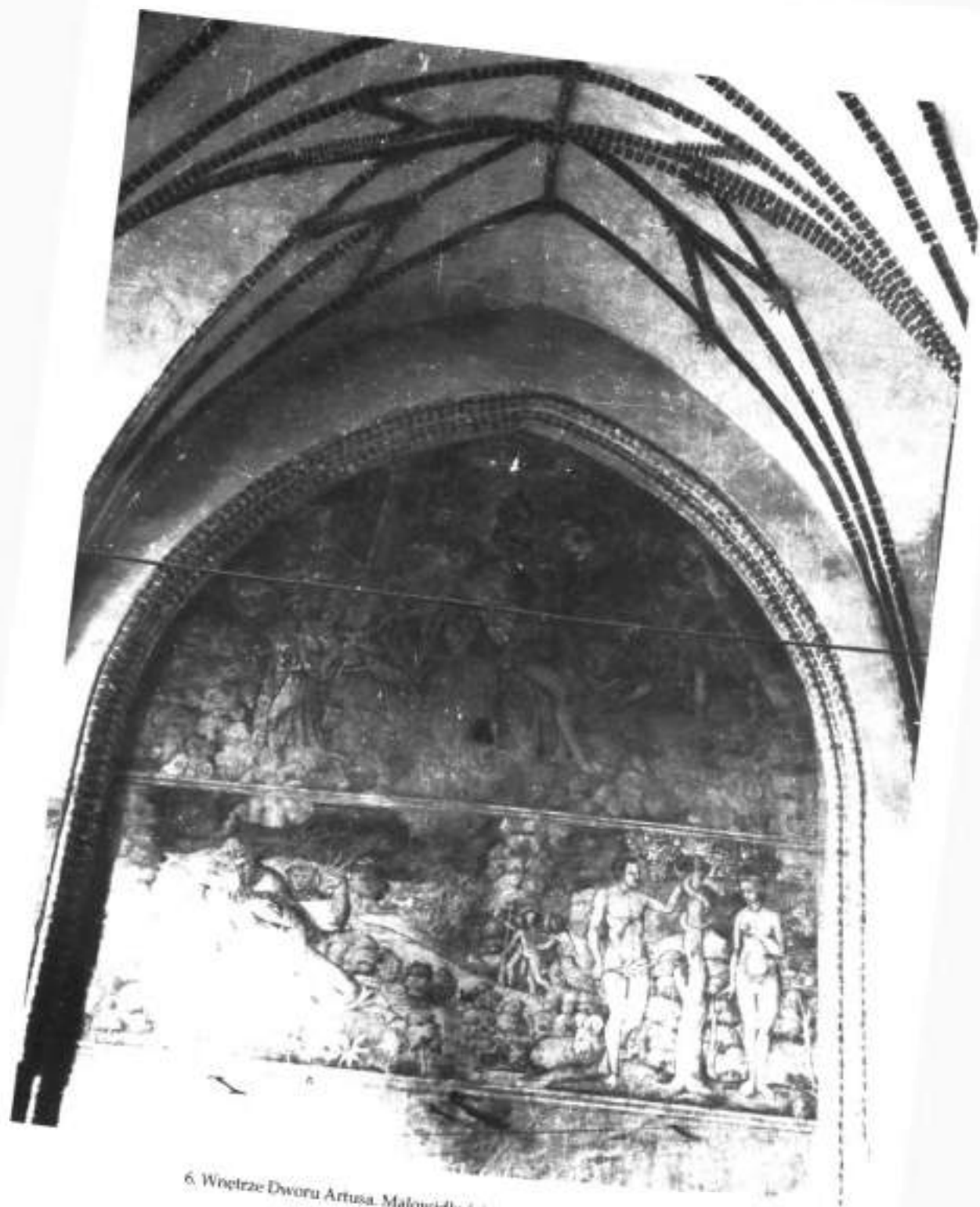
Dnia 6 I 1973 r. PKZ rozpoczęły prace budowlane, przejmując generalne wykonawstwo piwnic.

Dnia 21 IV 1973 r. decyzją Wydziału Gospodarki Przestrzennej i Ochrony Środowiska Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Gdańsku przekazano Dwór Artusa w nieodpłatne użytkowanie Muzeum Historii Miasta Gdańska na czas nieokreślony, z przeznaczeniem na Muzeum. Zobowiązano je do zakończenia budowy do końca 1975 r.

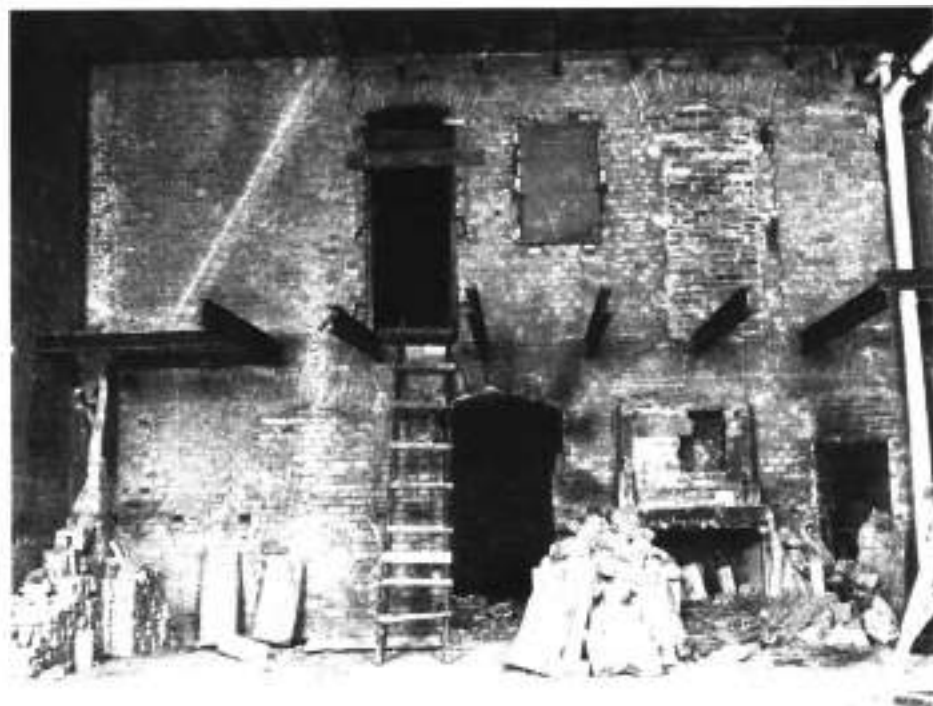
Do grudnia 1973 r. dokonano odbioru: robót różnych w piwnicach, robót stolarskich, tynków wewnętrznych i kanałów wentylacyjnych.

W latach 1974-1976 prac budowlanych nie prowadzono.

W sierpniu 1975 r. w piwnicach nastąpiła awaria, której przyczyną był zator w kanalizacji ulicznej, a rezultatem zalanie podziemi wodą.



6. Wnętrze Dworu Artusa. Malowidło ściennie na ścianie zachodniej



7. Wnętrze Steni Gdańskiej w odbudowanym Nowym Domu Ławy, 1958 r.

W sierpniu 1977 r. PKZ rozpoczęły przygotowawcze prace budowlane, związane z instalacją wentylacji w piwnicach.

Dnia 15IV 1978 r. decyzją Miejskiego Biura Gospodarki Terenami Urzędu Miasta w Gdańsku postanowiono orzec wygaśnięcie prawa użytkowania przez Muzeum Historii Miasta Gdańska terenu obejmującego działkę i budynek Dworu Artusa oraz przekazać je w nieodpłatne użytkowanie Przedsiębiorstwu Gospodarki Mieszkaniowej Gdańsk-Śródmieście na cele użyteczności publicznej.

W październiku 1979 r. PKZ przystąpiły do odgruzowania piwnic i pokrywania dachu.

W kwietniu 1980 r. zakończono zasadnicze roboty we wnętrzach, reperacje tynków, malowanie ścian i sufitów.

W grudniu 1982 r. przystąpiono do robót związanych ze wzmocnieniem splekanego filara w piwnicach pod Sienią Gdańską.

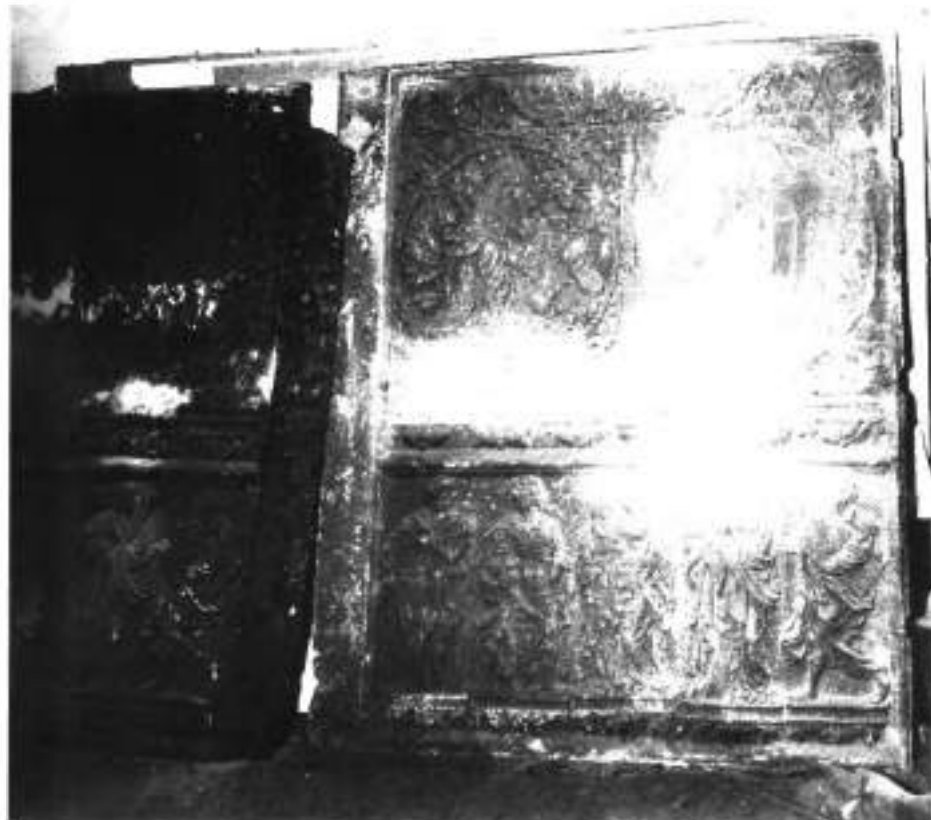
W styczniu 1983 r. odsłonięto sklepienie pod tarasem od strony ul. Chlebnickiej, gdzie odkryto ślady nieczynnej żeliwnej instalacji odprowadzania wód deszczowych z budynku.

Dnia 20IV 1984 r. decyzją Miejskiego Biura Gospodarki Terenami Urzędu Miejskiego w Gdańsku postanowiono ponownie przekazać Dwór Muzeum Historii Miasta Gdańska w nieodpłatne użytkowanie na czas nieokreślony oraz zobowiązać Muzeum do doprowadzenia obiektu do stanu użytkowego



8. Cokół Wielkiego Pieca w Dworze Artusa podczas badań architektonicznych w 1985 r.





9. Płyty żeliwne odkryte podczas badań archeologicznych w 1985 r. prowadzonych w obrębie Wielkiego Pieca przez arch. Joannę Labenz i arch. Jacka Gzowskiego.

w ciągu 4 lat od dnia przejęcia, a więc do 1988 r. Część piwniczną Wydział spraw Lokalowych Urzędu Miejskiego w Gdańsku przydzielił dnia 25 X 1983 r. Przedsiębiorstwu Państwowemu „Orbis” - Zakład Realizacji Inwestycji w Poznaniu celem przystosowania jej na luksusową restaurację.

W październiku 1984 r. rozpoczęto prace związane z realizacją projektowanego pawilonu zaplecza Sieni Gdańskiej.

W październiku 1985 r. w pobliżu Szkoły Mariackiej na głębokości około 5,5 m odkryto drewniany fundament grubości około 1 m przykryty warstwą kamieni.

W roku 1985 PKZ przeprowadziły badania architektoniczne w obrębie Wielkiego Pieca (il. 8), podczas których arch. Joanna Labenz i arch. Jacek Gzowski odkryli płyty żeliwne (il. 9).

W styczniu 1986 r. rozpoczęto budowę pawilonu zaplecza Sieni Gdańskiej. W tym samym roku w grudniu rozpoczęto prace mające na celu wzmocnienie stropu w obrębie Pieca; stwierdzono ogólnie zły stan techniczny sklepień piwnicznych.



10. Wnętrze piwnic Dworu Artusa, ok. 1987 r.

11. Odsłonięte sklepienie piwnic widoczne z hali Dworu Artusa, 1987 r.





12. Zbrojenie koszulek żelbetowych wzmacniających sklepienie Dworu Artusa

13. Instalacje elektryczno-ogrzewcze w posiadce Dworu Artusa



W marcu 1987 r. przystąpiono do odsłonięcia sklepień pod posadzką Dworu w celu przeprowadzenia prac przygotowawczych do instalacji ogrzewania elektrycznego pod posadzką (il. 10-11).

W zakres prac weszło wzmocnienie sklepień piwnic wieńcami i koczulkami żelbetowymi, częściowe przemurowanie sklepień, wypełnienie keramzytem i zalanie szlichtą cementową (il. 12). Projekt ogrzewania elektrycznego wykonano w Instytucie Elektroenergetyki Politechniki Łódzkiej.

W marcu 1988 r. ustalono kolejny termin oddania Dworu do użytku na dzień 31 VIII 1989 r.

W styczniu 1989 r. rozpoczęto montaż instalacji ogrzewczej (il. 13).

Dnia 23 V 1989 r. Muzeum Historii Miasta Gdańska przejęło od Instytutu Morskiego Budynek Nowego Domu Ławy, tzw. Sieni Gdańskiej.

W czerwcu 1989 r. rozpoczęto prace przygotowawcze do remontu Sieni.

W styczniu 1990 r. przedsiębiorstwo „Kampol” pod nadzorem autorskim arch. Zdzisława Bary rozpoczęło układanie posadzki kamiennej w hali dworu. Jednocześnie w Sieni Gdańskiej trwała renowacja stolarki okiennej, kontynuowano też prace budowlane, w zakres których wchodziła budowa żelbetowej klatki schodowej, murowanie kominków i ścianek działowych oraz remont kapitalny dachu. Rozpoczęto również prace nad wewnętrzną instalacją elektryczną.

W marcu 1990 r. zakończono roboty posadzkarskie.

Do czerwca 1990 r. założono instalację elektryczną, telefoniczną i wodno-kanalizacyjną w Sieni Gdańskiej.

W grudniu 1990 r. rozpoczęto montaż elementów kamiennych pieca w Dworze Artusa.

Dnia 24 X 1990 r. wydano pozwolenie na budowę pawilonu zaplecza restauracji „Orbis” mieszczącej się w piwnicach na parceli o powierzchni 62 m<sup>2</sup> w zachodniej części dziedzińca Dworu od strony ul. Chlebnickiej.

Dnia 18 I 1991 r. została spisana notatka służbowa, w której ustalono, że Muzeum, Historii Miasta Gdańska przejmie funkcję bezpośredniego inwestora prac w Dworze. Przekazanie placu budowy przez Miejskiego Konserwatora Zabytków nastąpiło 11 III 1991 r.

Do września 1991 r. okablowano sygnalizację antywłamaniową, sygnalizację przeciwpożarową wykonano instalację centralnego ogrzewania i przyłącze telefoniczne, położono posadzkę kamienną w sieni Domu Ekonomistów, wyremontowano okna na poddaszu Dworu i w całym Domu Ławy, rozpoczęto prace wykończeniowe w Domu Ławy. Pod koniec tego roku przystąpiono do ułożenia posadzki w Sieni Gdańskiej i w pawilonie wystawowym, według projektu arch. Zdzisława Bary. Wykonawcą był „Kampol”.

W lutym 1992 r. na częściowo ułożonej posadzce pojawiły się brązowe plamy i wykwyty solne, dlatego postawiono skuć i w miejsce płyt „Morawica” położyć włoskie „Botticino-classico”. Prace posadzkarskie

ukończono we wrześniu 1992 r. W połowie stycznia 1992 r. rozpoczęto wykorzystywać instalację ogrzewczą w posiadce Dworu.

Do maja 1992 r. wykonano następujące prace wykończeniowe:

W Domu Ławy

- ułożono podłogi parkietowe
- ułożono glazurę
- zamontowano drewniane stopnie i balustrady klatki schodowej
- zamontowano stalowe listwy do wieszania eksponatów w salach wystawowych

- zakonserwowano kamienny portal łączący Dom Ławy z pawilonem wystawowym

- osadzono większość drzwi
- rozpoczęto rekonstrukcję kominka w Sieni Gdańskiej
- ułożono kamienne posadzki.

W hali Dworu zakończono tynkowanie żeber sklepiennych oraz malowanie ścian i sklepień, rozpoczęto montaż ław i boazerii.

W Domu Ekonomistów (Starym Domu Ławy) ułożono posadzkę kamienną.

Wykonano metaloplastyczne ozdobne ogrodzenie dziedzica do strony północnej Dworu. Montaż nastąpi po zlikwidowaniu placu budowy i wykonaniu kamiennej nawierzchni ze stopniami.

Na koniec pierwszego zestawienia kolejnych etapów prac Dworu Artusa pragnę zwrócić uwagę na potrzebę przeprowadzenia badań archiwalnych celem ustalenia dokładnych danych na temat odbudowy gmachu, zwłaszcza w okresie powojennym. Kalendarium takie powinno być opracowane również dla powojennych losów wyposażenia Dworu i prac badawczych.





## Dwór Bractwa św. Jerzego w Gdańsku\*

Dwór Bractwa św. Jerzego jest jednym z tych, w których przypadku osoba fundatora i okoliczności powstania są szczególnie ważne dla zrozumienia związanych z nim problemów artystycznych.

Bractwo św. Jerzego było prawdopodobnie najstarszym związkiem kupieckim Gdańska. Pierwszy zachowany dokument dotyczący bractwa, jego statut z 1411 r., skodyfikował na nowo obowiązujące od dawna już przepisy<sup>1</sup>. Nie dziwi więc, że zajmowało ono wyróżnioną pozycję, skupiając przedstawicieli najznacniejszych rodów we władzach miejskich. Te kilkadziesiąt rodów tworzących patrycjat uzyskało w ciągu XV w. tak wysoki status, że dzięki zgromadzonym zasobom finansowym mogło ograniczyć działalność kupiecką na rzecz operacji kredytowych, spekulacji nieruchomościami i kupna posiadłości za miastem, co pozwoliło im przeistoczyć się we właścicieli ziemskich<sup>2</sup>. Według statutu członkami gdańskiego bractwa mogli być tylko "kupcy wywodzący się ze stanu rycerskiego albo do niego wybrani" (przez otrzymanie najwyższych miejskich godności)<sup>3</sup>. Było to więc stowarzyszenie ekskluzywne, aspirujące do odgrywania roli miejskiej arystokracji.

Zgodnie z powszechną w średniowieczu tendencją, jego członkowie dążyli do podkreślenia swojej pozycji społecznej poprzez kultywowanie form kultury rycerskiej, głównie przez spełnianie rycerskich zadań. Służyła

\* Artykuł jest skrótem pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem prof. A. Grzybkowskiego w 1991 r. na UW.

<sup>1</sup> *Scriptores Rerum Prussicarum* (dalej: SRP), t.IV, hsg von Th. Hirsch, M. Toppfer, E. Streblke, Leipzig 1870, s. 350. W dokumencie wymieniona jest data 1414, Hirsch przesuwając datowanie statutu na rok 1411, w którym wymieniony w dokumencie jako ławnik Albrecht Dodorf otrzymuje jako ławnik Albrecht Dodorf otrzymuje tę funkcję.

<sup>2</sup> J. Stankiewicz *Rzecz o przetrzymaniu i demograficzny Gdańsk pod berkiem Jagiellonów*, [w:] *Historia Gdańska*, pod red. E. Cieślaka, t. II, Gdańsk 1982, s. 186.

<sup>3</sup> SRP, t.IV, s. 350. Potwierdziła to kolejny statut z 1655 r. - "Członkami bractwa mogą być tylko szlachetnie urodzeni, ważne osobistości i kupcy. Wszyscy oni powinni należeć do władz miejskich lub być uważani za zdanych do tego; - P. Gebelke *Dziej 1895*, s. 381.

tym celem strzelnica na międzymurzu obwarowań Głównego Miasta, tuż przy Bramie Długolicznej (zastąpionej na początku XVII w. Złotą Bramą). Podstawowe zadanie bractwa, jakim było aktywne uczestniczenie w obronie miasta, miało swoją zrytualizowaną formę w postaci obrzędów obchodzonych corocznie i sięgających korzeniami bardzo dawnej tradycji. Najważniejszym z nich było tzw. Majowe Święto (niem. *Mairitt*). Bractwo św. Jerzego odgrywało w nim ważne zadanie, przeprowadzając w formie barwnej parady lustrację stanu uzbrojenia i przygotowania miejskich oddziałów. Święto to bez wątpienia miało związek z tradycją arturiańską. Organizowano je w Zielone Świątki, dzień, w którym, według legendy, król Artur zwoływał na naradę swoich wasali i w którym w wielu miastach północnej Europy, przede wszystkim we Flandrii, odbywały się festyny, zwane Dworem Artusa lub Okrągłym Stołem. Bractwo św. Jerzego związane było także z organizowanym na zapusty turniejem, w czasie którego młodzi mieszczaństwo sprawdzali w konnych potyczkach swoje umiejętności. Istnieje hipoteza, że każdy młody członek bractwa musiał przynajmniej raz uczestniczyć w takim turnieju, by zyskać sobie prawo zasiadania w Ławie<sup>4</sup>. Jak widać, rola Bractwa św. Jerzego była w średniowiecznym Gdańsku bardzo duża jeśli chodzi o upowszechnienie kultury rycerskiej. Kontrowersje budzi jednak znaczenie bractwa dla rozwoju kultu króla Artura i rycerzy Okrągłego Stołu i jego ewentualny udział w powstaniu gdańskiego Dworu Artusa. Bractwo zostało wymienione w jego statucie z 1421 r.; z tekstu wynika, że zajmowało tam uprzywilejowaną pozycję, mogąc odbywać osobne zebrania<sup>5</sup>. Paul Simson uważał, że Bractwo św. Jerzego było fundatorem i pierwotnie jedynym użytkownikiem Dworu Arusa<sup>6</sup>, zaś Erich Keyser upatrywał inicjatorów jego budowy w gildii kupieckiej (*Gemaine Kaufmann*) i w bractwie widział późniejszych gości Dworu<sup>7</sup>. Wydaje się, że rozpatrując obie hipotezy należy wziąć pod uwagę związek kultów św. Jerzego i króla Artura, ich silne zakorzenienie w tradycji rycerskiej, tak ważnej właśnie dla Bractwa św. Jerzego<sup>8</sup>.

O tym, jak silna była wśród jego członków świadomość przynależności do wyższego stanu społecznego, mogą świadczyć wydarzenia z 1486 r., które

<sup>4</sup> S. Ruhle *Maispille und andere Vorführungen zur dem Artushof*, "Ostdeutsche Monatshefte" 7: 1926/27, H. 6, s. 606-607. O tym, że Bractwo św. Jerzego było stowarzyszeniem grupującym przede wszystkim synów rodzin patrycjuszowskich, doskonalących się w jego szeregach w rzemiośle rycerskim, może świadczyć powszechnie w XV w. używane określenie jego członków *junckers* lub *junckern* - (Caesar Weisrichs *Danziger Chronik. Ein Beitrag zur Geschichte Danzigs, der Lande Preussen und Polen, des Hansaunions und der Nordischen Reiche*, (dalej: *Weisrich*), bearb. von Th. Hirsch, F. A. Vossberg, Berlin 1855, s. 70).

<sup>5</sup> SRP, t.IV, s. 348.

<sup>6</sup> P. Simson *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Danzig 1900, s. 14-15.

<sup>7</sup> E. Keyser *Der Artushof und der "Gemaine Kaufmann" in Danzig*, "Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins" 31: 1932, s. 37 n. Keyser argumentował, że w XIV i XV-wiecznych źródłach dotyczących Dworu Artusa jego użytkownicy są określani jako *compagny* lub *Gemaine Kaufmann*, a w statucie z 1421 r. Bractwo św. Jerzego wymienione jest osobno.

<sup>8</sup> Na temat zależności pomiędzy kultem św. Jerzego a tradycją arturiańską por. W. Störmer *König Artus als aristokratisches Leitbild während des späteren Mittelalters, gezeigt an Beispielen der Ministerialität und des Patriziats*, "Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte", 1972, Band 35, H.3, s. 958-965; - P. Paszkiewicz *Arthur's Court and its Social and Cultural Origin*, "Biuletyn Historii Szlaki" XLVII: 1986, nr 2-4, s. 203 n.

najprawdopodobniej są związane ze spektakularną decyzją bractwa o opuszczeniu Dworu Artusa i wzniesieniu własnej siedziby.

Wiek XV to okres daleko idących zmian w strukturze społecznej Gdańska. Stare rody, skupione głównie w Bractwie św. Jerzego, zaczęły tracić swoją uprzywilejowaną pozycję we władzach miejskich. Od początku stulecia do miasta poczęły napływać, przede wszystkim z Niemiec, dynamiczne grupy kupców i rzemieślników. Przykładem szybkiego awansu nowych mieszkańców może być rodzina Ferberów, która na początku wieku przybyła z Nadrenii, a już w drugiej jego połowie piastowała najważniejsze miejskie urzędy<sup>9</sup>.

Dynamiczny rozwój handlu po przyłączeniu Pomorza Gdańskiego do Korony spowodował znaczny wzrost szeregów najzamożniejszego kupiectwa. Zjawisko przenikania nowych rodów w obręb patrycjatu zaowocowało postępującą "demokratyzacją" warstwy kupieckiej w miarę wzrostu jej liczebności i znaczenia. Proces ten przewijał się m.in. w liberalizacji statutów Dworu Artusa. W ciągu XV w. stopniowo obniżano minimalną opłatę wpisową i, choć w drodze wyjątku, umożliwiono wstęp rzemieślnikom<sup>10</sup>.

Zmiany społecznej struktury odzwierciedlał także charakter bractw posiadających swoje ławy w Dworze Artusa. Nowe bractwa - św. Reinholda, Malborskie, Trzech Króli skupiały przede wszystkim kupców, którzy nie wchodziłi w skład patrycjatu lub niedawno uzyskali odpowiedni ku temu status, jak między innymi Ferberowie, główni dobroczyńcy Bractwa św. Reinholda. Dla pamiętających o swym szlacheckim pochodzeniu członków Bractwa św. Jerzego musiało to być powodem do niezadowolienia.

W kronice Weinreicha znajdujemy pod rokiem 1486 barwną opowieść związaną z turniejem urządzanym na zapusty. Powszechne oburzenie wśród najzamożniejszych rodów w mieście wzbudziła wiadomość, że jednym z uczestników turnieju ma być Lenart von Dammerau, określony przez Weinreicha jako "chłopski syn", członek Bractwa św. Reinholda. Oburzeniu temu dała wyraz bogata patrycjuszka, Katarzyna Finkerberger, która w obecności burmistrza, rajców i starzyzny określiła uczestników turnieju pogardliwym epitetem, dodając, że nie są oni godni, by kobiety oglądały ich popisy szermiercze. Zgromadzeni dostojni goście postanowili nakłonić do udziału w turnieju szlachcica Hermana Floringa. Gdy nie udało mu się zdobyć pierwszej nagrody, jego wpływowi przyjaciele dowiedzieli tego, że nie przyznano żadnych trofeów. Wzbudziło to oburzenie przyglądającego się walkom pospólstwa i w obawie przed zamieszkami Rada ostatecznie skłoniła fundatorów do wydania nagrody<sup>11</sup>. Konflikt nie zakończył się jednak szybko. W tym samym roku w Majowym Świącie wzięło udział tylko 10 jeźdźców, podczas gdy zazwyczaj było ich kilkuset<sup>12</sup>. Żadne wydarzenie

<sup>9</sup> H. Zins *Die Ferberde i jego role in den Jahren Gdańska in XV i XVI w.*, Lublin 1951.

<sup>10</sup> Simson, op. cit., s. 18-19; - *Keyser Artushof...*, s. 39.

<sup>11</sup> Weinreich, op. cit., s. 41-43.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 43, Anm. 2. W 1552 r. w podobnych uroczystościach uczestniczyło 243 konnych w pełnej zbroi i rymaszku, 460 piechurów z pikami, 480 z halabardami.

polityczne nie uzasadniało tak gwałtownej absencji w najważniejszym miejskim święcie. Cała sytuacja nasuwa więc raczej myśl o bojkocie.

Nie jest możliwe odkrycie pełnego sensu zdarzeń rozgrywających się pięćset lat temu, można jednak przypuszczać, że ważną w nich rolę grali członkowie Bractwa św. Jerzego jako główni organizatorzy turniejów w pusty i Zielone Świątki, prawdopodobnie urażeni w swej ambicji sojusznicy Katarzyny Finkerberger. Być może te właśnie wydarzenia zaważyły na decyzji starszych bractwa o ostatecznym usunięciu się z Dworu Artusa i zbudowaniu nowej siedziby<sup>15</sup>.

Osobne budowle związane z miejskimi strzelnicami istniały m.in. w Braniewie<sup>16</sup>, Elblągu<sup>17</sup>, Toruniu (tzw. Dwór Mieszczański)<sup>18</sup>, nie były jednak wyłączną własnością jednego bractwa. Z dworu toruńskiego mogli korzystać wszyscy kupcy z Dworu Artusa i nie ma w dokumentach śladu jakichkolwiek sporów na tym tle.

Dwór Bractwa św. Jerzego byłby świadectwem konfliktów, jakie poruszały piętnastowieczną społeczność Gdańska. W zamiarze fundatorów miał manifestować ich wysoką pozycję, którą właśnie zaczęli tracić. Zbudowano go na terenie strzelnicy należącej do bractwa, przy głównym wjeździe do miasta, w miejscu najbardziej reprezentacyjnym. Prace budowlane rozpoczęły się w 1487 r., a więc niedługo po zrelacjonowanych przez Weinreicha wydarzeniach, zakończyły w 1494, kierował nimi Jan Glotau, jeden z mistrzów strzelniczych bractwa<sup>19</sup>. Piętrowy budynek na planie kwadratu, z namiotowym dachem, całą przestrzeń piętra zajmowała reprezentacyjna sala, miejsce spotkań i wystawnych uczt. Rzucającym się w oczy elementem architektonicznym dworu są smukłe narożne ośmioboczne wieżyczki i wieńczące fasady blankowanie, kojarzone zwykle z budownictwem obronnym.

W świetle tego, co wiemy na temat Bractwa św. Jerzego, powstaje pytanie, czy dokonano świadomego wyboru typu budynku, który miał się kojarzyć z ideą militarną, świadcząc w ten sposób o szlachetnym pochodzeniu jego właścicieli. Innymi słowy, czy silne wciąż u schyłku średniowiecza wśród gdańskiego patrycjatu dążenie do nobilitacji przez naśladowanie rycerskiego obyczaju mogło znaleźć swój artystyczny wyraz w czerpaniu wzorów z form architektonicznych charakterystycznych dla wyższego stanu społecznego.

Ten pogląd dominuje w powszechnej opinii na temat Dworu Bractwa św. Jerzego. Tak zasłużonemu badaczowi sztuki Gdańskiej, jakim był Georg

<sup>15</sup> Antagonizm między Bractwem św. Jerzego a innymi bractwami w Dworze Artusa widoczny jest również w konflikcie z Bractwem Malborskim, który miał miejsce na początku 1488 r., por. Weinreich, s. 52-53.

<sup>16</sup> F. Hippler *Der Artushof und die St. Georgenbrüderschaft in Braunsberg*, "Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ernlands" VII: 1881, s. 608.

<sup>17</sup> A. Granau *Die St. Georgenbrüderschaft zu Elbing*, Marburg/Lahn 1957, s. 17.

<sup>18</sup> A. Semrau *Thorn im 13. Jahrhundert*, "Mitteilungen des Copernicus-Vereins zu Thorn" 36: 1930, s. 39-49.

<sup>19</sup> Weinreich, s. 29, 36, 52, 60, 64, 67, 79, 83 Anm. 7, 86. Jan Glotau w tekście kroniki określony jest raz jako *regirssant*, a innym razem jako *baumeister*. Z racji swojej ściśle administracyjnej funkcji w bractwie i zawodu, jaki wykonywał, można przypuścić, że był on przede wszystkim zarządzającym budową. Wyrażenie *baumeister* na obszarze niemieckojęzycznym w późnym średniowieczu stosowane było nie tylko do architektów, ale i dla określenia tego rodzaju funkcji; por. P. Booz *Der Baumeister der Gotik*, München 1956, s. 26-27.

Cuny, budowla przypominała "wolno stojący zameczek". Cuny wiązał ją z dolnorenńskimi siedzibami rycerskimi<sup>19</sup>. Często zwracano także uwagę na podobieństwo dworu do Pałacu Wielkich Mistrzów w Malborku (elewacja zachodnia z przełomu XIV i XV w.), budowli blisko sto lat wcześniejszej i całkowicie odrębnej stylistycznie, jednak, jak się wydawało, najbliższej geograficznie<sup>20</sup>.

Dwór Bractwa  
św. Jerzego  
w Gdańsku



1. Vilvorde, pieczęć miejska, koniec XII lub początek XIII w.

Tymczasem elementy architektury militarnej występowały w miastach średniowiecznych już od XIII w. także w budownictwie cywilnym. Prawdopodobnie najstarszym przekazem ikonograficznym dotyczącym tego zjawiska jest pieczęć miejska z Vilvorde (Brabancja), pochodząca z końca XII lub początków XIII w., przedstawiająca dom ławników z fasadą flankowaną cylindrycznymi wieżyczkami i zwieńczoną blankowaniem (il.1)<sup>21</sup>. Dalszy rozwój tego rodzaju dekoracji nastąpił we Flandrii. Pseudomilitarny wystrój stosowano przede wszystkim w budowlach komunalnych, jak m.in. domy ławników w Alost (przed 1225)<sup>22</sup> i Mechelen (1374 r.)<sup>23</sup>, ratusze w Brugii (1375-1420) (il. 2)<sup>24</sup>, Brukseli (od 1402 r.)<sup>25</sup> i Lowanium (od 1448 r.)<sup>26</sup>, czy wreszcie hale

<sup>19</sup> G. Cuny *Die St. Georgskirche, "Ostdeutsche Monatshefte"* 7: 1926/27, H.6, s. 600-601.

<sup>20</sup> A. Miłobędzki *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1978, s. 100-101) ponowniewał cechy stylowe obu budynków w celu ukazania ewolucji form związanych genetycznie ze strukturą gotycką w kierunku późnośredniowiecznej dekoracyjności. Ten uśp, źle interpretowany, mógł prowadzić do podobnych nieporozumień.

<sup>21</sup> A. J. L. van de Valle *Belgique gothique*, Bruxelles 1971, s.33.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> S. Leurs *Alte Bruckunst in Flandern*, Jena 1942, s. 48.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 51.



2. Brugia, ratusz, 1375-1420 r.





3. Ypres, sukiennice, ok. 1250-1300 r.

miejskie Brugii i Ypres (il. 3), obie z 2 poł. XIII w.<sup>26</sup> Do wzorów flamandzkich nawiązywała także wschodnia fasada ratusza w Akwizgranie (ok. 1370)<sup>27</sup>.

W wieku XIV elementy architektury militarnej stają się częścią repertuaru formalnego budowli związanych z fundacjami patrycjatu, jak siedziby związków i bractw kupieckich, kantory, składy towarów, Tanz- i Festhausy. Były to więc budynki o funkcji bardzo zbliżonej do Dworu Bractwa św. Jerzego. Również w XIV w. pojawiły się pierwsze domy patrycjuszowskie o pseudomilitarnym wystroju.

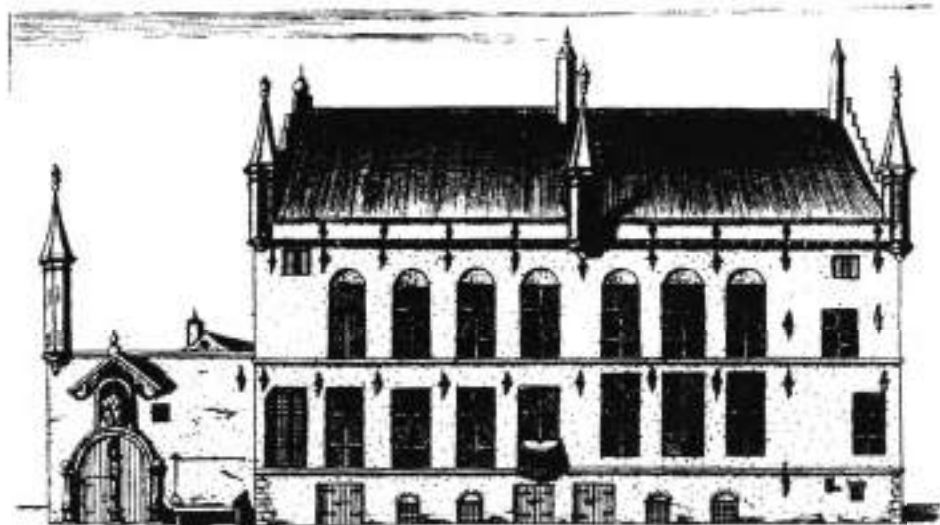
We Flandrii pod względem częstości stosowania tego rodzaju motywów szczególnie wyróżniała się Brugia, jedno z najbogatszych miast ówczesnej Europy. Pseudoobronny kostium był charakterystyczny przede wszystkim dla siedzib kupców różnych narodowości, jak tzw. loggia genueńczyków (fasada z 1399 r.)<sup>28</sup>, czy pochodzący również z końca XIV w. kantor angielski (il. 4)<sup>29</sup>. Wyróżniał także domy bogatych patrycjuszy. Zbiegiem czasu motywy militarne w Burgii zaczęto stosować tak powszechnie, że stały się one wyróż-

<sup>26</sup> Ibidem, s. 44-45.

<sup>27</sup> G. Debio *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler (dalej: Debio)*; - Rheinland, bearb. von R. Schmitz-Ehenke, München 1982, s. 24-26.

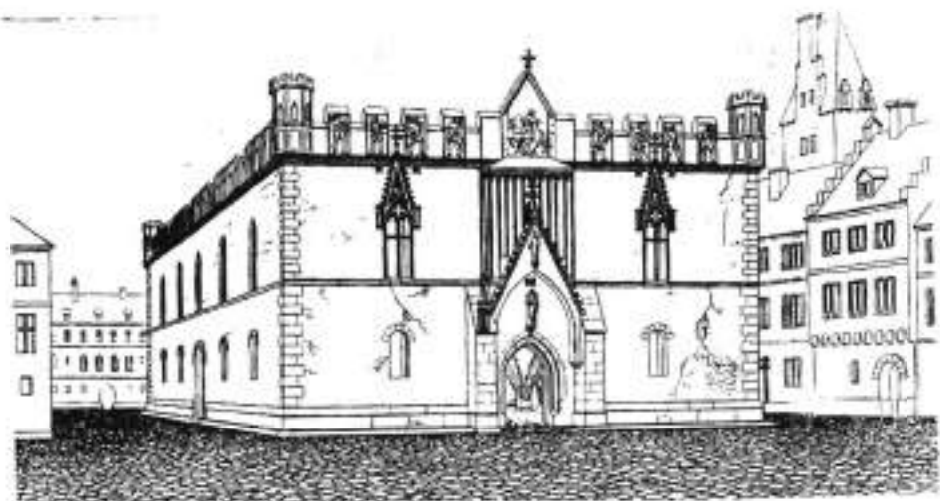
<sup>28</sup> L. Devliegher *Les maisons à Bruges, Inventaire descriptif*, Liège 1975, s. 414-416.

<sup>29</sup> Ibidem, s. XIII.



4. Brugia, kantor angielski, koniec XIV w.

5. Moguncja, Kaufhaus, 1316-1317 r.



nikiem stylu charakterystycznego dla miasta. Smukłe wieżyczki i dekoracyjne blankowania zdobiły większość kościołów i ważnych budowli publicznych.

Na początku XIV w. pseudomilitarny wystrój budownictwa mieszczańskiego pojawił się także w Nadrenii, gdzie również stał się elementem charakterystycznym dla budowli związanych z patrycjatem. Najstarszym znanym przykładem tego rodzaju dekoracji był nieistniejący już w Moguncji (1316-1317) (il. 5)<sup>30</sup>. Do tej samej grupy należał ratusz w Metz (1315-1317)<sup>31</sup>, dom "Löwenstein" w Akwizgranie (1344-1345)<sup>32</sup>, liczne XIV i XV-wieczne domy patrycjuszowskie Frankfurtu nad Menem, jak np. "Viole" (XIV w.)<sup>33</sup>, Löweneck" z XV w.<sup>34</sup>, czy "Fürsteneck" z ok. 1500 r.<sup>35</sup> Z budowli publicznych należy wymienić przede wszystkim "Leinwandhaus" we Frannkfurcie (1396 r.)<sup>36</sup>, koloński "Gürzenich" (1437-1444)<sup>37</sup>, Kaufhaus w Koblencji (1419-1430) (il. 6)<sup>38</sup> i liczne ratusze, m.in. w Kalkarze (1436-1445)<sup>39</sup>.

Zjawisko wykorzystywania motywów wywodzących się z architektury militarnej było więc w średniowieczu bardzo powszechne w dwóch regionach charakteryzujących się wysokim rozwojem organizmów miejskich. Są to obszary, gdzie wyjątkowo silne było zjawisko feudalizacji wyższych warstw kupiectwa – nie bez powodu właśnie we Flandrii i Nadrenii tak ważną rolę grała tradycja arturiańska<sup>40</sup>.

Wydaje się, że początkowo stosowanie przez mieszczan form architektonicznych przysługujących feudalom było rzeczywiście wyrazem ich aspiracji stanowych. Upodobanie do siedziby rycerskiej wyróżniało i nobilitowało dom patrycjuszowski. Ratusze, dzięki stosowaniu form zastrzeżonych dla właścicieli miast, stawały się symbolem dążeń do pełnej autonomii samorządów miejskich. Wyjątkowo w przypadku kupieckich składów towarów znaczenie mogła mieć także chęć ukazania ich obronności, zapewniały bowiem bezpieczeństwo zgromadzonym w nich towarom na wypadek pożaru czy zbrojnego napadu<sup>41</sup>.

<sup>30</sup> G. Nagel *Das Mittelalterliche Kaufhaus und seine Stellung in der Stadt im Mittelalter*, Darmstadt 1982, s. 84-90.

<sup>31</sup> U. Liessem *Das Mittelalter-Museum in Koblenz und seine Bauten*, Köln 1977, s. 7. "Rheinische Kunststätten" H. 207.

<sup>32</sup> *Dehio Rheinland*, s. 30.

<sup>33</sup> W. Sage *Das Bürgerhaus in Frankfurt am Main bis zum Ende des Dreissigjährigen Krieges*, "Das Deutsche Bürgerhaus" V, Tübingen 1965, s. 21.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>36</sup> *Dehio Hessen*, bearb. von M. Backes, München 1982, s. 259-260.

<sup>37</sup> *Dehio Rheinland*, s. 406. Zniszczony w czasie wojny, odbudowany w latach 60-tych.

<sup>38</sup> *Dehio Rheinland-Pfalz Saarland*, bearb. von H. Caspary, W. Götz, E. Klinge, München 1984, s. 493-494.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 383.

<sup>40</sup> For. Störmer, op. cit.; - Preszkiewicz, op. cit.

<sup>41</sup> Na temat symboliki architektury militarnej i jej wprowadzenia do miast por.: A. Reimle *Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit*, Zürich-München 1976, s. 61-62.; - M. Zlat *Nobilitacja poprzez sztukę - jedna z funkcji mieszczańskiego mecenatu w XV i XVI w.*, [w:] *Sztuka miast i mieszczactwo w Europie Środkowoczesnej*, pod red. J. Harasimowicza, Warszawa 1990, s. 83-87. Naśladowanie przez mieszczan form architektonicznych charakterystycznych dla wyższego stanu społecznego jest zjawiskiem o wiele szerszym, którego wyrazem były także fundacje o charakterze sakralnym - kaplice rodowe z bogatym programem heraldycznym, czy wieże mieszkalne (mimo myłacej polskiej nazwy służące celom wyłącznie reprezentacyjnym).



6. Koblenca, Kaufhaus, 1419-1430 r.

Jednak przykład takich budowli, jak ratusz w Brugii, czy "Gürzenich" dowodzi, że z biegiem czasu pseudomilitarny kostium tracił symboliczne znaczenie, stając się jednym z ulubionych elementów dekoracyjnych, wykorzystywanych w architekturze miejskiej w budowlach sakralnych, publicznych i prywatnych, obowiązujących zwłaszcza w przypadku takich typów jak ratusze czy domy kupieckie. Dla budowli o funkcjach podobnych do Dworu Bractwa św. Jerzego istniała więc ustalona przez lata tradycja, do której można się było odwołać. Istotne to jest zwłaszcza, jeśli chodzi o układ przestrzenny gdańskiego dworu, który nie znajduje analogii w XV-wiecznej architekturze państwa krzyżackiego.

Wspomniany już nadreński dom patrycjuszowski z blankowaniem i różnymi wieżyczkami był budowlą wolno stojącą, z namiotowym lub czterospadowym dachem. W przypadku budynków o większych rozmiarach rozpowszechnił się rzut prostokąta o proporcjach 1:2, zaś dla niewielkich budowli był rzut kwadratowy. Genezę tego układu przestrzennego upatrywano w wieżach mieszkalnych<sup>45</sup>. Taki wieżowy charakter dzięki swym smukłym proporcjom zwany "Steipe" w Trewirze (1481-1483), zbudowany jako Trink- i Festhaus dla radnych<sup>46</sup>, czy też Schöffenhauus w Ko-

<sup>45</sup> Sage, op. cit., s. 23-26.

<sup>46</sup> Dehio Rheinland-Pfalz. Saarland, s. 1072.



7. Frankfurt, "Leinwandhaus", 1396 r.

blencji (1479 r.)<sup>44</sup>, ale np. "Grose Braunfels" we Frankfurcie (1350 lub 1390)<sup>45</sup> nie przypominał już wieży mimo trzech kondygnacji. Frankfurcki "Leinwandhaus" (il. 7), "Steinernes Haus" (il. 8) (1484)<sup>46</sup>, czy koloński "Gürzenich" (il. 9) - miejsce zabaw tanecznych i bankietów patrycjatu, z wielką salą zajmującą całe piętro, wykazują związek z wieżami mieszkalnymi tylko w zbliżonym do kwadratu planie i pseudomilitarnych motywach.

Pomiędzy funkcjami, układem przestrzennym i repertuarem dekoracyjnym budynków grupy nadreńskiej a Dworem Bractwa św. Jerzego zachodzą wyraźne związki. Brak natomiast bezpośrednich analogii stylistycznych, gdyż charakterystyczną cechą budowli nadreńskich są masywne, wieloboczne wieżyczki, osadzone zwykle na wysokości dolnego gzymsu blankowania i tworzące razem z nim rodzaj dekoracyjnego fryzu. Odmienna jest również kompozycja elewacji.

W poszukiwaniu analogii stylistycznych dla wystroju architektonicznego gdańskiego dworu trzeba zwrócić się ku budowlom gdańskim, gdyż pseudoobronny kostium nie był w przypadku miast państwa krzyżackiego niczym nowym. Wczesnym, choć odosobnionym przykładem jest dekoracja malborskiego ratusza (ok. 1360-1400)<sup>47</sup> - ozdobny krenelaż

<sup>44</sup> Ibidem, s. 493-494.

<sup>45</sup> Nie istniejący; Sage, op. cit., s. 16.

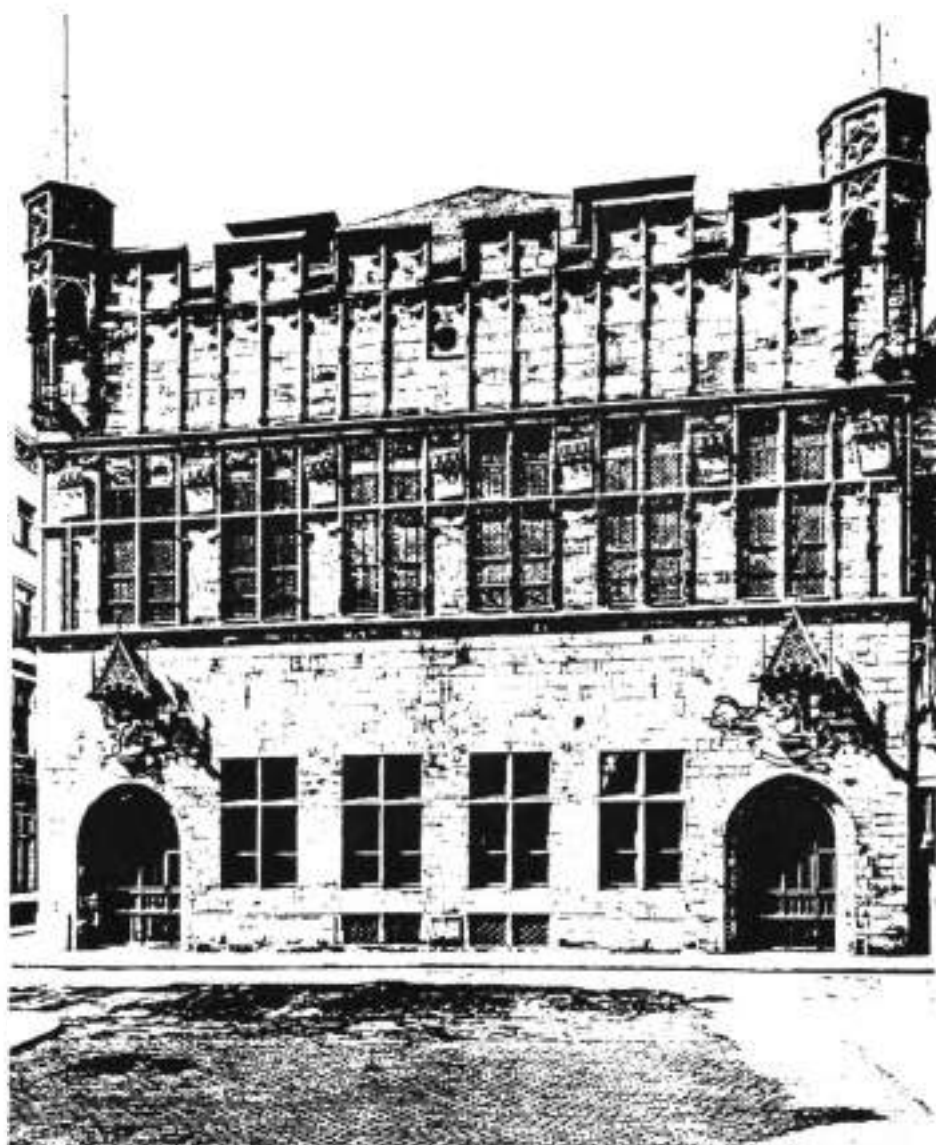
<sup>46</sup> Dehio, Hessen, s. 261. Obecnie zachowana tylko fasada, odbudowana w 1960 r.

<sup>47</sup> A. Chodyński Malbork, Warszawa 1982, s. 8.



8. Frankfurt, "Steinerneshaus", 1484 r.





9. Kolonia, "Gurzenich", 1437-1444 r.

I nadwieszone na wysokości jego nasady wieżyczki pozostają pod wyraźnym wpływem dekoracji Pałacu Wielkich Mistrzów. W innych przypadkach mamy do czynienia przede wszystkim z recepcją mieszczańskich wzorów flamandzkich. Ratusz w Toruniu (po 1393 r.), związany z halami miejskimi Ypres i Brugii, miał elewacje zwieńczone blankowaniem i wieżyczki na narożach korpusu<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> E. Gąsieniewski *Ratusz Słowiński w Toruniu w okresie średnio-wiecznym*, Toruń 1971, s. 27-32, 59-62.

W wieku XV, gdy Gdańsk zajął przodujące miejsce wśród miast pruskich, jego kontakty handlowe i kulturalne z Flandrią, a przede wszystkim z Brugią były bardzo intensywne<sup>48</sup>. Wieloboczne wieżyczki, zdobiące większość monumentalnych budynków, stały się elementem charakterystycznym dla architektury Gdańska. Dominują nad panoramą Głównego Gdańska, zdobiąc naroża korpusu i transeptu kościoła Mariackiego. Najwcześniejsze, na elewacji północnej, są jeszcze dziełem Henryka Ungeradina (1379-1400)<sup>49</sup>. Ośmioboczne wieżyczki flankują także parawanowy szczyt fasady wschodniej ratusza głównomiejskiego (1454-1457), dzieło Hansa Kreczmera (il. 10).

Badacze niemieccy zwracali uwagę na związek gdańskiej fasady z mieszkalną architekturą Brugii, wspominając "Oosterlingenhuis", czy "Czarny Dom" (oba jednak późniejsze)<sup>50</sup>. Wieżyczki zdobiące Dwór Bractwa św. Jerzego wyraźnie przypominają nisko nadwieszony, o smukłych proporcjach wieżyczki ratuszowe. Podobny charakter miały również wieżyczki dekorujące podwyższoną w latach 1486-1487 przez Henryka Hetzla wieżę ratuszową<sup>51</sup> i Wieżę Więzienną, dzieło tego samego budowniczego<sup>52</sup>. Wpływ Flandrii zaznaczył się nie tylko w reprezentacyjnych budowlach publicznych, ale także, a może przede wszystkim, w budownictwie mieszkalnym. Na obrazie Antona Möllera z 1601 r. *Grosz czynszowy* widoczna jest południowa pierzeja Długiego Targu. Większość przedstawionych gotyckich elewacji ma charakter fasad-ekranów, często zamkniętych blankowaniem. Ten typ parawanowej fasady z blankowaniem o prostokątnych zębach, jak w Dworze Bractwa św. Jerzego, wykształcił się również w Brugii w ciągu XV w.<sup>53</sup>

Motywy pseudoobronne były więc w gdańskiej architekturze bardzo popularne i stanowiły powszechnie stosowane elementy dekoracyjne. Dwór w sposobie użycia tych motywów jest stylistycznie bardzo bliski innym gdańskim budowlom ale wykazuje też bezpośrednie związki z Brugią. Dodatkową wieżyczkę pośrodku fasady miał brugijski ratusz i zależny od niego dom angielskich kupców. W nie istniejącym już tzw. "Domu o Siedmiu Wieżach" (XIV w.)<sup>54</sup> dwie środkowe wieżyczki nadwieszony były wyżej niż narożne, podobnie jak w przypadku Dworu Bractwa św. Jerzego (il. 11). Gdański dwór wykazuje jeszcze dalej idące zbieżności z "Oosterlingenhuis" czyli brugijską siedzibą niemieckich kupców (data budowy nie znana, tylna

<sup>48</sup> Na temat kontaktów handlowych Gdańska z Brugią por. M. Biskup *Pod panowaniem krzyżackim (od 1309 r. do 1454 r.)*, [w:] *Historia Gdańska*, pod red. E. Cieślaka, s. 398. Związki kulturalne omawia T. Grzybkowska *Żyłki i węzły sztuki gdańskiej na tle kultury artystycznej miasta 1520-1620*, Warszawa 1990, s. 44-47, pod kątem przede wszystkim sztuk plastycznych.

<sup>49</sup> W. Dorst *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschätze*, Stuttgart 1963, s. 57.

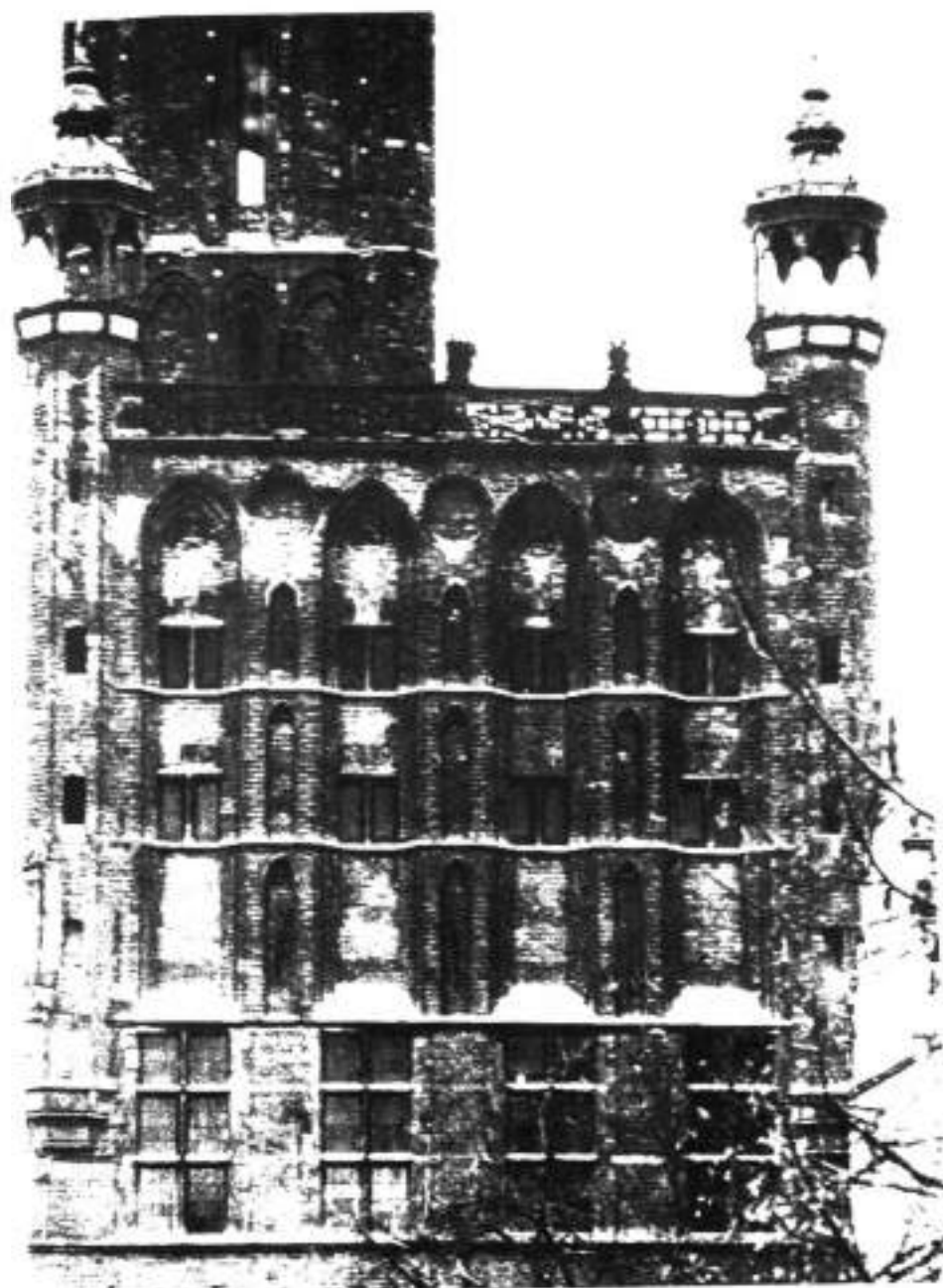
<sup>50</sup> T. Domagala *Rozwój architektoniczny ratusza głównomiejskiego w Gdańsku*, [w:] *Sztuka Piętnastego Wieku*, Materiały Sejmu Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk 1976, Warszawa 1978, s. 135.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 137-139.

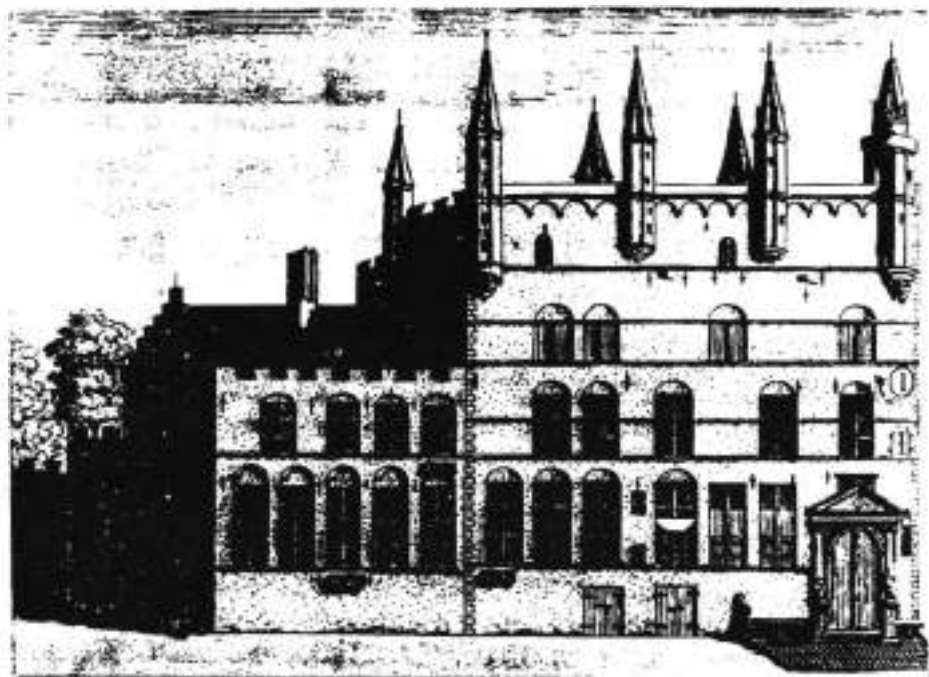
<sup>52</sup> T. Domagala *Gdańsk. Bramy ulicy Długiej*, Gdańsk 1979, s. 14.

<sup>53</sup> W gdańskich fasadach przejęto także specyficzny brugijski sposób artykulacji elewacji, tzw. *truncé brügense* (przeszło brugijskie). Chodzi o wnęki obejmujące okna wszystkich kondygnacji. Zastosowano je już w będącym pod silnym wpływem architektury flamandzkiej ratuszu w Toruniu. W architekturze miast państwa krzyżackiego dekoracja przeszła brugijskiego uległa redukcji, zrezygnowano z podziałów poziomych i maswerkowych ornamentów. W takiej formie występuje ono również w elewacjach Dworu Bractwa św. Jerzego.

<sup>54</sup> Devliegher, op. cit., s. 376.



10. Gdańsk, ratusz głównomiejski, szczyt fasady zachodniej, 1454-1457 r.



11. Brugja, "Dom o Siedmiu Wieżach", XIV w.

fasada 1487 r.) (il. 12)<sup>26</sup>. Trzy ściany każdego z dwóch przylegających do siebie budynków tworzą parawanowe fasady - ekrany, flankowane wielobocznymi wieżyczkami nadwieszonymi na poziomie około dwóch trzecich ich wysokości i zwieńczone blankowaniem o prostych, niestylizowanych formach. Rozwiązanie stosowane zwykle w Brugii tylko do elewacji ulicznej użyto z trzech stron, żadnej nie wyróżniając.

Gdańska budowla góruje pod względem spójności formalnej nad Oosterlingenhuis. Cztery równorzędne parawanowe fasady są doskonałą oprawą architektoniczną dla wykształconego 150 lat wcześniej typu domu wieżowego. Świadczy to o randze patronatu Bractwa św. Jerzego<sup>27</sup>, dzięki któremu powstał budynek łączący nowy w Gdańsku układ przestrzenny i pewne elementy stylistyczne z lokalną tradycją budowlaną.

Trzeba wyraźnie powiedzieć, że w przypadku Dworu św. Jerzego o wyborze typu budynku zadecydowała jego funkcja jako siedziby mie-

<sup>26</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>27</sup> Dzieła będące fundacjami bractwa są świadectwem jego wysokiej pozycji. Zaginiony obraz zwany *Trójcą Świętą Bractwa św. Jerzego* z lat 20-tych XV w. był prawdopodobnie pierwszym importem niderlandzkiego obrazu tablicowego w Gdańsku (A. S. Labuda *Malarswo tablicowe do poł. XV w.*, [w:] *Malarswo gotyckie na Pomorzu Wschodnim Warszawa-Poznań 1990*, s. 104-107). W latach 1481-1487 powstała wiązana z Hansem Bradtem rzeźba przedstawiająca św. Jerzego walczącego ze smokiem, przeznaczona dla ławy bractwa w Dworze Artusa (B. Tucholka *Z zagadnień twórczości rzeźbiarskiej Hansa Bradta*, "Rocznik Gdański" XXIV, 1965, s. 155 n.). Najwybitniejszym dziełem związanym z Bractwem św. Jerzego był *Sąd Ostatni* Hansa Memlinga (1467-1471), który został zawieszony w kościele Mariackim na filarze naprzeciw kaplicy bractwa. Ostatnio pojawiła się hipoteza o powstaniu obrazu w Brugii na zamówienie jednego z członków Bractwa św. Jerzego (Grzybkowska, op. cit., s. 33-34).



12. Brugia, "Oosterlingenhuis" na rycinie z XVII w.

szczańskie bractwa. Wyboru tego dokonano w zgodzie z kilkusetletnią tradycją architektoniczną, bez potrzeby uciekania się do współczesnych, czy wcześniejszych wzorów militarnych. Pośród dominujących nad panoramą Gdańska wieżyczek i wieńczących fasady blankowań, dwór wyróżniał się tyle swoim "obronnym" charakterem, jak i przede wszystkim poziomem artystycznym i właśnie dzięki temu stał się pomnikiem potęgi i prestiżu patrycjuszowskiego bractwa.

Proces feudalizacji średniowiecznych miast przejawiał się w języku ich architektury w XIII i częściowo w XIV w. Bardzo szybko powstałe w wyniku tego procesu formy uległy kodyfikacji, a u schyłku średniowiecza charak-

*Miłada Jędrysiak* terystycznej dla tego okresu desemantyzacji, utracie pierwotnego znaczenia na rzecz funkcji dekoracyjnej. Takiej kodyfikacji nie podległy jeszcze nieporównywalne z wytworami kultury artystycznej formy życia społecznego. Świadomość szczególnej pozycji była wśród członków Bractwa św. Jerzego tym żywsza, że zagrożona przez nowych ludzi i nowe czasy, w których rycerska tradycja bractwa definitywnie straciła znaczenie, zamieniając je w rodzaj towarzyskiego klubu<sup>86</sup>.

<sup>86</sup> Okres po przeprowadzeniu się do nowej siedziby kończył złote lata historii bractwa. Zmiany techniki wojennej spowodowały, że miasto przestało korzystać z jego usług, a w 1612 r. ostatecznie zabroniło organizowania Majaowego Świąta, jako rozrywki niebezpiecznej dla jej uczestników i widzów. Bractwo św. Jerzego istniało jeszcze w 1800 r., kres jego istnienia położyła prawdopodobnie francuska okupacja lat 1807-1813; por. Gehrke, op. cit., s. 45-46, 53.



## Antyczne pierwowzory fryzu z Sieni Gdańskiej\*

Wmontowany w nadprożu Sieni Gdańskiej relief (il. 1) już na pierwszy rzut oka wydaje się bliski formą, stylem i ikonografią sztuce antyku (il. 2). Generalne podobieństwo do antycznych scen thiasosu morskiego, tak popularnych zarówno w greckim malarstwie, hellenistycznej rzeźbie mitologicznej, rzymskim i etruskim zdobnictwie oraz sztuce sepulkralnej<sup>1</sup>, przyciąga od razu uwagę badacza sztuki starożytnej i pozwala na sąd o zależności od podobnych fryzowych przedstawień w sztuce starożytnego Rzymu. W jego kręgu bowiem podobne zabytki są najczęstsze: są to głównie reliefy sarkofagowe z miasta Rzymu.

Układ gdańskiej kompozycji, jej rytm, kierunek i forma - wydłużonego fryzu dekorowanego 4-ema postaciami lub grupami postaci każą szukać prototypów właśnie wśród ciągłych reliefów frontalnych ścian sarkofagów. Spróbujmy jednak najpierw przyrzeć się bliżej obiektowi z Długoego Targu, potem zaś odnaleźć ewentualne antyczne źródła inspiracji, by następnie zrozumieć sens i treść przedstawienia.

Relief podzielić można na dwie różne części. Dominuje bardziej rozbudowana część lewa, o złożonej ikonografii. Podporządkowana jest jej część prawa. Scena zasadnicza skomponowana jest nieomal symetrycznie i w skład jej wchodzi dwie grupy figuralne (il. 3) Dominuje grupa z prawej, blisko osi całego przedstawienia, zagadkowa i mało typowa dla zewnętrznych dekoracji oficjalnych budowli czy to nowożytnych, czy antycznych. Mamy tu bowiem do czynienia z erotycznym przedstawieniem, które ukazuje nagą pólleżącą postać żeńską zespoloną w miłosnym akcie z trytonem, przyciśniętym nagim torsem do pleców kobiety. O ile nieomal cała postać żeńska ukazana jest ponad powierzchnią wody, to ciało Trytona

\* Pani Annie Miesingiewicz chciałbym podziękować za współpracę w przedstawionej wypowiedzi na temat reliefu.

<sup>1</sup> S. Lattimore: *The Marine Thiasos in Greek Sculpture*, Los Angeles 1976; - W. Dobrowolski: *Mity mitologicznej sztuki*, Warszawa 1987.

*Tomasz  
Mikoci*



1. Portal Sieni Gdańskiej

2. Nadproże portalu Sieni Gdańskiej





3. Relief nadproża - część lewa

4. Relief nadproża - część prawa



ukryte jest częściowo wśród fal. Wężowo rybi, zapewne podwójny splot, będący odpowiednikiem ludzkich nóg, wypływa swym zakończeniem ponad fale. Tryton przyciska rękami ciało partnerki, której prawe udo i zgięta w kolanie noga także zanurzone są częściowo w falach. Górna i boczna prawa część fragmentu reliefu została zrekonstruowana<sup>7</sup>. Pozycja głowy Trytona jest na pewno prawidłowa; co do samego jej charakteru, przypominającej sarmacki portret, pewności nie mamy. Ufając jednak konserwatorom, chcielibyśmy wierzyć w prawidłowość także i tej rekonstrukcji. Kompozycyjną przeciwwagę dla grupy stanowi jadący w prawo na morskim stworze młodzieniec, sięgający lewą ręką ku nodze kobiety. W prawej zaś, opuszczonej ręce, trzyma położony nieomal poziomo trójząb. Stwór morski o zbliżonym do końskiego pysku wypływa w kierunku łona żeńskiej postaci strumieniem wody. A w przestworzach, między obydwojma grupami, widać sylwetkę lecącego w lewo ptaka.

Scena z prawej strony przedstawia dwie pojedyncze typowe postacie antycznego morskiego thiasosu (il. 4): centaury morskiego stanowiącego połączenie ciała ludzkiego, końskiego i elementów rybich oraz płynącą z nim młodą trytonkę. Pierwszy stwór dmie w róg wykonany w antycznych przedstawieniach z morskiej muszli. Tutaj jednak – nie wiemy wcale, czy jest to wynik rekonstrukcji – instrument przybiera formę palmy, gałązki lub kłosów w zakończeniu. Wydaje się, że w Gdańsku celowo róg z muszli, a więc morskiego płodu, zastąpiono płodem ziemi. Wspaniała charakterystyka twarzy postaci dmącej w instrument została uzupełniona o niezrozumiałą dla nas dekorację głowy, rodzaj kokardy, zwiniętych rogów lub podwójnego czuba na fryzurze.

Również dekoracja głowy Trytonki wydaje się osobliwa. Jest to bowiem rodzaj czapki zakończonej noszoną w Polsce szkofią. Przestrzeń ponad falami, pomiędzy tymi dwoma postaciami, wypełniona jest przez duży pęk lub nawet snop kłosów zboża. Mogą to też być kwiaty i jakieś rośliny, które pojawiają się także, choć mniej wyraźnie, w innych miejscach reliefu, ponad falami. Pierwotny charakter sceny nie jest w pełni czytelny, gdyż relief nosi ślad przecięcia i był, jak się wydaje, przerabiany. Ważne jest to, iż wyrzeźbiono rośliny rosnące na brzegu rzeki. Przy wmontowaniu w nadproże relief zapewne także nieco skrócono, gdyż ukazany na jego prawym skraju pęk roślinności został ucięty.

Oczywiste na pozór podobieństwo do antycznych scen zawodzi jednak, gdy chcemy odnaleźć konkretny prototyp dla całości gdańskiego reliefu. Antyczna ikonografia morskich thiasosów to zagadnienie ogromnie szerokie, z którym zetknąć się łatwo studiując czy to greckie malarstwo wazowe, czy klasyczną i hellenistyczną rzeźbę pełną, czy też mitologiczny i sepulkralny relief rzymski, malarstwo i zdobnictwo artystyczne. Szukając wzoru dla późnorennesansowego reliefu gdańskiego nie będziemy jednak

<sup>7</sup>Konserwację reliefu przeprowadziła przed trzynastoma laty Pani Anna Angielska, której dziękuję za przekazane na ten temat informacje. Słuszność rekonstrukcji potwierdzają zdjęcia przekazujące przedwzorny stan zabytku.

sięgać do czerwonofigurowych waz, skopasowskich trytonów i nereid, czy etruskich luster. Sięgnijemy jedynie do dzieł znanych nowożytnym artystom, dzieł oglądanych, studiowanych i imitowanych w okresie renesansu<sup>3</sup>. Od dawna znana jest popularność antycznych reliefów sarkofagowych i ich rola w kształtowaniu sztuki renesansu. Wśród nich właśnie sarkofagi z motywami morskimi cieszyły się stosunkowo dużą popularnością, czego dowodzą zachowane rysunki<sup>4</sup>. Powtórzenia i przetworzenia antycznej ikonografii nereid pozwoliły przechować w sztuce późnego antyku i średniowiecza ikonografię antycznego aktu żeńskiego<sup>5</sup>.

Zespół znanych w renesansie sarkofagów morskich był oczywiście znacznie szerszy niż lista zabytków udokumentowanych przez rysunki<sup>6</sup>. Zależność od antycznych płaskorzeźb wykazują nie tylko studia i dosłowne kopie, ale także wiele dzieł bardzo wybitnych, zachowujących całkowitą oryginalność rozwiązań ikonograficznych i stylowych, przy niewątpliwiej jednak – choć czasem trudno czytelnej – inspiracji antykiem. Nie ograniczając się więc tylko do reliefów, znanych z pewnością artystom renesansu, dokonaliśmy kwerendy całego opublikowanego materiału zabytkowego.

Sarkofagi z motywami morskimi są jedną z najlepiej znanych i opublikowanych kategorii zabytków, co bardzo ułatwia poszukiwania. Już w 1939 r. wydano duży korpus tej kategorii reliefów<sup>7</sup>, poważnie później uzupełniany<sup>8</sup>. Wśród kilkuset znanych zabytków tego typu nie ma jednak reliefu, do którego by w całości omawiane nadproże nawiązywało.

Dość łatwo znajdujemy zbliżone do omawianych figury morskich

<sup>3</sup> Ogólne uwagi o dziełach: *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources* by Phyllis Pray Gibber and Ruth Rubenstein, Oxford 1986 (cyt. dalej jako Bober-Rubinstein); - F. Haskell, N. Penny *Antico nella storia del gusto. La soluzione della scultura classica 1500-1900*, Torino 1984, których katalogi nie wyczerpują bynajmniej studiowanych przez nowożytnych artystów dzieł antyku.

<sup>4</sup> Np. P. Bober *An Antique Sea-Thruster in the Renaissance*, [w:] *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York 1964, s. 43-48 lub F. Eichler *Monetyras-Sarkofagen und die Antike. Ein römischer Fries mit Meerthiasen*, in: *Festschrift für K. M. Swoboda*, Wien-Wiesbaden 1959, s. 91-96 i literatura cytowana w przypisach 7 i 13.

<sup>5</sup> K. Clark *Transformations of Nereids in the Renaissance*, "Burlington Magazine" 97, 1955, s. 214-217, także idem *The Nude. A Study in Ideal Form*, Princeton [1956] 1984, s. 279 n.

<sup>6</sup> Tylko kilka z nich cytują Bober-Rubenstein, op. cit., s. 98 n. (nr 99 - front sarkofagu na Watykanie, Amelung, *Vat. Kat. I*, s. 828, nr 34 = A. Rumpf *Die Meeresgoten auf den antiken Sarkophagereliefs* [Die antiken Sarkophagereliefs V, 1], Berlin 1939, (cyt. niżej ASR V, 1), nr 116; nr 100 - front sarkofagu w dwóch fragmentach Berlin, Klein-Glienice i Rzym, Villa Medici = ASR V, 1, nr 117; nr 102 fragmentaryczny front sarkofagu w Grottaferata = ASR V, 1 nr 151; nr 103 - sarkofag w Luwrze MA 942 = ASR V, 1 nr 132; nr 104 - front sarkofagu w Sienie, Museo dell'Opera del Duomo inv. 136 = ASR V, 1 nr 67) z szeroką listą ich rysunkowych reprodukcji. Mamy pewność, iż znacznie szersze ich zespoły były znane artystom już co najmniej od okresu późnego średniowiecza, np. pięć sarkofagów z motywami morskimi na Campo Santo w Pizie [P.E.] Arias, [E.] cristiani, [E.] Gabba *Composanto Monumentale di Pisa*, Pisa 1977, nr A 9 est, fig. 17; nr A 11 est fig. 22; nr A 15 est fig. 31; nr A 7 int. fig. 83; nr C 16 est fig. 178; o historii zespołu i znajomości tych sarkofagów pisze F. Donati *Composanto Monumentale - II*, Pisa 1984, s. 9-34. Por. też ostatnio D. Pisanello *alla nascita del Museo Capitolino. L'Antico a Roma alle viglie del Rinascimento* (Mostra, Roma Musei Capitolini 24.05-19.07.1988), Roma 1988, kat. nr 46 - rysunek Pisanello [?] z fragmentu sarkofagu morskiego w Villa Medici i kat. nr 47 - rys. z kęgu Pisanello, sarkofagu morskiego na Watykanie, kat. nr 52 - rys. z *Codex Coburgensis* (f. 136) fragment sarkofagu morskiego z Villa Medici. Wiele informacji na temat znajomości sarkofagów w średniowieczu i czasach nowych dotarcząca akta pierwszego z kolokwium na ten temat w Pizie: *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Pisa 5-12.09.1982 [Marburger Winckelmanns-Programm 1983], Marburg 1984.

<sup>7</sup> A. Rumpf *Die Meeresgoten auf den antiken Sarkophagereliefs* [Die antiken Sarkophagereliefs V, 1], Berlin 1939.

<sup>8</sup> G. Koch H. Sichtermann *Römische Sarkophage* [HdA], München 1982, s. 195 n. (cytowany dalej jako HdA), wcześniej np. H. Sichtermann *Beiträge zu den Meeresgotensarkophagen*, AA 1970, s. 214 n., z listą 23 nowych zabytków.



5. Sarkofag w Rzymie - *Circovallazione Appia*, z trytonami grającymi na rogach. Wg G. Koch, H. Sichtermann, il. 241 i sarkofag w Tipasa z morskimi centaurami



6. Sarkofag w rzymskim Palazzo Colonna z trytonem trzymającym róg w analogiczny sposób jak centaur reliefu gdańskiego. Wg G. Koch, H. Sichtermann, il. 239

centaurów (il. 5 i 6)<sup>5</sup>, trytonka z prawego skraju reliefu jest nie tylko podobna do analogicznych figur sarkofagowych, ale znajduje też paralele w rzeźbie pełnej<sup>6</sup>. Młodzieniec na morskim koniu z trójzębem w dłoni ma dalekie odpowiedniki tak w przedstawieniach Neptuna, jak i innych postaci z morskich mitów<sup>7</sup>. Najpewniej jest to jednak przetworzenie któreś

<sup>5</sup> Np. sarkofag w Rzymie - *Circovallazione Appia*, z trytonami grającymi na rogach (HdA, fig. 241); w Tipasa - z morskimi centaurami (HdA, fig. 242); w rzymskim Palazzo Colonna - z trytonem trzymającym róg w analogiczny sposób jak gdański centaur (HdA, fig. 239).

<sup>6</sup> Na licznych przedstawieniach sarkofagowych podobna ikonografia częściej jest jednak jeśli chodzi o trytony. W rzeźbie pełnej: np. trytony z Horti Lamianiani w Pałacu Konserwatorów w Rzymie i Tryton Grimaldi w Berlinie, por. K. A. Neugebauer *Der Berliner Tritonstatue*, JdI 56, 1941, s. 178 n. lub trytonka - o analogicznym do naszej tonie i położeniu głowy - kopia wg Skopasa znaleziona w Ostii, A. F. Stewart *Skopas of Paros*, New York 1977, s. 99 n., pl. 43b.

<sup>7</sup> Np. tryton z trójzębem na sarkofagu w Palazzo dei Conservatori w Rzymie, ASR V, 1 nr 147, niezj. il. III.





7. Tryton z trójzębem na sarkofagu w Palazzo dei Conservatori (niegdys Museo Mussolini) w Rzymie.  
Wg G. Koch, H. Sichtermann, il. 244

8. Bitwa bóstw nordyckich - rycina Mantegna, B.18. Wg E. Pogany-Balas, il. 181





9. Erotyczna scena reliefu nadproża Sieni Gdańskiej



10. Grupa erotyczna w Museo Nuovo del Conservatori w Rzymie. Wg J. Boardmann. E. La Rocca *Eros in Grecia*, Milano 1975, il. na s. 154

postaci z renesansowych "Batalii bóstw morskich", wzorowanych na sarkofagach i innych antycznych motywach, znanych np. z rycin Mantegni z roku 1490 (il. 7)<sup>12</sup>. Tylko erotyczna scena kobiety z Trytonem (il. 8) takich odpowiedników w rzymskich sarkofagach morskich nie ma!

Wielokrotnie pojawiają się tam nagie postacie nereid. Często o kuszących kształtach (por. il. 5 i 6 oraz il. 9)<sup>13</sup>. Nawet gdy są w męskim towarzystwie, sytuacje dające się zaobserwować w antycznej rzeźbie sprowadzają się do mało zaawansowanych etapów flirtu. Nereidy kuszą wspaniałymi ciałami, uwodzą trytona, obejmują szyje morskich stworów, całują pyski morskich byków. Ale tak daleko posuniętego flirtu – jak w Gdańsku – morska ikonografia antyku nie zna. I warto jeszcze raz powtórzyć dobitnie, gdyż wielokrotnie już padały z ust historyków sztuki mylne sądy<sup>14</sup>, tak ostry erotyzm jest obcy wymowie ikonograficznej i symbolicznej thiasosów z morskich sarkofagów Rzymu<sup>15</sup>. Bynajmniej nie chcę powiedzieć przez to, że sztuka antyczna nie zna takich tematów, motywów i scen. Wprost przeciwnie operuje nimi śmiało i szeroko<sup>16</sup>, by sięgnąć tylko do przykładów greckich waz, hellenistycznych reliefów i grup rzeźbiarskich (il. 10)<sup>17</sup>, rzymskich malowideł i płaskorzeźb. O ile jednak sceny takie występują w repertuarze rzymskich sarkofagów należących do dzieł bardziej studiowanych przez artystów, ukazujących świat antycznej mitologii i obyczajowości, – to sceny śmiałego erotyzmu pojawiają się w repertuarach sarkofagów dionizyjskich (il. 11)<sup>18</sup>, choć i tam nie stanowią wyłącznego tematu. A więc gdański artysta celowo umieścił w reliefie wzorowanym na antycznych thiasosach morskich scenę tym thiasosom obcą. A może tylko przetworzył typową ikonografię nereid i trytona? Spójrzmy, jak z podobnym problemem

<sup>12</sup> Rycina B.18, A. M. Hind *Early Italian Engraving II*, vol. V, London 1948, nr 5; – także Eichler, op. cit., I E. Fogarty-Báaz *The Influence of Rome's Antique Monumental Sculpture on The Great Masters of the Renaissance*, Budapest 1980, s. 48 n., il. 1701-181.

<sup>13</sup> HDA il. 244 (= ASR V, 1 nr 147), por. wyżej przypis 12.

<sup>14</sup> A. Bochnak *Kaplica Zygmuntowska* [d.m.] 1953; – J. Białostocki *Nereidy w Kaplicy Zygmuntowskiej*, [w:] *Treści dzieł sztuki Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Gdansk 1966, Warszawa 1969, s. 83-97; nn.

<sup>15</sup> Tradycyjnie przyjmowany przez literaturę archeologiczną (np. B. Andreae *Stadion zur römischen Grabkunst* [9. EgrH RM], Heidelberg 1963, s. 131 n) już od czasu publikacji F. Buonarroti (*Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi*, Roma 1698, s. 44) i bezkrytycznie wzięty za pewnik przez badaczy sztuki nowożytnej sąd o symbolizowanej przez scenę thiasosu podnóży na wyspy wiecznego szczęścia, nie znajduje potwierdzenia w antycznych źródłach, z wyjątkiem tekstów z okresu klasycznego, odległych w czasie o 700 lat od omawianych zabytków – J. Engemann *Untersuchungen zur Spülkrängebild der späteren römischen Kaiserzeit* [2. ErgHd. JbAC], Münster 1973, s. 60 n. Z innych propozycji czerpać warto opinie Engemanna (ibidem), H. Brandenburga (*Mythen- und Sagenbilder aus dem römischen Grabwesen. Beiträge zur Interpretation Römischer Sarkophagreliefs*, JdI 82, 1967, s. 195 n.) oraz H. Werde, [w:] *Festschrift G. Kleiner*, 1976, s. 147 wiążących w przedstawieniach, zamiast perspektywnego programu określonego przyszłymi losami zmarłego, raczej szeroka symbolikę związaną z jedną stroną ze smiercią, z wabiąciami mitów ukazujących w scenie thiasosu [np. Nereidy z bronią Achillea (Nemida Tetyda matka Achillea), Narodziny Afrodyty, z mitami związanymi z rozpoznawalnymi – choć głównie w przedstawieniach nie-sarkofagowych – konkretnymi nereidami: Amfitryta, Galatea, Glauke], a z drugiej z ogólnie pojętym stanem spokoju, radości i szczęścia.

<sup>16</sup> J. Marechal *Roma Antique, Essay on Erotic Elements in Etruscan and Roman Art*, Genève-Paris-München 1965; – P. Webb *The Erotic Art*, New York 1983 i literatura cytowana tam na s. 511 n.

<sup>17</sup> *Grupa erotyczna w Museo Nuovo dei Conservatori w Rzymie* – J. Boardmann, E. La Rocca *Essays in Greek*, Milano 1975, s. 154 n.

<sup>18</sup> F. Matz *Die dionysischen Sarkophage* [ASR IV, 3], Berlin 1969, nr 176. Na temat erotyzmu w sarkofagach dionizyjskich por. R. Turcan *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris 1966, s. 385 n.



11. Erotyczna scena na sarkofagu w Neapolu. Wg F. Matz *Die Dionysischen Sarkophage*, Berlin 1969, nr 176

12. Fragment sarkofagu w Grottaferrata. Wg A. Rumpf, nr 151



radzili sobie inni nowożytni malarze i rzeźbiarze morskich tematów. Jedną z najśmielszych w ikonografii morskiej, choć w gruncie rzeczy typową scenę, znajdujemy np. na fragmencie sarkofagu dziś znajdującego się w Grottaferrata (il. 12)<sup>17</sup>. Jego znajomości już w późnym Quattrocento dowodzi kilka rysunków<sup>18</sup>. Dość śmiała jest też scena na narożniku sarkofagu w Pizie<sup>19</sup>, do której zbliżonych jest kilka innych.

Właśnie taki schemat stał się zapewne źródłem natchnienia Rafaela w *Triumfie Galatei* w Villa Franesina (1511-1517) (il. 13)<sup>20</sup>, gdzie mimo artystycznego przetworzenia, śmiałej scenie brak jednak dosłowności dzieła gdańskiego. W pracach innych renesansowych i manierystycznych mistrzów, bardziej jeszcze niż Rafael skłonnych do przedstawiania erotycznych scen, jak np. Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Agostino Caracci, Francesco Parmigianino czy nawet Tycjan<sup>21</sup>, scen morskich nie odnajdujemy. Czyżby więc antyczne morskie tematy dawały zbyt mało możliwości w tym zakresie?

Doskonałe paralelne przykłady znajdujemy w kręgu sztuki tworzonej dla Polski. Erotyczne igraszki bóstw morskich na ścianach tarczowych kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu są znacznie śmielszą niż rafaelowska wersją morskich tematów (il. 14)<sup>22</sup>. I myślą się bardzo badacze szukając dla nich bezpośrednich i dokładnych pierwowzorów w antycznych sarkofagach morskich<sup>23</sup>. Gdy zestawimy te wspaniałe, bujne, poruszone, kipiące żądzą, przemocą i erotyzmem sceny z gdańskim reliefem, okazuje się, iż nasz mistrz wykazał jeszcze więcej śmiałości w ukazaniu zbliżonego tematu. Zbliżonego, gdyż gdańska nereida, przeciwnie niż jej krakowskie koleżanki, a znacznie odważniej niż nereidy podobne do tych z Grottaferrata, Pizy i zbliżonych do nich postaci Rafaela, pełna jest przyzwolenia i świadoma rozkoszy. Skąd więc i jak nauczył się nasz mistrz przedstawiać takie związki? Obok pilnej – w pełni renesansowej – obserwacji natury widać tu także antyk. Za tą sceną jest jakiś antyczny pierwowzór. Wydaje się na to wskazywać zarówno nastrój całości sceny, jej ikonografia, detal, styl i wymowa. I należy jej szukać nie wśród tematów morskich, choć figurę Trytona zapożyczono niewątpliwie, nawet nie przekształcając jej specjalnie, z któregoś z sarkofagów z morskim thiasosem. Figura żeńska pochodzi jednak z innego repertuaru. Był to z pewnością temat o świadomej, nieskrywanej i oczywistej wymowie erotycznej. Znany nam schemat antycznego przedstawienia odnajdujemy w innych wybitnych dziełach nowożytnych, więc przede

<sup>17</sup> ASR V, 1 nr 151 - N. Dacos *A propos d'un fragment de sarcophage de Grottaferrata et de son influence a la renaissance*, Bull. Belge 33, 1961, s. 143-150.

<sup>18</sup> Bober-Rubinsztein, s. 134 pod nr 102.

<sup>19</sup> Nr A9, por. wyżej przyp. 1 ASR V, 1 nr 68.

<sup>20</sup> A. von Salis *Antike und Renaissance. Über Nachleben und Werturteile der Alten in der neueren Kunst*, Zurich 1947 s. 210 n., il. 62 a; Clark, *The Nude...* s. 300 n., 239. Warto zwrócić też uwagę na dwie późniejsze realizacje tego tematu: *Triumf Galatei Arnibale Carracci* i *Triumf Galatei Poussina* (Clark, *The Nude*, s. 301 n. il. 240-241) w różnym stopniu odwołujące się do antyku w zakresie ikonografii poszczególnych postaci, gdzie jednak ładunek erotyzmu jest nie większy niż ten na antycznych sarkofagach morskich czy też u Rafaela.

<sup>21</sup> Webb, op. cit., 5, 108 n. i liczne ilustracje.

<sup>22</sup> H. Kozakiewiczowa *Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984, s. 30 n., il. 21, 22, 23, 25.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 34; - Białostocki, op. cit.



13. Raffael *Triumf Galatei* w Villa Farnesina w Rzymie. Wg A. von Salis, il. 62 a





Antykcne  
pierwowzory  
fryzu z Sieni  
Gdańskiej

14. Relief z trytonami i nereidami z kaplicy Zygmuntoewskiej w Krakowie.  
Wg H. Kozakiewiczowa, il. 25

15. *Leśt*, XVII-wieczna kopia wg Michała Anioła. Wg P. Webb, il. 76





16. Tycjan *Danaë*. Museo del Prado, Madryt. Wg P. Webb, po.cit., il. 88

wszystkim np. w *Ledzie* Michała Anioła namalowanej około 1505 r. dla Giuliano de Medici, znanej z licznych kopii i przetworzeń (il. 15)<sup>26</sup>, np. Rosso Fiorentino z 1530 r. (dziś w Londynie)<sup>27</sup>, lub Rubensa w Dreźnie<sup>28</sup>. W twórczości tego artysty michelangelowski schemat żyje zresztą intensywniej np. w obrazie *Wenus i Areia* w Kassel<sup>29</sup>, czy w *Portoanin* córce *Leukipposa*<sup>30</sup>. Zbliżony układ żeńskiego ciała odnajdujemy też w przedstawieniu *Nocy* w Kaplicy Medycich w San Lorenzo we Florencji<sup>31</sup>, w zależnej zapewne od Michała Anioła tycjanowskiej *Danaë* (znanej z co najmniej 4-ech wersji, m.in. pierwszej, namalowanej dla Ottavio Farnese około 1545-1546 r., dziś w Galleria Nazionale di Capodimonte w Neapolu (il. 16)<sup>32</sup>, w rzeźbie *Leda* Bartolomeo mmantiegow Museo Nazionale we Florencji (il. 17)<sup>33</sup> i na wielu rysunkach, np. Jacopo Ripandy, Girolamo da

<sup>26</sup> Bober-Rubinstein, s. 54 do nr 5; Webb, op. cit., s. 112 n.

<sup>27</sup> London National Gallery 1868, Bober-Rubinstein, fig. 5c; - M. Roy *La Leda Michelange et celle du Rosso*, "Gazette des Beaux-Arts" fevrier 1923; - J. Wilde *Notes of the Genesis of Michelangelo's Leda*, [w:] Fritz Saxl 1890-1948. *A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, London 1957, s. 270 n., pl. 24.

<sup>28</sup> Webb, po. cit., s. 113.

<sup>29</sup> Clark *The Nude...* s. 142 n., il. 105.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 143, il. 106.

<sup>31</sup> J. Pope-Hennessy *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1970, s. 333 n., fig. 28, Clark *The Nude...* s. 251, il. 194.

<sup>32</sup> F. Saxl *A Heritage of Images. A Selection of Lectures*, Harmondsworth-Baltimore 1970, pl. 107; Webb, op. cit., s. 127, il. 88. Reprodukowana wersja datowana po 1553 r. znajduje się w Prado.

<sup>33</sup> Webb, op. cit., s. 76 n. il. 77.

Capri, Sallustio Peruzziego, Luca Cambioso i innych anonimowych<sup>24</sup>. Rysunki te odnoszą się bezpośrednio do antycznego zaginionego reliefu z Ledą i łabędziem a obrazy i rzeźby go przetwarzają. Był to front rzymskiego sarkofagu w okresie renesansu znajdujący się na rzymskim Monte Cavallo (Kwirynale) (il. 18)<sup>25</sup>. Także inne antyczne przedstawienia tego tematu były znane artystom renesansu<sup>26</sup> i mogły dostarczyć podobnych inspiracji. Pozostałe rzeźbiarski zachowane antyczne przedstawienia Ledy z łabędziem, z wyjątkiem ich określonej grupy o identycznej z gdańskim zabytkiem ikonografii, wykazują jednak większą lub mniejszą odmienność<sup>27</sup>. Przykładem takiej ikonografii jest np. kamea z Ledą w Neapolu, znana już przynajmniej od 1457 r., która przeszła przez kolekcje Lorenzo Medici, Klemensa VII, Farnese i była prawie na pewno znana Michałowi Aniołowi<sup>28</sup>. Ogromna popularność tematu Ledy i zbliżonej ikonografii w okresie Quattrocenta i Cinquecenta pozwalają upatrywać bezpośredniego wzoru dla żeńskiej postaci z gdańskiego reliefu w takiej nowożytnej kompozycji a nie koniecznie w oryginalnym dziele antycznym, będącym źródłem wielorakich inspiracji.

Do typowego „antycznego” thiasosu wprowadził więc rzeźbiarz gdański scenę obcą, zaczerpniętą z innych repertuarów. Owa scena bowiem ma znaczenie kluczowe, jest bardzo ważna, być może najważniejsza. A repertuar sarkofagowo-morski powstający w dyspozycji tego i innych artystów był zbyt wąski, by sprostać stawianym wymogom. Dosłowność aktu miłosnego była więc elementem znaczącym i zbyt istotnym, by można ją było jedynie zamarkować w sposób aluzyjny niewinnie erotycznymi scenami z morskich sarkofagów.

Ze względu na to, iż podstawę interpretacji stanowi dla nas ikonografia możliwości są tutaj bardzo ograniczone. Brak pełnej znajomości kontekstu historycznego, kulturowego i literackiego, czyni powierzchowną i hipoteczna, proponujemy więc interpretację być może naiwną<sup>29</sup>. Za pewnik przyjąć trzeba alegoryczny i symboliczny charakter przedstawienia, które musiało spełniać zarówno w kontekście pierwotnym, jak i obecnym, wtórnym – w portalu Sieni wiodącej do Dworu Artusa, gdzie oglądane było przez ponad 200 lat – funkcje symboliczne i emblematyczno-propagandowe.

Przedstawienie pochodzące z oficjalnej budowli związane było z miastem Gdańskiem. Jego symbolika była i jest dla nas - przynajmniej w najszerszej warstwie - bardzo czytelna. Takie elementy jak woda, morze, morskie

<sup>24</sup> Ich listę zestawiają Bober-Rubinstein, s. 54 do nr 5.

<sup>25</sup> C. Robert *Die antiken Sarkophagreliefs. Mythologische Cycle* [ASR III], Berlin 1890, nr 3, s. 8 i 218; - Bober-Rubinstein, nr 5.

<sup>26</sup> Bober-Rubinstein, nr 5, s. 53-54.

<sup>27</sup> A. Giuliano *Loft* [w:] EAA IV, s. 524-525; - Bober-Rubinstein, nr 3-5; - E. Knauer *Loft*, *JBerlMus* 11, 1969, s. 5-35, która pisze szeroko o mitywie Ledy w sztuce nowożytnej i o popularności takiej właśnie ikonografii, jaka zainspirowała Michała Anioła.

<sup>28</sup> Museo Nazionale di Napoli, inv. 25967; N. Dacos, A. Giuliano, U. Pannti *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico*, *Le Gemme*, Firenze 1973, nr 48; - Bober-Rubinstein, op.cit., s. 54, il. 5b do nr 5.

<sup>29</sup> Spotkała się ona w czasie dyskusji po referacji z krytyką Pana Witolda Dobrowolskiego, proponującego nieco inną rozpoznawanie ikonograficzne, ale potwierdzającego w pełni nasze rozumienie wymowy sceny.



17. Bartolomeo Ammanati *Leda*, Museo Nazionale, Florencja. Wg P. Webb, op.cit., il. 77



18. Zaginiony front sarkofagu z przedstawieniem *Ledy* niegdyś w Rzymie. Wg *Renaissance Artists...* Oxford 1986, nr 5

stwory, zboże lub inne płody rolne mogą chyba być odczytane jako zespół pojęć, zjawisk i rzeczy mówiących o Gdańsku i gdańskiej *prosperity*.

Mamy więc lewą stronę przedstawienia poświęconą Gdańskowi i jego związkom z morzem i prawą poświęconą związkom Gdańska z Polską. Właśnie Gdańsk symbolizowany jest przez ową nagą kobietę, morze zaś przez młodzieńczą postać siedzącą na morskim potworze. Uczestniczy ona biernie w miłosnym akcie kobiety – Gdańska i trytona nadciągającego już od strony lądu. Złoty „deszcz” buchający z paszczy stwora, tak jak w Tyc-

janowskiej *Danae*, może być symbolem aktu zapłodnienia, a więc alegorią zapewnienia miastu płodności i obfitości dzięki morzu. Prawa strona reliefu związana jest z ziemią. Typowe antyczne stwory morskie przedstawiono nieco odmiennie niż w morskich thiasosach - upozorowano je bowiem dosłownie na stwory rzeczne, przynoszące wodami Wisły płody i plony. Kierunek ich pochodzenia wskazuje gest głowy Trytona-Sarmaty, a bliskość ziemi sygnalizuje ptak - symbol jeszcze sprzyjającego miast żywiołu. Za sarmackim, polskim trytonem nadciągają zaś płynące po słodkiej już wodzie rzecznej wszelakie plony bliskiego Gdańskowi lądu - Polski.

Antyczne  
pierwowzory  
fryzu z Sieni  
Gdańskiej

Zdjęcia wykonali: T. Mikocki 1-4, 9, P. Ciepielewski (repr.) 5-8, 10-18.





## Głos w dyskusji dotyczący artykułu Tomasza Mikockiego

Z żywym zainteresowaniem wysłuchałem ciekawego referatu prof. T. Mikockiego, poświęconego interpretacji reliefu wmontowanego w nadproże portalu Sieni Gdańskiej. To bardzo interesujące przedstawienie mitologiczne i ma rację prelegent, podkreślając jego niezależność od typowo antycznych wyobrażeń morskiego thiasos, znanych z reliefów rzymskich i rzymskiej sztuki zdobniczej (malowideł, ceramiki, toreutyki, złotnictwa, gliktyki itp) a także z wcześniejszych klasycznych hellenistycznych zabytków greckich. Słusznie zostało stwierdzone, że znacznie bliższymi źródłami dla dzieła gdańskiego są recepcje przedstawień morskiego thiasos w sztuce renesansowej i manierystycznej. Dodalibyśmy: także ich powtórzenia i trawestacje w rozchodzącej się po Europie grafice. Zgodzić się nam przyjdzie także z niewątpliwie słuszną konstatacją, że temat morski został wybrany celowo i że został on w tym wypadku poddany niewątpliwie zabiegowi aktualizacji.

Część z przedstawionych postaci mitologicznych, mimo iż podejmuje schemat antycznego bóstwa morskiego zyskuje znaczenie bóstw rzecznych (postaci „trytonów” płynących z prawej strony naprzeciw jadącego na ketosie (morskim potworze) bóstwa. Owo przeciwstawienie motywów – morskiego z jednej i rzecznych z drugiej strony – niewątpliwie nawiązuje do sytuacji Gdańska, czerpiącego swe bogactwo i znaczenie z handlu morskiego towarami dostarczonymi drogą rzeczną, tj. Wisłą.

Ogólny związek postaci reliefu z personifikacjami żywiołów zapewniających miastu dostatek, nie ulega wątpliwości. Jednakże precyzyjne określenie poszczególnych postaci i ich funkcji w przedstawieniu może budzić wiele niejasności. Nie polepsza sytuacji fakt, iż relief znajdował się pierwotnie w innym miejscu i że przed umieszczeniem go w nadprożu został uzupełniony, a także odpowiednio przycięty. Nie mamy pewności, czy w trakcie tego uzupełniania nie zmieniono całkowicie charakteru głowy trytona trzymającego kobietę ze środka sceny. Aktualnie głowa powtarza tzw. typ

sarmacki, charakteryzujący się sumiastymi wąsami. Taki typ byłby bez precedensu w ustalonej ikonografii bóstw wodnych znanych nam ze sztuki antycznej. Byłby on wyjątkowy także w sztuce renesansowej czy manierystycznej. Ogólnie, bóstwa wodne podobnie – jak inne bóstwa – charakteryzowały się idealnymi typami twarzy.

Istnieje zatem znaczne prawdopodobieństwo, że mamy tu do czynienia z nadmierną fantazją konserwatora i że przy uzupełnianiu brakującej głowy chciano wyraźnie podkreślić lokalny charakter całego przedstawienia, inspirując się maskami o zbliżonych rysach, występującymi w tymże samym portalu. Także pęk roślin wodnych (tataraków), jaki trzyma przy ustach płynący za tym trytonem młody bożek wodny, zrodził się z niewiedzy restauratora. Końce tataraków widniejące przy górnej krawędzi reliefu z lewej strony głowy bożka, należałoby z pewnością połączyć z ich dolnymi partiami, umieszczonymi powyżej powierzchni wody pod spodem, mimo wyraźnej różnicy w ustawieniu łodyg. Różnica ta wynika z faktu, iż podobnie jak i w innych miejscach reliefu, rośliny były dynamicznie przygięte. Bożek płynąłby zatem za swoim towarzyszem trzymającym kobietę, dmąc jak w trąbkę w długą stożkową muszlę, zwaną nie bez kozery muszlą trytona. Jest oczywiste, że mógł on grać na pęku tataraku. Nie wiadomo zresztą po cóż by on ów pęk roślin podnosił do ust. Rekonstrukcja jest zatem absurdalna. Głowa bożka pozbawiona została zarostu, chodziłoby zatem o młodzieńca. Za nim w pewnej odległości, już na oddzielnym bloku kamienia wyrzeźbiona została tritonessa, której prawa ręka wyciągnięta jest do przodu, dłoń skryta za rosnącym na brzegu pękiem tataraków, zaś lewa ręka opuszczona w dół, a dłoń wstydliwie zakrywa łono. Gdyby uzupełniona głowa trytona trzymającego kobietę charakteryzowała się bujnym zarostem, mielibyśmy wówczas podstawę przypuszczać, iż rzeźbiarz celowo zróżnicował postaci bóstw co do wieku i płci, by zaznaczyć, iż tworzą one zwarty rodzinny zespół. Nie byłoby w tym niczego nadzwyczajnego. Już w okresie późnoklasycznym i hellenistycznym w sztuce greckiej pojawiły się rodzajowo potraktowane scenki przedstawiające rodziny satyrów, kentaurów, czy trytonów. Sztuka nowożytna europejska z upodobaniem podjęła tę tematykę. Jednakże, jak długo nie mamy pewności co do wyglądu brakującej głowy trytona, cały ten problem pozostaje nierozstrzygnięty.

Ogólnie, jak stwierdza także prof. Mikocki, cała scena składa się z dwu wyodrębnionych grup. Jednakże skłonny byłbym do przyjęcia innego kryterium podziału. Dla egzegezy całej sceny ważny jest przede wszystkim kierunek ruchu postaci, a nie tylko kryterium ściśle kompozycyjne. Zgodnie z nim, pierwszą grupę tworzyłyby postaci młodego boga (jakiejś personifikacji?) płynącego w prawo na ketosie i trzymającego w lewej ręce trójząb – oznakę władzy nad morzem. Mężczyzna na ketosie zbliża się zatem do grupy (rodziny?) bóstw rzecznych, których postacie nawiązują do kształtów antycznych trytonów. Grupa ta płynie naprzeciw jeźdźcowi i pierwszy z niej trzyma w ramionach nagą kobietę. Nie sądzę, by

w motywie trytona trzymającego w ramionach kobietę należałoby, jak sądzi prof. Mikocki, dopatrywać się aktu miłosnego zespolenia. Takiego motywu nie zna oczywiście ani Antyk, ani późniejsza sztuka europejska, mimo scen rzeczywiście nacechowanych erotyzmem. Także w reliefach kaplicy Zygmuntońskiej nie ma takiego motywu. W mitologii antycznej tryton pełni wyraźnie sprecyzowaną funkcję przewoźnika, a z czasem funkcja ta stanie się jeszcze wyraźniej zaakcentowana poprzez wypracowanie motywu morskiego kentaura. Jeśli niekiedy (np. w grupie z Watykanu) pojawia się moment przemocy, winien być on interpretowany jako porwanie kobiety (nereidy) przez trytona. „Walka” nereid z trytonami znana z kaplicy Zygmuntońskiej, wynikałaby, jak tego chciał prof. Mossakowski, z próby aktualizacji historycznej tematu. Tymczasem w reliefie gdańskim, jak słusznie zaznacza prof. Mikocki, poza kobiety jest ewidentnie nacechowana erotyzmem, a układ postaci typowy dla przedstawień kobiety oddającej się, przede wszystkim Ledy, choć także i Danae, nawiedzanej przez Zeusa w postaci złotego deszczu. Byłaby to zatem pozycja normalna, obca jakimkolwiek perswazjom. Te analogie - Leda, Danae - wskazywałyby, iż partnerem kobiety nie jest trzymający ją nadpływający z prawa Tryton, lecz ktoś wyobrażony z lewej strony. Dowodem, iż tak jest w istocie byłby chociażby gest prawej ręki (niestety uzupełnionej) jeźdźca, chwytający kobietę za nogę, jakby chciał jej rozchylić kolana, a także akcja samego ketosa. Potwór morski wypuszcza z paszczy strumień wody wprost między nogi kobiety! Analogia z Danae wydaje się tu dość uzasadniona. Gdyby te analogie były określające, partnerom niesionej (czy podtrzymywanej) kobiety musiałby być właśnie ketos, nie jeździec. Że tak jest w istocie, świadczyłby także fakt, iż spomiędzy płetw piersiowych ketosa sterczy do przodu jakiś łukowato ku górze podgięty element, w którym skłonni byłibyśmy dopatrzeć się nie nogi, czy płetwy a ogromnego fallusa.

Ogólny sens tej sceny sprowadzałby się do treści wiążącej się z rodzajem zaślubin, bądź aktu połączenia postaci personifikujących wody morza (ketos) i wody Wisły (kobieta). Trytony byłyby w tej interpretacji bóstwami władającymi rzeką, natomiast mocarny jeździec, sprawujący władzę na morzu zgodnie z antyczną ikonografią, mógłby być po prostu Gdańskiem.

Głos w dyskusji  
dotyczący  
artykułu  
Tomasza  
Mikockiego







