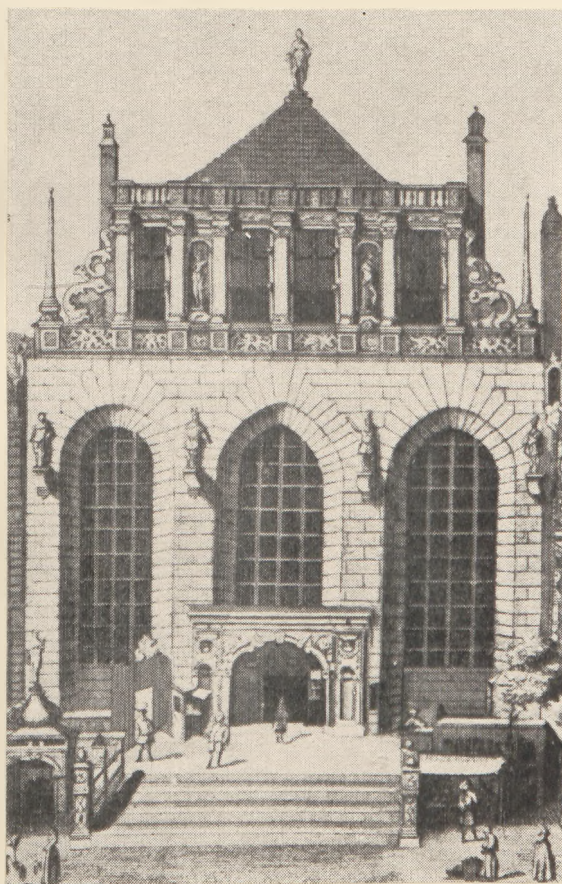


W ODAŃSKU

B. Główny

P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I

BIULETYN HISTORII SZTUKI



NR 4

WARSZAWA 1954

ROK XVI

BIULETYN HISTORII SZTUKI

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
ORAZ STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

Prof. dr Guido Chmarzyński, doc. dr Józef Dutkiewicz, doc. dr Stanisław Herbst, mgr Andrzej Jakimowicz, prof. dr Zdzisław Kepiński, prof. dr Stanisław Lorentz, prof. dr Kazimierz Michałowski, prof. dr Wojciech Molè, prof. dr Ksawery Pimocki, mgr Zbigniew Rerowski, prof. dr Juliusz Starzyński, prof. dr Władysław Tomkiewicz, prof. dr inż. arch. Jan Zachwatowicz

Redaktor naczelny: *prof. dr Stanisław Lorentz*

Sekretarz redakcji: *mgr Jerzy Z. Łoziński*

Redaktor techniczny: *mgr Barbara Suchodolska*

REDAKCJA MIEŚCI SIĘ W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

BIULETYN HISTORII SZTUKI

NR 4

ROK XVI

1954

TREŚĆ

ROZPRAWY

- Zygmunt Świechowski*, Słupsk. Zagadnienia ukształtowania przestrzennego str. 385
Władysław Tomkiewicz, „Alegoria handlu gdańskiego“ Izaaka van dem Blocke str. 404
Maria Żywirska, Saliny wielickie w sztychach Wilhelma Hondiusa str. 420
Michał Walicki, Lastmaniana str. 433

MISCELLANEA

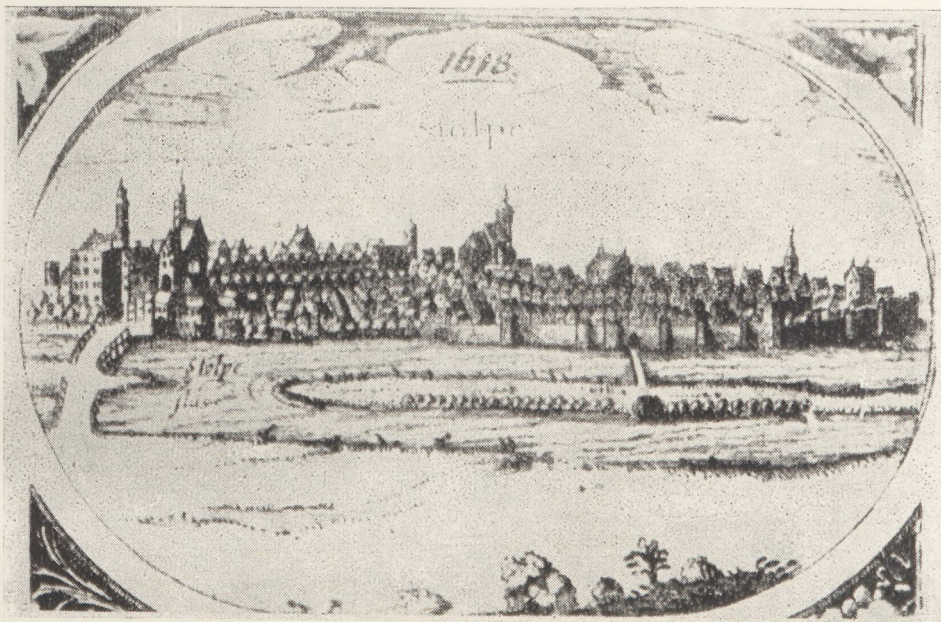
- Marian Morelowski*, Eliasz Noski i polonica bałtyckie w Szwecji str. 444
Eugeniusz Iwanowko, Dwa nieznane obrazy Bartłomieja Strobla str. 453
Bogusław Kopydłowski, Ołtarz z Darłowa str. 459
Jan Białostocki, Nieznane autoportrety Joosa van Cleve str. 464
Andrzej Chudzikowski, Nieznany obraz Wouterera Crabetha str. 469
Anna Dobrzycka, Gerrit Willemsz. Horst w poznańskich zbiorach str. 475

RECENZJE

- Maria Mrozińska*, Chodowiecki str. 480
Zygmunt Świechowski, W sprawie Pomników architektury polskiej str. 484

KRONIKA

- St. Sawicka*, Paul Ganz str. 489
Listy do redakcji str. 490



Il. 1. Widok Słupska wg winiety karty Lubina, ok. r. 1618.

ZYGMUNT ŚWIECHOWSKI

SŁUPSK

ZAGADNIENIA UKSZTAŁTOWANIA PRZESTRZENNEGO *

I. TOPOGRAFIA

Słupsk leży na skraju moreny dennej ciągnącej się dwudziestokilometrowym pasem wzdłuż wybrzeża morskiego. Typowy krajobraz moreny, z lekka falisty, ożywiają od strony północnej odosobnione wzgórza — enklawy moreny czołowej. Są to ostatnie ślady postępu lodowca na Pomorzu. Rzeka Słupia, torująca sobie drogę między wzniesieniami terenu, dąży poprzez nieskończoną ilość zakrętów ku morzu, które zdobywając co roku skrawek spadzistego klifowego brzegu, spowodowało łukowate cofnięcie się łądu, nie będące zaletą wprawdzie, ale stwarzające dogodne warunki dla portu. Rzeki odegrały szczególnie ważną rolę we wczesnym osadnictwie¹, główną więc uwagę wypadnie poświęcić temu odcinkowi biegu Słupi, który znajduje się w obrębie dzisiejszego miasta. Rzut oka na historyczne materiały kartograficzne wskazuje, że dzisiejsze koryto Słupi różni się znacznie od pierwotnego i, że zmiany zaszły są wynikiem działalności człowieka. Jeszcze na

XVIII-wiecznym planie widzimy powyżej miasta nieistniejące dziś zakola i pętle, a nurt rozszczepia się tworząc wyspy i usprawiedliwiając trzy emblematyczne ramiona rzeczne, nie darmo figurujące w herbie. Zmiany te sięgające czasów stosunkowo nieodległych, bo 1-ej połowy w. XIX, nie są jedynymi. Poważniejsza i już od dawna przeprowadzona zmiana dotyczy odcinka od bramy Młyńskiej aż do klasztoru Norbertanek, a więc równoległego do podstawy trapezu, jaki zarysowuje lokowane miasto. Zadziwia tu niespodziewanie prosty bieg koryta rzecznoego, nasuwający przypuszczenie regulacji w momencie wytyczania granic obwodu warownego.

Przypuszczenie to znajduje potwierdzenie w jednym z XVIII-wiecznych planów², na którym zaznaczone są na łące po prawej stronie rzeki, gdzie dziś rozciąga się dzielnica przecięta ulicą 3 Maja — bagniste miejsca zarysowujące pętlę pierwotnego koryta.

* Opracowanie to jest oparte na studium do planu zagospodarowania przestrzennego miasta Słupska, wykonanego na zlecenie Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Koszalinie w ramach Pracowni Badań i Studiów przy Pracowniach Konserwacji Zabytków.

¹ Por. charakterystykę elementów fizjograficznych regionu w monografii: *Pomorze Zachodnie*, cz. 1, Poznań 1949 (Ziemia Staropolska II), s. 9—34.

² Przy interpretacji korzystano nie z planu oryginalnego, ale z przerysu w archiwum miejscowego muzeum, Grundriss der Stolpe in Hinterpommern.



Il. 2. Plan Słupska z lat 1770—80. Archiwum Muzeum w Słupsku.

Świadectwo kartograficzne nie jest odosobnione. W dyskusji nad projektem założenia jazu dla połowu łososi, jaka odbyła się w 1773 r. i została odnotowana w aktach miejskich, radny Dames³ powołuje się na stare koryto rzeki tzw. Starą Słupię naprzeciwko miasta.

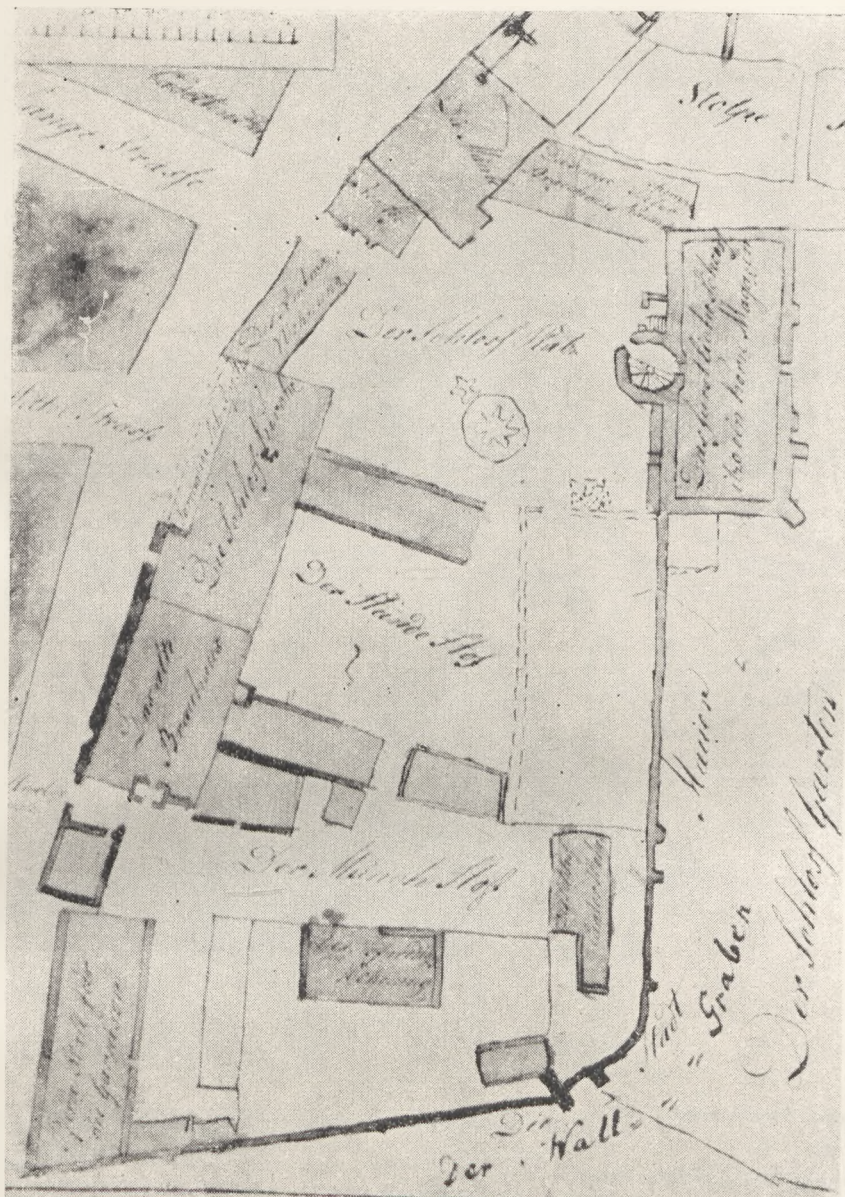
Obraz pierwotnych stosunków fizjograficznych byłby niepełny, gdyby nie wymienić jeszcze niewielkich dopływów Słupi, dziś nieistniejących i także znanych

na podstawie przekazów kartograficznych. Jeden z nich — prawobrzeżny przebiegał w poprzek ulicę św. Piotra i przecinawszy ukosem zaulek Psie Pole wpadał do odgałęzienia rzeki, sąsiadującego z przedmieściem garncarskim. Pozostałe trzy dopływy lewobrzeżne od strony południowo i północno-zachodniej miasta znamy tylko w postaci częściowo zniekształconej podporządkowaniem urbanistyczne⁴.

³ W r. 1773 budowniczy Pantzlaff postawił wniosek o zrobienie przekopu celem zlikwidowania zakola obiegającego przedmieście garncarskie w związku z projektem założenia jazu. Radca Dames natomiast widział miejsce dogodniejsze na zainstalowanie połowu łososi w starym korycie Słupi; „Die Alte Stolpe unter der letzten Bruecke in ihrem alten Alveo durch die Schmi-

de Wische und Hinter Herrn Herings Klap Garten mit einem 12 schuhigen Graben in rectu linea zum Lachs-fang gezogen werde“. Arch. Miejskie w Słupsku, Akta z r. 1773. Ważna także wypowiedź mniej więcej współczesna Hakena, Beytrag s. 8, rkps tamże.

⁴ Znamy tylko dwie nazwy strumieni powtarzające się w przekazach, są to Auckerbach i Probstbach.



Il. 3. Plan otoczenia zamku w Słupsku z 3. ćw. w. XVIII. Archiwum Muzeum w Słupsku.

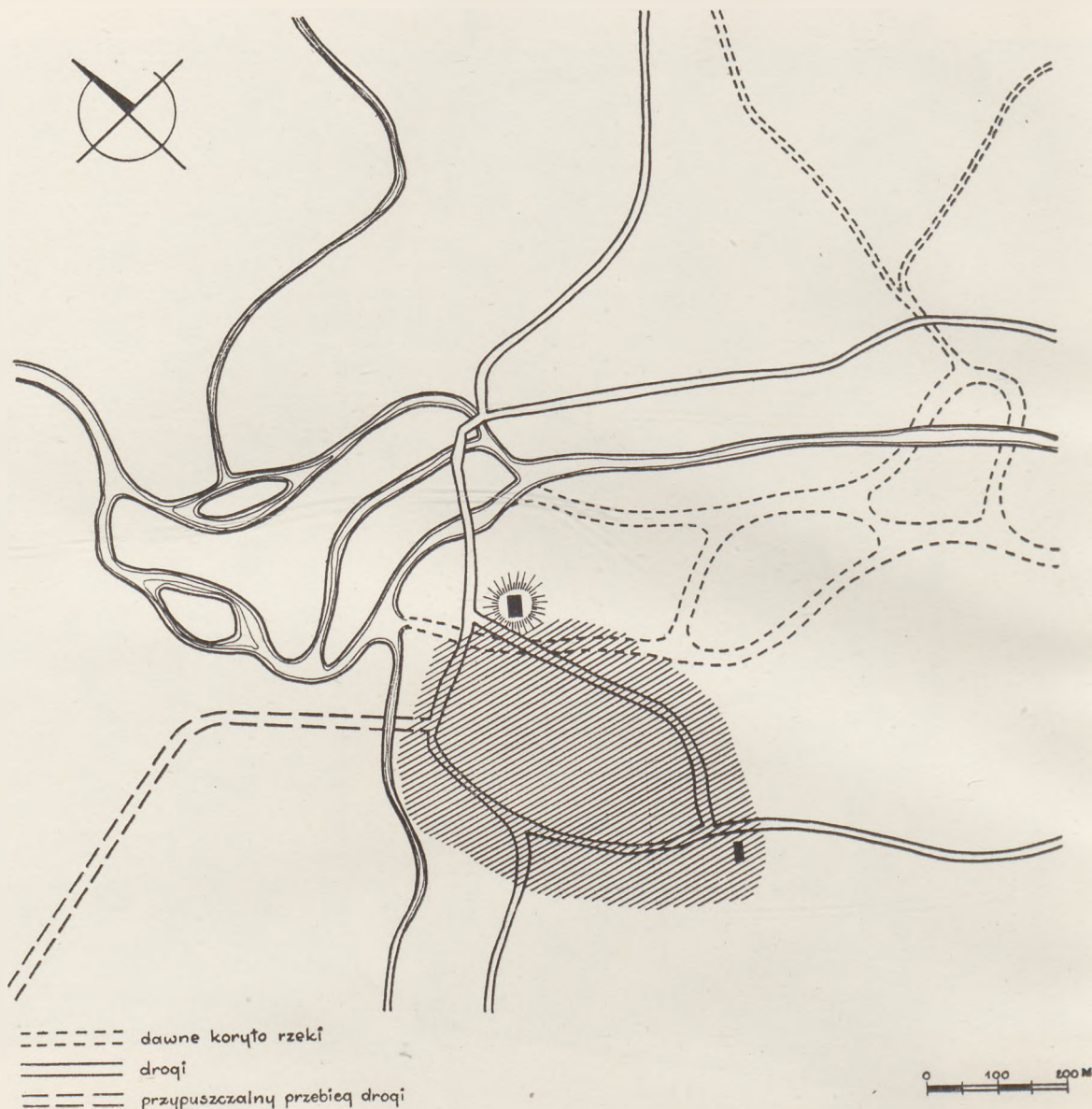
II. POCZĄTKI OSADNICTWA

Zarówno Słupsk, jego najbliższa okolica, jak i dalszy region są od dawna zamieszkane przez człowieka. Liczne ślady osadnictwa nawarstwiają się począwszy od okresu neolitycznego. Z wielką ilością stanowisk występuje tu kultura grobów skrzynkowych i ceramika urn twarzowych, bogate są też znaleziska z okresu

brązowego i lateńskiego⁵, przy czym większość stanowisk grupuje się na prawym brzegu Słupi.

Dosyć gęsto zaludniona była ziemia słupska w okresie wczesnośredniowiecznym. Daje się tu stwierdzić

⁵ Por. Witt W., *Urgeschichte der Stadt und Landbezirke Stolpe, Słupsk* b. d.



Il. 4. Słupsk w okresie przedlokacyjnym (opr. graficzne mgr inż. arch. T. Zagrodzki)

znaczące skupienie osadnicze, bo obejmujące aż 267 osad⁶. Ludność należy do szczepu wschodnio-pomorskiego, identycznego z grupą kaszubsko-gdańską. Granicę zachodnią tego terytorium plemiennego stanowiła właśnie Słupia. Słupsk był jedną z granicznych warowni, podobnie jak grody w Gostominie, Budownie czy Łosinku, o funkcji obronnej, skierowanej przeciw

sąsiedzkiej grupie etnicznej, kołobrzESCO-koszalińskiej. O specjalnym znaczeniu grodu słupskiego w porównaniu z innymi punktami warownymi zadecydowało między innymi położenie przy przeprawie najważniejszego szlaku handlowo-komunikacyjnego Pomorza Zachodniego, a mianowicie drogi biegnącej z Gdańska do Szczecina⁷.

⁶ Por. Łęga Wł., *Kultura Pomorza we wczesnym średniowieczu na podstawie wykopalisk*, Toruń 1930.

⁷ Por. Weyman S., *Cła i drogi handlowe w Polsce Piastowskiej*, Poznań 1938; także Łęga W., jw.



Il. 5. Słupsk, rozwój przestrzenny (opr. graficzne mgr inż. arch. T. Zagrodzki)

III. GRÓD SŁOWIAŃSKI

W stosunku do Słupska jesteśmy w tym wyjątkowym położeniu, że dysponujemy dostatecznymi przesłankami dla odtworzenia i wzajemnego ustosunkowania wszystkich ważniejszych elementów pierwotnego grodu. Podstaw do rekonstrukcji dostarczają z jednej strony relikty tkwiące w dzisiejszym układzie przestrzennym, z drugiej — dane kartograficzne z okresu,

gdy tych reliktyw było więcej i były bardziej czytelne. Ważną pomocą są też wcale liczne wzmianki źródłowe i przypadkowe dotychczas znaleziska archeologiczne.

Najdawniejszą wiadomością historyczną odnoszącą się do Słupska ma być przekaz o zdobyciu w r. 1015 przez Bolesława Chrobrego. Wzmianka ta jednakże podana przez XVII-wiecznego kronikarza pomorskiego

Micrälüsa⁸, rzekomo oparta o autorytet Thietmara, w rzeczywistości znajduje się tylko u Długosza⁹. Biorąc pod uwagę częstotliwość występowania nazw miejscowości o podobnym, wynikającym z funkcji obronnej źródłosłowie, sprowadzenie wzmianki do Słupska Pomorskiego nie jest wcale przekonywujące. Podobnie jak inne Słupie czy Słupce spełniał on wówczas zapewne jeszcze rolę granicznej twierdzy między terytoriami plemiennymi¹⁰. Pewne dane historyczne zaczynają się dopiero od w. XII. W międzyczasie w charakterze grodu zaszła zmiana. Z chwilą podziału Pomorza ok. r. 1130 stał się Słupsk centralnym ośrodkiem władzy książęcej dla znacznego obszaru. Ta stołeczność Słupska nie miała jednak cech trwałości. W okresie, z którego pochodzą wzmianki, po wygaśnięciu dynastii Raciborydów w 1227 r. ziemia słupska jest uzależniona od władców zachodnio-pomorskich w osobie Barnima I, potem aż do kolejnego wymarcia linii gdańskiej — od książąt gdańskich Świętopełka i jego następcy Mestwina II. Wreszcie koniec XIII w. przynosi przejściową zwierzchność Przemysława Wielkopolskiego i Władysława Łokietka, zastąpioną równie epizodycznie rządami margrabiów Brandenburskich, zamienionych niebawem tym razem już trwałą integracją w obręb księstwa zachodnio-pomorskiego. Źródła trzynastowieczne przynoszą konkretne wiadomości dotyczące grodu i podgrodzia. Tak np. dokument z r. 1277 wystawiony jest w mieście Słupsku („in Słupzk oppido“¹¹). W dokumencie zaś z r. 1298 wymieniono zamek słupski („in castro Stolp“)¹², podczas gdy dokument z r. 1298 wzmiankuje zamek i podgrodzie równocześnie¹³.

Stwierdziwszy fakt istnienia i określiwszy charakter grodu słupskiego spróbujemy go umiejscowić. Ważnym będzie tu przede wszystkim określenie miejsca pierwotnej przeprawy szlaku gdańsko-szczecińskiego. Otóż można postawić twierdzenie, że przeprawa nie zmieniła miejsca od czasów najdawniejszych i jest identyczna z dzisiejszym mostem szosy. Oprócz dowo-

du w postaci wzmianek i przekazów kartograficznych, dotyczących okresu późniejszego, najbardziej przemawia za tym rozgałęzienie koryta rzecznej, powodujące spłylenie i stwarzające dzięki temu najdogodniejsze warunki dla brodu.

W pobliżu przeprawy można by się spodziewać gródka. W samej rzeczy znajduje się tu niewielki stożkowaty pagórek, dziś zabudowany dziewiętnastowiecznym kościołem Św. Ottona, który w tradycji XVIII-wiecznej¹⁴ uważany był za wzgórze po dawnym zamku. Zamek ten ma, oprócz wymienionych, szereg wzmianek źródłowych, z których wynika, że nie można by go utożsamiać z istniejącym do dziś budynkiem zamkowym w południowej części miasta. Wzmianki te dotyczą okresu późnego średniowiecza, a nawet czasów nowszych. Wiadomo np., że tu rodzi się najwybitniejszy władca pomorski Bogusław X, że tu mieszka na wdowim dożywociu jego matka, a jeszcze w początku XVII w. musiały istnieć jakieś pozostałości nazywane starym zamkiem w przeciwieństwie do nowego¹⁵. Przesłanki topograficzne i historyczne podpierają przypadkowe co prawda i drobne znaleziska ceramiki niepolewanej z ornamentem falistym, a więc typowej wczesnośredniowiecznej, sprzed połowy XIII w.¹⁶.

Przejdźmy z kolei do owej „civitas ante castrum“¹⁷. Podobnie jak w licznych miastach zmieniających swe pierwotne miejsce z chwilą lokacji, spotykamy się w Słupsku z zagadnieniem „Starego miasta“.

Już w r. 1364, pół wieku po nadaniu Słupskowi prawa miejskiego, wymienia się ową „antiqua Stolp“¹⁷. Nazwa ta zachowała się, w odniesieniu do określonej części otoczenia nowego miasta, aż do czasów najnowszych. Na większości planów XVIII i początku XIX w. nazwę tę nosi linia zabudowy, rzucona szerokim łukiem na wznoszącym się tu dosyć stromo tarasie nadbrzeżnym. Osiedle to aż do początku XIX w. różniło się zasadniczo ustrojowo od miasta lewobrzeżnego, będąc

⁸ Micrälüus sechs Bücher vom alten Pommerlande, s. 191 i 587.

⁹ Długosz J., *Hist. Pol.* (ed. Przeździecki), s. 208.

¹⁰ Nie bez znaczenia dla interpretacji pierwotnej funkcji Słupska jest źródłosłów nazwy miejscowości. Wg interpretacji lingwistycznej (por. Trautmann R., *Ortsnamenbuch*, Lipsk 1931, Wstęp § 13), źródłosłów wskazuje na funkcję obronną i może być łączony z określeniem palisady (ruskie Stołpje w kronice Nestora) wzgl. Stołp jako wieża obronna (nazwa niem. Słupska — Stolp). Pokrewny źródłosłów wykazuje bardzo znaczną ilość miejscowości na terenach zachodniej Słowiańszczyzny. Np. Stolp k. Wustermark, Stolpe k. Uznamia, Stolpe k. Angermünde, Stolpe k. Neustrehlitz, Stolpe k. Preetz, m. Stolpen w Saksonii, Słupsko w pow. gliwickim, m. Słupsk w pow. grudziądzkim, Słupia pow. Kepno, Słupia pow. Rawicz, Słupia pow. Środa, Słupowo pow. Szubin, Słupca itd. W rezultacie więc, sądząc z rozmieszczenia miejscowości o tym źródłosłowie, trudno by wyciągnąć wnioski zbyt daleko idące np. co do roli twierdzy pogranicznych między

terytoriami plemiennymi, natomiast bez wątpienia źródłosłów świadczy o istnieniu gródka umocnionego.

¹¹ Por. Haken C. W., *Erster Beytrag zur Erläuterung der Stadtgeschichte von Stolp*, Gdańsk 1775, s. 8, przyp. d., wg *Pommersches Urkundenbuch*, nr 1065, falsyfikat.

¹² *Pommersches Urkundenbuch*, nr 1034.

¹³ Jw., nr 1856.

¹⁴ Haken C. W., jw.

¹⁵ Por. Wehrmann M., *Herzogin Sophia von Pommern und ihr Sohn Bogislaw X*, Baltische Studien N. F. V, s. 133—175; tenże, *Geschichte von Pommern*, Gotha 1904, I, s. 227—258.

¹⁶ Fragmenty te odnalezione w r. 1951 znajdują się w zbiorach miejscowego muzeum, o ich wadze stanowi fakt, że w dotychczasowych publikacjach wzmiankuje się o braku znalezisk ceramiki wczesnośredniowiecznej na wzgórzu zamkowym.

¹⁷ Tak interpretuje E. Keyser, *Deutsches Städtebuch*, Stuttgart—Berlin 1939, s. 242.



Il. 6. Słupsk, widok od zachodu w r. 1827. Archiwum Muzeum w Słupsku.

pozbawione prawa miejskiego i stanowiąc własność książęcą, a później królewską (pruską). Różnica przejawiała się także w składzie etnicznym; podczas gdy w nowym mieście przeważał element napływowy niemiecki, miasto stare zamieszkiwała ludność słowiańska nazywana w przekazach Wendami i z tego powodu dyskryminowana¹⁸. Kształty osiedla na prawym brzegu uwarunkowane były arteriami komunikacyjnymi — szlakiem Gdańsk—Szczecin przede wszystkim i drogą prowadzącą do Ryczewa, a stamtąd do ważnego ośrodka kultowego pogańskiego — Rewokołu. Szlak gdański, minawszy za przeprawą wzgórek z gródkiem, opasywał mniej więcej 1/3 część obwodu osiedla, ażeby skrócić potem zdecydowanie ku wschodowi. Zarys pozostałej części wyznaczała owa droga ryczewska. Jednakże zarys osiedla nie ogranicza się do łukowato wygiętej, obustronnie zabudowanej ulicy, dziś Dzierżyńskiego (dawniej św. Piotra). Poniżej, także z punktem wyjściowym na szlaku gdańskim, w okolicach przylegających do gródka wybiega długa łukowato wygięta ulica z tendencją do przecięcia drogi ryczewskiej.

W rezultacie więc otrzymaliśmy ogólny owalnicowy kształt osiedla. Pewnym niepokojem mogłaby przejmować nieco nikła zabudowa dolnego ramienia domniemanej owalnicy, nie należy jednak zapominać o późnej dacie wykonania karty stanowiącej podstawę rozważań. Mimo najbardziej więc daleko posuniętej ostrożności interpretacyjnej, ta właśnie forma osadnicza

zdaje się najlepiej tłumaczyć istniejące względnie utrwalone w przekazach kartograficznych elementy planu. Przestrzeń wewnętrzna zamknięta rozgałęzieniem dróg, co prawda posiadałaby bardzo duże wymiary jak na plac targowy, wynoszące około 400 m długości i 250 m szerokości, ale też nie można zapominać o roli centralnej Słupska, także jako emporium handlowego dla znacznego terytorium.

Bardzo ważnym czynnikiem w obrębie osiedla był kościół św. Piotra, wymieniony po raz pierwszy w dokumencie z 1281 r.¹⁹. Przez swą sytuację na wzgórzu w rozwidleniu drogi ryczewskiej stanowił on jego drugi obok gródka biegun.

Jeszcze jeden szczegół zdaje się należeć do pierwotnego układu. Jest nim niewielki nieregularny zaułek południowego skraju osiedla, obecnie nieprawidłowo nazywany Psie Pole, a właściwie będący uliczką Psią, skierowany wylotem na gródek. Jak nazwa wskazuje, należał on do części służebnej podgrodzia. Metryka wczesnośredniowieczna osiedla i prawidłowość lokalizacji potwierdzają znaleziska archeologiczne. W r. 1933 100 m na północ od gródka natrafiono przy okazji zakładania rur kanalizacyjnych na bogate złoża warstw kulturowych. Na głębokości ok. 40 cm ukazała się ceramika późnośredniowieczna, podczas gdy na głębokości 2 m 30 cm poniżej obecnego poziomu, wyszły na jaw resztki konstrukcji drewnianych i znaczne ilości ceramiki wczesnośredniowiecznej²⁰.

¹⁸ Co znajduje wyraz w Statuta civitatis Stolp z r. 1623, oryginał w Muzeum w Słupsku.

¹⁹ *Pommersches Urkundenbuch*, nr 1224.

²⁰ Witt W., *Die Burgwälle des Stolper Landes*, Beiträge zur Heimatkunde Hinterpommerns Nr 9, Słupsk

1934, s. 15—17, podaje szczegółowy opis znalezisk. Konstrukcje drewniane wykonane były z drzewa dębowego w najniższej warstwie bezpośrednio na podłożu bagienym.



Il. 7. Kościół poddominikański i mury obronne między ul. Akacjową i Dominikańską. (Fot. Z. Świechowski)

Najważniejsze znalezisko dokonane zostało wcześniej, przy końcu XIX w. Polegało ono na odkryciu przy okazji budowy nowego kościoła św. Piotra na miejscu dawniejszego gotyckiego — płyty kamiennej z wrytym wyobrażeniem bóstwa pogańskiego²¹. Ten bardzo rzadki na terenie Słowiańszczyzny przykład konkretyzacji bóstwa w antropomorficznej postaci świadczy, poza wszelką wątpliwością, że miejsce zajmowane przez kościół było i dawniej miejscem kultu-

wym, z tą różnicą że pogańskim. Z tego stwierdzenia wynikałoby, że wszystkie odczytane elementy układu przestrzennego można odnieść nie tylko do przedlokacyjnej, ale i do przedchrześcijańskiej epoki. Wniosek dalszy, że analogicznego w wielu osadach owalnicowych usytuowania kościołów nie należy uważać za novum związanego z chrystianizacją, ale za nawiązanie do tradycji w wyborze miejsca dla ośrodka kultu.

IV. MIASTO LEWOBRZEŻNE

Przejdźmy z kolei do późniejszych elementów przestrzennych, które miały się stać zalążkiem dzisiejszego miasta. I tu także pewne światło rzucają wzmianki źródłowe. Z r. 1276 zachował się akt darowizny na rzecz Henryka de Werciburg („sculteto civitatis Stolp“) młyna w pobliżu kościoła św. Mikołaja²².

Świadczyłoby to, że obok elementu słowiańskiego pojawia się element napływowy niemiecki, zapewne osiedlający się osobno poza obrębem podgrodzia słowiańskiego. Dalsze wzmianki pozwalają w samej rzeczy stwierdzić istnienie w drugiej połowie XIII w. osiedla na lewym brzegu. W r. 1278 bowiem funduje książę

²¹ Płyta kamienna ma 18 cm grubości, 125 cm wysokości i 66 cm szerokości. Publikacja na temat odkrycia w Monatsblätter herausgegeben von der Ge-

sellschaft für pommersche Geschichte und Altertums-kunde VI (1852), s. 173—174.

²² Pommersches Urkundenbuch, nr 1034



Il. 8. Mury obronne między ul. Akacjową i Dominikańską. (Fot. Z. Świechowski)

Mestwin II klasztor dla konwentu dominikanów sprowadzonego z Gdańska²³. W treści nadania jest mowa o położeniu klasztoru pomiędzy zamkiem a miastem, w pobliżu rzeki. Ponieważ znana jest zarówno sytuacja zamku jak i klasztoru, uzyskujemy dowód na istnienie już wówczas osady po lewej stronie rzeki. Dalszym dowodem jest akt lokacyjny z r. 1310, wystawiony przez margrabiów brandenburskich Jana i Waldemara. Mówi się tu wyraźnie w sformułowaniu celu lokacji, „ażeby osada się powiększyła i przybrała postać miasta”²⁴. Osiedle po lewej stronie rzeki miało najprawdopodobniej charakter targowy. Za znacznymi rozmiarami osiedla lewobrzeżnego i jego pomyślnym rozwojem świadczyłby fakt usadowienia tu dominikanów, ciążących zawsze do większych ośrodków miejskich. Ślady tego osiedla są widoczne w dzisiejszym planie miasta, a mianowicie w nieregularnym biegu ulic Świętojańskiej i Staromiejskiej, być może będących pozostałościami obszaru placu targowego nanizanego na

szlak szczecińsko-gdański, zdążający ku przeprawie. Jednakże zarówno taka supozycja jak i inna, upatrująca placu targowego równoległego do rzeki wzdłuż drogi prowadzącej do Ustki, mogą być traktowane wyłącznie jako hipotezy. Uregulowanie miasta po r. 1310 nadało mu zachowany do dzisiaj trapezowaty kształt. Genezy tego kształtu trzeba by się opatrywać w warunkach fizjograficznych, mianowicie w spadku terenu dosyć znacznym od strony południowej, gdzie zachowane częściowo do dziś moczary hamowały rozwój miasta, w obecności strumieni tworzących w zakłębłych miejscach rozlewiska, — również od strony północnej, gdzie jeszcze w XVIII w. istniał tzw. staw międziany²⁵. Teren zamknięty trapezoidalnym zarysem został rozplanowany w myśl schematu szachownicowego z prawie kwadratowym rynkiem i położonym na przekątni blokiem pod kościół farny.

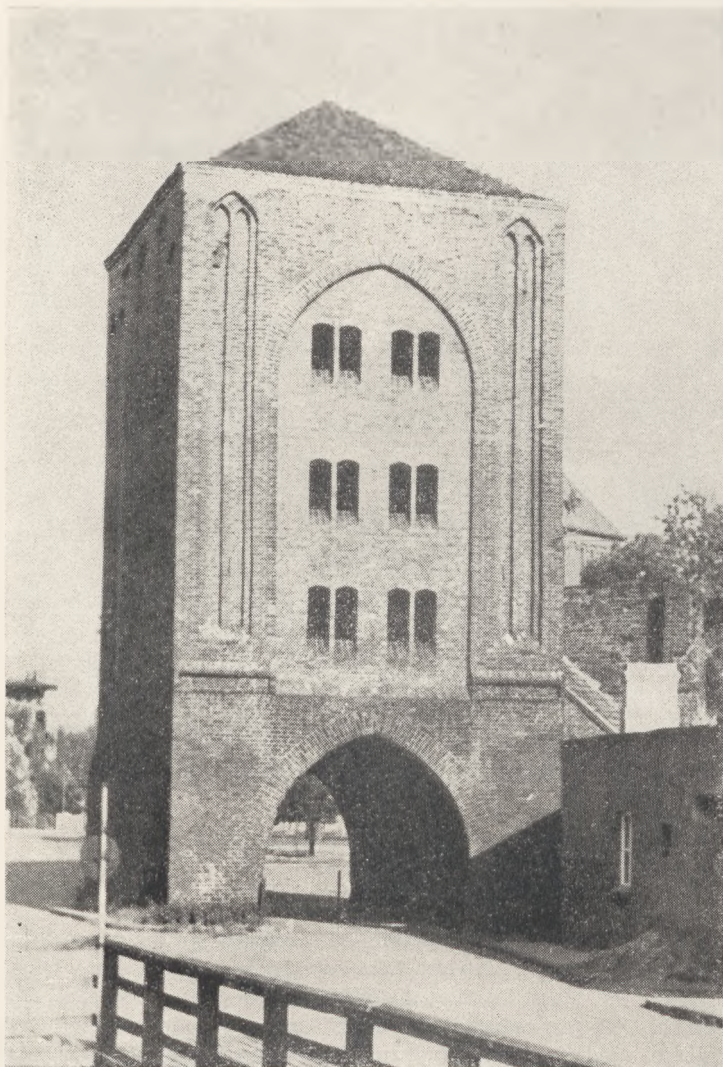
Narożnik północno-wschodni zajął klasztor norbertanek ufundowany w latach 1281—4²⁶ przez księcia

²³ *Pommersches Urkundenbuch*, nr 1126.

²⁴ Jw., nr 2629.

²⁵ Nazwany tak z powodu kuźni przetworów miedzianych, istniejącej tu zapewne już w okresie średniowiecznym.

²⁶ Pod r. 1281 wymieniony szereg nadań na rzecz klasztoru norbertanek w Słupsku, podporządkowanego opactwu w Białym Buku, *Pommersches Urkundenbuch*, nr 1224.



Il. 9. Brama Młyńska. (Fot. Z. Świechowski)

Mestwina II, przeniesiony tu z pierwotnego miejsca przy kościele św. Mikołaja w pobliżu zaginionej wsi Biatko²⁷.

Tak jak przy innych miastach lokowanych w XIV w. można wykazać i na przykładzie Słupska oparcie rozplanowania o zasady proporcji liczbowych wynikających z procesu mierniczego wytyczania bloków i wchodzących w ich skład działek. Podstawową jednostką była przy tym w Słupsku stopa o wartości 32,00 cm.

²⁷ Zarówno kościół św. Mikołaja jak i klasztor leżały pierwotnie poza obrębem osiedla i zostały przeniesione w obręb nowego miasta dopiero po r. 1311 (*Pommersches Urkundenbuch*, nr 2682). Na sytuację w bezpośrednim sąsiedztwie rzeki wskazuje dokument z r. 1276 (jw., nr 1034, s. 281) i z 1288 r. 24 sierpnia (jw.,

Działki budowlane reprezentują kilka typów w zależności od miejsca w jakim się znajdują. Tak więc działki przyrynkowe są najwęższe, za to najdłuższe. Jako szerokość frontu powtarza się tu 7,33 i 6,85 m co odpowiada $22\frac{1}{2}$ i 21 stopom przy długości 42,30 m odpowiadającej 130 stopom. Natomiast działki przyrynkowe narożne są szersze, szerokość próbnie stwierdzona na jednym przykładzie wynosi 10,58 m, czyli $32\frac{1}{2}$ stopy^{27a}.

Główne kierunki komunikacyjne wyznaczyły rozmieszczenie wylotów najważniejszych ulic i sytuację bram. Tak brama Nowa zamyka wjazd od strony Szczecina, brama Młyńska wjazd od strony Gdańska, a położona naprzeciwko brama Holstenów — drogę do Ustki. Najbardziej ożywiony ruch kołowy i pieszy odbywał się nie po bezpośredniej arterii, ale po dotarciu do rynku skręcał pod kątem prostym. Znacznie dogodniejszy był przejazd przez miasto od bramy Młyńskiej na Ustkę, ponieważ odbywał się poprzez ulicę Długą i ulicę Grodzką stanowiącą jej przedłużenie po stronie północnej rynku. Śladem istniejącej przy rozplanowaniu miasta koncepcji uproszczenia najważniejszego dla miasta kierunku komunikacji Gdańsk—Szczecin było założenie na osi bramy Nowej — bramy Kowalskiej. Przeprowadzenie stąd drogi poprzez łąki nadbrzeżne do starego miasta pozwoliłoby na uniknięcie skomplikowanego objazdu przez bramę Młyńską. Koncepcja ta zdaje się jednak nie została nigdy zrealizowana ze względów fiskalnych. Okolice bramy Młyńskiej służyła mianowicie do pobierania opłat przez urzędników pobliskiego zamku książęcego. Skierowanie zaś ruchu w poprzek łąk staromiejskich kontrolę tę niewątpliwie by utrudniło. Że powody te mogły być istotne, świadczą liczne zastrzeżenia ze strony księ-

cia co do sposobu korzystania z bramy Kowalskiej, o których wiadomo z przekazów dotyczących początku XVII w.²⁸. Z bramy Kowalskiej wybiegała wówczas ku staremu miastu, w miejscu gdzie dziś znajduje się ulica 3 Maja, czysto wewnętrzna ścieżka dla pieszych.

Jako nowy element urbanistyczny pojawia się w początku XVI w. zamek w południowym krańcu miasta obok klasztoru dominikanów. Jego wieża ustawiona na osi ulicy Długiej stworzyła świadomie nową kompozy-

nr 1470, s. 437). W ostatnim z wymienionych dokumentów jest wzmiankowany młyn „inter ecclesiam St. Nicolai et Biathco“; owo mityczne Biatko jednakże nie istnieje uniemożliwiając lokalizację pierwotną klasztoru.

^{27a} Obliczenie mgr inż. arch. T. Zagrodzkiego.

²⁸ Por. Schuppius R., *Stolp von 1600—1650*, Słupsk 1930.



Il. 10. Brama Nowa. (Fot. Z. Świechowski)

cję przestrzenną i nową dominantę w sylwecie miasta Sylweta miejska z trzema dominantami wież i stromych dachów budowli sakralnych, mocnymi graniastosłupami wież bramnych i górującym nad zabudową mieszczańską szczytem ratusza, przedstawiała już wówczas skończony krajobraz urbanistyczny. Wzniesienie zamku było tylko ostatnim pociągnięciem pędzla wykańczającym ten krajobraz, którego nie najmniejszą zaletę stanowiły kulisy wzgórz widoczne w panoramie miasta od strony zachodniej, a przewijająca się wstęga Słupi— w widoku ze strony przeciwnej, wypadającym wskutek wyniesienia terenu prawie z lotu ptaka. Stan ten nie uległ zmianie aż do początku XIX w.

Wytyczenie granic miasta w początku XIV w. i opasanie go murami wywołało jako dalszy skutek wytworzenie się systemu koncentrycznych dróg i ścieżek objazdowych, które z czasem służyły za podstawę do rozmieszczenia luźnych elementów zabudowy. Skutkiem normalnych przepisów miejskich, mających na oku względy sanitarne i bezpieczeństwa, było umieszczenie przedmieścia garncarskiego i fundacji szpitalnych poza obrębem murów. Przedmieście garncarskie, po którym została nazwa ulicy Garncarskiej, znajdowało się na prawym brzegu, naprzeciwko wzgórza zamkowego, ograniczając się do zabudowy obustronnej kilkunastu dziesięciometrowego odcinka traktu gdańskiego. Instytucje szpitalne natomiast umieszczono przed bramą No-



Il. 11. Nieistniejąca brama zamykająca ul. Grodzką.
(Fot. z 2. poł. w. XIX)

wą przy trakcie szczecińskim. Był tam szpital p. w. Św. Ducha i drugi p. w. św. Jerzego z kaplicą. Co do lokalizacji trzeciej instytucji szpitalnej św. Gertrudy skasowanej w r. 1535 — brak wiadomości²⁹.

Stan ten bez większych zmian w zasadzie przetrwał od okresu średniowiecznego do początku w. XIX, zjawisko normalne, jeśli wziąć pod uwagę, że w okresie tym nie ma większych zmian w liczbie ludności. Jedyne poważniejsze przeobrażeniem było założenie systemu wałów ziemnych z bastionami ok. r. 1630 w trakcie wojny trzydziestoletniej³⁰. Natomiast gwałtowny przyrost ludności w przeciągu w. XIX spowodował budowę dzielnic przewyższających wielokrotnie rozmiarami ośrodek historyczny. Przy tym nasamprzód zabudo-

wana została wolna przestrzeń między rzeką a starym miastem. Powstanie tej dzielnicy z główną arterią 3 Maja przypada jeszcze na pierwszą połowę XIX w. Budowa kolei w r. 1872 połączona była z wytyczeniem dzisiejszej ulicy Wojska Polskiego. Jednocześnie powstały na miejscu XVII-wiecznych fortyfikacji planty otaczające od południowego zachodu i północnego wschodu ośrodek średniowieczny wraz z zabudową. Obszar starego miasta został podzielony dodatkowymi arteriami i w znacznym stopniu uzyskał istniejącą do dziś zabudowę. Już w początku XX w. (1906) nastąpiła rozbudowa dzielnicy przy dworcu kolejowym z placem Sienkiewicza oraz powstał plac przed samym ratuszem. Zabudowa mieszkaniowa przerzuca się w tym czasie na wyżej położone arterie wschodnie ponad starym miastem i po obu stronach szosy szczecińskiej poza torami kolejowymi.

V. ZABUDOWA

Zaczynając od wieku XIV możemy śledzić na podstawie przekazów i pozostałości zmiany nie tylko w sieci ulicznej miasta i okolicy, ale także w samej zabudowie, uzyskując dla ostatnich okresów historycznych obraz mniej więcej pełny. Szczególnie ważnym czynnikiem w tym obrazie były obwarowania. Z aktu lokacji wiemy, że pierwotne obwarowania miały być wykonane z dyli drewnianych³¹. O istnieniu takich właśnie palisadowych umocnień od strony klasztoru dominikanów mówi dowodnie potwierdzenie nadań Mestwina II przez księcia Warcisława w r. 1325³². Natomiast już w r. 1376 jest mowa o murach miejskich³³. W okresie lat 50 nastąpiła więc wymiana drewnianych umocnień na murowane z kamienia i cegły. Analiza wątku zachowanych partii murów świadczy, że wymiana ta postępowała stopniowo. Najpierw wzniesiono odcinki muru od bardziej zagrożonej strony południowo-wschodniej. Format cegieł i wiązanie wendyjskie partii zachowanych między ulicą Dominikańską a Akacją i przy bramie Nowej wskazuje na realizację przeprowadzoną jeszcze w pierwszej połowie XIV w., natomiast liczne fragmenty nadrzeczne wraz z bramą Młyńską i odcinek zachowany przy klasztorze norbertanek, o wątku ceglany krzyżowy, musiały powstać już w trzeciej ćwierci stulecia. W pierwotnej koncepcji, poza czterema czworobocznymi wieżami bramnymi, zdaje się nie było innych miejsc skupionej obrony oprócz prostokątnych występów muru otwartych od od strony miasta (wikhaus), zachowanych jeszcze w partii południowo-zachodniej obwodu warownego. W okresie późniejszym, zapewne ok. połowy XV w., powstała półokrągła baszta Czarownic nad rzeką, na pół-

²⁹ Por. Bartholdy W. O., *Stolpa du bist ehrenreich*, Słupsk 1910, s. 86.

³⁰ Por. Schuppius R., jw., s. 148.

³¹ *Pommersches Urkundenbuch*, nr 2629.

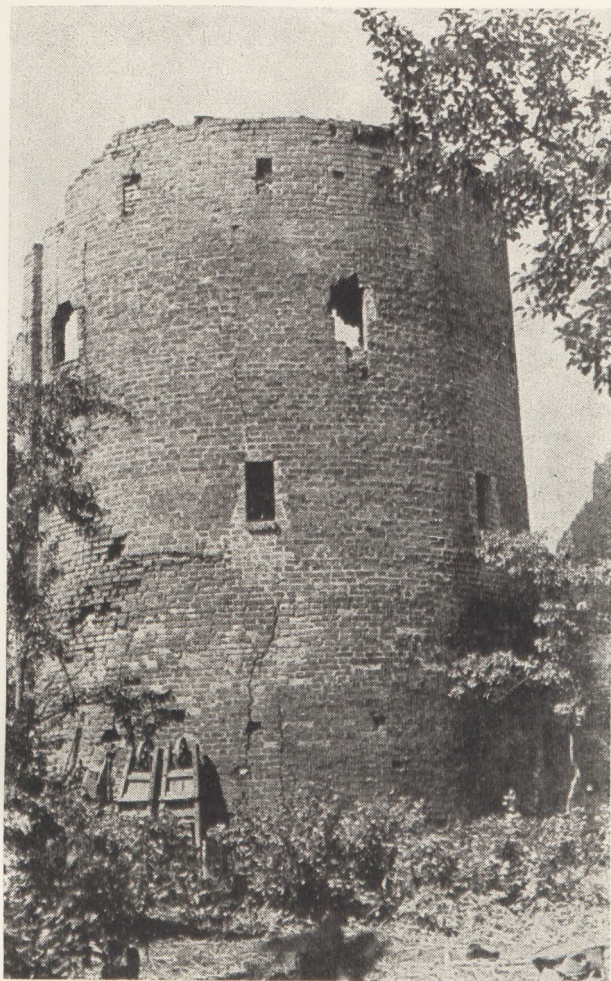
³² Jw., nr 3886.

³³ Datę 1376 jako termin ad quem przyjmował R. Hardow (*Ostpommersche Heimat* 1934, nr 12), nie szukając potwierdzenia w analizie obiektu.

noc od bramy Młyńskiej. Podobnie późniejszym dodatkiem była niewielka baszta, której resztki zachowały się w pobliżu klasztoru norbertanek. Natomiast bez śladu zniknęła baszta Prochowa na tym samym odcinku. Mury pierwotnie bronione były fosą wypełnioną wodą ze strumieni okolicznych. Pierścień murów, który stracił swe znaczenie militarne z chwilą powstawania fortyfikacji ziemnych zachował pewne znaczenie administracyjno-gospodarcze aż do w. XIX. W tym okresie dopiero następuje jego częściowa likwidacja, której etapami było rozebranie wieży Prochowej w r. 1834, usunięcie bramy Kowalskiej jeszcze w połowie XIX w. i idące w ślad zburzenie bramy Holstenów w latach 60-tych. Znaczne prace rozbiórkowe, które doprowadziły mniej więcej do dzisiejszego stanu zachowania, miały miejsce ok. r. 1850. W ciągu XIX w. zostały także wyrównane fortyfikacje ziemne przy zakładaniu plantów, które już w latach 70-tych i 80-tych XVIII w., jak wskazuje plan z tego czasu, były częściowo zadrzewione³⁴.

Z obwarowaniami łączy się zagadnienie zamku zachowanego do dziś, chociaż w zniekształconej przebudowaniami postaci. Budowa zamku słupskiego ilustruje plastycznie narastanie konfliktu między miastem a księciem, a jego ukończenie jest wyrazem przewagi absolutystycznych tendencji władcy. Dzisiejsza budowla zamkowa znajduje się poza klasztorem dominikanów nad rzeką. Jest to teren posesji książęcej, na której wznosił się młyn. Posesja ta znajdowała się w obrębie murów miejskich. Już książę Bogusław V, panujący od r. 1340 do r. 1374 pragnie w obrębie tej posesji wznieść obronny zameczek, myśl którą podejmuje i częściowo realizuje Bogusław VIII, zakończeniu jednakże staje na przeszkodzie sprzeciw miasta. Wskutek nacisku rady miejskiej książę zobowiązuje się do zaniechania rozpoczętej budowy. Myśl jej kontynuacji musiała jednakże wciąż nurtować, powodując zaniepokojenie w mieście, skoro tenże kilkanaście lat później daje powtórna obietnicę w r. 1414, a w 1476 powtarza ją uroczyście książę Bogusław X. Ten sam jednakże władca, skoncentrowawszy większą aniżeli poprzednicy potęgę, może w r. 1507 na przekór przyrzeczeniom, wbrew woli miasta przymusić budowę zamku, tym razem ostatecznie³⁵.

Zamek Bogusława X, jak wykazuje analiza ceglano-wątku muru, zajmował tę samą powierzchnię co zamek dzisiejszy podwyższony w r. 1588 przez księcia Fryderyka II³⁶. Był on pomyślany jako budowa rezydencyjna, chociaż ściana południowa, włączona w bieg fortyfikacji miejskich, mogła spełniać także funkcję obronną. Stosunek zamku do obwarowań miejskich



Il. 12. Baszta „Czarownica“ przy ul. Granicznej.
(Fot. Z. Świechowski)

charakteryzuje najlepiej wzmianka w aktach miejskich: Książę Bogusław zbudował zamek poprzez mur miasta. Znajduje ona potwierdzenie w szkicu planu załączonym do rękopisu pracy Hakena o Słupsku w 3-ciej ćwierci XVIII w.

Z innych ważniejszych budowli sięgających okresu średniowiecza należy wymienić ratusz. Zajmował on środek rynku i przetrwał aż po koniec XVIII w. Jego schodkowy szczyt widzimy na widoku miasta na tzw. karcie Lubina. Ratusz o formach klasycystycznych, który zajął jego miejsce, został zniszczony już w początku XX w.

³⁴ O pracach rozbiórkowych przy fortyfikacjach Słupska na przestrzeni w. XIX por. *Tore, Mauern und Wälle der Stadt Stolp*, Ostpommersche Heimat R. 1934, nr 15.

³⁵ Zestawienie dat u Böttgera, *Ksadm. d. Pr. Pomern. Kreis Stolp*.

³⁶ Wiadomość o dacie przebudowy wg pamiątkowej tablicy miedzianej, przechowywanej w Muzeum w Słupsku.



Il. 13. Ruiny domu gotyckiego przy ul. Długiej. (Fot. Z. Świechowski)

Z budowli kościelnych w obrębie miasta przetrwały wszystkie, obok kościoła farnego N.M.P. — kościół poddominikański i kościół norbertanek, ten ostatni wypalony, już od w. XVIII zniekształcony bardzo daleko idącymi przebudowaniami. Wreszcie centralna późnogotycka budowla kaplicy św. Jerzego z 1-ej połowy XV w. zachowała się wprawdzie, lecz nie na pierwotnym miejscu przy trakcie szczecińskim, ale na planach naprzeciwko kościoła poddominikańskiego, gdzie została przeniesiona w latach 1912/13.

Co do pierwotnej zabudowy mieszczańskiej można przypuszczać, że punktem zwrotnym był tu pożar z 1476 r., który oszczędził tylko kamienicę narożną w rynku. Po tym pożarze miasto odbudowało się stosunkowo szybko. Kronika Kantzowa z 1540 r. podaje, że miasto liczy ok. 700—800 obywateli, ma wiele murowanych domów, jednakże tylko niewielka ich część pokryta jest dachówką. Nieco bardziej szczegółowe dane przynosi spis Barnowa, sporządzony w przededniu wojny 30-letniej. Zawiera on dane dla najważniejszych ulic. Podaje mianowicie, że np. ulica Grodzka liczy 22 domy i 26 bud, ul. Długa — 60 domów i 20 bud, ul. Tkacka — 21 domów, ul. Nowobramska 46 domów. Da-

ne Barnowa pokrywają się mniej więcej z dzisiejszym stanem ilościowym działek budowlanych na tych ulicach. Ogólna ilość domów wynosiła w r. 1784 — 421 w obrębie murów miejskich i 134 na obszarze starego miasta oraz przedmieść³⁷. Brak miejsca w pierścieniu murów dławiących organizm miejski powodował często przekraczanie prawa miejskiego, które dla Słupska w § 2 przestrzegało przed zabudowaniem ulic przez wysunięcie linii zabudowy³⁸. Przykładów takiego zabudowania dostarczały okolice placu mariackiego, jak informuje rysunek z końca XVIII w. Ta sama przyczyna prowadziła do budowy bud na placach kościelnych, czego przykładem budy dokoła kościoła mariackiego, stwierdzone źródłowo już od r. 1340. Także mury miejskie, z chwilą gdy tylko straciły bezpośrednie znaczenie obronne, zaczęły obrastać zabudową jak to do wojny ostatniej można było widzieć przy zachowanym odcinku koło klasztoru ponorbertańskiego.

Zniszczenia ostatniej wojny, przynoszące zagładę całej prawie dzielnicy w obrębie murów, za wyjątkiem wymienionych obiektów sakralnych, pozwoliły na dokonanie paru stwierdzeń co do chronologii i charakteru jej zabudowy. Najokazalszą zabudowę zabytkową

³⁷ Por. Bartholdy W., jw., s. 278, a. 269.

³⁸ Statuta civitatis Stolp, z r. 1623, oryginał w Muzeum w Słupsku.



Il. 14. Fragment ruin domu gotyckiego przy ul. Tkackiej. (Fot. Z. Świechowski)

posiadały obok rynku ulice: Długa, Grodzka i Staromiejska, podczas gdy ulica Nowobramska i Kowalska posiadały już wyłącznie zabudowę XIX-wieczną. Przy ul. Długiej, na 7-ej działce licząc od rynku, wyszły na jaw okazałe pozostałości kamienicy gotyckiej z końca XV lub początku XVI w. Mniej okazałe, ale starsze są części piwniczne zachowane przy tej ulicy na 3-ciej działce licząc od rynku; zdradzają one te same metody konstrukcyjne co późniejsze fragmenty murów miejskich z 2-ej poł. XIV w. Niewątpliwie poszukiwania przeprowadzone po odgruzowaniu w tej chwili gruntownie poprzerastanych zwalów na miejscu dawnych kamienic doprowadziłyby do odnalezienia większej ilości fragmentów gotyckich, do których należy jeszcze zaliczyć dolne partie młyna zamkowego.

W ciągach ulicznych w opracowaniu fasad nie było przed ostatnim zniszczeniem żadnych śladów pierwotnego charakteru. Po pożarach, które kolejno niszczyły miasto w latach 1554, 1616, 1665, 1685 i 1718³⁰, zdecydowane piętno na fasadach, przeważające aż do czasów ostatnich, wycisnął przełom XVIII i XIX w. Z tego czasu pochodzą te wieloosiowe fasady rozczłonowane

delikatnymi pilastrowaniami o głowicach w duchu naiwnego rokoka, z charakterystycznym naczółkowym dachem oraz bardzo proste klasycyzujące z trójkątnymi frontonikami. Dwa ostatnie zachowane przykłady tego typu fasad zachowały się jeszcze w pierzei zachodniej rynku, z końca XVIII w. pochodzi także spichrz przy ulicy Akacjowej. Z budowli zabytkowych poza obrębem murów miejskich zachowała się znaczna ilość osiemnastowiecznych na terenie starego miasta. Cała ta zabudowa pochodząca z okresu po r. 1718 jest parterowa, za wyjątkiem dwu jednopiętrowych domów i reprezentuje typ kalenicowego ustawienia względem ulicy. Z muru pruskiego został wykonany także spichrz zespolony z zabudowaniem mieszkalnym, znajdujący się przy szosie gdańskiej, gdzie także stoi budynek szkoły jazdy z końca XVIII w. Najokazalszą budowlą z początku XIX w. jest spichlerz wzniesiony w latach 1804—14 na prawym brzegu Słupi, naprzeciwko bramy Młyńskiej. Z późniejszego nieco okresu pochodzi zabudowa ulicy 3 Maja w duchu form późnego klasycyzmu, której przykładem jest budynek apteki. Ok. r. 1834 zbudowano gmach gimnazjalny w bloku sąsiadującym z placem mariackim, podczas gdy eklektyczny szpital nad brzegiem Słupi przy ul. Kowalskiej pochodzi z r. 1860.

³⁰ Por. Bartholdy W., jw., s. 40, 41.



Il. 17. Domy przy rynku nr 19 i 20. (Fot. Z. Świechowski)

VI. PROBLEMY ODBUDOWY

Problemy, jakie nastręcza Słupsk jako miasto w odbudowie, dałyby się sprowadzić do dwu zasadniczych:

1) Jakie elementy układu przestrzennego należałoby zachować?

2) Jakie zaginione należałoby zrekonstruować?

Odpowiedzi na pierwsze pytanie udziela naniesienie, obiektów zabytkowych na plan. Otrzymujemy wówczas jako strefę zabytkową cały obszar w obrębie murów miejskich, ulicę św. Piotra, ul. Wiejską, Psie Pole, Marii Skłodowskiej Curie oraz ul. 3 Maja. Jako enklawy zabytkowe należałoby traktować spichrz i szkołę na przedmieściu w stronę Ustki, spichrz na prawym brzegu naprzeciwko bramy Młyńskiej oraz kapliczkę przy ul. Kościuszki.

W odpowiedzi na drugie pytanie trzeba stwierdzić, że najważniejszym zabytkiem urbanistycznym jest obszar dawnego miasta. Część zarysu pierwotnego osiedla utrwalona jest w łuku ulicy św. Piotra. Druga jego część jednakże została zniweczona przez wprowadzenie prosto wytyczonej ulicy Henryka Pobożnego oraz ulicy Skłodowskiej Curie, przecinającej domniemany plac targowy.

Pierwotny kształt wzgórza zamkowego został także zdeformowany przez budowę kościoła św. Ottona. Otóż należałoby dążyć, ażeby za wszelką cenę utrzymać zarysy pierwotnego osiedla a nawet je uwypuklić. Stać się to może przez zachowanie istniejących wcale licznych budowli XVIII-wiecznych, przez swój bardziej wiejski niż miejski charakter lepiej odpowiadających dawnemu stanowi aniżeli kamienice z 2-ej połowy XIX w., które w miarę możliwości powinny być zastąpione niższą zabudową, bardziej zharmonizowaną z domami osiemnastowiecznymi. Chaotyczna zabudowa wzgórza zamkowego niewątpliwie stanowi jeden z trudniejszych problemów. Tradycja historyczna z nim związana, zalety sytuacyjne, bliskość ożywionej arterii komunikacyjnej wreszcie, czynią zeń jedno z najbardziej eksponowanych miejsc na obszarze miasta. Wydaje się jednak, że zmiana niekorzystnego stanu obecnego miałaby pewne widoki. Biorąc pod uwagę obecność w mieście dwu zabytkowych kościołów nie użytkowanych względnie mało użytkowanych, jak zniszczony ponorbertański i podominański, oczyszczenie

wzgórza z jego obecnej zabudowy nie jest abstrakcyjnym dezyderatem.

Przeprowadzenie systematycznych badań archeologicznych wzgórza zamkowego i dawnego podgrodzia z całą pewnością stanowiłoby ważny krok w kierunku poznania układów przestrzennych i budownictwa wczesnośredniowiecznego na Pomorzu uzupełniając w niejednym doniosłe wyniki gdańskich prac wykopaliskowych. Rękojmnią powodzenia badań jest pewna lokalizacja, a dorywcze odkrywki wskazują na nieprzeciętne bogactwo złóż kulturowych.

Przypadkowość tymczasowych rozwiązań, takich jak kwiatnik urządzony na miejscu dwu wyburzonych bloków przylegających do ulicy Nobobramskiej jest oczywista. Ten niby plac ograniczony od strony północnej nieefekowną zabudową bocznej uliczki Bema, nie umotywowany przy tym funkcjonalnie, rozwał logikę planu miasta średniowiecznego.

Odtwarzając sieć uliczną należałoby dążyć do odtworzenia zabudowy z przywróceniem fasad zabytkowych, rekonstruowanych przy tych obiektach, dla których istnieją dostateczne materiały ikonograficzne, względnie skomponowanych w duchu rozwiązań pokrewnych, zmodernizowanych, tam gdzie braknie tych materiałów. W zasadzie więc trzeba dążyć do odtworzenia specyficznego wnętrza miasta typu średniowiecznego o zabudowie, na której zdecydowane piętno wycisnął przełom XVIII i XIX w. Dla całokształtu krajobrazu urbanistycznego duże znaczenie mieć będzie uporządkowanie akcentów wysokościowych. Tu należałoby odtworzenie wieży zamku w postaci 2-ej połowy XVI w., przywrócenie hełmu wieży kościoła Mariackiego i rekonstrukcja dachu kościoła ponorber-

tańskiego według odcisku zachowanego na wieży. W ten sposób przywrócony by został Słupskowi swoisty charakter, różniący go od innych miast pomorskich.



Il. 18. Domy przy ul. Grodzkiej. (Fot. sprzed r. 1945)

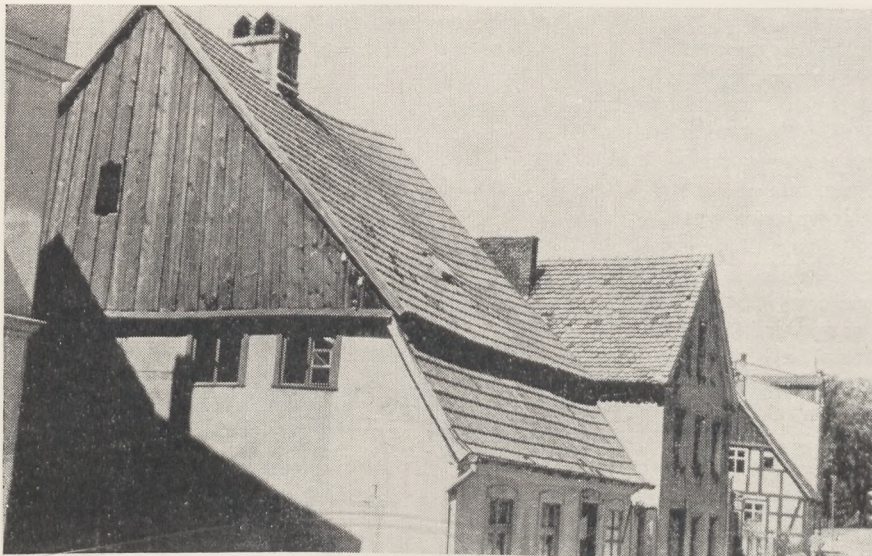
ZESTAWIENIE WAŻNIEJSZYCH MATERIAŁÓW

1. Kartografia i plany.

- a) Plan sytuacyjny miasta Słupska i najbliższej okolicy z r. 1735 (?). Archiwum Muzeum w Słupsku, sygn. 1503, Różne 126.
- b) Plan miasta Słupska z r. 1811, opr. Schafft.

Archiwum Muzeum w Słupsku, sygn. 1500, Różne 126.

- c) Plan miasta Słupska z r. 1811, opr. Schafft. Archiwum Muzeum w Słupsku, sygn. 1505, Różne 128.

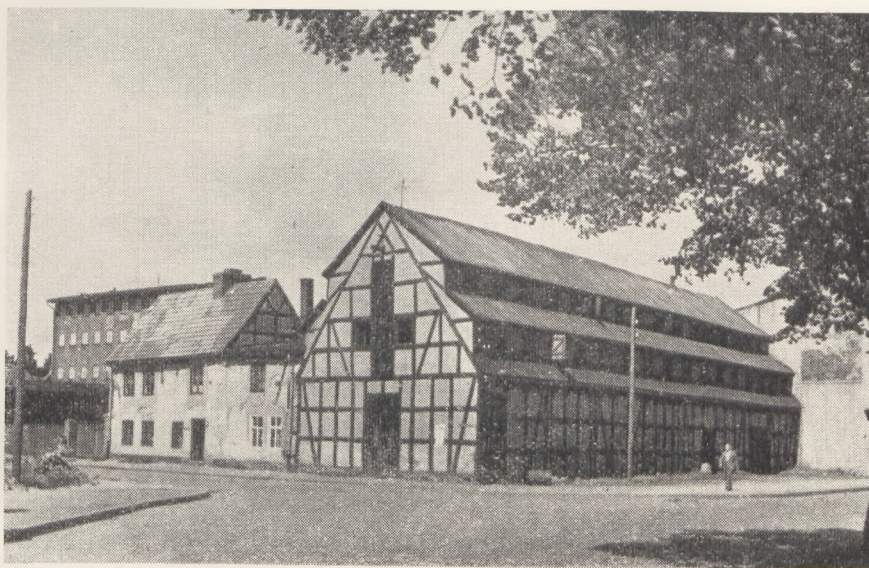


Il. 19. Domy przy ul. Dzierżyńskiego. (Fot. Z. Świechowski)

- d) Przerys planu miasta Słupska z końca XVIII w. Wycinek z czasopisma bez podania miejsca i daty publikacji. Archiwum Muzeum w Słupsku, kartoteka wycinków czasopism do historii m. Słupska.
 - e) Plan otoczenia zamku w rkpsie pracy C. H. Hakena. Stolp Beytrag, z 3-ej ćwierci XVIII w.
 - f) Plan otoczenia kościoła Mariackiego w 1776 r., rysunek Pleetza wg publikacji Böttgera, *Die Bau u. Ksdkm. d. Rgbz. Köslin* II.
2. Ikonografia (Archiwum Muzeum w Słupsku).
- a) Widok ogólny miasta Słupska, Karta Lubina ok. 1618 r.



Il. 15. Rynek, akwarela F. Pila z r. 1858.

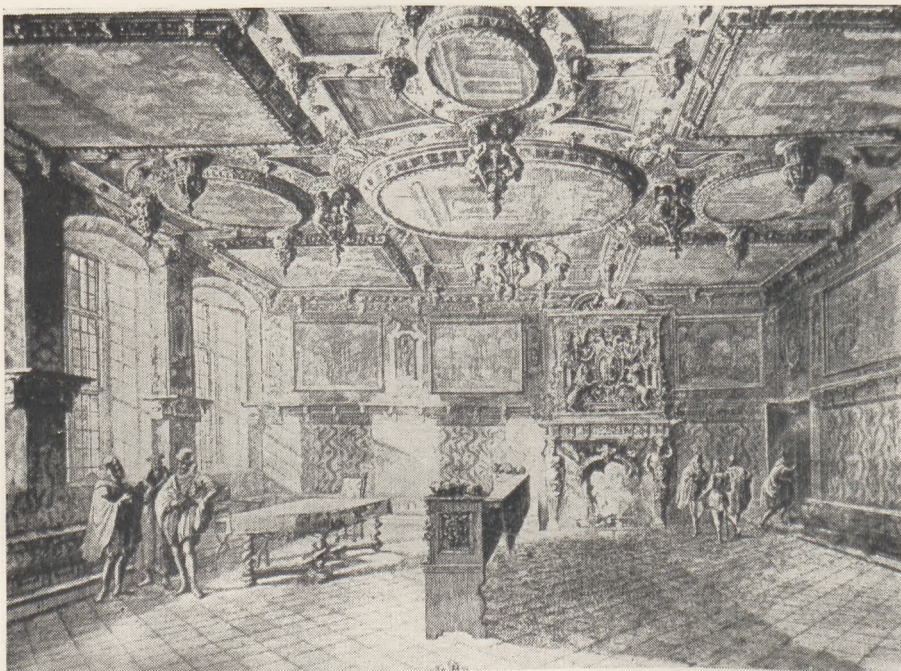


Il. 20. Spichlerz przy ul. Kopernika. (Fot. Z. Świechowski)

- b) Widok ogólny miasta Słupska z r. 1827.
- c) Widok ogólny miasta Słupska z 1. poł. XIX w.
- d) Widok rynku, rysunek F. Pila z 1853 r.
- e) Widok rynku, fotografia z ok. 1880 r.
- f) Widok rynku, fotografia z 1898 r.
- g) Widok baszty bramnej przy końcu ul. Grodzkiej, fotografia z 2. poł. XIX w.
- h) Widok baszty bramnej przy końcu ul. Grodzkiej, fotografia z 2. poł. XIX w.



Il. 16. Rynek, fot. z r. 1898.



Il. 1. Sala Czerwona w ratuszu gdańskim. Widok wg sztychu J. C. Schultza.

WŁADYSŁAW TOMKIEWICZ

„ALEGORIA HANDLU GDAŃSKIEGO“ IZAAKA VAN DEM BLOCKE¹

Ocalałe z pożogi wojennej malowidło Izaaka van dem Blocke pomyślane zostało jako główna część dekoracji stropu ratuszowej sali obrad; miało być ono widowym symbolem modnego wówczas sloganu, głoszącego, że Gdańsk jest Wenecją Północy.

Hasło to, przyjęte w Gdańsku pod sam koniec XVI w., początek swój wzięło z dwóch źródeł: z bezpośredniego nawiązania wówczas stosunków handlowych i kulturalnych między Gdańskiem i państwami włoskimi, oraz ze specyficznych warunków, jakie pod koniec wieku zapanowały nad Bałtykiem.

Na skutek katastrofalnego nieurodzaju, jaki całe niemal Włochy dotknął w ciągu pięciolecia 1586—1590, do portów tamtejszych zaczęło masowo dopływać zboże

z północy. Agenci państw włoskich rozpoczynają wówczas starania o import zboża polskiego via Gdańsk², które ostatecznie uwieńczone zostają pomyślnym skutkiem. Wśród agentów włoskich działających w Gdańsku niepoślednią rolę odegrał dyplomata wenecki Marco Ottoboni. Dzięki jego energii i wysiłkom w roku 1591 po raz pierwszy z portu gdańskiego wyruszyły okręty ze zbożem polskim nad Adriatyk.

Lody zostały przełamane — Gdańszczanie „odkryli” Włochy. Szereg kolejnych wypraw, podjętych na południe już nie tylko w celach handlowych, przyczyniły się do zapoznania się elity gdańskiej z kulturą Odrodzenia, która właściwie dopiero teraz, a więc z wielkim opóźnieniem, dociera do naszego emporium³, czerpią-

¹ Artykuł niniejszy jest fragmentem przygotowywanej przez autora obszerniejszej pracy o malarstwie gdańskim ostatniej fazy Odrodzenia.

² O stosunkach gdańsko-weneckich mówią głównie dwie prace: Hirsch T., *Ueber den Handelsverkehr Danzigs mit den Italienischen Staaten zu Ende des XVI Jahrhunderts*, Neue Preussische Provinzial-Blätter IV, Koenigsberg 1847, oraz Boratyński L., *Przyczynek do dziejów pierwszych stosunków handlowych*

Gdańska z Włochami, a w szczególności z Wenecją Kraków 1908, odbitka z t. LI Rozpraw Wydz. Hist. Filozof. A. U. Pierwsza z tych prac, oparta na materiałach gdańskich, sporo miejsca poświęca zagadnieniom kulturalnym, podczas gdy rozprawa Boratyńskiego, oparta na źródłach weneckich, zajmuje się wyłącznie sprawami handlowymi.

³ Hirsch, jw., s. 219.



Il. 2. Izaak van dem Blocke, Alegoria handlu gdańskiego. (Fot. H. Romanowski)



Il. 3. Panorama Gdańska, fragment il. 2. (Fot. H. Romanowski)

cego dotychczas wzory naukowe, literackie i artystyczne z krajów północnych, a przede wszystkim z Niderlandów.

To intensywne, choć krótkotrwałe zainteresowanie się osiągnięciami kultury włoskiej skoncentrowało się przede wszystkim na Wenecji jako najpotężniejszej republice kupieckiej, mającej wiele cech pokrewieństwa jeśli nie z rzeczywistością gdańską, to przynajmniej z ideałami, pielęgnowanymi przez patrycjuszowskich kierowników nadmottławskiego grodu. Niewątpliwie między dwoma miastami zachodziły znaczne podobieństwa natury gospodarczej i ustrojowej. Oba one dobrobyt swój opierały na pośrednictwie handlowym, oba posiadały silne zaplecze gospodarcze, oba wreszcie, mimo pozorów demokratyzmu, rządzone były przez wzbogaconą oligarchię kupiecką. Oczywiście stara Wenecja skalą swego życia przewyższała północną siostrzycę, co było rezultatem nie tylko wielowiekowego gromadzenia bogactw, ale wywodziło się i stąd, że republika wenecka była w istocie państwem suwerennym formalnie i faktycznie.

Pod tym względem z Gdańskiem było nieco inaczej. Właśnie w drugiej połowie XVI w. zawisła nad nim groźba utracenia uprzywilejowanego w Polsce stanowi-

ska gospodarczego, groźba utraty szerokiej autonomii gospodarczej, a wreszcie monopolu kupieckiego w polskich obrotach handlowych z zagranicą. Tzw. konstytucje Karnkowskiego i faworyzowanie przez króla kupców elbląskich zdawały się zachwiać dotychczasową pozycję Gdańska i zepchnąć go do roli zwykłego portu usługowego.

Wszystkie jednak chmury grożące Gdańskowi rozwiały się dlań szczęśliwie i niemal jednocześnie, bo w tym samym roku 1585. Batory potrzebujący pieniędzy na nową wojnę na wschodzie, tym razem z Turcją, za wszelką cenę chciał mieć pokój nad Bałtykiem. Toteż (nie bez udziału Zamoyskiego) przekreślił on możliwości złamania separatyzmu gdańskiego, znosząc zarówno Konstytucję Karnkowskiego, jak i odmawiając swej aprobaty na ulokowanie się angielskiej Kompanii Zachodniej w Elblągu⁴. Ta krótkowzroczna polityka królewska miała natychmiastowe skutki. Poczynając od roku 1585 nastał dla Gdańska czterdziestoletni „złoty okres”, przerwany dopiero najazdem szwedzkim na

⁴ Lepsi K., *Stefan Batory a Gdańsk*, Rocznik Gdański VI (1932), s. 132—134.



Il. 4. Dworzec Artusa, fragment il. 2. (Fot. H. Romanowski)

ujście Wisły w r. 1626. Lata te — to czasy największego ruchu handlowego w porcie gdańskim, a co za tym idzie — lata największego dobrobytu miasta i jego mieszkańców.

Tak więc w chwili, gdy Gdańszczan zachwycił renesansowy rozmach Włoch, miasto ich wkraczało w okres świetności gospodarczej. Wenecja imponowała nie tylko swoim ustrojem, bliskim sercu patrycjuszów gdańskich, ale przede wszystkim swą szatą zewnętrzną, wspaniałością, wyrażającą się zarówno w okazałej pompie uroczystości państwowych, jak i w bogatej deko-

racji gmachów publicznych. Gdańsk, idąc w ślady swej adriatyckiej koleżanki, pragnął stać się przede wszystkim mecenasem architektury i oblec się w nowe szaty renesansowe.

Jakoż przełom XVI i XVII w. jest dla Gdańska okresem najintensywniejszego budownictwa municipalnego, o czym świadczą zarówno rachunki miejskie, jak i zachowane obiekty. Jeżeli jeszcze w roku 1576, a więc w okresie naprężonych stosunków z Polską, na cele budowlane kasa miejska wydatkuje sumę 13.335 marek, to suma ta w ciągu lat dwudziestu (1596 r.)



Il. 5. Dworzec Artusa w połowie XVII w. wg ryciny Dickmana.

podwoi się, by w roku 1611 dojść prawie do 100.000 marek (97.166)⁵. Wzrost wydatków nie zadziwi nas, jeżeli weźmiemy pod uwagę, że w tym to właśnie czasie zbudowano Arsenał, Ratusz Staromiejski, bramę Długoliczną („Złotą”), przebudowano bramę i wieżę Wyżynną, fasadę Dworu Artusa, wewnętrzne ratusza itd.

Wzorowanie się na Wenecji musiało się wypowie-

dzieć przede wszystkim w budowie arsenału oraz dekoracji wnętrza ratusza właściwego miasta (mowa tu oczywiście nie o naśladownictwie artystycznych form weneckich, lecz o samej koncepcji). Główną salę obrad w ratuszu, zwaną Letnią, postanowiono przyoblec w taką szatę dekoracyjną, by pod względem przepychu mogła się ona równać z wielką salą Pałacu Dożów⁶

⁵ Foltz M., *Geschichte des Danziger Stadthaushalts*, Danzig 1912, s. 486, tabl. 31. Marka pruska liczyła wówczas 20 groszy, stanowiła więc 2/3 złotego polskiego.

⁶ „...die Sommer-Rathstube, die offenbar dem grossen Saale des venetianischen Dogenpalastes nachgebildet ist“. Hirsch, jw., s. 230.



Il. 6. Arsenal, fasada. (Fot. sprzed r. 1945)

Przebudowę tej sali zwanej odtąd „Czerwoną“ (z racji obicia) podjęto w roku 1593 pod ogólnym kierownictwem Antoniego van Obbergen, naczelnego architekta miejskiego. Jak wynika z rachunków, przy pracy nad urządzeniem sali brali udział czterej artyści: rzeźbiarz-kamieniarz Wilhelm Barth, snycerz Szymon Herl (Hoerl) oraz malarze Jan Vredeman de Vries i Izaak van dem Blocke⁷. Pierwotnie plafon sali ozdobiony został malowidłami Jana Vredemana, który pracował w ratuszu do chwili swego wyjazdu w roku 1596.

⁷ Foltz M., *Das danziger Stadthaushalt am Ende des XVI Jahrhunderts*, Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins, H. XLIX, Danzig 1907, s. 136.

Za dekorację stropu wypłacono mu 100 czerwonych złotych, czyli około 900 marek pruskich⁸.

Jak wyglądały te malowidła plafonowe Vredemana de Vries — tego nie wiemy, gdyż do naszych czasów przechowały się jedynie jego malowidła ściennie, wykonane dla sali Czerwonej. „Po trzynastu latach plafon sali ratuszowej malowany przez de Vriesa, nie mógł już Gdańszczanom wystarczyć“⁹, czy też „nie przypadł do gustu Radzie“, toteż go usunięto i „około roku 1608 powstała nowa, wspaniała, dziś jeszcze ist-

⁸ Hoburg K., *Geschichte und Beschreibung des Rathauses der Rechtstadt Danzig*, Danzig 1857, s. 12.

⁹ „...mag den Danzigern 13 Jahre später nich mehr genügt haben“. Tamże, s. 16.

niejąca dekoracja plafonowa¹⁰. Tak się na ogół wyjaśnia zmianę dekoracji. Twórcami nowego dzieła byli snycerz Herl i malarz van dem Blocke.

Nie wiadomo dokładnie, jakie były istotne powody, skłaniające zarząd miasta do usunięcia tak niedawno przecież powstałej dekoracji. Musiała być ona za mało pompatyczna, skoro historyk ratusza, każde niemal swe zdanie opierający na materiałach archiwalnych, twierdzi, że „chciano stary strop zastąpić nowym, który by bogactwem i wspaniałością zachwycił oczy“¹¹.

Sądzę, że inicjatorem tych inowacji był nowy burmistrz gdański Bartłomiej Schachmann (1605–1614), który po swych podróżach na południe i Bliski Wschód stał się wielkim protektorem sztuki i wielbicielem włoskich form renesansowych, a w szczególności osiągnąć manieryzmu¹². Niewątpliwie z jego inicjatywy rozpoczęła się teraz nowa faza przebudowy wnętrza ratuszowych, a w szczególności sali Czerwonej (Letniej). Zapewne całość plafonu powstała jako wynik wspólnych narad architekta, snycerza i malarza przy udziale dysponenta. Dawne sklepienie gotyckie zostało teraz ostatecznie przekształcone w płaski strop renesansowy, nie podzielony jednak na równe pola kasetonowe, lecz na 25 figur planimetrycznych, wśród których znajdują się koła, owale, prostokąty i trapezy. Pola te, rozmieszczone z zachowaniem ścisłej symetrii, a przeznaczone dla rzeźby malarskich, podzielone zostały przy pomocy dekoracji snycerskiej. Każde pole ujęto w wyprofilowane obramowania, z pomiędzy których girlandy owocowe. Twórcą tej snycerskiej dekoracji był pracujący tam już uprzednio Szyński, działający być może według ogólnych wskazań i pod nadzorem naczelnego architekta¹³. Całość robót malarskich objął teraz wyłącznie Izaak van dem Blocke (il. 1).

Postać tego artysty, który przecież z czasem (od roku 1622) został przewodniczącym cechu malarzy gdańskich¹⁴, jest jak dotąd bardzo słabo znana. Mimo że był on członkiem słynnej „dynastii“ artystycznej w Gdańsku, sprawującej przez czas pewien niemal dyktaturę artystyczną w mieście, mimo że zostawił po sobie kilkadziesiąt zidentyfikowanych dzieł, mimo że księga pamiątkowa cechu malarskiego wyraża się o nim, że

był „w sztuce malarskiej swego czasu człowiekiem znakomitym“¹⁵ — jego biografia, a nawet działalność artystyczna, jest prawie nieznana.

Ojciec Izaaka, Wilhelm van dem Blocke, kamieniarz-rzeźbiarz, pochodził z Malines, a więc był, jak i większość artystów gdańskich tego czasu, emigrantem niderlandzkim, wyrzuconym z ojczyzny na skutek prześladowań religijnych. Początkowo pracował on w Królewcu, skąd w roku 1582 udał się do Polski i zaangażował do pracy na dworze Batorego. Wysłany przezeń do Siedmiogrodu, skąd niebawem powrócił po wykonaniu zamówienia i w roku 1584 zjawił się w Gdańsku z listami polecającymi króla. Przyjęty do cechu murarzy i kamieniarzy, wkrótce dał się poznać jako twórca Wyżynnej Bramy i innych wybitnych dzieł¹⁶.

Izaak był trzecim z kolei synem Wilhelma. Nieznana jest dotąd data i miejsce jego urodzenia (Królewiec?) — co więcej, nie wiemy gdzie i u kogo kształcił się zawodowo, czy wyjeżdżał, jak brat jego Jakub, na studia zagraniczne. Jeżeli około roku 1608 powierzono mu dekorację malarską stropu sali ratuszowej, do której przecież przywiązywano tak wielką wagę, to musiał on już być dość znanym malarzem. Być może, że pracował już w swoim czasie przy Janie Vredemanie, a więc mógł teraz łatwiej nawiązać do pozostałych dekoracji ściennych tego mistrza; być może, że działał tu również związki i koligacje rodzinne. W tym bowiem czasie rodzina Blocków na dobre już usadowiła się w Gdańsku i wzięła w swe ręce ogromną ilość zamówień miejskich zapewne nie bez poparcia ze strony naczelnego architekta Antoniego van Obbergen, który był przecież ziomkiem Wilhelma van dem Blocke, urodzonym również w Malines¹⁷.

Niszcząc teraz plafonową dekorację Jana Vredemana, pozostawiono jednak w sali Letniej siedem jego wielkich malowideł stalugowych. Były to kompozycje podwójne o charakterze alegorycznym, posiadające wyraźne cechy dydaktyczne, a symbolizujące cnoty, które powinny znamionować rajców miejskich, oraz wady, jakich winni się oni wystrzegać. Były to więc przeciwstawne alegorie bojaźni Bożej i bałwochwalstwa, roztropności i lekkomyślności, sprawiedliwości i nie-

¹⁰ Simson P., *Geschichte der Stadt Danzig*, Danzig 1918, t. II, s. 561.

¹¹ Hoburg, jw., s. 16.

¹² Hirsch, jw., s. 226; Simson, jw., s. 555–6; Cuny G., *Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Frankfurt a/M 1910, s. 83.

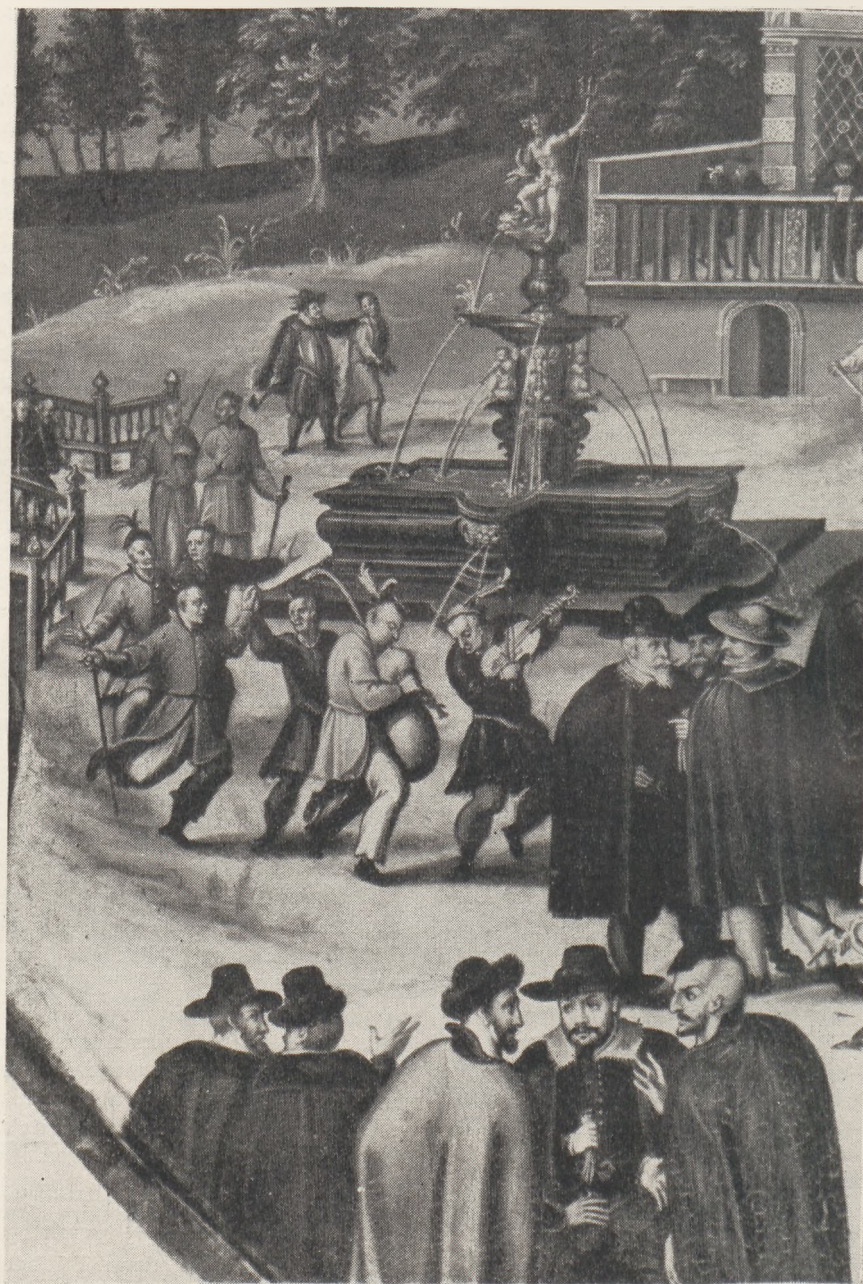
¹³ Między historykami sztuki istnieją kontrowersje co do tego, czy twórcą dekoracji rzeźbiarskiej stropu jest Herl, czy też Antoni van Obbergen. Być może, że ten drugi był projektantem, niemniej pracę wykonał Herl, na co wyraźnie wskazują rachunki. W roku 1608 otrzymał Herl za roboty przy stropie sali Czerwonej 1095 marek. Vide Hoburg, jw., s. 16.

¹⁴ Knetsch C., *Die Künstlerfamilie van dem Block in Danzig*, Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins, R. 2 (1903), s. 31.

¹⁵ Tamże. Skąpe dane faktograficzne o Izaaku oprócz Knetscha podają Cuny, Hirsch, Hoburg i Bertling. Niestety, do pracy tego ostatniego pt. *Der Maler von Danzig und seine Zeit* (Danziger Zeitung, 1885) nie mogłem dotrzeć. Charakterystykę twórczości malarza, opartą niemal wyłącznie na jego cyklu „Potop“, podaje W. Drost w swej obszernej pracy *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin 1938. Materiały do twórczości artysty zebrał Cuny, lecz ich nie opublikował poprzestając na króciutkiej informacji w leksykonie Thieme-Beckera.

¹⁶ Knetsch, jw., s. 28.

¹⁷ Nauka niemiecka na ogół nie lubiła wspominać o niderlandzkim pochodzeniu artystów gdańskich. Nazwisko van dem Blocke pisze się nawet z reguły „von dem Block“, nadając mu brzmienie niemieckie.



Il. 7. Flisacy przy studni Neptuna, fragment il. 2. (Fot. H. Romanowski)

sprawiedliwości, stałości i niestałości, wolności i niewolnictwa, zgody i niezgody. Środkowe miejsce zajmował duży rozmiarów Sąd Ostateczny, mający zapewne przypominać radnym, iż wszystkie ich postęпки zostaną kiedyś właściwie osądzone. Każde malowidło zaopatrzone w odpowiednią sentencję łacińską, zaczer-

pniętą przeważnie z pism filozofów antycznych. Tak np. alegoria sprawiedliwości posiada następujące objaśnienie: „Sprawiedliwość mało potrzebuje ziarna, sama może zaspokoić ród ludzki“. Pod alegorią wolności czytamy: „Złota wolność, żadnym złotem nie opłacona, przystoi tak ludziom jak i zwierzętom“. Malowidła te,



Il. 8. Kupcy gdańscy, fragment il. 2. (Fot. H. Romanowski)



Il. 9. Burmistrz i magnat polski, fragment il. 2. (Fot. H. Romanowski)



Il. 10. Mieszczanki gdańskie, fragment il. 2. (Fot. H. Romanowski)



Il. 11. Handlarze uliczni, fragment il. 2. (Fot. H. Romanowski)

które znaleźliśmy dawniej jedynie z powierzchniowych opisów¹⁸, są plastycznymi ilustracjami wybranych pouczeń, zaczerpniętymi przede wszystkim z tematyki biblijnej. Tak np. plastyczną alegorią bałwochwalstwa jest znana scena biblijna pokłonu przed złotym cielcem.

Jeżeli poświęciliśmy tu nieco miejsca malowidłom Jana Vredemana de Vries, to z tego względu, że Izaak van dem Blocke, przystępując do dekoracji plafonu, musiał w jakiś sposób nawiązać do malowideł ściennych swego poprzednika, które przecież wola dysponenta pozostawiła nietknięte. Jakoż te dwa cykle niewątpliwie łączy wspólny „styl“, wywodzący się nie z formy artystycznej, dość różnej u obu malarzy, ale z tendencji moralizatorskiej i z postawy etyczno-estetycznej dysponenta, który w tym wypadku musiał dać artyście drobne wskazówki co do treści, ideologii, a zapewne i tematyki poszczególnych malowideł¹⁹.

Jak już wspomniano, w ciągu roku 1608 mistrz Izaak wykonał cały plafon, na który się składało 25 różnej wielkości i kształtu kompozycji²⁰. Nie sposób o nich wszystkich tu mówić, tym bardziej, że nie są one w tej chwili łatwo dostępne, a w literaturze naukowej poświęcono im tylko szkieletowe opisy, a raczej wzmianki²¹. Toteż i tutaj zatrzymamy się tylko przy niektórych, by naszkicować „tło“, na którym powstała Alegoria handlu gdańskiego.

Wielkie malowidła prostokątne, owalne i kolistę, otaczające nasz obraz, są również, jak i dzieła Jana Vredemana, alegorycznymi przedstawieniami cnót obywatelskich z tą wszakże różnicą, że ich tematyka została niemal wyłącznie z historii antycznej, a nie z historii rzymskiej. Obrazy te również są w sentencji łacińskiej, lub krótkie tytuły. Tak np. jedno z malowideł prostokątnych przedstawia cesarza Wespazjana i Helvidiusa Priscusa, stojących przed senatem rzymskim; napis głosi: „Wolna myśl i wolne słowa“. W innym miejscu pokazano Aleksandra Wielkiego, który czyta list i zasłania pierścieniem usta ciekawemu dworzaninowi. Sentencja poucza: „Niech będą usta zamknięte“ (podobnie malowidło ze sceną Serviliusa i Appiusa wymierzone jest przeciw popędliwości i służalczości).

¹⁸ Opis tych malowideł, ograniczający się tylko do tytułów obrazów i ich oprawy literackiej, podał Hoburg, jw., s. 36—37; brak tam jakiegokolwiek informacji o kompozycji scen. Rzecz ciekawa, że w pół wieku później opisujące te obrazy historyk sztuki ograniczył się również do takich lakonicznych informacji. Por. Kruszyński T. ks., *Stary Gdańsk i historia jego sztuki*, Kraków 1913, s. 71—72. Obrazy te ocalały i znajdują się obecnie częściowo w Ratuszu Staromiejskim, a częściowo w Muzeum Gdańskim.

¹⁹ Kiedy na początku XVII w. miasto Toruń zamawiało u A. Moellera dekorację malarską tamtejszego ratusza, dało mu dokładny spis tematyki żądanych malowideł. Cuny, jw., s. 41—42.

Tak więc plafon mistrza Izaaka jest również katechizmem obrazkowym, jak i cykl Jana Vredemana. Niewątpliwie i tu, chociaż w inny sposób plastyczny, występuje pochwała cnót obywatelskich, takich jak dyskrekcja, sprawiedliwość, solidarność itp. — ale wśród malowideł Izaaka znajdują się koncepcje nowe i odmienne w swym założeniu. Przede wszystkim w przeważającej liczbie scen figuralnych występuje tematyka antyczna; po wtóre na mniejszych polach umieszczono już nie alegorie, ale wręcz symbole, zalatujące nieco kabalistyką, czy jakimś tajnym szyfrem. Tak więc w jednym miejscu autor przedstawił piramidę z dwoma krzyżami na szczycie, których ramiona zakończone są gałązkami wawrzynu; pełen tajemniczości napis objaśnia: „Jeżeli krzyż umocniony, to zazieleni się“. Kiedy indziej występują trzy wianki, ozdobione czerwonymi wstążkami, których sens „objaśnia“ podpis: „Te troistość zdoła“.

Oczywiście nie są to rebusy nie do odgadnięcia — zdają się jednak wyraźnie wskazywać na upodobania do barokowej enigmatyki, nawiązującej do hermetyzmu średniowiecza i jego plastycznych moralitetów. Próbę wyjaśnienia tego zjawiska odkładamy na później — w tym miejscu zajmijmy się „Alegorią Gdańską“, która nas tu specjalnie interesuje.

Wśród malowideł plafonowych jedno, mimo swej alegorycznej przenośni, uderza lokalną aktualnością: na zbałwanionym morzu na tle dalekich okrętów płynie Neptun, odbierający z rąk Cerery (nie nimfy!) różnorodne owoce; nad nimi w obłokach Merkury, pod nimi napis: „Mutuos operas“. Jest to oczywista apoteoza handlu morskiego, tak zrozumiała w ratuszu portowego miasta. Malowidło to, które można by nazwać zaślubinami Neptuna z Cererą, zawiera tę samą prawie myśl co i obraz główny i stanowi jakby wstęp treściowy do niego.

Środek dekoracji plafonowej zajmuje wielki owal o wymiarach 351×237 cm. Centralne położenie tego pola podkreślone zostało jeszcze przez otaczające go cztery kartusze z herbami Polski, Litwy, Prus Królewskich i Gdańska. Owale wypełnia wielka kompozycja, malowana na desce²², którą określa się pospolicie jako „Ale-

²⁰ Drost (jw., s. 121) mówi, że van dem Blocke malował plafon w latach 1606—1608. Z rachunków jednak wynika, że dopiero od 7.6.1608 do 17.1.1609 otrzymał on za wykonanie malowideł plafonowych 1350 marek; o wcześniejszych honorariach nie ma danych. Hoburg, jw., s. 16.

²¹ Hoburg, jw., s. 37—42. (Autor przez pomyłkę przypisał malowidła Abrahamowi van dem Blocke). Patrz również Kruszyński, jw., s. 68—71. Malowidła te, z których brak tylko jednego, po konserwacji znajdują się obecnie w składzie konserwatorskim w Oliwie. Są one owinięte papierem, to też nie widziałem ich w stanie obecnym, a posługuję się jedynie ich opisami dawniejszymi.

²² Nie na płótnie, jak pisze Drost.

gorię handlu gdańskiego". Jakkolwiek tematyka tego obrazu była już kilkakrotnie powierzchownie omówiona²³, to jednak zajmiemy się nią tutaj raz jeszcze, gdyż zarówno dotychczasowa analiza treściowa jak i interpretacja obrazu jest bądź niewystarczająca, bądź świadomie zafałszowana.

Obraz (il. 2) składa się jakby z dwóch części. Górna połowę zajmuje olbrzymi łuk triumfalny na tle nieba. Łuk wzorowany na zabytkach rzymskich, a rysowany niewątpliwie według wzorników Florisa, ma tutaj znaczenie symboliczne, gdyż dźwiga na sobie panoramę Gdańska (il. 3) potraktowaną przez malarza jak makietę klockowa. Jest to więc gloria miasta, wyjaśniona odpowiednimi napisami. Zwieńczenie łuku dźwigają dwie marmurowe kolumny korynckie, z których jedna ozdobiona jest sercem i mieczem oraz opatrzona napisem: „Cordato consilio“ (Na roztropnej radzie), a drugą zdobiją waga i miecz, pod którymi napis: „Aequo iure“ (Na równym prawie). Na archiwolcie, łączącej obie kolumny umieszczono napis: „His fulcris“ (Na tych podstawach). A więc sens jest ten, iż potęga Gdańska wyrosła na dwóch fundamentalnych cnotach: rozumie i równości obywateli wobec prawa. Jednakże miasto nie znalazłoby się na szczycie tego łuku, gdyby nie opieka „wyższa“: oto nad makietą Gdańska rozwarło się obłoczyste niebo, z którego ukazuje się ręka pod napisem hebrajskim, oznaczającym Jehowę. Ręka Opatrzności zaciśniętymi palcami ujmując hełm wieży ratuszowej, nad którą polatuje biały orzeł z rozpostartymi skrzydłami. Wielki napis na tle nieba wyjaśnia tę alegorię: „Ista (urbs) servat sub his alis“, czyli — „To (miasto) chroni się pod tymi skrzydłami“. Sens oczywisty: miasto Gdańsk wyrosło dzięki cnotom swych obywateli, ale całości jego strzegą Opatrzność i opieka Państwa Polskiego — innej interpretacji być tu nie może²⁴. Ta opieka Boska nad miastem występuje i w innych malowidłach plafonu²⁵; skąd się tu wzięły akcenty lojalności wobec państwa — o tym będzie mowa poniżej.

Łuk triumfalny łączy jakby trzy żywioły, gdyż opiera się podstawą o ziemię, a za tło prócz nieba służy mu również morze, ku któremu z wnętrza łuku biegnie aleja drzew, tworząca tzw. tunelową perspektywę. Łuk wznosi się jakby na wyspie okolonej przez Wisłę, płynącą półkolem od źródeł do ujścia. Punkty krańcowe rzeki połączone są wspaniałą choć krzywo narysowaną tęczą, biegnącą przez niebo i objaśnioną napisem: „Coelesti iungimur arcu“ (Jesteśmy połączeni łukiem niebieskim). Tęcza, symbol pokoju i szczęśliwości, wykwita z Wisły, po której płyną łodzie, nała-

dowane zbożem polskim, przeznaczonym dla oczekujących okrętów zagranicznych. Wstęga Wisły, okalająca łuk triumfalny, jest jakby wyraźną granicą dwóch nurtów kompozycyjnych obrazu, związanych ideologicznie, ale zupełnie obcych sobie pod względem form. O ile górna część obrazu z łukiem, morzem i perspektywą wymustrowanych drzew jest jakby wczesnobarokową dekoracją, wziętą z teatru dworskiego, o tyle część dolna jest już istotnym widowiskiem, oglądanym z żabiej perspektywy, a świadczącym o dość dobrej umiejętności reżysera-malarza operowania tłumami aktorów i statystów.

Tło, czy główną dekorację dla rozgrywających się u dołu scen stanowi fasada budynku, w którym bez większego trudu poznajemy gdański Dwór Artusa (il. 4). Fasada ta jest dość charakterystyczna: nie jest ona ani elewacją frontową dawniejszą, znaną z malowidła Antoniego Moellera z roku 1601, ani też elewacją powstałą w latach 1609—17, znaną z ryciny Dickmana (il. 5), a zachowaną bez większych zmian do naszych czasów. Wbrew ustalonej opinii nie przypuszczam, by malowidło van dem Blocka przedstawiało rzeczywistą fasadę Dworu Artusa. Mamy tu do czynienia z elewacją trójczłonową, powstałą z fasady dawnego Dworu Artusa i dwóch sąsiednich domów. Te ostatnie, stanowiące jakby skrzydła boczne, otrzymały dekoracje zewnętrzne niezwykle podobną do wystroju fasad świeżo właśnie wzniesionego arsenału (il. 6). Korpus środkowy, zachowując swój zasadniczy zrąb gotycki, otrzymał na malowidle Izaaka wyraźne elementy renesansowe w postaci balkonu na pierwszym piętrze, opilastrowanego szczytu, a przede wszystkim pięknej galerii na trzeciej kondygnacji. Takiego Dworu Artusa nigdy nie było. To, co widzimy przed sobą, jest pewnego rodzaju fantazją malarza i, jak mi się wydaje, nie tyle może fantazją, ile raczej projektem przebudowy tego reprezentacyjnego gmachu.

Przecież w rok po namalowaniu omawianego obrazu przystąpiono istotnie do przebudowy elewacji frontowej Dworu Artusa, przebudowy, którą prowadzili właśnie dwaj bracia Izaaka, Abraham i Jakub. Kto wie, czy namalowany tutaj Dwór Artusa nie jest przypadkiem śmiałym projektem Abrahama van dem Blocke; hipotezę tę podsuwa pokrewieństwo dekoracji z arsenałem, który przecież otrzymał wystrój rzeźbiarski swych fasad według pomysłu tegoż kamieniarza. To samo zdaje się mówić studnia Neptuna, w roku 1608 jeszcze nie gotowa, ale wzniesiona ostatecznie tak, jak ją namalował Izaak van dem Blocke, a zaprojektował w istocie jego brat Abraham²⁶.

²³ M. i. Hoburg, Kruszyński, Drost, Secker.

²⁴ Jeszcze Hoburg (jw., s. 39), mówiąc o tym ptaku stwierdza, że jest to „der weisser (polnischer) Adler“, chociaż nie interpretuje tej alegorii. Późniejsi uczeni niemieccy przechodzą nad tym do porządku dziennego, przemilczając całą sprawę.

²⁵ Jedno z malowideł plafonowych przedstawia wa-

łace się mury Jerycha. Napis zawiera sentencję: „Jeżeli Pan nie strzeże miasta, na próżno go strzegą“. Ta wiara w opiekę Opatrzności, zatracająca o kalwiński determinizm, świadczy o poglądach ówczesnej elity gdańskiej, wyznającej naukę Kalwina. Do tego obozu należeli Schachmann i van dem Blocke.

²⁶ Knetsch, jw., s. 27.

Na tle Dworu Artusa, a więc na monumentalnych schodach i jezdni Długiego Targu umieścił malarz kilkadziesiąt osób, rozbitych na poszczególne rozmawiające ze sobą grupy. Oczywiście rozmowy toczą się dokoła spraw handlowych, co wynika z zamierzeń kompozycyjnych, a jest realnym odbiciem ówczesnej rzeczywistości. Dwór Artusa nie był wówczas jeszcze oficjalną giełdą, był jednak ośrodkiem życia towarzyskiego i miejscem rozmów na tematy handlowe, zwłaszcza w dni deszczowe, gdyż właściwe transakcje załatwiano zazwyczaj na placu, czyli Długim Targu. Oto co na ten temat w niewiele lat później będzie pisał obserwator francuski:

„W tym domem plac jest gdzie się schodzą najpocześniejsi, a także najstarsi kupcy, którzy jak i u nas załatwiają swe sprawy handlowe i kupieckie. tak jak to się dzieje na giełdzie paryskiej lub liońskiej”²⁷.

Sceny pokazane przez Izaaka van dem Blocke są niewątpliwie obrazkami z życia, strasztowanymi jedynie przez zamysł kompozycyjny malarza-reżysera. Tak więc u dołu na pierwszym planie liczna grupa poważnych czarnoubraonych kupców słucha jakiejś wieści, którą objawia biegnący Merkury. Skupione miny brodatych kupców zdają się wskazywać, że wieść jest ważna — donosi zapewne o hausie na zboże polskie na rynku amsterdamskim. Pojawienie się boga handlu na rynku gdańskim (jest to zresztą jedyny wtręt konwencjonalny na tle ściśle realistycznie ujętej dolnej partii obrazu) ma swoje uzasadnienie: w owe dni Gdańszczanom mogło się zdawać, że sam Merkury u nich zamieszkał, skoro nawet Wenecjan

niedawno okpili, dyktując im straszliwie wygórowane ceny zboża.

Na lewo od tej grupy świetnie narysowana trójka: dwaj szlachcice polscy, a między nimi kupiec gdański (il. 7). Oczy szlachciców rzucają istne gromy — z całą pewnością obaj panowie wydzierają sobie z rąk nabyw-



Il. 12. Tratwy i komiegi, fragment il. 2. (Fot. H. Romanowski)

²⁷ Ogier K., *Dziennik podróży do Polski*, Gdańsk 1950, t. I, s. 19.



Il. 13. Szkuty, fragment il. 2. (Fot. H. Romanowski)

cę zboża, który bacznie śledzi spór przeciwników. Scena to, jaką można było zapewne często w Gdańsku zaobserwować. Po przeciwnej stronie inna grupa mieszczan miejscowych i obcych, dzielących się jakimiś wiadomościami i czytających druki ulotne, już wówczas rozpowszechnione w Gdańsku, a podające m. in. ceny surowców na różnych rynkach europejskich (il. 8).

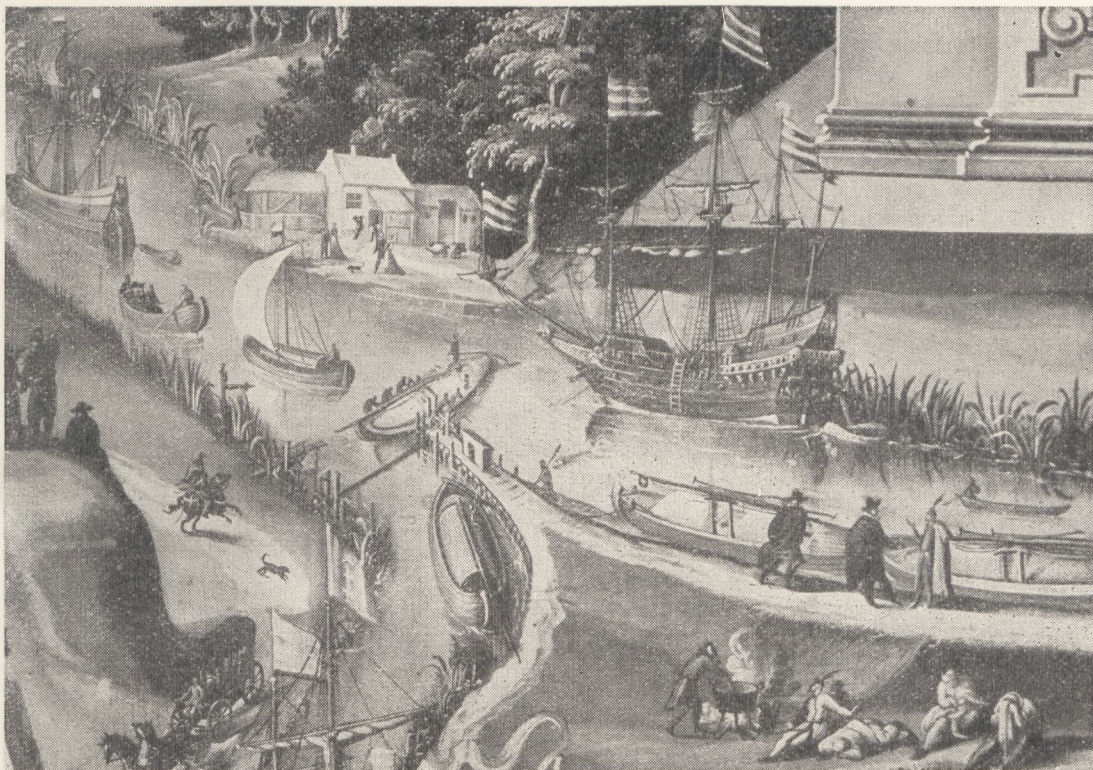
Wśród innych grup specjalnie została uwypuklona, choć nie na osi kompozycji, interesująca para: możnowładca polski i wysokiej rangi patrycjusz gdański. Obaj zdjęli nakrycia głowy i nieco schyleni, jakby biegnący naprzeciw, ściskają sobie dłonie nie tyle gestem powitalnym, ile przyjętym tradycyjnie obyczajem kupieckim, stosowanym przy ostatecznym zawarciu transakcji („Przedawaj, kupuj, bij dłonią w dłoń” — poucza Klonowicz). Scena ta (il. 9), żywo przypominająca znacznie późniejsze „Poddanie Bredy” Velazqueza, ma charakter symboliczny, jest ona figuralnym odpowiednikiem tęczy, łączącej źródła Wisły z jej ujściem, jest symbolem zgody — w danym wypadku między producentami a pośrednikami. Postaci tu występujące nie

mogą być osobnikami przeciętnymi, zdawkowymi. Wyciągający rękę mieszczanin nie jest zwykłym sobie kupcem; po złotych ozdobach ubioru poznajemy, że jest to albo burgrabia, albo pierwszy burmistrz miasta, gdyż jedynie oni mogli się tak ubierać zgodnie z przywilejem królewskim²⁸. Można przypuszczać, że mamy tu przed sobą portret Bartłomieja Schachmanna, inicjatora przebudowy Dworu Artusa i protektora mistrza Izaa’a. Jego partner to też nie zwykły szlachcic, lecz magnat we wspaniałej kolorowej delii; godność jego podkreślają dwaj pacholiki, z których jeden dźwiga miecz rycerski swego pana.

Nie brak na obrazie statystów i scen rodzajowych. Oto z prawej strony przechadza się grupa wykrochmalonych pań gdańskich (il. 10), a z lewej, u stóp schodów stoi iście operetkowy drabant miejski, uzbrojony w pałkę i knut; oto na tychże schodach ubodzy handlarze uliczni rozłożyli swój ruchomy kram z chlebem i owocami (il. 11), a z galerii Artusowego Dworu wychylają się muzykanci i przygrywają radośnie dając jakby muzyczną oprawę rozgrywającego się „theatrum”.

²⁸ Przywilej ten nadał Kazimierz Jagiellończyk 28.5.1457 r. Złote ozdoby stroju zarzucili burmistrz dopiero w roku 1793 na znak żałoby z powodu przejś-

cia Gdańska pod panowanie Prus. Pelczar M., *Polski Gdańsk*, Gdańsk 1947, s. 41.



Il. 14. Okręty, fragment il. 2. (Fot. H. Romanowski)



Il. 15. Koczowisko flisaków, fragment il. 2. (Fot. H. Romanowski)



Il. 16. Izaak van dem Blokke, *Przed potopem*, ok. r. 1609—16. Fragment.
(Fot. wg Drosta)

Nie brak tu i motywu „baletowego“. Oto z lewej strony, od studni Neptuna tanecznym krokiem wpada na scenę gromadka flisaków. Pierwsza para — to muzykanci grający na skrzypcach i dudach; za nimi dwie pary tancerzy, przybranych w odświętne magierki, a na końcu orszaku poważnie kroczący szyper i retman z czekanami w rękach. Tylko jeden z „oryłów“ nie bierze udziału w zabawie: musiał coś przeszkrobać, bo stróż bezpieczeństwa położył mu dłoń na ramieniu i wygraża obuchem (il. 7).

Scena ta niewątpliwie wzięta jest z życia. Flisacy przywieźli właśnie zboże, otrzymali wynagrodzenie i „obkupili się“ przed powrotem do domu — zupełnie tak, jak im to doradzał Klonowicz:

„W szerokiej krajce, pięknej, przekobiałej,
Z nowym przysiekiem, w magierce zuchwałej,
Czupryna k'rzeczy, biała szarawara:

.....

Tak się staw ojcu i macierzy starej,
Wesoło, szatno i szumno bez miary“²⁹.

Obecność rozbawionych i muzykujących flisaków (jeszcze w XIX w. słynęli jako grajkowie) jest na obrazie zrozumiała: przecież to oni przywozili do Gdańska podstawę jego dobrobytu — zboże polskie.

Wszystko to, co się dzieje na przedzie obrazu, na tle fasady Artusowej, jest świętem, jest rodzajem radosnego „theatrum“, które w ówczesnym życiu Gdańska, oglądającego coraz częściej występy „komediantów“, niepoślednią odgrywało rolę³⁰. Ale teatr oprócz sceny posiada kulisy, gdzie się właśnie znajdują „kunszty i maszyny“, dzięki którym może się odbywać widowisko. Czy pokazał je Izaak van dem Blokke?

Właśnie z nich wyszła grupa flisaków. Ten obraz stanowi arteria Wisły i to wszystko, co się na niej dzieje. Z daleka od prawej strony, na tle zlonczonych i zaśnieżonych gór, urwistą skałę ścieśnioną, u stóp których rozciąga się szerokie pole, wne skróty malarskie Karpat, Krakowa i Włocławka, w których płynie Wisła, dźwigająca na sobie złoto i zboże, umieszczone w „szkutach, traftach i komiegach“, jak o tym pisał Andrzej Zbylitowski. „Widziałem nieprzebrane mnóstwo polskich skut“ — mówi ówczesny pamiętnikarz francuski — „niektóre z nich są całkowicie czworoboczne, rzekłbyś: pływające wyspy... Cały ten handel pszenicą idzie z Polski na statkach z dnem raczej płaskim; jest na nich gromada wieśniaków, którzy... żerdziami popychają owe długie i szerokie skutury. Mają łódki drążone w jednym pniu drzewa, bez żadnych szczelin ani spojeń. Szlachcic polski sam dowodzi swoim statkiem i sam idzie do gdańskiego kupca, do jego spichlerza“³¹.

²⁹ *Literatura mieszczańska w Polsce od końca XVI w.*, Warszawa 1954, t. I, s. 91.

³⁰ Bolte J., *Das danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert*, Hamburg 1895, s. 29—40.

³¹ Ogier, jw., t. II, s. 97 i 91.



Il. 17. L. Lauenstein, Jefte pozdrawiający córki, ok. 1535. (Fot. H. Romanowski)

Wszystko to z niezwykłą drobiazgowością i dokładnością pokazał Izaak van dem Blocke. Mamy więc i tratwy i czworoboczne komiegi (il. 12), które po przybyciu do Gdańska rozbierano na opał, są i większe dubasy i żaglowne szkuty (il. 13), wracające w górę rzeki z towarem zagranicznym (jedną ze szkut holują pod prąd flisacy), i łodzie przewozowe i wielomasztowe okręty morskie (il. 14), stojące przy brzegach Motławy, bądź nawet na redzie za Wisłoujściem (jeden z okrętów jest pod flagą gdańską, inny - pod holender-
Test to znowu jakby ilustracja do słów Klonowicza:

oty z płóciennymi skrzydły,
za trefne skrzydływidły,
z bocianimi gniazdy
dy“³²

przestaje jednak na odtwarzaniu go-
rączki zębują wiślanej. Pędzłem miniaturzysty mające-
go we krwi tradycje sięgające przynajmniej Limbour-
gów, z dokładnością odtwarza on zagrody wiejskie, pa-
sterzy, zwierzęta, ptaki, pojazdy pańskie — zgoła to
wszystko, co wnikliwa obserwacja pozwalała mu do-
strzec nad brzegami Wisły i Motławy. Do jednej z naj-
ciekawszych scen, nie pozbawionych humoru, należy
koczowisko flisaków (il. 15), którzy po rozładowaniu

towaru warzą w kotle strawę (prawo gdańskie nie po-
zwalało palić ognia na statkach w obrębie portu), robią
toaletę i spełniają różne funkcje fizjologiczne; znowu
mamy tu do czynienia z obserwacją, występującą i w
literaturze³³. Jeżeli dzieła grafików gdańskich, Dick-
mana i Deischa, odtworzą później różne sceny z życia
miejskiego, to obserwacje ich będą raczej wycinkowe,
podczas gdy Izaak van dem Blocke, posługując się dro-
biazgową analizą, chciał nam pokazać obraz syntetycz-
ny handlu gdańskiego i życia portowego.

Tak więc malowidło mistrza Izaaka jest swoiście
pojętą i skomponowaną apoteozą życia gospodarczego
Gdańska. Wyraźne akcenty propolskie są historycznie
zupełnie zrozumiałe. Były to bowiem czasy, kiedy
Gdańsk wszedł na drogę dobrych stosunków z królem
Zygmuntem, a usuwając ze swych murów jezuitów,
starał się pod każdym innym względem dogodzić kró-
lowi i nie narażać się państwu. Nawet przystępując do
przebudowy Dworu Artusa, upewniały władze miejskie
króla, że usuną z gmachu wszystko, co by mu się nie
podało i dadzą budynkowi taką oprawę plastyczną,
która znajdzie uznanie króla jegomości³⁴.

Ocalałe dzieło Izaaka van dem Blocke nie jest utwo-
rem jednolitym i, powiedzmy szczerze, z powodu tej
niejednolitości jest kompozycją raczej poronioną, nie

³² Pisma poetyczne polskie S. F. Klonowicza, Kra-
ków 1858, s. 46.

³³ Tamże, s. 48.

³⁴ Hirsch, jw., s. 231.



Il. 18. Vredeman de Vries, *Orfeusz*, ok. 1594. (Fot. wg Drosta)

mogącą uchodzić za utwór o większych walorach artystycznych.

O Izaaku van dem Blocke powiedziano kiedyś, że w swej twórczości łączy on fantastykę z racjonalizmem³⁵, czyli, inaczej mówiąc — partie realistyczne przeplata pomysłami idealistycznymi. Uwaga to słuszna, nie dotyczy ona jednak tego tylko malarza, lecz i większości romanizujących Niderlandczyków, których

twórczość niewątpliwie zaważyła na dziełach malarzy Jana Vredemana i Izaaka van dem Blocke. Wydaje mi się ponadto, że „fantastyczność” naszego malarza, występująca przede wszystkim w jego najlepszym cyklu „Potopu”, jest raczej upodobaniem do nastrojowości, bajkowości, co się wyraża głównie w jakiegoś baśniowym traktowaniu przyrody, w oryginalnym światłocieniu, w tym istotnym współdziałaniu fantastyki z rzeczywistością (il. 16), przypominającym tak bardzo współczesny świat poezji Szekspirowskiej, z którą

³⁵ „Phantastik verbindet sich mit Rationalismus“, Drost, jw., s. 123.

właśnie zapoznawał się ówczesny Gdańsk za pośrednictwem „komediantów angielskich“.

Tego wszystkiego nie ma w „Alegorii“. To co się widzi w górnej partii obrazu, nie jest ani fantastyką, ani nastrojowością, lecz po prostu schematem alegorycznym, od którego wieje sztywnością i nudą. Mam wrażenie, że alegoryzm tego malowidła w danym wypadku należy chyba zapisać nie na konto artysty, lecz zleceniodawcy. Przypomnijmy sobie całość dekoracji plafonowej, w której obok zamięłowania do antyku uderza istic kalwińskie kaznodziejstwo i jakaś skłonność do kabalistyki. Chyba to nie jest dziełem przypadku. Burmistrz Schachmann, ten inicjator przebudowy sal ratuszowych, po powrocie z Włoch i Bliskiego Wschodu założył w swym mieście pierwszy „gabinet osobliwości“, o którym opowiadano sobie dziwy, a którego właściciela (zapewne na podstawie jakichś zewnętrznych pozorów) pomawiano o uprawianie wiedzy tajemnej, czy wręcz czarnej magii³⁶. Przypuszczam więc, że znaczna część pomysłów malarskich, opartych na umowności, powstała nie w umyśle artysty, lecz jego mociodawcy. Można sądzić, że i sam pomysł łuku triumfalnego ze wszystkimi jego akcesoriami był dziełem Schachmanna, jakkolwiek rodzina van dem Blocke lubiła się parać motywem bramy triumfalnej³⁷.

Jakkolwiek było, trzeba przyznać, że uczyniono wszystko, by żywą, udaną dolną część obrazu popsuć całkowicie przez jej górną nadbudowę. Mdle w kolorystyce niebo o barwie ceraty, monstrualnej wielkości łuk triumfalny, jakaś sucha akademicka symetryczność³⁸, straszliwie scholarska „perspektywa tunelowa“ drzew,

nawiązująca wprawdzie na gruncie gdańskim do tradycji Lorentza Lauensteina i Jana Vredemana (il. 17 i 18), ale nigdzie nie potraktowana dotąd z takim kaligraficznym „wdziękiem“³⁹ — wszystko to jest osiągnięciem nieudanym, jakimś żalosnym rekwyzitem teatralnym, uderzającym swą abstrakcyjnością, nie ożywioną ani grą aktorów, ani światłem jupiterów. Jest to wprawdzie jakiś surogat dekoracji Sabbatiniego, czy Pozza, ale cóż, kiedy aktorzy nie chcą grać na tle tej dekoracji: przeszli właśnie na Długi Targ i tam dają improwizowaną *commedia mercantila*.

Kiedy się najpierw patrzy na górną część obrazu, a później dopiero na dolną — nabiera się wrażenia, że pojętny uczeń odrobił grzecznie lekcję, a w nagrodę pozwolono mu się pobawić. Pewno, że sceny dolne nie są oryginalnym osiągnięciem mistrza Izaaka, skoro na gruncie gdańskim miały już utartą drogę przez Antoniego Moellera, a w malarstwie niderlandzkim wywodziły się z niebyle jakich tradycji Łukasza van Leyden; trzeba jednak przyznać, że odznaczają się one dużą prawdą życiową i są świadectwem spostrzegawczości autora, połączonej z przymieszką ironii.

Realizm scen dolnych „Alegorii“, odbiegając od niefortunnej całości obrazu, należy niewątpliwie do znaczniejszych osiągnięć sztuki gdańskiej przełomu XVI i XVII w. i obok wartości artystycznych posiada wagę dokumentu historycznego. Niestety, zbyt częste, a nie zawsze udane konserwacje malowidła⁴⁰ nie wyszły mu na dobre. Ocalony, ale wyrwany narazie z zespołu dekoracji plafonowej obraz uderza tym bardziej jakimś żalosnym smętkiem półszlachetnego kamienia, pozba-
wionego oprawy⁴¹.

³⁶ Hirsch, jw., s. 226; Simson, *Geschichte der Stadt Danzig*, t. II, s. 555.

³⁷ Jakub van dem Blocke, brat Izaaka, zbudował w roku 1596 łuk triumfalny w Kopenhadze (vide Knetsch, jw., s. 30). W r. 1623 w czasie uroczystego wjazdu Zygmunta III do Gdańska wybudował on również bramę triumfalną, ozdobioną malowidłami Izaaka.

Simson, jw., t. II, s. 445.

³⁸ Oś symetrii biegnie od ręki Opatrzności, łuką Bramę na modelu Gdańska, kartusz, i przepoławia fasadę Dworu Artusa.

³⁹ Zamięłowania perspektywiczne malarzy gdańskich są mocno spóźnionym echem XV-wiecznych zdobyczy Odrodzenia włoskiego.

⁴⁰ Pierwsza konserwacja całego plafonu odbyła się w r. 1764, ostatnia już po wojnie, kiedy musiano naprawić liczne uszkodzenia.

⁴¹ Z powodu ograniczonych rozmiarów niniejszego artykułu autor nie mógł przeprowadzić analizy porównawczej między malowidłami Izaaka van dem Blocke i obrazami A. Moellera oraz ówczesnych romanistów niderlandzkich.



Il. 1. Górnik, drzeworyt w dziele Walentego Rożdżeńskiego,
Officina Ferraria.

MARIA ZYWIRSKA

SALINY WIELICKIE W SZTYCHACH WILHELMA HONDIUSA

Bogata spuścizna ikonograficzna polskiego Odrodzenia staje się obecnie jednym z ważniejszych źródeł dla poznania bujnego ówczesnego życia. Znane od dawna zespoły ikonograficzne, niejednokrotnie omówione od strony ich walorów artystycznych, znalazły się ponownie na warsztacie badacza, odkrywają przed nami nie dostrzeżone dotychczas, a niezmiernie ważne i istotne prawdy historyczne. Prawidłowe odczytanie w znanym już materiale zabytkowym ukrytych treści, spojrzenie na nie od strony nowych poglądów na rolę i znaczenie społeczne sztuki Odrodzenia, drobne niekiedy przyczynki posiadające mniejsze wartości artystyczne podnosi do znaczenia dokumentu pierwszorzędnej wagi.

Do tego typu zabytków ikonograficznych niewątpliwie zaliczyć należy komplet sztychów Wilhelma Hondiusa z 1645 roku obrazujący pracę górników Wieliczki. Ostatnio dostatecznie spopularyzowany poprzez wydawnictwa i wystawy, nie doczekał się jednak dokładnego odcyfrowania bogatej, swoistej treści. Tymczasem narzuca się wręcz konieczność analizy tych sztychów nie tylko od strony ich wartości artystycznej, ale prawdy rzeczowej, a więc realnego przedstawienia treści, w tym wypadku kopalni z całym zasobem urządzeń, maszyn i narzędzi, wreszcie do pew-

nego stopnia atmosfery ówczesnego życia górniczego. Środki wyrazu, jakimi posługuje się skłonny do narracji ilustrator oddają częstokroć nie tylko obraz współczesnego warsztatu pracy, ale pozwalają niekiedy odcyfrować ukryty głęboko nurt społeczny, który przewija się poprzez interpretację ilustracyjną i dopełnia a nawet uwypukla wszechstronność dokumentacyjną rycin.

Sztychy Wilhelma Hondiusa zajmują w tym wypadku pozycję wyjątkową. W ikonografii europejskiej znajdujemy dla nich odpowiednik jedynie w zespole drzeworytów uzupełniających znane dzieło Jerzego Agricoli z 1556 roku¹, gdzie ilustrator usiłuje podobnie dokładnie oddać obraz pracy współczesnego górnika i hutnika, nie dorównując jednak rzetelnością i poziomem artystycznym Hondiusowi.

Polską zaś renesansową ilustrację górniczą poza sztychami Hondiusa reprezentują jeszcze drzeworyty dodane do poematu Walentego Rożdżeńskiego wydanego w Krakowie w drukarni Szymona Kempiniego w r. 1612 pod tytułem *Officina Ferraria abo Huta y Warstat z Kuźniami szlachetnego dzieła żelaznego*.

¹ Agricola G., *De re metallica libri XII*, Basilea 1580.

Drzeworyty te niewiele nam powiedzą. O ile bowiem forma i ujęcie treści literackiej utworu oddaje wier- nie atmosferę epoki, o tyle wartość dokumentarna ilu- stracji jest stosunkowo niewielka. Postać górnika przedstawiona boso, w podartej odzieży, w poemacie, gdzie treść opiewa bujne życie gwarków — uczestni- ków „szlachetnego dzieła żelaznego“ — budzi poważne zastrzeżenia. Dlatego, niezupełnie zgadzałabym się tu- taj ze zdaniem Tadeusza Seweryna², że z drzeworytów tych „przemawia patos i heroizm pracy fizycznej gór- nika i hutnika“. Bosy górnik Rożdżeńskiego stoi bli- żej utrudzonych postaci otroków poruszających koło deptane czy kierat zwany krzyżem w kopalni wielic- kiej. Ubóstwo jego zbyt jaskrawo odbija od postaci zamożnych gwarków występujących w ilustracjach Agricoli, a nawet schludnie odzianych górników Wie- liczki. Raczej w treści poematu, w danych tam re- miniscencjach świata antycznego dałyby się wykryć pewne nici, które wiążą go z dziełem Agricoli, co słusz- nie podkreślił Pollak w swym wstępie do ostatniego wydania.

Natomiast najwyżej, tak pod względem dokumen- tarnym jak i artystycznym, stoją sztychy Wilhelma Hondiusa. Łącząc rzetelną prawdę historyczną z do- skonale formą artystyczną zajmują w ikonografii górnictwa europejskiego epoki Odrodzenia pozycję wyjątkową.

Jaka jest historia tych sztychów? Rastawiecki³ przy opisie planów Wieliczki podaje: „w roku 1638 pomierzył żupy Wielickie Marcin German, rodem Szwed i sporządził cztery plany, to jest miasta i trzech piętér robót tejże kopalni. Dopiero Komisja do Żup Krakowskich w r. 1678 odbyta wyznaczyła spadko- biercom Germana za wydanie tych czterech planów po 20 beczek soli corocznej daniny. Król Jan III pla- ny te pilnie chować polecił. Te oryginalne plany Ger- mana znajdują się dotychczas w temże archiwum do- chowane“.

Pomimo zmian politycznych i dwóch wielkich wo- jen plany te szczęśliwie ocalały do naszych czasów i znajdują się w Muzeum Salinarnym w Wieliczce. Niestety, drugi z nich z napisem: „*Filum Ariadnae in Labirintho charta quatuor a Mar. Germano Geometra A. D. 1638 delineata Urbis et trium Contiquationem Ma- gnis Salis fodinam Ichnographia Opus non unius anni labore consummum. Majoribus profecit nobis a lunda*

vicatum prodest. Posteritabis utilitabi de nova con- secratum a 1743“⁴ zaginął w czasie okupacji hitlerow- skiej. Zdaniem Fr. Piestraka⁵ był on najbardziej zni- szczony, podobnie zresztą, jak pozostałe trzy egzem- plarze.

Wszystkie wykonane zostały na niewielkich arku- szach papieru połączonych w jedną całość; widać na nich ślady kilkakrotnego podklejania tak, że trudno jest nawet odszukać znak wodny papieru. Rysowane sepią, która na tyle w niektórych miejscach wybla- kła, że linie planów rwą się i giną, a napisy nie zaw- sze mogą być czytelne. Zniszczenie potęguje założenie ich siatką wykonaną tuszem — widocznie dla zdjęcia kopii, wreszcie późniejsze napisy. Wszystkie zostały narysowane w podziałce 1 : 1266.

Pierwszy plan o wymiarach 128,5 na 75 cm przed- stawia w tzw. ptasiej perspektywie wszystkie budynki miejskie oraz mury obronne z basztami, nawet z uwi- docznieniem szczegółów architektonicznych. Uzupeł- nia go opis określający charakter każdego budynku względnie nazwisko właściciela domu. Na tym planie mamy oryginalny podpis: „*Marcin German Geometra A. D. 1638*“, pod nim zaś: „*Cyglar Podzupek Wielicki A. D. 1638*“. Pozostałe dwa plany — to trzeci (III) z kolei o wymiarach 120 na 55,5 cm opatrzony notaw- ką komisarzy królewskich z 1764 roku i ostatni (IIII) o wymiarach 125 na 62,7 cm. Na żadnym z nich nie mamy najmniejszych śladów szkiców, które by za- powiadały ich przyszłą szatę graficzną.

Tymczasem sztychowane przez Hondiusa plansze zostały wykonane w skali 1 : 3800, poza tym otrzyma- ły bogatą szatę graficzną. Plan miasta został w nich trochę zmieniony: nie ma murów miejskich, a nie- które domy narysowane w oryginale z ptasiej per- spektywy zostały zastąpione rysunkiem rzutowanym.

Kto więc przerysował w zmniejszonej skali wszyst- kie cztery plany, przerobił plan miasta i dodał nie- zmiernie interesujące, z wielką dojrzałością arty- styczną, a zarazem ścisłością historyczną wykonane rysunki, zanim zostały przeniesione na miedziane płyty?

Właściwie rozstrzygać tu powinien napis umiesz- czony na każdym sztychu, który mówi: „*Marcin Ger- man Geometra mensuravit, Guilielmus Hondius, Haga- Batavus sculpsit et delineavit*“. Potwierdza to Rasta- wiecki⁶ pisząc o oprawie graficznej: „wszystko to za-

² Seweryn T., *Ludowa grafika staropolska*, Polska Sztuka Ludowa VII (1953), nr 4-5, s. 217.

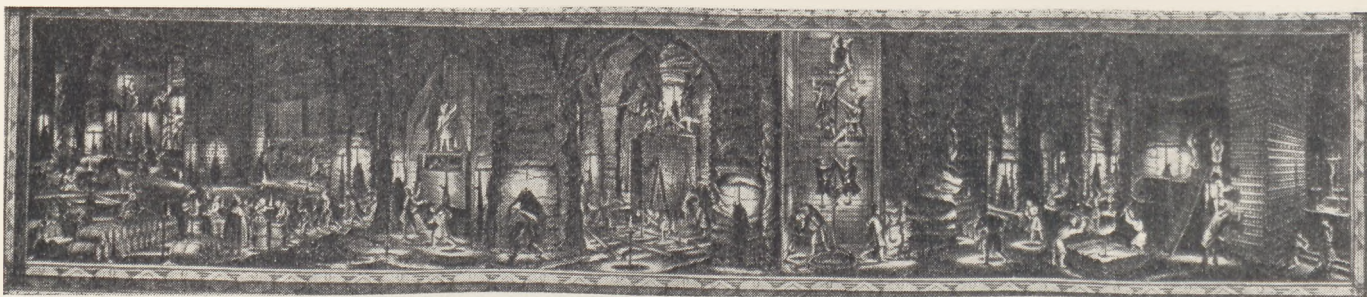
³ Rastawiecki E., *Mappografia dawnej Polski*, War- szawa 1856, s. 157.

⁴ Hrdina L. E., *KK. Salinen Marschneider. Ge- schichte der Wieliczkaer Saline, Vorfest von Johann*

Nep. Hrdina K. K. Berg Inspektion-Adiunkten, Wien 1842, s. 232.

⁵ Piestrak F., *Plany kopalni wielickiej Marcina Germana 1638—1648*, Czasopismo techniczne (1902), s. 28.

⁶ Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich...*, II, Warszawa 1850, s. 196.



Il. 2. Ilustracja na pierwszej planszy sztychów Hondiusa: plan poziomu pierwszego kopalni w Wieliczce.
(Fot. B. Stabiński)

pewnie z własnego W. Hondiusa pomysłu i narysowania wykonane⁷. Zdaniem Kopery⁷ Hondius wszystkie ilustracje do swoich wspaniałych map dał z własnych szkiców, rysowanych z natury. Co do pełnego jednak autorstwa w ilustracjach wielickich nasuwają się pewne zastrzeżenia.

Niewątpliwie koncepcja takiego rozwiązania graficznego planów mogła wyjść od królewskiego sztycharza. W dojrzałym rysunku, w rozłożeniu ciekawego

⁷ Kopera F., *Malarstwo polskie XVII wieku (Polska jej dzieje i kultura II)*, Warszawa 1937, s. 442.

światłocienia uwarunkowanego światłem rozmieszczonych w kopalni kaganków, znać świadomą swego rzemiosła rękę artysty. Jednak drobiazgową znajomość życia górnika wielickiego, skomplikowanego podziałem pracy, z całym szeregiem drobnych, a niezmiernie charakterystycznych momentów właściwych tylko górnikom Wieliczki, zdaje się wskazywać zdecydowanie na to, że autor tych rysunków musiał dłużej czas przebywać w tym środowisku, aby poznać tak dokładnie rozplanowanie poszczególnych pięter oraz odrębny, uwarunkowany tradycją podział pracy w kopalni wielickiej. Czy mógł je wprowadzić do kom-



Il. 3. Część lewa il. 2. (Fot. B. Stabiński)



Il. 4. Część środkowa il. 2. (Fot. B. Stabiński)



Il. 5. Część prawa il. 2. (Fot. B. Stabiński)



Il. 6. Fragment il. 2. (Fot. B. Stabiński)

pozycji rysunków sam Hondius na podstawie jedynie własnych obserwacji? Czy był w Wieliczce? Nie ma na ten temat wzmianki w aktach saliny. Zresztą, gdyby nawet był, nie mógłby poświęcić tak wiele czasu na szczegółowe poznanie złożonego życia kopalni.

Należy raczej przypuszczać, że Marcin German był współautorem rzeczowej tematyki sztychów. Jako geometra kopalniany znał doskonale podziemia wielickie, nad planami pracował już od siedmiu lat; poza tym musiał często być na dole, gdyż od niego zależało wytyczanie szlaków górniczych, znał więc szczegóły złożonego mechanizmu pracy. Wreszcie, znał język polski, którym w oznaczeniu miejsc na planach się posługiwał, a nawet w łacińskiej wersji podpisu imię swoje pisze po polsku. On więc był niewątpliwie autorem w zmniejszonej skali wykonanych planów i co najmniej rzeczowym konsultantem rysownika i sztycharza.

Gdzie plany uzyskały swoją ostateczną postać graficzną nie wiadomo, dość że sztychowane były w Gdańsku, gdzie Hondius miał swoją pracownię i gdzie mieszkał już od trzech lat. Tu także została wykonana pierwsza odbitka sztychów.

Dalszy los tego dzieła znakomitego sztycharza królewskiego jest podobny kolejom wielu naszych zabytków kulturalnych. Płyty jeszcze w latach 70-tych ubiegłego stulecia miały być w Warszawie, jak twierdzi Łoski⁸. Potwierdza to Bloch⁹ zaznaczając, że były tam przewiezione dla wykonania nowych odbitek. Co się z nimi potem stało nie wiadomo. Według przypuszczeń Piestraka¹⁰ powędrowały przypuszczalnie za granicę.

Jeśli zaś chodzi o odbitki, to wszyscy autorzy omawiający prace Hondiusa twierdzą zgodnie, że już w połowie ubiegłego stulecia było ich w Polsce niewiele. Ambroży Grabowski¹¹, który zostawił wiele notatek i wypisów dotyczących Wieliczki podaje: „Rycin te do rzadkości się liczą”. Kraszewski¹² zaś w swoim katalogu rycin nadmienia, że są one „extremement rares”, podczas gdy przy innych pisze zaledwie „très rares” bądź nie daje żadnego komentarza.

Już w 33 lata po ich wykonaniu — jak mówią akta saliny wielickiej¹³ — były w Wieliczce trzy pełne komplety sztychów. Jeden z nich ofiarowano wdowie

po Germanie, gdy na rozkaz królewski oddawała oryginalne plany za 20 beczek soli corocznej daniny. W tej chwili, w całej Polsce — o ile mi wiadomo — jest tylko pięć pełnych kompletów oraz plan pierwszego piętra. Jedyny, nie uszkodzony, nie obcięty komplet jest własnością Muzeum Wielickiego, trzy posiada Kraków (Biblioteka Jagiellońska, Muzeum Czartoryskich, Archiwum Wojewódzkie i pojedynczy egzemplarz — Muzeum Narodowe). Piąty znajduje się w Muzeum Górniczym w Sosnowcu.

Wartość zabytkowa tych sztychów nie jest jednak równa. Komplety: wielicki, Biblioteki Jagiellońskiej, Muzeum Czartoryskich pochodzą niewątpliwie z pierwszego odbicia, a więc z 1645 roku. Są wykonane na papierze lekko kremowym, z niezmierną starannością tak, że precyzyjne kreski cieniuące rysunki są w nich oddane subtelnie pozwalając w pełni ocenić wytrawną rękę artysty. Niestety komplet Biblioteki Jagiellońskiej, podobnie jak Muzeum Czartoryskich jest obcięty i poklejony. Zaś pozostałe dwa: Krakowskiego Archiwum Wojewódzkiego i Muzeum Górniczego w Sosnowcu są odbite na grubym ziarnistym papierze, przy czym komplet sosnowiecki jest o wiele staranniej wykonany, choć także uszkodzony przez obcięcie. Sztychy zaś po Ambroży Grabowskim nie tylko, że uległy bardziej zniszczeniu, ale i odbitka jest wykonana bardzo niestarannie, ciemną, prawie czarną farbą na tyle rozwodnioną, że poszczególne delikatne kreski pozlewały się tworząc niekiedy przykre ciemne plamy zacierające kontury rysunku. Z powyższych uwag wynikałoby, że wykonano najmniej dwa tłoczenia. Kiedy wykonano drugie?

Ambroży Grabowski¹⁴ w swojej notatce z wypisem wyżej podanego tekstu: „*Filum Ariadnae...*” bierze końcową datę — 1743 za termin wykonania drugiej odbitki. Ten sąd Grabowskiego okazuje się jednak mylny. Widocznie nie znał archiwum wielickiego i swoich notatek nie opierał na wiarygodnych źródłach. Napis bowiem podany przez niego, a wyżej cytowany, widniał na drugiej karcie oryginalnych planów Germana. Podaje go Ludwik E. Hrdina¹⁵, mierniczy kopalniany w latach 70-tych ubiegłego stulecia, który oglądał je w archiwum miernictwa w Wieliczce. Według przypuszczeń Piestraka¹⁶ autorem tej notatki był Borlach, drugi z kolei znakomity geometra,

⁸ Łoski J., *Wilhelm Hondius, nadworny rytownik dwóch królów polskich*, Biblioteka Warszawska (1882), s. 363 (w odnośniku).

⁹ Bloch J. C., *Das Kupferstich-Werk des Wilhelm Hondius*, Danzig 1891.

¹⁰ Piestrak F., jw., s. 256.

¹¹ Grabowski Ambroży, *Materiały rękopiśmienne*. Archiwum Wojewódzkie w Krakowie, teka 50.

¹² Kraszewski J. I., *Catalogue d'une collection Iconographique polonaise*, Dresne 1865, s. 122.

¹³ Te informacje jak i wiele innych zawdzięczam dyrektorowi Muzeum Salinarnego w Wieliczce, prof. Długoszowi.

¹⁴ Grabowski Ambroży, jw., teka 48, s. 45.

¹⁵ Hrdina, jw., s. 232.

¹⁶ Piestrak F., *Plany kopalni wielickiej Godfryda Borlacha*, Lwów 1905.



Il. 7. Ilustracja na drugiej planszy sztychów Hondiusa: plan poziomy drugiego kopalni w Wieliczce.
(Fot. B. Stabiński)

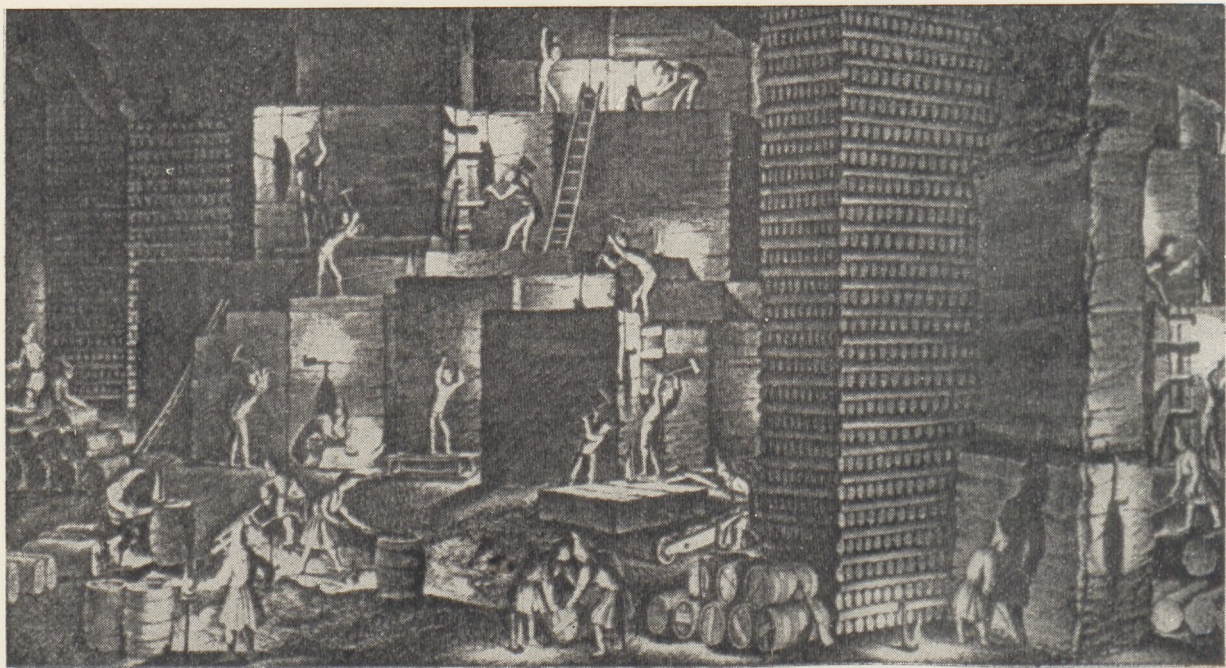
który przybył do Wieliczki w 1743 roku. Tenże autor w szczegółowej historii planów pisze, że nie widział w Wieliczce sztychów Hondiusa: „Obecnie nawet odbitki Hondiusa nie posiadamy, lecz kopię odbitki tej wykonanej dopiero w 150 lat później, w r. 1795 przez urzędnika salin Preyslera, kopię tę wykonał wprawdzie Preysler po mistrzowsku, w każdym jednak razie naśladował tylko pierwowzór i z pewnością niejedno przeoczył, mimo sumiennej i znakomitej pracy”¹⁷.

¹⁷ Piestrak F., *Plany kopalni wielickiej Marcina Germana*, jw., s. 256.

Tymczasem w zbiorach nie znajdujemy żadnej kopii sztychów, natomiast oryginały hondiusowskie; ponieważ Piestrak w ciągu swoich wywodów popełnia kilkakrotnie błędy, należy sądzić, że normalne odbitki, być może wykonane w 1795 roku, nazwał kopią. Na razie sprawa ta pozostaje otwarta.

* * *

Cały komplet sztychów składa się z czterech plansz o wymiarach (wraz z ozdobną, półcentymetrową obwolutą): 38 na 50 cm, przy czym margines boczny



Il. 8. Część lewa il. 7. (Fot. B. Stabiński)



Il. 9. Część środkowa il. 7. (Fot. B. Stabiński)



Il. 10. Część prawa il. 7. (Fot. B. Stabiński)



Il. 11. Fragment il. 7. (Fot. B. Stabiński)

wynosi 7,6 cm, górny i dolny 8,4 cm. Górną część — około 3/4 szerokości — zajmuje plan, dolną — ilustracja obrazująca życie kopalni.

Pierwsza plansza nosząca tytuł „*Delineatio Primae Salisfodinae Wielicensis — Wizerunk Żupy Wielickiej Pierwszej*“, przedstawia plan komór, szybów i całej sieci korytarzy pierwszego, podziemnego piętra kopalni. Ilustracja (il. 2) daje przekrój („idealny“, jak pisze Piestrak¹⁸) przez część podziemia: z lewej widzimy kierat konny do toczenia bałwanów solnych, obok stajnię. W głębi, w górze górnicy, zapewne kruszacy, gdyż urabiają sól bez pomocy klinów, jedynie kilofami. Na pierwszym planie beczkowi stanowiący oddzielne bractwo górnicze zsypują miałką sól do beczek. Roboty pilnuje sztygar czy dozorca zwany stojakiem, ubrany w delię, przy nim drugi urzędnik w szamerowanej czamarze. Obok stajni widać szyb z klatką do spuszczenia koni. Idąc w kierunku prawym, mamy obróbkę drzewa i układanie go w kaszty, dalej zjazd górników w szlagach z kagankami w rękę. Jeden z nich przechodzi już do komory prawej, gdzie inni górnicy obrywają bloki solne tzw. kłapcie. Obrabiają je w bałwany solne rębacze. Na prawym końcu ilustracji fragment kaplicy kopalnianej i modlący się górniczy.

Nad ilustracją pośrodku mały prostokąt, w którym napis: „*Scala haec Continet Ulnas Polonicas Ducentas et Decem. Scala ta ma w sobie Łokci Polskich Dwie-Scie y Dziesięć*“. Obok zaś: „*Marcin German Geometra mensuravit, Guilielmus Hondius Haga-Batavus Sculpsit et Delineavit. Cum Gratia et Privilegio S. R. M. Poloniae et Sveciae 1645*“. Te dwa napisy widnieją na wszystkich czterech planszach, w tych samych miejscach. W koło planu piętra: „*Rejestr komór, szybów, Dział, Kastrów y inszych przypadków cudowney Żupy Wielickiej Pierwszej*“. Rejestr ten zamyka się liczbą 274 pozycji.

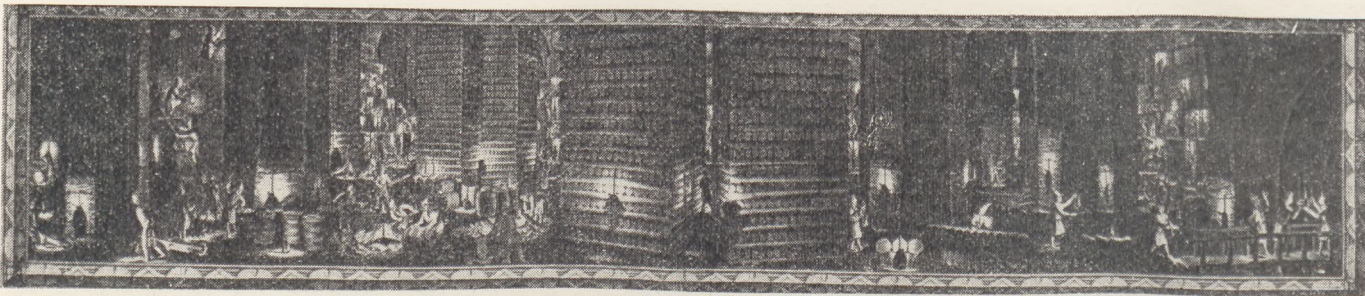
Druga plansza: „*Delineatio secundae Salisfodinae Wielicensis — Wizerunk Żupy Wielickiej Wtorey*“. Nad planem drugiego piętra podziemnego napis: „*Rejestr komór, szybów, Dział, Kastrów y inszych przypadków cudowney Żupy Wielickiej Wtorey*“ — w sumie 80. Z prawej, nad ilustracją, rozrzucone narzędzia górnicze. Ilustracja zaś dolna (il. 7), idąc od lewej przedstawia urabianie soli. Zwraca uwagę fakt, że górnicy pracujący na wyższych kondygnacjach skał solnych z uwagi na brak powietrza i panujący tam upał, pracują do połowy obnażeni. Są to kopacze zwani także stolnikami, obrywający bloki solne za pomocą klinów. Inni zaś obrabiają bloki solne w bał-

wany czy wożą sól na taczkach bądź przenoszą w workach — to tragarze. Inni znów zwani walaczami toczą ukończone bałwany na podszycie. Wszyscy są ubrani w długie, do kolan sięgające opończe, śpiczaste kapuzy i buty. Z prawej strony rysunku zwraca uwagę rozgrywająca się scena. Widzimy tu mężczyznę odzianego w okazałą delię i kołpak z piórem. Jest to niewątpliwie wyższy urzędnik żupy, gdyż towarzyszy mu strażnik kopalniany z halabardą na ramieniu; bez tej asysty żaden dygnitarz kopalniany nie odważyłby się zjechać w podziemia kopalni. Wskazuje on ruchem pełnym niedbalego wdzięku na trzy leżące oddzielnie bałwany solne górnikowi, który bezradnie rozkłada ręce, jak gdyby usprawiedliwiając się, że błąd powstał nie z jego winy. Chodzi tu zapewne o nierówną długość odłożonych bałwanów, co uważane było za niedbałe wykonanie pracy. Można by tu przypuszczać, że widzimy moment wydawania soli, być może na stół królewski czy dla kapituły krakowskiej. Nieco na prawo, na przodzie sceny, dwóch górników znakuje bałwany. Właśnie jeden z nich ryje na bałwanie liczbę 4. Za tą sceną kierat poruszany przez ludzi, tzw. krzyż z połedniami obsługiwany przez robotników zwanych rotni. Na prawym krańcu ilustracji — narzędziownia.

Trzecia plansza: „*Delineatio Tertiae Salisfodinae Wielicensis — Wizerunk Żupy Wielickiej Trzeci*“. I tu znowu na ilustracji (il. 12), idąc od lewej oglądamy zwożenie urobku, w głębi urabianie soli, podobnie jak w dwóch poprzednich; na pierwszym planie wielkie kaszty z drzewem. Na prawo znakowanie czy liczenie bałwanów solnych lub stemplowanie beczek z najwyższym gatunkiem soli idącej na stół królewski, zwanej „orłowką“. Kończy rycinę po prawej stronie mostek przerzucony nad przepaścią czy jeziorem znajdującym się na trzecim poziomie kopalni. Stoi na nim trzech górników, przypuszczalnie cieśli kopalnianych wyjaśniających sobie jakąś kwestię związaną z obudową kopalni. Oświecają oni górne partie pokładów, czym powodują ciekawą grę światła.

Nad ilustracją, z prawej strony, rozrzucone narzędzia górnicze złożone u stóp złamanego obelisku, na którego bocznych płaszczyznach cokołu znajduje się napis wyjaśniający genezę sztychów. Brzmi on: „*I. Admirandorum Inclyti Regni Poloniae Pars feliciter prodit in lucem. Quam II. sub auspiciis Serenissimi et Invicti mi Vladislai IV Polon. et Sveciae etc. etc. Regis Authore et Promotore Illustri mi et Excellentissimi mi Domino Dno Adamo de Casanova Casanowscy Curiae Regni Mareschalco Bor. Sol. Biel. Neot. Cum Gubernat per Martinum German Geometram delineatam nunc vero exacte aeri incisam III. Eidem Sacrae ac Serenissimae, Maiestati Dno suo Clementissimo in sig-*

¹⁸ Jw.



Il. 12. Ilustracja na trzeciej planszy sztychów Hondiusa: plan poziomu trzeciego kopalni w Wieliczce.
(Fot. B. Stabiński)

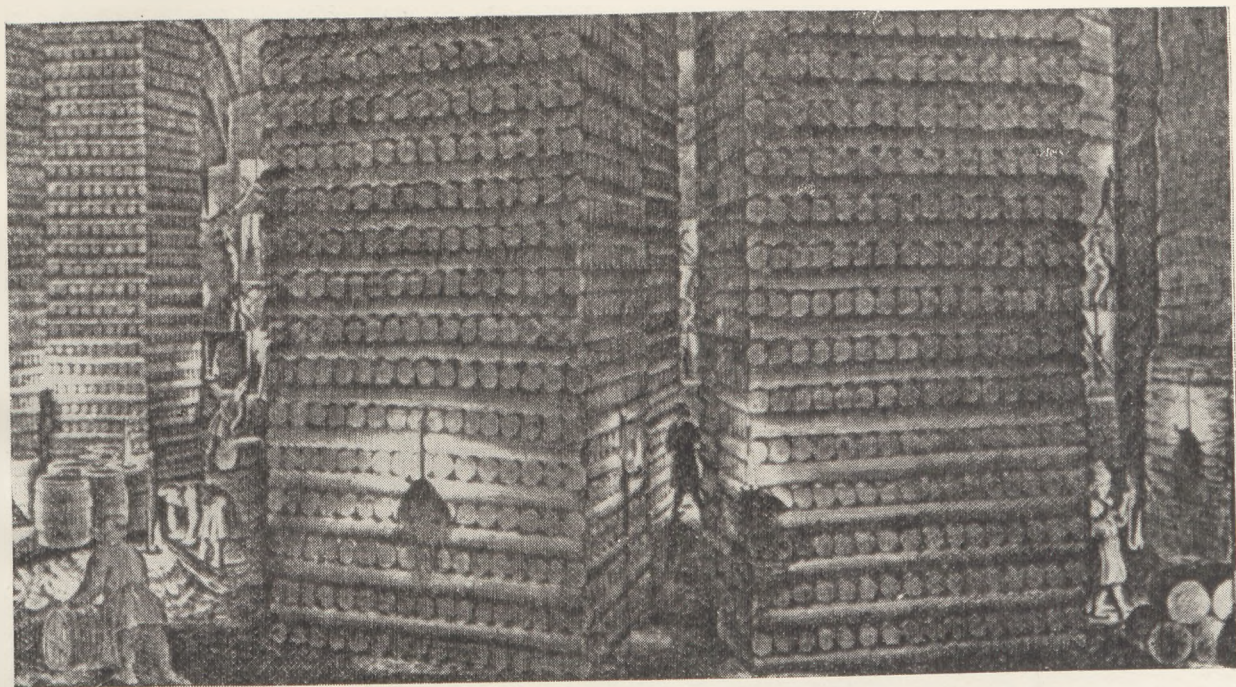
num submissee devotionis humillime Offert, Dedicat, Consecrat Guilielmus Hondius Haga-Batavus Chalcographus Gedani A. D. C. CXCXLV. IV. Notandum quod opus, Omnia loca Subterranea Tribus his ce Char expressa vit. Perpendiculariter et adamussis respondent primae illi in qua superficies cum Civitat. Wielicen delineata est“.

Wreszcie czwarta plansza (il. 16), przedstawiająca plan miasta, daje w ilustracji obraz powierzchni kopalni. U góry napis „Miasto Wieliczka“ oraz tarcza z herbem miasta wyobrażającym posuła (młot górniczy) pomiędzy dwoma kilofami. Z lewej strony u góry nie-

wielki kartusz z napisem „*Felicissimi, Serenissimi, Victoriosissimi Augusti et Pacifici Vladislai IV Poloniae Regis et Mag. Ducis Lithuaniae etc. etc. Auspiciis Cuius Regni*“. Pod tym herb Rzeczypospolitej. U dołu kartusza słowo „*Hae*“, przy nim ręka wskazująca większy kartusz po prawej stronie ryciny z napisem dedykacyjnym dla ówczesnego żupnika, Adama Kazanowskiego: „*Hae Admirandae Salinarum Fodinae a tot annorum Centuriis Tellure Contestae nunc Administrationis Illustriss mi et Excell mi Domini Dni Adami a Casanow Curia Regni Mareschalci Borisii Sol. Cos. Biel. Neot. Rum Gubernatoris Anno Tertio His in tabellis Lucem aspexere. A. D. 1645*“.



Il. 13. Część lewa il. 12. (Fot. B. Stabiński)



Il. 14. Część środkowa il. 12. (Fot. B. Stabiński)



Il. 15. Część prawa il. 12. (Fot. B. Stabiński)



Il. 16. Plansza czwarta sztychów Hondiusa: plan Wieliczki. (Fot. B. Stabiński)

Większą część wolnej płaszczyzny po lewej stronie, nad ilustracją główną, wypełnia scena (il. 22), rozgrywająca się po obu stronach obelisku, na którym narysowana jest podziałka i napis „*Scala continens Orgyas Centum, Scala trzymająca Sto sążieni*“. Po prawej stronie obelisku widzimy mężczyznę ubranego w obszerną delię i wysoki kołpak obszyty futrem, tyłem zwróconego do widza. Długą laską trzymaną w prawej ręce pokazuje skalę mężczyźnie w stroju polskim stojącemu z lewej strony i trzymającemu zabitego zająca. Za mężczyznę z prawej strony leży zabity dzik i rogacz, obok przypuszczalnie pacholek układa owoce w koszu, drugi trzyma zabite ptactwo.

Wbrew sugestiom Piestraka, że scena ta ma obrazować bogactwo lasów wielickich, należy raczej widzieć tu wręczanie honorarium geometrze za wykonane plany. Prawa więc postać to Marcin German, pokazujący skalę w jakiej wykonał plany jednemu z urzędników wielickich. Trudno jest przypuścić, że to sam żupnik, Adam Kazanowski. W całym układzie rozgrywającej się akcji zbyt skromnie rysuje się ta postać ubrana w zwykły kontusz, za mało zaznaczony został dystans społeczny, jaki winien dzielić głównego żupnika, wielkiego marszałka Rzeczypospolitej od skromnego geometry. Poza tym współczesne portrety Kazanowskiego także sztychowane przez Hondiusa nie wykazują żadnego podobieństwa. Raczej więc należy tu upatrywać osobę podżupka Cyglara, rzeczywistego zarządcy kopalni, bezpośredniego zwierzchnika Germana. On czuwał nad wykonaniem planów, czego dowodem jest osobisty podpis podżupka na oryginalnej jednej z kart planu, on więc zatwierdzał pracę geometry i od niego była uzależniona wysokość honorarium. Tak zdaje się należałoby tłumaczyć całość tej sceny.

Ilustracja dolna wyobraża powierzchnię kopalni z należącymi do niej budynkami i urządzeniami. Idąc od lewej, mamy kierat konny, wyciągowy dla urobku, obok skład soli ładowanej w tej chwili na długie, czworokonne wozy. Wokół budynku kieratowego i składu przewija się rynna z solanką, która dochodzi do ustawionej pośrodku warzelni. Widzimy tu szczególnie narysowane drewniane kadzie warzelni oraz płaskie kręgi warzonki wynoszone do stojącego z lewej strony składu, skąd zabierają ją woźnice. Spokojną scenę ożywia uciekający koń, który urwał się z zaprzęgu. Za nim goni parobek odziany w sukmanę i wysoką krakowską czapę. W głębi na prawo kierat wyciągowy dla ludzi, od którego podąża szereg postaci w stronę składu. Na przedzie widzimy dwóch kroczących butnie szlachciców w strojach polskich z szablami u boku. Idący za nimi być może urzędnik żupy wskazuje na skład solny. Może to być szlachta przybyła tutaj po zagwarantowaną im przywilejami

sól suchedniową. Za nimi dążą kobiety w krótkich pelerynkach — przypuszczalnie mieszczki wielickie, które także miały prawo nabywania soli wprost z kopalni.

Najbardziej trudne do odcyfrowania są trzy postacie męskie kroczące od kieratu, także w stronę składu. Trzymane na ramieniu kilofy mówiłyby, że są to zwykli górnicy, jednak przywieszon z drugiej strony długie laski do złudzenia przypominające szablę każą nam to przypuszczenie odrzucić. To domniemane uzbrojenie kazało Piestrakowi widzieć w nich strażników kopalni. Tymczasem strażnicy byli zaopatrzeni w halabardy, zaś domniemane szable, to przypuszczalnie długie laski warcabnych, a więc tych urzędników żupy, którzy obliczali ilość wydanych bałwanów solnych czy beczek i na tej lasce zacinanymi korbami oznaczali wydaną ilość soli. Idą więc obecnie za zmierzającą do składu szlachtą, aby odliczyć i wydać należną sól. Jeden z nich (trzeci w szeregu) służy im za przewodnika. Ten szczegół epicki, który tak trafnie oddaje atmosferę życia Wieliczki, nieco uproszczony przez uszeregowanie postaci, rozładowuje suchy, sprawozdawczy charakter ilustracji podobnie, jak dwie grupy ludzi umieszczone w dolnych narożnikach, typowe dla ówczesnego wykończenia graficznego map i planów.

* * *

Całość rozwiązania sztychów od strony ich kompozycji formalnej jest typowa dla tego okresu historycznego. Większość wykonanych w XVI i XVII wieku planów miast, bitew, grodów czy fortec posiada dodatkowe kompozycje, które wprowadzają do suchego rysunku technicznego ożywczy wątek narracyjny. Ich układ zamyka się bądź w podłużnym, zamkniętym ramami obrazie, umieszczonym u dołu czy u góry właściwego planu, bądź też luźno rzuconymi scenami wypełniającymi wolne przestrzenie.

W planach wielickich artysta miał do przeprowadzenia trudne zadanie, ograniczony niewdzięcznym, wydłużonym formatem ilustracji. W tych ramach musiał zamknąć obraz pracy w rozległych podziemiach kopalni, zarazem zachować ścisłość historyczną, a nawet do pewnego stopnia przestrzegać prawdy w topografii całości. Zdołał jednak szczęśliwie przezwyciężyć te opory urozmaicając monotonną linię ilustracji przez podział jej na mniejsze partie pionowymi liniami filarów solnych, wyciągów (w planie pierwszego piętra) bądź wreszcie kasztami drzewa. Z kolei, każdy z tych obrazów rozwinął w głąb dając dwa, trzy, niekiedy nawet cztery plany. Głębię podkreślił rzędami beczek czy bałwanów solnych. Wreszcie niezmiernie wzbogacił plastykę kompozycji po mistrzowskiemu przemyślanym rozmieszczeniem świateł kaganów, które umiał z całą maestrią wyzyskać.



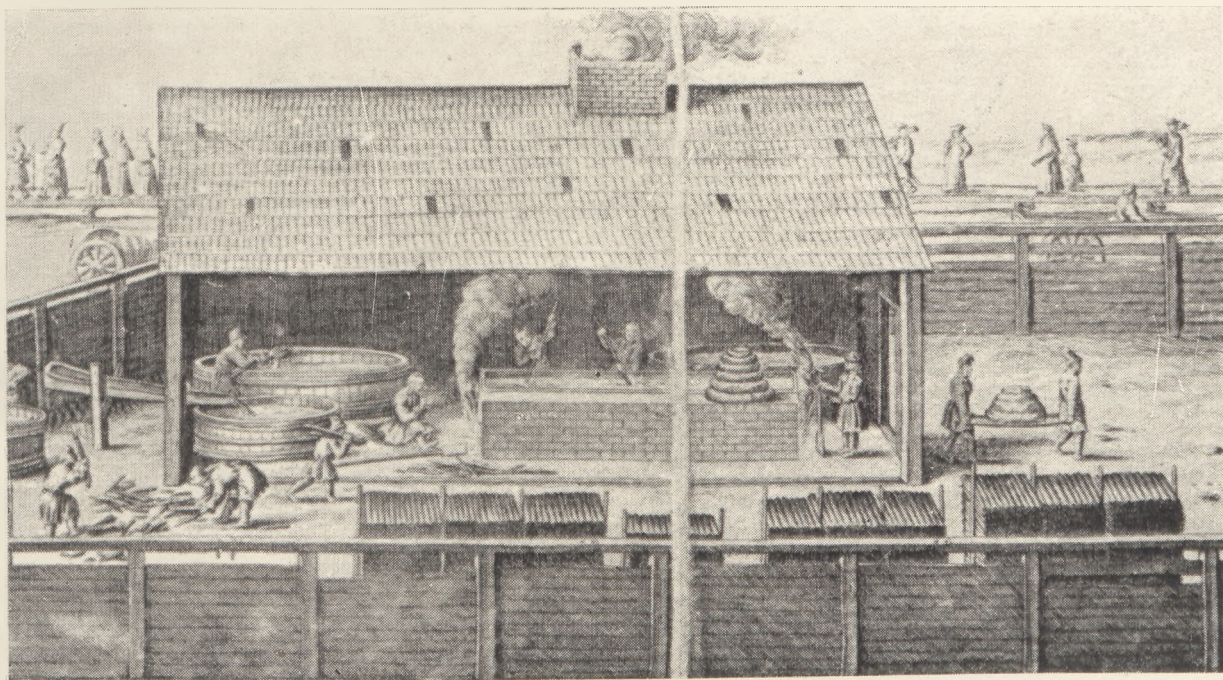
Il. 17. Część lewa ilustracji na planszy czwartej: powierzchnia kopalni.
(Fot. B. Stabiński)

Tak przemysłana kompozycja całości pozwala widzowi zapoznać się kolejno z poszczególnymi scenami rozgrywającymi się w ruchliwym wnętrzu kopalni i nie męczy go swoim jednostajnym układem. Jest to rzeczywiście „*Filum Ariadnae*“, która nas prowadzi przez labirynt komór, korytarzy i chodników wnętrza kopalni, dając przejrzysty obraz jej wewnętrznego życia.

Ustalenie wartości dokumentarnej sztychów Hondiusa nie jest trudne. Mamy tu przedstawienie określonej, istniejącej po dzień dzisiejszy kopalni, której topografię z XVII wieku można jeszcze w pewnej mierze odcyfrować. Wzmacnia ich autentyzm — abstrahując od całkowicie zgodnego z prawdą planu miasta — rozplanowanie niektórych komór, zgodny z rzeczywistością podział pracy podziemnej i jej etapy, segregacja gatunków soli dotychczas niemal stosowana w Wieliczce, wreszcie drobne momenty obyczajowe. Dzięki bogatym zbiorom Muzeum Salinarnego, które posiada autentyczne kołowroty drewniane kilku typów, krzesła linowe, tzw. szlągi do zjeżdżania, mniejsze środki współczesnego transportu kopalnianego, wreszcie poszczególne narzędzia pracy, da się ustalić prawdziwość i wierność rysunków nawet w mniejszych szczegółach. To wszystko decyduje o ścisłości historycznej sztychów Hondiusa, gdzie mamy obraz określonej kopalni z całym jej lokal-

nym kolorytem. Treść rycin jest umiejscowiona w przestrzeni i czasie, odzwierciedla wygląd dużego warsztatu pracy w XVII wieku.

Hondiusa wychowanego w realistycznych tradycjach szkoły flamandzkiej cechuje duża oszczędność w dysponowaniu elementami narracyjnymi. Wszyscy ludzie, którzy występują w jego rycinach, są potrzebni. Tendencja jak najbardziej ścisłego zespolenia przedstawianego obrazu z rzeczywistością, realnego widzenia życia człowieka, jego postawy społecznej, wreszcie obyczaju występuje tu z całą wyrazistością. Nie ma tu naginania prawdy do potrzeb ilustratora, co niejednokrotnie moglibyśmy stwierdzić w drzeworytach Agricoli. Ścisłość realistyczna zamknięta wężiej, niż u Agricoli, przeważnie w pracy dołowej, daje ilustratorowi mniej miejsca do pogodnej gawędy. Tu obecność każdej postaci jest usprawiedliwiona. Każdy jest zajęty pracą. Nawet tak bezpośredni i pełen szczerości moment z życia kopalni, jak pościg woźnicy za uciekającym koniem jest fragmentem prawdziwego, pracowitego dnia na kopalni, a nie radości i beztroski, jaka cechuje wiele scen z drzeworytów Agricoli. Tu widać trud, wysiłek, pośpiech nakazany przez baczne oko rachmistrza, sztygara czy stojaka, silniej występuje akcent hierarchii społecznej. W sztychach wielickowskich podkreślona została władcza postawa człowieka dozoruującego



Il. 18. Część środkowa ilustracji na planszy czwartej: powierzchnia kopalni. (Fot. B. Stabiński)



Il. 19. Część prawa ilustracji na planszy czwartej: powierzchnia kopalni. (Fot. B. Stabiński)



Il. 20. Fragment il. 16. (Fot. B. Stabiński)



Il. 21. Fragment il. 16. (Fot. B. Stabiński)

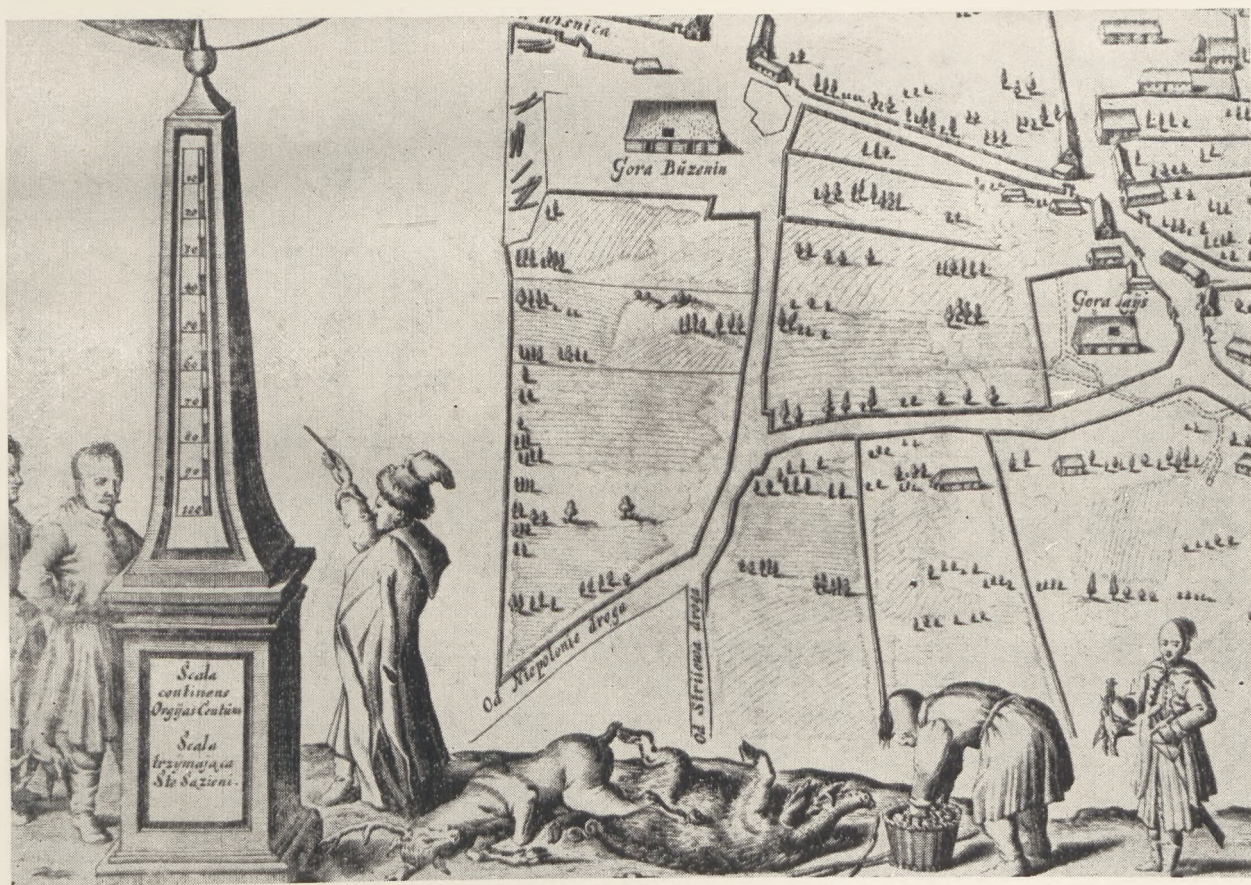
pracę walaczy i tragarzy uginających się pod ciężarem wielkich worków z solą; zaakcentowana została klasowa struktura społeczności górniczej. W atmosferze tej, jak gdyby daje się wyczuć echo pierwszego strajku („oporu“) górników Wieliczki z 1580 roku.

W takim układzie stosunków kopalnianych nie ma miejsca na pogodne pogawarki górników przy szklance piwa czy wina, na spokojny odpoczynek czy drzemkę, co tak wyraźnie przewija się przez obraz życia górników z dzieła Agricoli. U Hondiusa, nawet uroczysty orszak kroczących do składu soli szlachciców i mieszczek jest nacechowany tętnem życia kopalni.

Oczywiście, że porównując te dwa zespoły (co zdaje się być konieczne dla uwypuklenia wartości polskich sztychów) należy uwzględnić różnicę bez mała wieku, który je dzieli. O ile z drzeworytów Agricoli bije świeża i bujna radość z niedawno poznanych prawd, o tyle w całym zespole treści u Hondiusa przejawia się zdyscyplinowany mechanizm wziętej w karby organizacji pracy. U Agricoli oglądamy wolne gór-

nictwo gwarków pracujących samodzielnie na swoich własnych kuksach, pozbawione całego schematu administracyjnego i organizacyjnego, jaki cechuje kopalnię królewską. Na koniec układ zależności zleceniodawcy również w dużej mierze warunkuje dobór i dysponowanie środkami wyrazu użytymi przez artystów.

Ilustratorzy dzieła Agricoli nie mieli na celu zaspokojenia władczych ambicji posiadaczy czy zarządcy kopalni. Zadaniem ich było wykonanie zamówienia na ilustrację książki. Tymczasem Hondius liczył się ze swoim dostojnym odbiorcą i protektorem; od niego w dużej mierze uzależniony był dalszy byt względnie wyższe honorarium. Toteż w rozwiązaniu ikonograficznym tak operował środkami wyrazu, aby oddać w pełni atmosferę wytężonej pracy wykonywanej dla króla pod czujnym okiem jego głównego żupnika. Ilustracja miała utwierdzić władcę, że wydobywanie odbywa się niezwykle sprawnie; dozór kopalniany dba o wydajność pracy; mierniczy czuwa nad prawidłowym przeprowadzeniem pomiarów i wytyczeniem kominów, czyli no-



Il. 22. Fragment il. 16. (Fot. B. Stabiński)



Il. 23. Fragment il. 16. (Fot. B. Stabiński)



Il. 24. Piec do wytapiania żelaza, drzeworyt z dzieła Agricoli.

wych chodników; wreszcie wydawanie soli jest należy- cie dozorowane. Dlatego też — należy przypuszczać — Hondius celowo wybrał taki moment z życia kopalni, kiedy monotonię zwykłego dnia roboczego ożywia przy- bycie szlachty czy wysłanników dworu po odbiór soli. Tym się tłumaczy duży ruch przed składami i warzel- nią, wielka ilość czworokonnych wozów na placu ko- palnianym, okazałe postacie szlachty przed składem, wreszcie obecność wyższych urzędników w podzie- miach, co na pewno nie zdarzało się codziennie.

Włączenie tego wydarzenia w kompozycję szty- chów zdaje się także wskazywać na osobistą bytność Hondiusa w Wieliczce. Tylko artysta umiał docenić wagę takiego momentu dla wzbogacenia narracji ry-

cin. Być może, zjawił się tu z wysłannikami dworu, którzy przybyli po transport soli na stół królewski. Mógł więc obserwować ożywiony ruch na kopalni i tylko jego autopsji należy zawdzięczać utrwalenie ta- kich scen rodzajowych, jak pościg woźnicy za koniem.

Choć nie ulega wątpliwości, że w układzie skom- plikowanej treści sztychów Hondius korzystał ze szkic- ów czy fachowych wskazówek Germana, musiał poza tym uwzględnić dezyderaty podzupka czy samego żup- nika, to jednak tego typu szczegóły należy przypisać samemu artyście, podobnie jak silnie tu występujący a tak dla nas cenny pierwiastek rodzimości wydobyty przez artystę różnorodnością elementów stroju.



Il. 25. *Pompa odwadniająca, drzeworyt z dzieła Agricoli.*

Wśród całej rzeszy górniczej ubranej w jednakową, płócienną opończę z kapużą, jego bystre oko umie wychwycić chłopca w wysokiej czapie krakowskiej. Być może był to otrok, który zjeżdżał do podziemi, aby urabiać sól dla tych, którzy posiadali przywilej pobierania jej wprost z podziemia. Tylko Hondius mógł podkreślić tak drobne różnice ubioru zjeżdżających na szlagach górników, jak też zadokumentować charakter ludowy ubiorów woźniców przybyłych po transport soli. Resztę postaci pokazuje artysta także w strojach, w których uwzględnił drobne nawet szczegóły kostiumu-

mologiczne, jak szerokie kołnierze delii, szamerowanie czamar czy podwinięte poły kontusza; nie zapomina o podgolonych czubach na głowach pachołków, podkreśla typowy, zamaszysty gest idących do składu soli szlachciców. Bez tych drobnych szczegółów obraz polskiej kopalni z okresu Renesansu byłby niepełny. One — rozsadzając zamknięte ramy specyfiki kopalnianej, umacniają jednocześnie znaczenie dokumentarne sztychów, prawdziwość zawartej w nich treści, wreszcie podnoszą ich specjalny walor artystyczny.

MICHAŁ WALICKI

LASTMANIANA

I

Niedawna jeszcze obecność w zbiorach polskich obrazu Lastmana pod nazwą „Ofiara w Lystrze“ (il. 1) jest dostatecznym powodem do zajęcia się twórczością tego nauczyciela Rembrandta. Sam obraz bowiem, o którym jest mowa¹, stanowiący czołową pozycję w dorobku artystycznym Lastmana, doczekał się uznania, wyprzedzającego daleko dzisiejsze wartościowania tego płótna. Wystarczy przypomnieć, że właśnie na cześć tego dzieła poświęcił był wykwinny panegiryk Jost van den Vondel², dodajmy ponadto, że już w r. 1633 uczeń Lastmana Rembrandt, doceniając wagę koncepcji swego nauczyciela, notuje pośpiesznie czerwoną kredką wrażenia, jakie był wywarł na nim ten obraz³.

Obraz jest dostatecznie znany, by go omawiać do-
kładnie. Biorąc pod uwagę fakt wywiezienia go przez Niemców, powtórzmy raz jeszcze w ślad za Freisem⁴ jego opis:

„Z bramy miasta leżącego na wzgórzu, w głębi prawej strony obrazu, wychodzi długi pochód miesz-
kańców w wieńcach na głowach, niosących dary ofiarne i płonące pochodnie, prowadzących zwierzęta na ofiarę. Na czele posuwającego się orszaku, na pierwszym planie obrazu od prawej stoi profilem przed ołtarzem w pozie sakralnej kapłan, odziany w długą, zwisa-
jącą z głowy szatę, w wieńcu na głowie, trzymając przed sobą naczynie. Za nim, z lewej strony na

wzniesieniu, stoją dwaj apostołowie przemawiający do tłumu. Paweł z długą brodą w długiej, błękitno-
zielonej, powłóczystej szacie, białawo-karminowym płaszczu, zwisającym mu z ramion, ze skrzyżowanymi na piersiach rękami, lekko pochylony do przodu. Obok niego, z prawej, stoi nieco cofnięty Barnaba, ze wznie-
sionymi rękami w ciemnym, brązowo-szarym przepa-
sanym w biodrach płaszczu. W głębi na prawo widocz-
ny jest fragment murów z kolumną, porośniętą krze-
wami. W dole widnieje postać zapatrzona z podziwem w apostołów, a obok, na wzniesieniu, sylwetowo po-
traktowana grupa widzów. Na pierwszym planie przed apostołami stoi uzdrowiony przez nich mężczyzna w szaro-zielonej szacie, nałożonej na brązowo-czerwo-
ną koszulę. Postaci stojące z lewej spoglądają nań z pełnym podziwu zaciekawieniem. Wśród nich na uwa-
gę zasługuje postać stojąca profilem w karminowym płaszczu i w białym turbanie na głowie. Z prawej stro-
ny za kapłanem klęczą młodzieńcy widziani z profilu w cytrynowo-żółtych, jasnokarminowych i błękitnych szatach, z wieńcami na głowie, trzymający różne na-
czynia i pochodnie. Bardziej na prawo klęczy stara kobieta mająca zielonawo-liliowy, zarzucony na głowę płaszcz, a obok niej, również w klęczącej pozie, widocz-
ny jest mężczyzna. W głębi tłumnego pochodu kroczą grający na fletach i tamburinach. W środku tła na co-

¹ Pochodzenie i historia obrazu: około r. 1648 w zbiorze Jana Sixa w Amsterdamie; 6. IV. 1702 na aukcji Jana Sixa w Amsterdamie, 230 fl.; 23. XI. 1765 Gerard van Oostrun z Heusden w Hadze, 60 fl. (Oud Holland, XIX, 1901, s. 11); 6. V. 1766 sporządzono do obrazu złożone ramy (tamże s. 175); aukcje: 31. III. 1770, nr 3 w Hadze, 81 fl.; 14. XII. 1772 w Amsterdamie. — W XIX w. był własnością Ilińskich w Roma-
nowie. Ostatnio należał do Tomasza Zamoyskiego i zdeponowany był w zbiorach Tarnowskich w Suchej. Skonfiskowany przez Niemców w r. 1940. Por. Hof-
stede de Groot C., *Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte*, 1898, I, s. 138; Martin W., *Rembrandt en Lastman*, Bulletin van den Ned. Oudhk. Bond III, s. 265 i VII, s. 187—92; Bredius A. w Kunst-

chronik 1903, s. 30 i 36; Freise K., *Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst*, Leipzig 1911, s. 68.

Właściwym odkrywcą obrazu jest Jerzy Mycielski, zob. jego komunikat *Mistrz Rembrandta i jego niez-
nany obraz w Polsce*, Sprawozdania K. H. S. VII (1906), s. CXXXI—CXXXII. Fotografie i reprodukcje: pierwszy raz reprodukowany przez Brediusa w Kunst-
chronik 1903, następnie w dziele J. v. L., *Amsterdam in de XVII eeuw*, 1859, V, s. 767; Le Journal de De-
bats z 20 sierpnia 1902; Koloff E., *Rembrandt, Rau-
mers Historisches Taschenbuch*, V (1854).

² Freise, jw., s. 68—71.

³ Hofstede de Groot C., *Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kriti-
schen Katalogs*, Bonn 1906.

⁴ Freise, jw., s. 68 i n.



Il. 1. Pieter Lastman, Ofiara w Lystrze. Dawniej Muzeum Narodowe w Warszawie, obecnie zaginiony.



II. 2. Rembrandt, rysunek wg obrazu Lastmana, Ofiara w Lystrze. Bajonna, zbiory Bonnata.



Il. 3. Postać uzdrowionego, fragment il. 1.

kole widnieje wysoki obelisk i posąg bóstwa. Ponad zabudowaniami miejskimi wznosi się wysoka, rotundowa świątynia, przyozdobiona półkolumnami i rzeźbą figuralną ustawioną w niszach. Pokryte chmurami niebo utrzymane jest w kolorach białawych i szaro-niebieskich, architektura zaś w szaro-zielonych. Na pierwszym planie obrazu widoczny niewielki skrawek ziemi zarzucony jest kwiatami — białymi, czerwonymi i niebieskimi gwoździkami i astrami. Z lewej strony leżą ostry i fragmenty rzeźb antycznych⁴.

By sobie uprzytomnić znaczenie utraconego, jak sądzę tylko chwilowo, dzieła Lastmana, warto przypomnieć wagę tego artysty na firmamencie sztuki holenderskiej początku XVII stulecia.

Pieter Lastman przychodzi na świat w Amsterdamie w r. 1583⁵. Ojcem jego był Pieter Zeegers, kurier dyplomatyczny na trasie Niemcy południowe—Niderlandy, parający się ponadto dzierżawą jatek hali rybnej; do lukratywnych tych zajęć dorzucić należy inne jeszcze stanowiska, by wymienić chociażby jego przełożoność w amsterdamskim orfelinacie, przynoszące mu również pokaźne zyski. Z pięciorga dzieci jedyny Pieter we wczesnym już okresie swego życia ujawnił talent przyszłego malarza. Staż szkoleniowy chłopca nie wykroczył poza zwyczajowe ramy ówczesnego szkolnictwa. Pierwszym jego nauczycielem był Gerrit Pieter Swellinck, mistrz szklarski a jednocześnie malarz, następnym Jacob Lenarts, podobnie jak poprzedni całkowicie nieznany z dzieł własnych, wreszcie mistrz trzeci, może najbardziej wpływowy, a mianowicie Cornelisz van Haarlem, dumnie noszący swój tytuł „akademika akademików“, w praktyce zaś grupujący dokoła siebie najbardziej skrajne skrzydło holenderskich manierystów⁶.

Dwudziestoletni Lastman wyjeżdża do Italii w r. 1603 na okres lat dwóch. Carel van Mander miał widać specjalne zaufanie do Lastmana, skoro w swej pracy, napisanej w r. 1603 a wydanej w 1604⁷, mówi o nim jako o młodym artyście rokującym wielkie nadzieje (goede hope), a który znajduje się obecnie we Włoszech. Datę powrotu Lastmana z Rzymu określa rysunek jego z obrazu „Przemienienie“ Rafaela, znany z aukcji Antoniego Rudgersa Antoniesza w r. 1798, opatrzonego napisem: „Rysunek ten przywieziony jest przez malarza Lastmana w r. 1605 z Italii“. Dodatkowym argumentem za wymienioną tu datą powrotu jest fakt wymienienia Lastmana w rzędzie świadków liicytacji mienia Gillisa van Cooninxloo, odbytej w Am-

sterdamie w r. 1607, która to data jest potwierdzeniem terminu a quo pobytu Lastmana w Amsterdamie.

Utarło się mówić o Lastmanie, jako o wychowanku holenderskich manierystów. Dotychczasowi biografowie Lastmana tym chętniej podkreślali odmienną artystyczną atmosferę, która otoczyła go po przyjeździe do Rzymu⁸. Po przybyciu do tego miasta, młody amsterdamski malarz miał rzekomo poddać się wpływom Adama Elsheimera, znakomitego luministy niemieckiego, o którym, według Sandrarta, wyłącznie podówczas mówiono w Rzymie. Imię Elsheimera było szczególnie atrakcyjne, zwłaszcza dla licznych cudzoziemców, odbywających swój włoski staż. Sam Lastman był związany węzłami przyjaźni z Elsheimerem, pod którego dachem pędził tu dni wspólnie z obu Pynasami i van Hagelsteinem. Wróciwszy do Amsterdamu, Lastman zamyka się całkowicie w kręgu swej sztuki. Tej wyjątkowej koncentracji swych sił duchowych zawdzięcza on może ów wyjątkowy mir, jakim się cieszył wśród współczesnych. W latach 1617—19 przeszedł przez jego pracownię Jan Lievens, w r. 1623 Rembrandt.

Od czasu swego powrotu Lastman występuje stale na aukcjach w charakterze eksperta otrzymując jednocześnie jako artysta najbardziej zaszczytne zamówienia. Van Ouden i Jost van Vondel poświęcili jego utworom natchnione strofy. Poetyckiemu pióru Josta zawdzięczamy panegiryk na cześć Lastmanowskiego obrazu „Ofiara w Lystrze“, w którym po porównaniu z Rubensem nazywa go nowym Apellesem⁹. Gdy w r. 1633 mistrza Piotra porywa śmierć, ciało jego odprowadzone zostaje na miejsce wiecznego spoczynku „przy dźwięku wielkich dzwonów“. Pamięć o nim, tak żywą za jego życia wśród uczniów, przekazał potomności portret malowany przez Tomasza de Keyser; o reszcie mówią nam jego obrazy.

Dojrzały okres twórczości Lastmana da się od biedy podzielić na mniej lub więcej sprecyzowane okresy. Tak więc, w latach 1608—11 jest on przede wszystkim ilustratorem Ewangelii, której sceny opowiada nam szeroko i dokładnie na tle bogato rozbudowanych krajobrazów. Po r. 1611 zainteresowania jego skupiają się na opowieściach ze Starego Zakonu. Początkowo poruszają go interesować wielofiguralne skomplikowane układy kompozycyjne, wśród których prym wiedzie „Ofiara w Lystrze“ z r. 1614 oraz niewątpliwie do niej pendant, jakim jest pochodzące z tegoż samego roku płótno z amsterdamskiego muzeum, na którym Orestes i Pylades toczą spór o pierwszeństwo do prawa ofiary.

⁵ Artystyczne curriculum Lastmana tutaj podane jest streszczeniem jednej z ostatnich prac o tym artyście: Szerbaczeva M., *Kartiny Pitiera Lastmana w Ermitażu* (Musée de l'Ermitage. Travaux du Departement de l'Art Européen, Leningrad I, 1940, s. 33); zob. również Freise, jw., passim.

⁶ Por. obraz Hemessena Paweł i Barnaba. Baldass L., *Unbekannte niederländische Bilder in Wien und*

Budapest, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission f. Denkmalpflege XI (1917).

⁷ Van Mander C., *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, ed. Floerke H., München und Leipzig 1906.

⁸ Freise, jw., passim; Szerbaczeva, jw., passim.

⁹ Freise, jw.

Krótko przed r. 1617 maleje zainteresowanie Lastmana dla scen wielopostaciowych, a miejsce ich zajmują teraz lakonicznie opowiedziane, kameralnie inscenizowane dramaty. Począwszy wreszcie od czasu około r. 1619 aż do lat ostatnich, poczyną znów odzywać się zainteresowanie dla bogatych scen figuralnych; tym razem jednak starzejąca się ręka Lastmana niewiele już wnosi do sumy uprzednio osiągniętych wyników.

Wiele mówiąca jest sygnatura na „Ofierze w Lys-trze”: Pietro Lastman fecit A. 1614. Zromanizowane brzmienie imienia pobudza do wcale odważnych hipotez. Każe ono nam myśleć bądź to o osobliwym sentymencie, żywionym przez tego amsterdamszczyka dla płodów włoskiego pędzla, bądź o nieznanym z imienia fundatorze czy też odbiorcy tego dzieła. Lecz równocześnie przychodzi na myśl wymowne milczenie tych dziejopisów holenderskich, jak Houbraken i Campo Weyermann, którzy tak mało mogą powiedzieć dzisiaj o kolejach życia Lastmana w tym okresie, iż kuszącą jest hipoteza o ponownym acz krótkim pobycie Lastmana w Rzymie w r. 1614.

„Ofiara w Lys-trze”, podobnie jak amsterdamski „Orestes i Pylades”, stanowi nie tylko wyjątkową, lecz wręcz odosobnioną pozycję w bogatym dorobku Lastmana. Oba te obrazy są rzadkim przykładem jego włoskiego stylu, któremu ani przedtem, ani też potem nie danym było wystąpić z podobną siłą. W obu tych wymienionych obrazach, a przede wszystkim w „Ofierze w Lys-trze” dominuje zarówno w ujęciu szczegółów jak i w całości kompozycji przeżycie stylu włoskiego malarstwa. Korowód ofiarny, rozwijający się przed naszymi oczyma na romanowskim obrazie, wykazuje wiele zastanawiających analogii ze słynnym „Tryumfem Cezara” Mantegni¹⁰. Charakter izolacji poszczególnych figur na naszym obrazie wskazuje ponadto znajomość rafaellovskiego kartonu o tym samym temacie¹¹.

Obserwacje te można jeszcze pomnożyć. Bo zestawienie z kompozycją Rafaela ze stanc „Konstantyn i jego żołnierze” wykazuje wyraźnie, że dzieło Rafaela znane było Lastmanowi, który podobnie zaaranżował swą grupę apostołów (il. 4). Ale i samo dzieło Lastmana oddziaływało niejednokrotnie na innych. Mówi o tym obraz Jordaensa „Paweł i Barnaba” (z r. 1645) z Akademii wiedeńskiej, w którego detalach (figury aniołów z lichtarzami, formy architektoniczne) stwier-

dzamy ślad przejęcia się koncepcją Lastmana¹²; świadczy o tym również obraz tej samej treści Pynasa z r. 1628¹³. Wbrew opinii Drosta widziałbym w naszym zaginionym dziele Lastmana brak ściślejszych elementów sztuki Elsheimera, które, podsyćcane osobistą przyjaźnią, tak uporczywie dotąd przenikały do twórczości Lastmana¹⁴.

Niewiele jest obrazów w równej mierze dobitnie, jak romanowski i amsterdamski, mówiących o możliwościach rozwinięcia przez Lastmana zasad wielkiego stylu. Te jednak kilka, które tu można przytoczyć¹⁵, stwierdzają dowodnie, jak dalece umiał Lastman w tych kilku wypadkach przewyciężyć tradycje niderlandzkich manierystów, które tak wydatnie zaciążyły nad pierwszym okresem jego twórczości, a później wracały niejednokrotnie. Właśnie do „Ofiary w Lys-trze” zastosować można słowa Müllera¹⁶, któremu zawdzięczamy trafną charakterystykę niektórych osobliwości lastmanowskiego stylu. W przeciwieństwie do manierystycznej tendencji do usuwania w głąb dramatycznego ośrodka akcji, Lastman wysuwa go na plan pierwszy, względnie zapewnia mu wyraźną izolację. Zamiast synoptycznego przedstawienia momentów akcji, stosuje przyczynowe wiązanie wszystkich jej składników, przy czym moment decydujący ma zapewnioną przewagę plastyczną. Z kolei, w miejsce typowej dla manierystów abstrakcyjności i fantastyki w traktowaniu tematu występuje u Lastmana narracyjny realizm; podobnie, gdy u manierystów obserwujemy motywy ruchu nie usprawiedliwione akcją, Lastmana interesuje teraz różnorodność tych motywów, przedstawiających obfitość odmiennych reakcji na określone wydarzenie. Znamiennym jest wreszcie jednolity kierunek ruchu, którego impulsem jest zawsze węzeł dramatyczny wielofigurowej akcji, podczas gdy na płótnach manierystów panuje bardzo dla nich typowa bezkierunkowa ruchliwość.

Utracenie „Ofiary w Lys-trze” stanowi dla nas stratę wręcz niepowetowaną. Jeżeli obraz ten uległ zagładzie w latach 1944—45, tracimy tym samym bezpowrotnie największe dzieło rembrandtowskiego nauczyciela. Gdyby tak było istotnie, pełne zachwyty słowa van Vondela brzmiałyby teraz muzyką pośmiertnej elegii. Żaden z naśladowców mistrza nie zdobył się potem na podobnego rodzaju twórczy wysiłek¹⁷. Wobec

¹⁰ Fiocco G., *Mantegna*, Milano 1937, tabl. 99—107.

¹¹ Valentiner W., *Rembrandt und seine Umgebung*, Strasburg 1905, s. 103; zob. ponadto Knipping B., *De iconografie van de Contra Reformatie in de Nederlanden*, Hilversum 1939, s. 258.

¹² Drost W., *Motivübernahme bei Jakob Jordaens und Adriaen Brouwer*, Königsberg 1928, s. 18.

¹³ Baldass L., *Studien über Jacob Pynas*, Belvedere 1938/43, s. 153.

¹⁴ Drost W., *Adam Elsheimer und sein Kreis*, Potsdam 1933, s. 63, fig. 29.

¹⁵ Freise, jw. i Szczerbaczewa, jw., passim. Por.

Romanow N. J., *Another pictures of P. Lastman in America*, Art in America XXI, s. 109—113.

¹⁶ Müller C., *Studien zu Lastman und Rembrandt II. P. Lastman und Rembrandt*, Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen L (1929), s. 45.

¹⁷ Nie może tu wchodzić pod uwagę mylnie przypisywany obraz tejże treści w zbiorze hr. J. de Roquefeuil (Les Arts 1903, nr 22), identyfikowany niesłusznie przez właściciela z naszym obrazem, ani też „Ofiara w Lys-trze” ze zbioru Peltzera. Zob. *Galerie Peltzer à Cologne*, Amsterdam 1914, nr 117.



IL. 4. Rafael, *Mowa Konstantyna do wojowników*. Fragment wg sztychu V. Salandri.

niepewności o jego losy tym słuszniejszą wydaje się być chęć rozpatrzenia chociażby w skrócie całości zagadnień związanych z tym niespospolitym dziełem.

Możemy się tylko domyślać, że Lastman wykonał był w swoim czasie co najmniej jeden szkic rysunkowy do obrazu „Ofiary”. Zapewne był to rysunek zna-

ny tylko ze wzmianek licytacyjnych — aukcji rysunków w Amsterdamie z dnia 28 października 1783 (nr 48), następnie kolekcji A. D. Pinto w Amsterdamie z 11 kwietnia 1785 (nr 402) oraz zbiorów P. Yvera tamże z 31 marca 1788 (nr 10)¹⁸. Freise wymienia jeszcze

¹⁸ Z materiałów Rijksbureau w Hadze.

dwa inne rysunki¹⁹, co do których nie umiem się wypowiedzieć. Natomiast rysunek, o którym przed chwilą wspomniałem, wyraźnie oznaczony jest w katalogach jako „Paweł i Barnaba w Lystrze“, przy czym zgodnie podnosi się jego piękne wykonanie i rzadkość²⁰. Zachował się natomiast rysunek inny, wiążący się bezpośrednio z naszym obrazem, wykonany też inną, lecz wręcz genialną ręką. Jest nim rysunek Rembrandta w zbiorze Bonnata w Bajonnie, świadczący o silnym przeżyciu przez wielkiego ucznia kompozycji nauczyciela (il. 2).

Byłoby błędem upatrywać w tym rysunku (kredka czerwona, 295 x 443 mm) charakter rysunkowej kopii z lastmanowskiego malowidła. Właściwe określenie sceny oraz wskazanie na bezpośrednią łączność z obrazem Lastmana zawdzięczamy Martinowi²¹, dotychczas bowiem rysunek ten uchodził za ilustrację do historii Jefty z córkami²². Porównanie rysunku z obrazem unaocznia nam, że mamy przed sobą fascynującą świeżością swej kreski notatkę z podziwianego powszechnie podówczas dzieła; pochodzi ona z początku lat trzydziestych i być może, miała z czasem posłużyć za parafrazę tematu „Ofiary w Lystrze“ przez Rembrandta.

Jasnym zdaje się być cel, przyświecający Rembrandtowi. Chodziło mu wyłącznie o zanotowanie ogólnych zarysów kompozycji z pominięciem wszystkich innych elementów drugorzędnych. Ale i w tym wypadku jest wierny samemu sobie, to znaczy z właściwym sobie zmysłem sprzeciwu wprowadza alla prima pozornie niewielkie, a przecież istotne zmiany. Przede wszystkim zmienia układ ramion obu apostołów; bliższy widza Paweł wyciąga rękę ku tłumowi, podczas gdy drugi, Barnaba zdaje się mieć skrzyżowane na piersi. Przez przestawienie tych akcentów, odwrotnie umieszczonych u Lastmana, chciał zapewne Rembrandt uniknąć przecięcia głowy Barnaby prawym ramieniem, a jednocześnie usunąć ów niezbyt korzystny element w ogólnej budowie obrazu, którym jest mocna sylwetka ramion wzniesionych na tle jasnego nieba. Podobne znaczenie posiada masywna kępa roślinności, wprowadzona w tło postaci Pawła, przez co ostra jego sylwetka, pochylona w rembrandtowskiej interpretacji, uległa dodatkowemu złagodzeniu. Uzdrawiony przez apostołów mężczyzna unosi na rysunku lewą swą rękę w geście wskazującym na cudotwórców; tej pozornie nieznacznej korekcie zawdzięczamy związanie wy-

dzielonej przez Lastmana grupy z całością sceny. Z kolei, przez przesunięcie ku środkowi płaszczyzny figury kapłana, odsłania Rembrandt narożnik ołtarza, na którym stoją apostołowie, przez co przedstawienie akcji zyskało na czytelności. Ponadto, dzięki wyrównaniu dolnej linii pochody, ustawieniem go jakby na cokole, przewija się on niemal równoległe do dolnej krawędzi rysunku, przez co posuwanie się procesji zyskuje na zwartości. Sumaryczna notatka Rembrandta wydobywa efekty wyraźnie skierowanego ruchu, podczas gdy korowód Lastmana w tym zestawieniu przypomina efekty żywego obrazu. Wyłamująca się z pochody u Lastmana postać klęczącego pacholika, który, zwrócony ku widzowi, obojętny na wszystko co go otacza, zda się mu demonstrować okazały przepych trzymanego przez siebie dzbana — u Rembrandta wtapia się posłusznie w nurt orszaku. Jego skupiony profil, lekko wzniesienie głowy patrzącej z oddalenia wprost na święte twarze uzdrowicieli — ukazuje nam teraz zupełnie innego chłopca, nie tylko już zdyscyplinowanego uczestnika procesji, lecz przede wszystkim przeżywającego aktywnie niezwykłość zjawiska. Dodajmy wreszcie, że przestrzeń zamknięta łukiem pochody jest w interpretacji Rembrandta znacznie większa od przestrzeni, jaką nam otwiera Lastman, oraz że elementy architektoniczne niemal że nie zatrzymały uwagi van Rijna. Wnikliwy komentator tego rysunku, Martin, niesłusznie uważał te zmiany za przypadkowe (przytoczyłem tylko ważniejsze). Rację w tym wypadku trzeba przyznać Freisemu, który podkreślił szereg daleko idących zbieżności z dziełem Lastmana, pamiętając ponadto, że dopiero Martinowi zawdzięczamy właściwe odczytanie krótkiej własnoręcznej notatki Rembrandta, widniejącej u spodu rysunku²³. Stwierdza ona, że Rembrandt, mając w trakcie rysowania ten obraz przed oczyma, świadomie lakonizował i zmieniał zarysy oraz usytuowanie postaci²⁴.

Raz jeszcze danym będzie naszemu obrazowi zaważyć na dziele Rembrandta. Świadczy o tym jego „Grou-tie“²⁵, czyli malowane en grisaille Kazanie Św. Jana z lat 1635—36, niegdyś podobnie, jak i obraz lastmanowski, znajdujące się w zbiorach rembrandtowego przyjaciela, burmistrza Jana Sixa. W układzie tego dzieła odczuwamy wyraźnie nawiązanie nie tylko do tzw. Biblii Rafaela, lecz w silniejszym jeszcze stopniu do „Ofiary w Lystrze“ Piotra Lastmana.

¹⁹ Freise, jw., nr 25, 37.

²⁰ Wykonany był techniką mieszaną: kredka i tusz lawowany.

²¹ Martin W., *Rembrandt en Lastman*, Bulletin van den Ned. Oudhk. Bond VII (1906), s. 187 i n.

²² Hofstede de Groot C., *Die Zeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs*, Haarlem 1906. Por. Alfassa P., *Un recueil de dessins de Rembrandt au musée du Louvre*, III, 1920,

s. 28—33 oraz Demonts L., *L'album de dessins de Rembrandt donné au musée du Louvre par Leon Bonnat*, Gazette des Beaux Arts 1920, s. 1—20.

²³ „en vooruylt is een jonck kint“.

²⁴ W sprawie rysunków Rembrandta z obrazów Lastmana zob. Freise K., *Rembrandt und Lastman*, Cicerone 1913, s. 610, 611.

²⁵ W Kaiser Friedrich-Museum w Berlinie (nr 8 K). Por. uwagi Freisego, jw., s. 233—249.

Laskawsze były losy dla drugiego dzieła Lastmana, związanego z dziejami polskiego zbieractwa, tym razem już naszych czasów. W r. 1941 nabyty został przez ówczesnych właścicieli Wilanowa obraz malowany na desce dębowej (52,5 x 77,5 cm) przedstawiający Gniew Aswerusa na Hamana (Haman, Aswerus i Estera; il. 5). Przypisałem go Lastmanowi, co potwierdziła z czasem sygnatura wydobyta ręką konserwatora: Lastman fecit A. 161. Skonfiskowany przez Niemców i wywieziony, podobnie jak i wiele innych obrazów, wrócił szczęśliwie do warszawskiego Muzeum Narodowego, nosząc na sobie ślady najcięższych zniewag, jakich może doznać dzieło sztuki²⁶.

Scenariusz jest tym razem mało skomplikowany, wręcz prosty. Blisko połowę obrazu od lewej wypełnia nakryty dywanem i obrusem stół, ustawiony na tle kotary; zza stołu zarzuconego bogatymi naczyniami z wyszukanyim jadem porywa się postać gniewnego Aswerusa w orientalnym, książęcym stroju i turbanie na głowie. Szeroki odrzut w tył prawej ręki, trzymającej berło, oraz zaciśnięta pięść lewej podkreślają napiętność wybuchu. Prawą połowę kompozycji zajmuje wysunięta ku środkowi grupa złożona z Estery i przypadającego do kolan Hamana, którego ona odpycha obręcz, odwracając w tył głowę o twarzy zniekształconej wyrazem bólu (il. 6). W tle otwiera się poprzez loggię widok na park i fragment podmiejskiej renesansowej willi, zarysowuje się część wodotrysku w formie dmącego trytona; zza kotary i na jej tle, przed postacią Aswerusa, wyglądają strwożone postacie trzech dworzan. Na pierwszym planie po lewej, na kamiennej posadzce z flizów, ustawiona jest wielkich rozmiarów repusowana miska, z której wystaje szklane okrągłe naczynie.

Chromatyka obrazu odpowiada najzupełniej paletcie Lastmana. Klęczący przed Esterą Haman, a zatem postać centralna z tytułu samego dramatu, tworzy jednocześnie akcent najbardziej rzucający się w oczy przez drastyczne zestawienie zimnych układów barwnych. Wierzchnia jego suknia obfituje w efekty wyblakłych liliowych barw, podczas gdy rękawy i fragmenty szat spodnich utrzymane są w ciemnozielonej chłodnej gamie. Postać Estery stanowi pod tym kątem widzenia swego rodzaju barwny repousoir w stosunku do postaci Hamana. Dominują tu tony ciepłe: złoto-ugrowa suknia przełamana jest ciemniejszym ziemistym laserunkiem, widocznym zwłaszcza w załamaniach fałdów, co łącznie decyduje o wrażeniu pomarańczowej tonacji. Z jej ramion spływa płaszcz o kolorze brudnoczerwonym, połyskliwym w interpretacji, przypominającym w ostatecznym efekcie odcienie pła-

tów łosiosa. Płaszcz podbity jest z kolei ciepłą, zieloną materią, zbliżoną do tonu rezedy. Fragment narzuty, spływającej z siedziska Estery, utrzymany jest w gamie mieszanej, na którą składają się elementy tonów czerwonych, pomarańczowych i brunatnych; równolegle dolną partię sylwety Hamana otacza materia powracająca znowu do zimnej skali o głębokich niebieskich odcieniach. Za pewnego rodzaju neutrum kolorystyczne uznać należy sylwetkę Aswerusa, której zasadniczymi barwnymi komponentami są odcienie ciemnozielone, jasnobrązowe, ożywione głębszym rysunkiem; brązowo-szary, względnie złamany biały turban królewski Aswerusa, podkreśla obojętny w sensie kolorystycznym charakter tej postaci.

Dodać wreszcie należy, że po uświadomieniu tej oczywistej kolorystycznej wspólnoty, jaka łączy obraz warszawski z ulubionym barwnym postępowaniem Lastmana, niemniej ważne będzie stwierdzenie obecności w tym obrazie typowych dla jego pędzla cech modelunku; tutaj wymienić trzeba wybitną statuaryczność postaci, nawyk do przyoblekania ich w materię, które układają się na podobieństwo tkaniny zwilżonej gipsem, co w ostatecznym wyniku powoduje powstawanie efektów ornamentalnych, przypominających w rysunku ornament małżowiny usznej²⁷.

Niezaprzeczalna autentyczność sygnatury niezależnie od analogii stylistycznych utwierdza nas w przekonaniu, że jest to istotnie dzieło Lastmana, powstałe przed upływem drugiego dziesiętka lat w. XVII. Mamy przed sobą tę samą niewielką liczbowo grupę figuralną, tak znamioną dla końca drugiego okresu lastmanowskiej twórczości. Z pewnego rodzaju zdziwieniem stwierdzić należy, że w żadnych dotychczas spisach obrazów tego artysty, względnie w wykazach zachowanych, bądź uznanych za zaginione jego rysunków, nie znajdujemy wiadomości potwierdzających fakt wykonania tego naprawdę niepowszedniego utworu. A przecież sam temat był tak dalece aktualny dla tych czasów, że raczej z radością możemy stwierdzić fakt, że Lastman nie przeszedł wobec niego obojętnie.

Opowieść biblijna o pięknej Esterze, żonie Aswerusa, kobiecie, która umiała wystąpić w obronie własnego kraju i zwyciężyła królewskiego nepotę Hamana, należy do tematów ulubionych nie tylko przez malarstwo, lecz i przez teatr w. XVII²⁸. Podejmowało ten temat wielu, wśród nich między innymi Lope de Vega, którego co prawda interesowały raczej retoryczne genealogie bohaterów dramatu. Odmienne ujął to Racine w swej jednoaktówce, gdzie zgodnie ze swymi

²⁶ Obraz ten pochodzić się zdaje ze spuścizny po Sobieskim; zob. Czołowski A., *Urządzenie pałacu w lastanowskiego za Jana III*, Lwów 1937, s. 16, 66.

²⁷ Tzw. „style auriculaire“; zob. Ryckevorsel J., *Lastmaniana*, Oud Holland LI (1934), s. 166 i n.

²⁸ Kuchler J., *Esther*, Jahresbuch für Philologie I, s. 333.



Il. 5. Pieter Lastman, *Gniew Aswerusa na Hamana*. Muz. Narodowe w Warszawie. (Fot. Z. Tomaszewska)

jansenistycznymi pojęciami starał się wykazać, że Estera, działająca z boskiego przyzwolenia, jest niczym więcej, jak tylko instrumentem w ręku Najwyższego, który użył ją za narzędzie wybawienia wybranego ludu.

Lastman występujący w naszym obrazie jako jeden z ilustratorów tego dramatu, reżyseruje jego finale w sposób względnie prymitywny; rozpacz Hamana, błagającego Esterę o wstawiennictwo, jest porywem tej bezpośredniości reagowania, która dostępna jest większości ludzi. Jakże inaczej rozwiązał to zagadnienie Rembrandt, uczeń Lastmana, każąc swemu Hamanowi (Leningrad, Ermitaż) podejść do krajobrazu, podobnie jak do rampy scenicznej, i tutaj dopiero wygłosić wobec niewidocznych widzów swój bodaj że niedosłyszalny monolog! Raz jeszcze uwydatniła się tutaj różnica w interpretacji przeżyć teatralnych, dostęp-

nych zarówno nauczycielowi jak i uczniowi, spośród których jedynie Rembrandt odważył się na stworzenie klasycznego odpowiednika rzadkiego podówczas monologu²⁹, a zatem tej formy, która będąc prawie że nieznaną antycznemu światu, pozyskała prawo obywatelstwa w teatrze czasów nowożytnych.

Pozostaje zatem jeszcze do rozwiązania kwestia datowania. Szczęśliwym doradcą w tym wypadku jest C. Müller, który w cytowanej już parokrotnie rozprawie³⁰ opublikował był rysunek Lastmana „Abraham i Melchizedech” z bremeńskiej Kunsthalle, pochodzący z r. 1618. Zestawiając z nim obraz warszawski, ilustrujący historię Aswerusa, Estery i Hamana, bez trudu odnajdujemy na rysunku bremeńskim (il. 7) umieszczoną daleko w tle postać chłopca dźwigającego kosz, powtórzoną następnie niemal bez zmian, acz w pewnym obcięciu, na obrazie warszawskim. Tym samym odnaj-

²⁹ Schadenwald A., *Monolog und Selbstgespräch*, *Neue Philologische Untersuchungen*, 1926, passim; por. Alpatow M., *Etiudy po istorii zapadnoewropejskawo iskustwa*, Leningrad 1938, s. 83, 84 oraz uwagi Müllera

C., *Beiträge zur Geschichte der biblischen Historienbilder im 16. und 17. Jhdt. in Holland*, 1925, passim.

³⁰ Müller C., *Studien zu Lastman und Rembrandt*. II. P. Lastman und Rembrandt, *Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen L* (1929), s. 62, 63, fig. 11.



Il. 6. Asverus, Haman i Estera, fragment il. 5. (Fot. Z. Tomaszewska)

dujemy ścisłą datę powstania warszawskiego, czy może raczej wilanowskiego obrazu, która przypada na rok 1618; resztki zachowanej sygnatury 161. stanowią termin ad quem, stwierdzający, że obraz powstał naj-

później w roku 1619, tj. w myśl naszej interpretacji w r. 1618. Potwierdza ów domysł ponadto zestawienie z obrazem Lastmana z 1619 r. przedstawiającym Daniela wręczającego list Uriaszowi³¹.

III

Utracony obraz „Ofiara w Lystrze” spowodował mimo woli zajęcie się wszelkiego innego rodzaju polskimi Lastmanianami. Było ich znacznie więcej i, gdyby nie spalone prywatne archiwum naukowe, więcej ich mógłbym na tym miejscu przytoczyć. Teraz chciałbym poświęcić kilka uwag jeszcze jednemu obrazowi pochodzącemu również ze zbiorów warszawskiego Muzeum Narodowego i nie bez racji mogącemu uchodzić za dzieło lastmanowskiego kręgu.

Obraz o którym mowa jest malowidłem na desce (o wymiarach 74,5 x 106 cm) przedstawiającym rodzinę Lota wyprowadzanego przez aniołów z Sodomy

(il. 8). Nie figuruje on w żadnym z wykazów oeuvre Lastmana bądź jego uczeni, nie jest też sygnowany. Scena rozwija się na tle płonących ruin, z których dwaj aniołowie wyprowadzają Lotę. Akcja poczyną rozwijając się poczynając od lewej strony kompozycji. Na tle walącego się łuku, stojącego w łunie pożaru widnieje postać żony Lota, usytuowana na drugim planie. Ruch tej postaci, kobiety biegnącej na oślep, podkreśla jej własna obcość w odniesieniu do sceny głównej. Postacią centralną tej grupy czołowej jest osoba Lota, który wzywany przez dwóch aniołów, decyduje się wreszcie opuścić miejsce pożogi. Pierwsza z córek przy-

³¹ Repr. Bauch K., *Handzeichnungen Pieter Lastmans*, Münchener Jahrbuch d. bildenden Kunst, 3. Folge, III—IV (1952—53), s. 228. Bauch dość apodyk-

tycznie uważa rysunek bremeński za kopię wykonaną przez F. Venant (1591—1631), jw., s. 229.



Il. 7. Pieter Lastman, *Abraham i Melchizedech*. Bremen, Kunsthalle.

śpiesza kroku, podążając za pierwszym z anielskich przodowników, druga, o kształtach chłopięcych, podtrzymując kosz z wiktuałami na głowie, spogląda wahać się w kierunku ojca.

Układy barwne nawiązują wyraźnie do gamy Lastmana. Z całości, utrzymanej w rdzawo-ugrowych tonach o silnych akcentach skondensowanej czerwieni, wydziela się postać Lota w czerwonym płaszczu oraz pierwszoplanowa figura anioła w brudnozłotawej szacie zwierchniej, przewiązanej twardo zarysowanym białym sznurem, i w amarantowym płaszczu. Tępe profile głów (figura pierwszego z aniołów od lewej), odsunięte, drastycznie zróżnicowane palce stóp, sztywne kontury zwisających sznurów kostiumowych — wszystko to nasuwa domysł powstania tego obrazu w kręgu Lastmana.

Czy jednak istotnie autorem tego obrazu jest Lastman?

³² Gerson H., *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem 1942, s. 148; literaturę starszą podaje Thieme u. Becker, *Allgemeines Künstler-Lexikon*.

Autorstwo przypisać należy, jak sędzę, jednemu z wielu jego współpracowników, którym jest Jan Simonsz Pynas (1580—1631), pomniejszej miary malarz amsterdamski, współpracownik Lastmana (w okresie rzymskim — ok. 1605), z którym dzielił czas krótki swe losy wspólnie z Janem Tegnagel, Mojżeszem van Uytenbroek i Hendrikiem Goudt³². W znacznym stopniu posłusznym jest on sugestiom Lastmana, jak o tym świadczy chociażby rysunek jego aniołów, zbliżony do tych nieziemskich posłańców, którzy występują w scenie spotkania Abrahama z aniołami, z byłego zbioru Sjemionowa w Leningradzie³³.

O autorstwie Pynasa przesądzać zdaje się natomiast zestawienie z szeregiem jego dzieł, opublikowanych ostatnio przez Bauch³⁴, wśród których odnajdujemy szereg wręcz zastanawiających analogii. Ogólna dysproporcja warszawskiego obrazu nawiązuje do sceny „Złożenia do grobu” tego malarza z 1607 roku (Pa-

³³ Freise, jw., ryc. 21; Szczerbaczewa, jw., ryc. 2.

³⁴ Bauch K., *Beiträge zum Werk der Vorläufer Rembrandts. I. Die Gemälde des Jan Pynas*, Oud Holland LII (1935), s. 145 i n.



Il. 8. Jan Simonsz Pynas (?), *Rodzina Lota*. Muz. Narodowe w Warszawie. (Fot. J. Mierzecka)

ryż) oraz „Wskrzeszenia Łazarza“ z 1609 r. (Aschaffenburg). Przysadziste postacie aniołów o tak charakterystycznych przykrótkich, niemal że mechanicznie wycutych skrzydłach — motyw Elsheimerowski³⁵, wspólny jednak Lastmanowi i Pynasowi — napotykamy na jednym ze sztychów P. Lastmana wykonanym wg obrazu Pynasa. Odpowiednikiem w pewnej mierze postaci Lota jest postać Izmaela (?) wypędzającego Hagar (Akvizgran, 1613), zaś co ważniejsza, interpretacja łuku otwierającego się na płonące miasto w obrazie warszawskim przypomina żywo gatunkiem swej laserunkowej, przecieranej faktury podobne efekty, jakie możemy obserwować na obrazie Pynasa z 1615 r. ze zb. Johnsona w Filadelfii.

Przypisując zatem anonimowy jak dotąd obraz warszawskiego muzeum autorstwu Pynasa, wzbogacamy

niewiele nasz stan posiadania w dziedzinie holenderskiej sztuki. Omówienie tego obrazu zdawało mi się konieczne z uwagi na tytuł artykułu obejmujący, istotne bądź domniemane, Lastmaniana polskie. Wspaniałym obrońcą potrzeby tych omówień jest sam Rembrandt, niejednokrotnie czerpiący na równi z Bramerem z doświadczeń Lastmana, by przypomnieć tutaj tylko skrupulatny zarys wykonany przez van Rijna z lastmanowego rysunku „Ukamienowanie św. Szczepana“. Należy żałować, że nie doszedł był do rąk polskich inny oryginalny rysunek przynależący prawdopodobnie do zasobów polskiego muzealnictwa; mam tu na myśli jego lawowany szkic rysunkowy „Jeroboam przed złotym cielcem“ ze zbiorów Muzeum Gdańskiego, tak silnie związany z obrazem „Ofiary Junony“ sztokholmskiego Muzeum³⁶.

³⁵ Weizsäcker H., *Adam Elsheimer — der Maler von Frankfurt*, Berlin 1936, I, passim (tablice). Por. rysunki Lastmana z berlińskiego Gabinetu Rycin, publikowane przez Bocka E. i Rosenberga J., *Die niederländischen Meister*, Berlin 1930, II, s. 121.

³⁶ Secker H. F., *Rembrandt und sein Kreis. Unveröffentlichte Handzeichnungen aus Danziger Kabinett*, Leipzig 1919 (odbitka z *Ausstellung der Kunstforschenden Gesellschaft im Danziger Stadtmuseum*), ryc. 1—2.

MARIAN MORELOWSKI

ELIASZ NOSKI I POLONICA BAŁTYCKIE
W SZWECJI

W polskiej literaturze naukowej i w prasie podawano dawniej — zresztą bardzo rzadko — pewne wiadomości o znajdujących się w szwedzkich zbiorach polonicach o charakterze muzealnym, ograniczając się jednak do uwag dalekich od wyczerpania. Rzecz zasługiwaby na wszechstronne opracowanie, podobnie jak dzieje stosunków artystycznych polsko-szwedzkich, zwłaszcza w dobie renesansu i baroku, z której pozostał dotąd w Szwecji cały szereg plastycznych dokumentów. Mylnym byłoby dopatrywanie się w tamtejszych polonicach jedynie łupów, jakby to zdawać się mogło z najczęściej spotykanych wzmianek polskich o zbiorach wywiezionych do Szwecji w czasie najazdu Karola Gustawa. Wysuwam już w tytule na pierwszy plan dzieło graficzne gdańszczanina — Eliasza Noskiego, nie tylko dlatego, że stanowi ono ineditum i to bardzo osobliwe technicznie, lecz także i z tej przyczyny, że jest ono dowodem korzystania na dworze królewskim w Sztokholmie ok. r. 1650 z usług artysty przybyłego z Polski. O Noskim dotarły do Polski blisko 70 lat temu pewne, nader skąpe dane, bodaj szybko zapomniane. Poziom jego artystyczny pozostał jednakże zagadką wobec nieopublikowania dotąd jedynej po nim pamiątki ocalałej w dalekim skandynawskim zamku.

Jest nią portret królowej Krystyny jego ręki (il. 1), przy którego okazji zarysowuje się zagadnienie, czy wyzierający tą drogą przejaw bezpośredniej polskiej ingerencji w szwedzkim ruchu artystycznym XVII w.

¹ Omówione tutaj zabytki i inne jeszcze, obchodzące nas mało, fotografowano na moje zamówienie w r. 1925 w czasie, gdy zwiedzałem Szwecję. Złożyło się jednakże tak, że nigdy ich dotąd opublikować nie zdołałem. Zasługiwałyby na to tym więcej, że zbiór ten zawiera 44 reprodukcje dzieł malarstwa i przemysłu artystycznego, których przeważnie nigdzie dotąd — o ile wiem — nie opublikowano, a jeżeli — to w wydawnictwach mało u nas znanych lub wcale nieznanych i niedostępnych. Możnaść zebrania tylu zdjęć zawdzięczać uczynności szwedzkich zarządów muzealnych, a zwłaszcza poparciu, jakie uzyskałem ze strony zastrzeżonego dla nauki, ówczesnego kustosa, obecnie dyrektora zbrojowni królewskiej w Sztokholmie, p. Torsten Lenk, który stale zainteresowany kulturą Polski zwie-

nie stanowi wyjątku o charakterze incydentalnym, bez szerszej wymowy?

Już w pierwszych zdaniach wstępu niniejszego miejsca się zaprzeczenie tego, wymagające jednak bliższych wyjaśnień. Nasuwa się też potrzeba poszerzenia i zreasumowania wiadomości o innych artystach polskiego pochodzenia na terenach nadbałtyckich z owej doby. Dzięki temu uprzytomnimy sobie dokładniej, iż na północnych ziemiach dawnej Rzeczypospolitej obok licznych plastyków pochodzenia niderlandzkiego i niemieckiego, zresztą związanych nie tylko z państwowością polską lecz i z polską kulturą, nie brakło artystów Polaków, godnych pamięci tak z powodu ich talentów, jak i dlatego, że za ich działalnością stoi polski mecenat niemałej wagi. Dopiero po omówieniu tej sprawy wypadnie przejść do pewnych najciekawszych zabytków z polskiego Pomorza, które znalazły się w zbiorach szwedzkich drogą wojennego łupu. Jako takie, dzieła owe, same przez się nieraz bardzo cenne, nie mają nic wspólnego z ekspansją kultury naszej na północ od granic dawnej Rzeczypospolitej¹.

Wybrany tu zabytek, podpisane dzieło Eliasza Noskiego — przykład oddziaływań artystycznych Polski na Szwecję doby baroku, via Pomorze, znajduje się w zamku renesansowym Gripsholm nad jeziorem Mälare, niedaleko Sztokholmu. Okazała to rezydencja o historycznych wspomnieniach, które wiążą się z Polską i wskrzeszają nam obraz stosunków, jakie spowodowały z czasem wpływy nasze w dziedzinie szwedzkiej

dział w tym roku nasze główne miasta. Jest on następcą przedwcześnie zmarłego Rudolfa Cederström. Wspominając z wielką wdzięcznością pomoc okazaną mi również przez tego znakomitego, znanego nauce polskiej muzeologa, pragnę podnieść zasługi jego dla naszej wiedzy położone przez dokładne i pełne erudycji opracowywanie różnych zabytków polskich, zwłaszcza militariów, jakie w dobie „Potopu“ dostały się do jego ojczyzny. Plon jego pracy widnieje m. in. w rozumowanym katalogu *Livrskammaren och därmed förenade Samlingar*, Uppsala 1921, w szeregu artykułów ogłaszanych przez tę instytucję i w innych wydawnictwach muzeologicznych, jak *Utställningen av äldre kyrklig Konst i Strängnäs-Studier*, Stockholm 1910—1913.

kultury i sztuki². Tam więził w r. 1563 Eryk XIV za filopolskie nastawienie brata swego, późniejszego króla Jana III i żonę jego, Katarzynę Jagiellonkę. Tam przyszedł na świat ich syn, Zygmunt, przyszedł król polski, trzeci tego imienia. Władcy Szwecji już od XVII w. gromadzili w Gripsholmie stuleciami portrety monarchów i dygnitarzy swoich i obcych. Powstała stąd w końcu galeria, niezwykła w skali nawet europejskiej, bo licząca przeszło 2000 takich wizerunków. Opracowano je obszernie, zwłaszcza w katalogu N. Sjöberga. Stąd znalazło się tam i dzieło ręki Noskiego³.

Wizerunek rozmiaru 36 na 31,5 cm, wykonany żmudną i niezwykłą techniką graficzną na czarnym marmurze, dzięki rytej kresce uzyskującą efekty rozjaśniające, stopniowane, nieco złożone i posrebrzane, przedstawia w ramie owalnej, także rytej i zachowującej resztki złocień, piersię głośniej protektorki nauk i sztuki — Krystyny, córki Gustawa Adolfa, urodzonej w r. 1626, zmarłej w r. 1689 w Rzymie. Rządziła ona Szwecją osobiście od r. 1644, koronowana była w r. 1650, zaś w r. 1654 — zniechęcona do władania krajem wskutek opozycji, jaką wywołało przejście jej na katolicyzm — abdykowała i oddała berło Karolowi Gustawowi. Wobec tego, że w napisie, o którym niżej, wymieniona jest z pełnym tytułem królowej szwedzkiej, artysta zaś przy nazwisku swym podał datę 1650, portret powstał widocznie wkrótce po jej koronacji.

W obliczu Krystyny, w jej spojrzeniu i całym wyrazie rytownik umiał oddać zdecydowany charakter i bystrość inteligencji znaną skądinąd historykom. Skupić też potrafił na jej głowie uwagę widza, dzięki sta-

rannemu opracowaniu kunsztownych a bogatych loków, które całkowicie odpowiadają rodzajem utrefienia ówczesnej modzie francuskiej, podobnie zresztą jak cały kostium, wytworny, ale pozbawiony barokowej pompy, pełen umiaru, co znów z całym stylem portretu przypomina gust francuski. Te szczegóły kostiumologiczne mówią o czymś więcej, niż tylko o rodzaju inklinacji Krystyny w rzeczach stroju i przybrania. Przypominają poniekąd jej o wiele ważniejsze i najistotniejsze upodobania, jej ożywione kontakty z elitą francuską zwłaszcza umysłową, z takimi reprezentantami naukowymi, jak Bochart i Descartes, z którymi pozostawała w korespondencji i których gościła w Sztokholmie. O jej zamiłowaniach do sztuki francuskiej świadczy m. in. sprowadzenie do Sztokholmu wybitnego malarza Sebastiana Bourdon⁴.

Ceniony muzeolog szwedzki Gustaw Upmark już w r. 1884 stwierdzał⁵, że portret ręki E. Noskiego oparty jest o miedzioryt Falcka z r. 1649, ten zaś wzorował się na olejnym portrecie pędzla nadwornego malarza Dawida Becka, pochodzenia holenderskiego, zm. w r. 1656. Możemy potwierdzić to o tyle, że zachowany w Muzeum Narodowym w Warszawie miedzioryt nr 1379 z popiersiem Krystyny w sztychowanym owalu (il. 2), uderzająco podobny jest do portretu E. Noskiego, a nosi u dołu wyryte: „D. Beck pinx. J. Falck sculpt. et excu. cum priv. R. S. Stockholmiae 1649“. Jednakże do zbyt krótkiej notatki Upmarka a za nim Sjöberga⁶ należy dodać parę nieobojętnych uwag. Wprawdzie znane mi z publikacji szwedzkich reprodukcje portretów Krystyny ręki D. Becka wykazują wielkie różnice z naszym wizerunkiem i z dziełem Falcka, jednakże musimy zawierzyć Jeremiaszowi, że istotnie odtworzył

² W Galerii Gripsholmskiej znajduje się co najmniej 25 portretów (z tyłu uzyskałem fotografie), związanych z Polską, jako to: Władysława Jagiellończyka króla Czech i Węgier i jego żony oraz jego syna Ludwika, dalej Zygmunta Starego i Barbary Jagiellonki; cztery różne Zygmunta III i Jana Kazimierza. Najważniejszy to wspaniały portret konny Zygmunta III skomponowany co najmniej przez jednego z najlepszych uczniów Rubensa, raczej jego własnego pędzla (pejzaż z koniem przypisuje Wildensowi a w psie obok konia upatruję dodatek ręki J. Fyta). Ponadto oglądamy w Gripsholmie aż 12 portretów rodziny króla St. Leszczyńskiego i jego samego, jeden St. Augusta i jeden posła polskiego w Szwecji w r. 1699 — Gałęckiego, ręki pewno K. Lubienieckiego, jak wskazuje porównanie ze sztychem Schenka. Trzecie płótno ręki polskiego pochodzenia to portret Augusty brunszwickiej pędzla Anny Roziny, córki malarza Jerzego Lisiewskiego, urodzonego w Olesku. Podawała się w podpisie jako zameżna „de Gasc née Lisiewska“ (z datą 1770). Podobnie i stałe podpisywała się „née de Lisiewska“ jej siostra, znakomitsza malarka Anna Dorota, za mężem Therbusch, działająca głównie w Berlinie i Paryżu. Podpis taki figuruje na wielu portretach, jakich zebrałem liczne fotografie. Prawdopodobnie własnej ręki Zygmunta III jest niezły portret jego, do pasa, z sygnaturą „S“ i koroną nad literą (Gripsholm nr 1767), co się powtarza z datą 1616 na udatnym rysunku kolorowanym z alegorią Sapientii, 4 puttami i herbem polsko-szwedzkim, króla. Zabytek ten ma stare zaświadczenie, że pochodzi od królowej Konstancji (jego żony). Znajduje się w Muzeum Narodowym w Sztokholmie.

³ Sjöberg N., *Svenska Porträtt i Offentliga Samlingar, II. Gripsholm Vasatiden*, Stockholm 1907, Powołuje się na niego Tomkiewicz W., *Malarstwo dworskie w dobie Władysława IV*, Biuletyn H. S. XII (1950),

nr 1—4. Temat jego nie mógł dotyczyć E. Noskiego. W katalogu Sjöberga poza portretem Cecylii Renaty, wg słusznej uwagi W. Tomkiewicza (jw.) przypisywanym mylnie Danckersowi de Rij, nie ma reprodukcji polskich portretów i trudno spotkać je w innych publikacjach. Kilka sztuk z pobieżną wzmianką anonimową reprodukowano w Światowidzie I.K.C. z 10.IV. 1937. Pierwszą wiadomość o wszystkich 46 niepublikowanych u nas polonicach w Szwecji podałem w odczycie publicznym w Wilnie, streszczonym obszernie pod koniec r. 1933 w *Kurierze Wileńskim* przez H. Romer-Ochenkowską. Zwróciłem tam szczególną uwagę na E. Noskiego. Pierwszy w Polsce sygnalizował go zresztą krótko Bersohn M., *O rytownikach gdańskich*, Warszawa 1887. W *Słowniku rytowników E. Rastawieckiego* (1886) o Noskim głucho; *Lexikon Thieme-Beckera* pod Noski zamieszcza wzmiankę zaledwie w paru wierszach z powołaniem się na Bersohna, jw. Podano tylko jeden portret Krystyny na marmurze, wg gripsholmskiego katalogu. G. Upmark w pracy *J. Falck, Stockholm 1884*, a pewno za nim Bersohn (jw.) wspominają o współpracy Noskiego z Falckiem przy wykonaniu sztychów z bramami na wjazd Władysława IV i L. Marii do Gdańska w r. 1646; ale nie podają na jakiej podstawie. Współpraca szersza jest bardzo możliwa. Byłoby pożądane przepatrzyć wszystkie nie sygnowane przez Falcka a przypisywane jemu miedzioryty, aby na podstawie portretu Noskiego spróbować dojść, czy który nie jest jego dziełem.

⁴ Bukowski H., *J. Falck, sztycharz polski, pobyt jego i prace w Szwecji* (Album Muzeum Narodowego w Rapperswilu, Lwów 1876).

⁵ Upmark G., *Jeremias Falck Drottning Christinas Hoffkopparstickare i Meddelanden, Från Nationalmuseum, Stockholm 1884*, nr 4.

⁶ *Svenska Porträtt*, jw.



Il. 1. Elias Noski, portret Krystyny Szwedzkiej, r. 1650. Zbiory zamku w Gripsholmie.



Il. 2. Jeremiasz Falck wg Dawida Becka, portret Krystyny Szwedzkiej,
r. 1649. (Fot. H. Romanowski)

jakieś niedostępne nam dzieło Becka. Poza tym odpada też wobec takiego podpisu przypuszczenie E. Iwanoyki⁷ oparte o egzemplarz inny tegoż sztychu, stanowiący tzw. „avant la lettre”, że miedzioryt ten byłby dziełem Holendra Jakuba van Meurs (zm. 1680). Istnieje wprawdzie niemal identyczny portret Krystyny jego rylca, jednakże rytował on najoczywiściej wedle Falcka, a niedawno stwierdzono, że van Meurs (Moeurs) był „pasticheurem Falcka”⁸. Natomiast co do

portretu Becka, takiego, jaki Falck odtworzył, podnieść należy, iż mimo holenderskiego pochodzenia a szkoły początkowo flamandzkiej, i Beck z czasem stał pod silnym wpływem malarstwa portretowego paryskiego. Wskazuje na to m. in. opublikowany miedzioryt Roberta Nanteuil według Justusa van Egmont, przedstawiający popiersie Ludwika Marii Gonzaga de Nevers, Królowej polskiej⁹. Jest on tak w całym ujęciu, jak w kostiumie i fryzurze nadzwyczaj podobny

⁷ Ivanoyko E., *Jeremiasz Falck Polonus*, Poznań 1952.
⁸ Mrozińska M., w recenzji pracy Iwanoyki, *Biuletyn H. S. XVI* (1954), nr 1, s. 188.

⁹ Mrozińska M., *Pierwowzory graficzne łazienkowskich stiuków figuralnych*, *Biuletyn H. S. XV* (1953), nr 2, s. 35.

do portretów Krystyny — Falcka i Noskiego. Wprawdzie sztych Nanteuila nosi datę 1653, jednakże w r. 1649 Wilhelm Hondius, sztycharz Wazów wzorował się już na tym portrecie Ludwika Marii albo na jego replice, a tylko podał go w odwrotną stronę. Nie omisszał wymienić autora oryginału olejnego — J. Egmonta. Dodał jedynie od siebie widok Warszawy poza uchyloną tkaniną¹⁰.

Dla nas te zestawienia nie są bez wartości. Po pierwsze dlatego, że frapująco pokrewne dzieło Noskiego pod względem poziomu kunsztu graficznego stoi bezwarunkowo wyżej od dość brutalnego rylca W. Hondiusa. Uwydatnia więc niemały talent naszego Eliasza. Po wtóre, jeśli chodzi o datę wizerunku Ludwika Marii ręki Justusa, to wobec tego, że nigdy on, podobnie jak Nanteuil w Polsce nie był¹¹, musiał wykonać portret przyszłej królowej przed jej przybyciem do Polski w r. 1646, a wykonywał już takowe od r. 1645 w Paryżu¹². Nanteuil musiał więc oprzeć się w r. 1653 na jednym z paryskich pierwowzorów Justusa sprzed r. 1646, podczas gdy drugi oglądał widocznie Hondius w Polsce w r. 1649. Jeśli zaś chodzi o szkołę, o manierę portretową, która jak się okazuje u Becka była uderzająco podobna do tej, jaką reprezentował Justus, to przypominąć należy, iż obaj ulegli nader silnie sztuce i kulturze dworskiej francuskiej. Justus osiadł we Francji już w r. 1629, zaś w r. 1648 był jednym z współzałożycieli paryskiej Akademii malarstwa; Beck zaś przed wyjazdem do Szwecji pozostawał także na służbie w dworze francuskiego. Stąd to oba portrety, Ludwika Marii i Krystyny wiążą się ze sobą tak silnie pod względem już nie niderlandzkiego, a paryskiego charakteru. J. Falck Polonus działał również w Paryżu między r. 1639 a 1646 i sztychował niejednokrotnie według d'Egmonta. Wyjaśniają się zatem szczegółowiej silne odblaski portretu francuskiego i w marmurowym dziele Noskiego. Nie jest on jednak tylko zręcznym, ale niewolniczym kopistą Falcka. Przeciwnie, zachodzi możliwość, że grawerował w marmurze Krystynę nie według Jeremiasza, lecz według płótna Becka. W porównaniu do miedziorytu tego pierwszego, Eliasza dał Krystynie wygląd młodszej. Twarz przedstawił jako bardziej pociągłą, podczas gdy u Jeremiasza jest ona o wiele więcej rozrośnięta w policzkach. Wbrew jej młodemu wiekowi w r. 1649—50 (miała wtedy zaledwie 24 lata) czyni wrażenie starszej co najmniej o lat kilka, do dziesięciu.

Pomimo że Falck przewyższał talentem Noskiego, stwierdzić wypada, że żywoc i bystrość spojrzenia Krystyny u Noskiego góruje stanowczo nad wyrazem jej oczu u Jeremiasza. Ciekawym zaś będzie, że zamiar dobrego oddania niezwyklej inteligencji królowej

szwedzkiej leżał Eliaszowi na sercu. Świadczą o tym napisy na marmurze, wskazują nawet na dumę z osiągniętego rylcem rezultatu. Zachodzi więc wypadek pewnej co najmniej samodzielności w stosunku do pierwowzoru. Być może okazałaby się ona jeszcze większa, gdybyśmy rozporządzali reprodukcją oryginału Becka. W każdym razie własną zasługą Noskiego jest artyzm techniki w grawerowaniu na marmurze ze złożeniem i posrebrzaniem, techniki bardzo trudnej¹³. O zdolności i chęci swobodnego wariantowania świadczy bogate kaligraficzne obramienie, którego u Falcka nie ma i chyba nie mogło być u Becka, bo nie jest ono malarskie lecz graficzne. Jego też dziełem są napisy, których również u Falcka nie ma. Teksty ich wyraźnie mówią nie tylko o Krystynie, lecz również o nim samym, o Noskim i to interesująco.

W tle nad głową Krystyny czytamy wyrazy: „Hic in viragine Caesar est”. W owalnym otoku skandujemy z Eliaszem czterowiersz:

Icona te vivam magni curamque tonantis
Hic dat in aurato marmore scita manus
Pulchra index quicquid terris splendetve rigetve
Virtuti primum se dare Diva tuae¹⁴.

U samego spodu wryto: „Sereniss(im)ae ac Potentissimae Principi ac D(omin)ae Dominae Christinae Svecor(um) Gothor(um) Vandalorum Reginae etc. etc. artium omnium intelligentissimae artis huius primum opus animo humillimo offert Elias Noski Autor A(nn) MDCL.”¹⁵.

Ostatnie wyrazy wskazywałyby, że Noski uważał swoje osiągnięcie na marmurze za dzieło w tym rodzaju wykonane po raz pierwszy (primum opus artis huius, a nie artis suae). Czterowiersz chwali biegłą w tej mierze jego rękę (scita manus in aurato marmore). Przemawiałoby to jednak za przypuszczeniem, że sam tekst rytmiczny ułożył jakiś dworski i dworny humanista w porozumieniu z Eliaszem, którego talenty widocznie doceniał.

Oddano tu zatem pochwały nie tylko możnej pani, ale i jakże skromnemu rangą, w porównaniu z nią, artyście. Można by było dopatrywać się w tym zbyttniej śmiałości. Bylibyśmy więc skłonni wnioskować, iż Noskiego już wtedy, w r. 1650, wyróżniano. Wiedziaby, jak się wydaje, że połączenie hołdu dla protektorki z wyrazem świadomości własnej wartości nie będzie mu poczytane za niewłaściwość. Istnieje zresztą poszlaka, że Krystyna upodobała sobie w tej marmurowej podobiznie. Czytamy w katalogu Sjöberga pod nr 468, że portret dostał się z powrotem do Szwecji z Rzymu. Wiadomo zaś, że Krystyna opuściwszy Szwecję w r. 1654 po różnych podróżach i zawodach co do odzyska-

¹⁰ Por. reprodukcja u Kopery F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. II, tabl. 33.

¹¹ Tomkiewicz, jw.

¹² Tomkiewicz, jw., s. 199.

¹³ Dr Jerzy Sienkiewicz, któremu przed wojną fotografię dzieła E. Noskiego pokazywałem, upatrywał w portrecie na marmurze Krystyny wpływ Karola Mellina (Meslin) zw. Charles le Lorrain zm. w 1649 r. w Rzymie, ucznia Simona Vouet. Materiał odnośny nie jest mi w tej chwili dostępny. Natomiast godnym byłoby jeszcze zwrócenie uwagi na sztycharza Claude Mellana, ur. w 1598, zm. w Paryżu w 1688 r., a to ze względu na jego technikę rytowniczą pokrewną Noskiemu. Jest to „szczególniejsza technika polegająca na operowaniu jedną warstwą kreślenia rytowniczego, bez skrzyżowań z innymi liniami”, jak to w przeciwieństwie do Mellana uprawiali inni miedziorytnicy.

Por. *Lexikon Thieme-Beckera* pod Mellan. On również jak Charles Mellin pozostawał pod wpływem Simona Vouet. Por. też Kristeller P., *Kupferstich u. Holzschnitt in vier Jahrhunderten mit 263 Abbildungen*, Berlin 1922, o C. Mellanie (s. 432—34) i dobry przykład techniki pokrewnej z tą E. Noskiego, reprodukcję portretu P. Gassendi, ręki C. Mellana (s. 433).

¹⁴ Wiersze te o cechach barokowego humanizmu próbuję tak wyłożyć:

Wizerunek ten przedstawia Cię w złożonym marmurze jak żywą, wyraża biegłą ręką Twe troski publiczne (zabiegi) o wielkim rozgłosie. Piękny to znak (wezwanie), iżby wszystko co się na świecie rusza i jaśnieje, pochylało się z oddaniem przed Twoją, o Boska, cnotą (wartością).

¹⁵ Por. odczytanie tekstów przez Sjöberga, jw., s. 34.



Il. 3. Robert Nanteuil wg Justusa van Egmont, portret Ludwiki Marii, r. 1653.
(Fot. H. Romanowski)

nia tronu — osiadła na długie lata w Rzymie. Tam założyła własną Akademię, gromadziła zbiory artystyczne i naukowe aż do zgonu w r. 1689. Biblioteczne — zakupił papież Aleksander VIII, inne dostały się jej intendentowi rzymskiemu, kardynałowi Azzolino i rodzinie Odescalchi. Wobec braku bliższych wiadomości o pobycie Noskiego w Szwecji po r. 1650 zachodzi m. in. możliwość, że udał się za nią do wiecznego miasta. Co najmniej zaś zarysowuje się nadzieja, że przy rozleg-

lejszych poszukiwaniach po tamtejszych kolekcjach. kiedyś uda się odnaleźć dalsze dowody, bądź ślady twórczości naszego artysty; zwłaszcza w zbiorach graficznych a może w rachunkach dworu Krystyny, jeśli ocalały. Trudno zaś przypuszczać, aby zaszczycony przez nią grafik nie miał innych jeszcze — u niej czy u jakichkolwiek mecenasów — zamówień, zagrzebanych teraz po zasobach prywatnych, czy publicznych, nie dość jeszcze uporządkowanych.

Nauce szwedzkiej, o ile z rozmów i z literatury przekonać się mogłem, nie udało się zebrać o Noskim więcej jak szczupłą garść danych. Według Sjöberga¹⁶ był polskim artystą działającym w Gdańsku w latach czterdziestych XVII w., co podaje za Upmarkiem¹⁷. O wiele dokładniej, nie mówiąc o J. Falcku, poinformowani jesteśmy o autorze prototypu dla niego lub Noskiego, o malarzu Niderlandczyku z kręgu Van Dycka — Dawidzie Becku. Krystyna sprowadziła go do Sztokholmu w r. 1647. Specjalizował się w portretach królowej przeznaczonych na podarunki dla różnych dworów, a pozostawał na żołdzie u swej protektorki co najmniej do r. 1653, po czym miał z nią być — między r. 1654 a 1656 — we Francji. W Sztokholmie uprzednio przyjaźnił się z J. Falckiem, który na zaproszenie Krystyny bawił przy jej dworze w l. 1649—1654¹⁸. Falck bawił na przemian w Gdańsku i Sztokholmie w l. 1647—1654¹⁹. Wydaje się więc dość uzasadniona opinia badaczy, że Noski był uczniem Falcka²⁰. Jednakże z zastrzeżeniem, że rycie na marmurze nie było specjalnością tego ostatniego i że Noski w tej mierze szedł chyba własnymi drogami, co nas tym więcej zaciekawia. Nazwisko Eliasza każe wspomnieć majątek ziemski Noski na Podlasiu w bielskiej ziemi²¹. Biblijne imię Eliasza wskazywałoby na wyznanie protestanckie a tą drogą tłumaczyłaby się też prędzej chęć osiedlenia się jego czy też jego ojców w Gdańsku, do którego przyciągała niejednego dysydenta polskiego wspólność wyznania z tak przeważającym elementem mieszkańców^{21a}.

W każdym razie Noski, obok J. Falcka piszącego się Polonus, to godny uwagi przykład wpływów kultury artystycznej Polski na Szwecję. Tradycje naszych w tej mierze oddziaływań sięgają poza dobę baroku daleko wstecz, do czasów wydatnego pobudzenia przez Polskę ruchu renesansowego na różnych terenach sąsiednich, między innymi na rozległych ziemiach nadbałtyckich

poza naszymi granicami. Obecność Noskiego obok Falcka w Szwecji nie tłumaczy się więc jedynie stosunkami ożywionymi przez więź familijną Wazów polskich i szwedzkich. Żywość naszych oddziaływań artystycznych zaznacza się szczególnie już w drugiej połowie XVI w. dzięki urokowi i wielkości renesansowej kultury Jagiellonów, zwłaszcza po zamążpójściu Katarzyny, siostry Zygmunta Augusta za wspomnianego już Jana księcia finlandzkiego, później króla szwedzkiego od 1569 do 1592 r. Nieznany bodaj u nas inwentarz wyprawy ślubnej Katarzyny opublikowany przed r. 1925 w Finlandii sam przez się mówi nam dość, jakimi skarbami sztuki olśniła i pobudziła Jagiellonka zrazu stolicę Finlandii, następnie Szwecji²². Koligacje Jagiellonów z Piastami śląskimi, wspólne ich zasługi w organizowaniu rozległego ruchu renesansowego z pomocą artystów z Italii, prace architektoniczne tych samych architektów brzeskich na Śląsku, w Wielkopolsce i na Mazowszu, jak Quadra di Lugano lub Jakuba Parr²³ — pociągały za sobą w skutku wypożyczenie przedstawicieli tejże brzesko-polskiej ekipy do Szwecji. Za ingerencją Katarzyny²⁴ budują oni zamki renesansowe w Uppsali, Sztokholmie i Kalmarze²⁵. Od Katarzyny otrzymuje nazwę nowa rezydencja Drottningholm — zamek królowej. Renesansowy nagrobek Katarzyny w katedrze uppsalskiej daje miarę nadzwyczajnego w tym czasie podniesienia poziomu sztuki sepułkralnej w Szwecji w porównaniu do niskiego jej stanu poza tym zasięgiem dworskim, a w przeciwnieństwie do tak wydatnego rozkwitu rzeźby u nas²⁶.

Fala renesansu niderlandzkiego, uderzająca w Kraków już za rządów Zygmunta Augusta, wydaje zwłaszcza od końca XVI w. szczególniejsze owoce w ruchu artystycznym Gdańska, ściągając również na to miasto uwagę mecenasów szwedzkich. Wybijają się przy tym w Gdańsku, oprócz licznych a znakomitych Flamańdów i Holendrów (nie bez protekcji polskiej, jak

¹⁶ Jw., s. 63.

¹⁷ Sjöberg cytując Upmarka krótko: „J. Falck s. 17”.

¹⁸ Thieme-Becker, III, s. 137.

¹⁹ Rastawiecki E., *Słownik rytmowników...*, s. 51.

²⁰ Iwanoyko E., jw., s. 10, wspomina sztych Meurssa, ale o E. Noskim nie wie.

²¹ Czarniecki Łódzia K., *Herbarz polski według Niesieckiego wypisami z akt grodzkich ziemskich... kościelnych... powiekszony*, II, Gniezno 1881, s. 219: „Nosek-Smieciński h. Ślepowron Dom starożytny w ziemi bielskiej, gdzie gniazdo jego Noski — Smietna”.

^{21a} H. Gerson (*Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jh.*, Haarlem 1943, s. 203) wymienia Noskiego jako pochodzącego „aus Böhmen”, powołując się na Oud Holland 1888, VI, s. 216. Gerson nie był ścisły. W Oud Holland (jw.) N. de Roever (*De Rareiten Kamer*) podaje nieprawdopodobną wieść, że Noski był Niemcem „hoogduitscher op de grenzen van Boheme”, powołując się na „von Sesen” (bez imienia), bez jakichkolwiek danych bibliograficznych i uzasadnień. De Roever nie wie nic z biografii Noskiego, za wyjątkiem lat pobytu jego w Amsterdamie 1663—68. Z przedruku odnoszących dwóch archiwaliów tamtejszych wynika, że grawerował on dalej na marmurze, a przyjaźnił się tamże ze słynnym Janem A. Comeniusem (Komeńskim). Że zaś ten od 1628 do 1657 r. przebywał w Polsce, głównie w Lesznie, na Pomorzu, np. w r. 1643 w Gdańsku (i chwilowo w Szwecji), zachodzi prawdopodobieństwo, że Noski zbliżył się do niego w Polsce, a był może Polakiem ze Śląska. Owo mętne „grenzen van Boheme” może być łatwo połączym z Śląskiem. Spis pośmiertny ruchomości Nos-

kiego z r. 1668 (de Roever jw.) wskazywałby, że przed r. 1663 pracował dla dworów duńskiego i francuskiego (jak J. Falck) oraz tokańskiego, co po części potwierdza nasze przypuszczenie. Nauka szwedzka XIX i XX w. nie uwzględniła owego von Sesena i uważa Noskiego za Polaka z Gdańska. W aktach amsterdamskich Noski jest pisany wielokrotnie i wyłącznie przez „ski” wbrew czeskiemu i niemieckiemu „sky”.

²² Por. Ruuth J. W., *Abo Stads Historia under medeltiden och 1500 — talet* (wyd. Bildrag trill... för Abo Stads Historiska Museum, Andra Serien, XI, Helsingfors 1912), s. 139—141. W Helsinkach nabyłem w r. 1925 osobną publikację źródłową szwedzką z pełnym tekstem owego inwentarza ruchomości na zamku w Abo, którą niestety utraciłem w czasie wojny. Sygnalizuję badaczom Odrodzenia w Polsce istnienie tej publikacji godnej ponownego uzyskania dla przedruku inwentarza w całości.

²³ Wg odkryć archiwalnych E. Łopacińskiego (Biuletyn H. S. IX, 1947, nr 1/2, s. 145) oraz Maisla W., *Budowle Jana Baptysty Quadro...*, Biuletyn H. S. XV (1953) nr 3/4.

²⁴ O roli Katarzyny usna informacja od prof. Wdowiszewskiego, badacza stosunków rodzinnych Jagiellonów.

²⁵ Bibliografia odnoszącej literatury szwedzkiej i niemieckiej w *Leksykonie* Thieme-Beckera pod Niuron (Nairon) i Bahr (Parr).

²⁶ Wymowny materiał porównawczy, szwedzki daje album Cederströma R., *Vapen och dräfter på svenska gravstenar från äldre Vasatiden*, Stockholm 1926.



Il. 4. Daniel Schultz, portret Jana Kazimierza, ok. 1648-50. Zbiory zamku w Gripsholmie.

Stefana Batorego względem Abrahama van dem Blocke) i obok paru zdolniejszych architektów Niemców, siły pochodzenia polskiego w osobie Jana i Jerzego Strakowskich. Starszy zaś Jan widocznie doceniony został niemało przez naukę zagraniczną, kiedy przyznano mu daleko poza Gdańskiem rolę twórcy słynnego Domu Czarnogłowych w Rydze ok. r. 1618²⁷. Byłoby szczególnie wdzięcznym zadaniem pogłębić, poszerzyć i odkrywać dalej rozproszone wiadomości o artystach polskiego pochodzenia, powiązanych w tej i późniejszej dobie z terenami nadbałtyckimi dawnej Rzplitej. Aby zatrzymać się tylko przy okresie tutaj nas obchodzącym wymieniam przynajmniej takich np. rysowników jak dwaj Treterowie z Warmii lub Adam Wolski w Elblągu, M. Strubicza (tłumacza militarnego traktatu Albrechta królewskiego), znakomitego kaligrafa, zabiegliwego o rozwój kartografii, poplecznika Tomasza Makowskiego w staraniach o wydanie jego mapy w Gdańsku²⁸. Napotykamy co jakiś czas zgoła niespodziewane odkrycia, jak np. co do roli architekta z XVII w. w Królewcu — T. Spinowskiego lub też np. o architekcie wielkiej warowni naprzeciw Narwy w XVI w., który z pochodzenia był Polakiem²⁹. Według źródłowego monografisty Supraśla, Dalmatowa, autorem známego a wspianego późnorenansowego ikonostasu w cerkwi tamtejszych bazylianów był gdańszczanin Mozdewelski. Nie jedyny to snycerz o polskim nazwisku w Gdańsku³⁰.

Wydało się celowe rzucić tu choćby garść takich danych zbyt mało branych pod uwagę, nie dość jeszcze wsiąkających w świadomość szerszej sfery badaczy i nie dość opracowanych. Utalentowany Elias Noski mógłby się niejednemu wydać owym incydentalnym zjawiskiem, za którym nie można by się dopatrywać całego szeregu innych realnych na Pomorzu artystów Polaków, a zatrzymywać należałoby się tylko przy sprawie zasług polskiego na tym terenie mecenatu. Powolny postęp naszych wiadomości, dziś szczęśliwie przyspieszony, pozwala sądzić inaczej. Noski nie był *avis rarissima*, podobnych mu z pewnością tylko fala katastrof zasłoniła przed naszymi oczami. Mimo to po woli wypływają.

W Gdańsku po znakomitościach niderlandzkich z przełomu XVI i XVII w., architektach, z których szkoły wyszedł Jan Strakowski, wybijają się najwyżej, w pierwszej połowie stulecia XVII, pod względem artystycznego poziomu sztycharze J. Falck i W. Hondius oraz znakomity malarz Daniel Schultz. Nie będziemy tu omawiać dzieł tych dwu pierwszych, zachowanych od XVII w. w Szwecji, choć po części i one mówią o opieraniu się mecenasów tamtejszych na artystach przyzywanych z naszego terenu. Natomiast zwrócić pragniemy uwagę na jedno dzieło D. Schultza, które z problemem wpływów polskich w Skandynawii nie ma nic wspólnego, bo pochodzi z łupów warszawskich Karola Gustawa. Jest nim świetny portret en pied Jana Kazimierza, który publikujemy (il. 4), gdyż poza małą reprodukcją³¹ nie spotkałem odpowiedniej w naszych wydawnictwach. Obraz ten, olejny na płótnie, wym. 210 × 154 cm, przedstawia króla stojącego obok stołu, na którym leży korona królewska i w części widoczne berło. W pierwszej chwili można by sądzić, że na tym portrecie oparł się W. Hondius powołując się na oryginał D. Schultza w swym miedziorycie z r. 1650, przedstawiającym króla w popiersiu³². Bowiem oblicze, kołpak z piórem, ukazana część deli — silnie przypominają nasz obraz. U Hondiusa widnieje jednak pod delią nie lśniący materiał strój polski, jak tu, lecz rycerska koleczuga. Po wnikińcu bliżej spostrzegamy moc różnic w innych szczegółach stroju, w twarzy i kierunku postawy.

Co się tyczy innych bałtyckich pomeraniców w Szwecji, również łupów, odsyłam do cytowanej pracy R. Cederströma, gdzie wśród reprodukcji różnych tkanin i in. muzealiów, oko zatrzymuje się zwłaszcza na ryc. 90 i 91 z kielichami późnorenansowymi roboty toruńskiej oraz na ryc. 93 przedstawiającej obraz z krucyfiksem, św. Hieronimem i Katarzyną, wcale dobrego pędzla, z lat około 1600, w srebrnej ramie z herbem i cyframi Szymona Rudnickiego, późniejszego biskupa warmińskiego (1604—1621), miłośnika sztuk pięknych. Ufundowany przez niego nagrobek w Fromborku zrabowały wojska szwedzkie. Złowrogiej u nas pamięci generał Wrangel uzyskał m. in. jego dobry

²⁷ Vipers B., *Baroque Art of Latvia*, Riga 1938, s. 50—51.

²⁸ O Strakowskich ma się niebawem ukazać w wyd. Ossolineum praca inż. arch. J. Stankiewicz z Gdańska, również w Ossolineum o Tomaszu Treterze, innego pióra, o T. Makowskim jako grafiku — moja, zaś w Studiach Pomorskich P.I.S. — T. Sułczyńskiej o A. Wolskim. O M. Strubiczu w Gdańsku oprócz odkrycia archiwalnego B. Taurogińskiego z r. 1939 (Prace Sekcji H. Sztuki Wil. Tow. P. Nauk III, s. 23) nowe dane szykuje prof. B. Olszewicz do druku w wyd. Wrocławskiego Tow. Nauk., w cytowanych zaś Pracach SHS Wil. T.P.N. III znajdzie czytelnik moje, o wybitnym snycerzu z Prus Wschodnich — Gędowskim.

²⁹ O Spinowskim dane archiwalne B. Taurogińskiego co do fortyfikowania Królewca w r. 1660, patrz Prace SHS Wil. T.P.N. III, s. 23. O Polaku, budowniczym Iwangoroda, zacytowane są tu słowa Fletchera posta angielskiego w Moskwie w jego opisie Rosji wyd. w końcu XVI w. w Londynie, dostępnym mi w wydaniu rosyjskim przedwojennym. Reprodukcję zamku Iwango-rod podaje m. in. Bunin A. W., *Istoriia Gradostroitel'nago iskusstva*, Moskwa 1953, ryc. 244 z datą założenia w r. 1492, rozbudowa w XVI w.

³⁰ Podaję tu dwie nieznane chyba u nas wiadomości jako wcale ciekawe. Boazerię ścian kaplicy św.

Wawrzyńca w strasburskiej katedrze wykonał w r. 1748 „Geofroi Zembrotski de Danzig“. Por. monografię anonimowego autora *Strasbourg, ses monuments et ses curiosités*, Strasbourg 1835, którą zawdzięczam uczynności E. Łopacińskiego. Autor opiera się o dane z cehu snycerzy. W tymże roku 1748 „Bildhauer Thuesten und Daniel Kurlawski“ wykonali rzeźbiarskie części barokowego ołtarza dla katedry w Rydze, którego reprodukcję podaje P. Kampe w *Acta Universitatis latviensis, Architecturas Fakultates Serija*, T. I, 4, Riga 1931, s. 261, 278 i 295.

³¹ Światowid I.K.C., jw.

³² Por. reprodukcję np. w *Polska jej dzieje i kultura* II, s. 85; *Portret królewski w grafice. Katalog wystawy T.O.N.Z.P. ze zb. D. Wittke-Jeżewskiego*, Warszawa 1925, nr 443; Mycielski J., *Portrety polskie* Lwów b. d. w.) nie wymieniał portretu J. Kazimierza w Szwecji. W Gripsholmie nie miałem możliwości obejrzeć i sfotografować innego jeszcze wizerunku en pied Jana Kazimierza, jaki pod nr 1270 opisuje w swym katalogu Sjöberg, jako wielki (236 × 143 cm), opatrzone napisem Joannes Casimirus Princeps Poloniae et Sueciae bez tytułu królewskiego, bez daty, niewiadomego pędzla, zapewne tym samym mniej wartościowy i nie identyczny z wilanowskim, gdzie król ma na sobie misiurkę. Z tego portretu ręki D. Schultza wziął wzór cytowany W. Hondius.

portret, który dotąd figuruje w zamku Wranglów Skokloster przepełnionym polskimi zabytkami z doby „Potopu”³³. Skokloster jest jednak przecież wyrazem wpływów kultury polskiej na szwedzką. Wedle trafnej opinii wyrażonej w r. 1933 przez prof. Hahra z Uppsali, koncepcja zasadnicza gmachu tego, flankowanego osmiobocznymi wieżami mieszkalnymi powstała pod

³³ Publikowany przez Brachvogla E., *Die Bildnisse der ermländischen Bischöfe*, Zeitschrift f. d. Geschichte u. Altertumskunde Ermlands XX (1919), z. 1-3, ryc. 14.

³⁴ Hahr A., *L'architecture des châteaux en Suède* (*Guide des monuments visités par les membres du XIII*

wplywem reminiscencji Wrangla z zamku biskupiego w Kielcach³⁴ itp. Możemy też dodać: i poniekąd z flankowanej podobnie wielkiej Zbrojowni gdańskiej z początku XVII w., dzieła wyrosłego z pomysłów Anthonisa van Opbergen, a wykonanego dowodnie przez jego najbliższego towarzysza — architekta miejskiego Gdańska, Jana Strakowskiego³⁵.

Congrès intern. d'histoire de l'art, Stockholm 1933), s. 89—107.

³⁵ Cuny G., *Danzigs Kunst und Kultur im 15. und 17. Jh.*, Frankfurt a/M 1910, przedruk listu Jana Strakowskiego do Rady miejskiej stwierdzający tę jego rolę (s. 56).

EUGENIUSZ IWANOYKO

DWA NIEZNANE OBRAZY BARTŁOMIEJA STROBLA

Kiedy w 1916 roku pierwszy monografista Bartłomieja Strobla — Zygmunt Batowski pisał w swej rozprawie¹, że ilość dzieł tego mistrza powinna w miarę badań wzrastać, przeczuł naukową wiedzioną intuicją, że oeuvre tak wybitnego malarza nie zawiera się na pewno w 12 znanych w owym czasie obrazach i dwu pracach rysunkowych. Wynikiem badań i przypadkowych szczęśliwych odkryć następnych lat jest zwiększenie tego stanu o siedem obrazów sztalugowych i dwa rysunki. To okazało się liczbowo wzbogacenie stroblowskiej spuścizny artystycznej nie szło niestety w parze z powiększeniem się przekazów archiwalnych, które by uzupełniły rażące braki w jego biografii². Odkrycie przez Z. Wdowiszewskiego w Archiwum Metryki Koronnej³ dokumentu z 1639 roku, zatwierdzającego uzyskaną w 1616 roku godność serwitura królewskiego, jest jedynym źródłem pisaniem — dużej zresztą wagi — jakie rozszerzyło niezmiernie skąpy zasób wiadomości dotyczących jego pobytu w Polsce.

Tak więc obficie stosunkowo przedstawiający się dorobek malarzy Strobla musi pozostać do czasu ewentualnego odnalezienia niezbędnych archiwaliów jedynym materiałem, na mocy którego można sobie pozwolić na rekonstrukcję artystycznego itinerarium mistrza. Odkrycia dokonane na przestrzeni ostatnich trzech dziesiątków lat, nie tylko uzupełniają pewne luki biograficzne oraz rozszerzają topograficzny zasięg jego sztuki, ale pozwalają także na wyrazistszą próbę charakterystyki, nakreśloną przez Z. Batowskiego niezwykle wnikliwie, ale też i z dużą ostrożnością.

Omawiane tu dwa zabytki to najnowsze inedita, odnalezione w ciągu ostatnich trzech lat. Pierwszy z nich, obraz z głównego ołtarza kościoła pacysterskiego w Kołomyżach, został zidentyfikowany przez autora artykułu w początku lipca 1954 roku, podczas objazdu terenem sandomierskiego w ramach zajęć dydaktycznych na Obozie Naukowym Studentów Historii Sztuki w Klimontowie. Obraz określony został na pierwszy rzut oka jako autentyczna praca Strobla. Określenie to potwierdziło się w całej pełni w parę dni później w czasie dokonywania zdjęć, kiedy odnaleziona została sygnatura i data. Obraz dużych rozmiarów (3,50 x 2,27 m)

wykonany na płótnie naklejonym na deskę, nie restaurowany do tej pory, zachował się w dobrym stosunkowo stanie, jeśli nie brać pod uwagę silnego zabrudzenia przez kopeć, zoksydowanego częściowo werniksu, co utrudnia niepomiernie fotografowanie i drobnych mechanicznych uszkodzeń powstałych na skutek przybicia na schyłku XVII lub może na początku XVIII wieku srebrnych ozdób, jak korony, berło, drzewce włóczni, pastorał z głową sudarium i aureole.

Tematycznie należy on do najczęściej powtarzanych przez mistrza wyobrażeń Wniebowzięcia — jakby nowożytniej Koimesis. Środek kompozycji zajmuje postać Madonny naturalnej wielkości, „unosząca się” z rozpostartymi dłońmi ku górze; u dołu adorują ją klęczący dwaj miejscowi patroni, święty Florian — patron kościoła i Bernard z Clairvaux — opiekun zakonu. W górnej części obrazu, na wysokości głowy Assunty, dwaj aniołowie symetrycznie rozmieszczeni podają jej w łonie królewskie insygnia: koronę i berło. Symetrię z prawej strony przerywa wychylająca się z obłoków postać Chrystusa z wyciągniętymi dłońmi na przyjęcie Madonny. Główna persona dramatis — Matka Boska, ubrana w ciężką wiśniową atlasową suknię, silnie połyskującą, o świeckim kroju, białą marszczoną pod szyją i opatrzoną bogatym haftem tunikę, szafirowe maforium z oliwkową podszewką i koronę na głowie, wyobrażona jest w momencie wznoszenia się ku niebu. Nie wyraża jednak żadnego ruchu ni jej twarz o delikatnym owalu i jasnej karnacji z oczami na wpół przymkniętymi, twarz o portretowych rysach świeckiej damy przypominająca typem urody konwencjonalne piękności flamandzkiej epoki Rubensa, ni jej szaty ciężkie, majestatyczne. Pełnym kurtuazyjnej łaskawości gestem otwiera Assunta dłoń tkwiąc w bezruchu, niczym średniowieczna „Madonna z płaszczem opiekuńczym”. Żywiej natomiast występuje ruch u obu aniołów, ciemnowłosego z żywymi rumieńcami, ubranego w zieloną haftowaną suknię, pod którą widoczna jest żółto-amarantowa dalmatyka, podającego berło i jasnowłosego z prawej, odzianego w niebieską suknię i kremową dalmatykę, podającego koronę. Również Chrystus w ciemnoszafirowej sukni i amarantowym rozwiniętym płasz-

¹ Batowski Z., *Bartłomiej Strobel, malarz śląski XVII wieku*, Lwów 1916, s. 25.

² Nie znamy do tej pory daty ni miejsca zgonu Strobla.

³ Wdowiszewski Z., *Zatwierdzenie w roku 1639 tzw. serwituratu królewskiego przez Władysława IV Bartłomiejowi Strobłowi z Wrocławia i o zaginionych pracach tego malarza w katedrze wileńskiej*, Prace K. H. S. IV (1930), s. LVI.



Il. 1. Bartłomiej Strobel, *Wniebowzięcie Matki Boskiej*,
r. 1645. Kościół pocysterski w Koprzywnicy.
(Fot. L. Przymusiński)

czu zwiększa wrażenie ruchu. Dwaj klęczący u dołu obrazu święci, ze skierowanym ku górze wzrokiem są tylko biernymi obserwatorami sceny Wniebowzięcia.

Świętych adorantów cechuje podobnie, a może w większym jeszcze stopniu niż pozostałe osoby obrazu, portretowość charakterystyki. Nic więc dziwnego, że dopatrywano się tutaj, tak jak i w obrazie pępowskim Strobla z 1641 roku — stanowiącym w dużej mierze typologiczny prototyp niniejszego dzieła — portretów konkretnych osób⁴.

Młody rycerz, św. Florian w bogatej stalowej zbroi, arcydzieło płatnerskiej i złotniczej sztuki, o formach archaicznych w wieku XVII, a przypominających go-

tyckie pancerze, z czerwoną chorągwią ze znakiem krzyża, której drzewce zakończone włócznią, z mieczem o podobnie jak i pozostałe części rynsztunku anachronicznym kształcie, z hetmańskim buzdyganem i gotyckim hełmem z przyłbicą, u kolan, klęczy z oczyma utkwionymi w Madonnę. Uczesanie i zarost twarzy podstrzyżony „ze szwedzka“ upodabnia go w pewnym stopniu do królewicza Jana Kazimierza; nie jest jednakże wiernym jego ikonograficznie konterfektem, może natomiast być trawestacją jego rysów. Analogicznie należy potraktować hipotezę o portrecie opata Zbigniewa Ossolińskiego, fundatora ołtarza i obrazu, którego dopatrywano się w wizerunku św. Bernarda. Reformator z Cistercium, o bladej ascetycznej twarzy, z insygniami swej władzy opackiej, pastorałem z anachronicznym w XVII wieku panisellusem (vel sudarium) nie używanym już co najmniej od stu lat i mitrą sadzoną

⁴ Rękopis ks. J. Wiśniewskiego w kancelarii parafialnej w Koprzywnicy; hipoteza powtórzona w *Dekadzie Sandomierskiej* tegoż autora, Radom 1913.



Il. 2. Fragment il. 1. (Fot. L. Przymusiński)

drogimi kamieniami, złożoną u kolan, ubrany w choralną cucullę, podobnie jak św. Florian wpatruje się w Madonnę. Między postaciami adorantów pośrodku, pod stopami Assunty, umieszczony został poczwórny kartusz herbowy z klejnotami rodzinnymi fundatora, zwieńczony opacką mitrą z rozpostartymi fanonami i pastorałem. Na tarczy herbowej widnieją rozmieszczone według stosowanego u nas układu heraldycznego z prawej herby Topór Ossolińskich i Dębno Sienińskich, z lewej Grzymała Kazanowskich i Paprzyca Warszawickich.

Na wąskiej przestrzeni obłoku, nad mitrą na tarczy herbowej a bezpośrednio pod stopami Madonny umieścił mistrz, podobnie jak na obrazie w Pępowie, sygnaturę wykonaną drobnymi, zbliżonymi do renesansowej antykwy literami: Bartholomae(us) Strobel Pinxit 1645.

Data i tarcza herbowa, mimo braku bliższych danych źródłowych, pozwalają powiązać fundację obrazu z osobą ówczesnego opata klasztoru w Koprzywnicy — Zbigniewa Ossolińskiego, rzucają także pewne światło na kontakty Strobla z możną rodziną Ossolińskich. Opat Zbigniew Ossoliński, syn Maksymiliana, wnuk Jana Zbigniewa fundatora klasztoru dominikanów w Klimontowie, wojewody sandomierskiego, bratanek słynnego kanclerza Rzeczypospolitej Jerzego, był drugim z tej rodziny rządcą koprzywnickiego coenobium. Dokonana za jego rządów barokizacja wystroju kościoła, wraz z zaopatrzeniem zakrystii i skarbcza w kosztowne paramenty, zachowane dziś w drobnej części, świadczy o dużej pieczy, jaką okazywał możny opat swemu claustrom, co nie należało w owym czasie — zwłaszcza w wypadku rządów komendatariuszów — do zjawisk częstych. Zamówienie dla głównego ołtarza

obrazu u najbardziej popularnego obok Dolabelli malarza ówczesnej Polski, przez opata bratanka Jerzego Ossolińskiego, portretowanego przez naszego mistrza, ma niewątpliwie związek z artystycznym mecenatem tej rodziny. Być może, że to właśnie kanclerz portretowany (konterfekt jego znany był szeroko dzięki sztychar-skim reprodukcjom Hondiusa i Falcka) przez Strobla przed dziesięciu laty, polecił tego artystę swemu bratankowi, artyście, z którym się stykał na pewno w czasie swych licznych podróży w Toruniu lub Gdańsku.

Był zresztą Strobel niezależnie od tego malarzem znanym w klasztorach cysterskich. W 1640 roku mistrz zamieszkały w Toruniu — „pictor Thorunensis” zwa go annały cysterskie w Pelplinie — wykonuje dla kościoła tegoż opactwa ołtarz św. Jakuba, a w 1647 roku, w dwa lata po ukończeniu zamówienia dla Koprzywnicy, pracuje dla cystersów w Koronowie i wzbogaca ich kościół obrazem Wniebowzięcia, które będzie wariantem dzieła koprzywnickiego.

Ikoniczna strona naszego obrazu jest niezmiernie charakterystycznym elementem dla próby uchwycenia całokształtu sztuki Strobla. Zasadniczą jej cechą — poza szeregiem nowatorskich szczegółów — jest tradycyjizm treści i formy.

Sceny Wniebowzięcia i Koronacji niezwykle popularne także na Zachodzie w XVII wieku, wystarczy nadmienić o obrazach tej treści u Rubensa i jego szkoły, cieszą się u nas szczególnym powodzeniem. Już od drugiej połowy XVI wieku pojawiać się zaczynają Assunty czy Incoronaty oparte często na sztycharskich wzorach czerpanych chętnie z rycin mszałowych⁵, że wspomnę tylko o najbardziej u nas popularnych wydawnictwach słynnej antwerpskiej oficyny typograficz-

⁵ Evers H. G., *Rubens und sein Werk*, Brüssel 1943, Taf. 181—189. Na terenie Pomorza i Wielkopolski spotyka się dużą ilość obrazów ołtarzowych z XVII i XVIII wieku wzorowanych całkowicie na rycinach mszałowych z wymienionych edycji antwerpskich i innych,

które bywały często ich kopiami. Do najciekawszych przykładów czerpania z tych wzorów należy fresk ze sceną Wniebowzięcia na sklepieniu kościoła benedyktynów w Lubiniu wykonany przez W. Groffa w 1739 roku.

nej Plantyna z lat 1572, 1612, 1613, 1614 z rycinami P. van der Borcht, M. de Vos, M. Lasne, A. van Diepenbecka. Popularność tych wzorców będzie tak wielka, że na ich modłę wykonywać się będzie liczne obrazy ołtarzowe, a nawet kompozycje freskowe w wieku XVIII. Byłoby jednak błędem twierdzić, że polscy artyści czerpali całkowicie z tego ogromnego repertuaru form graficznych XVI czy XVII wieku. Problematyka nowatorskiego ruchu manierystów czy barokistów z trudem trafiała do zrozumienia naszych twórców i konsumenta. Szczególnie w dziedzinie ikonografii rozwój ten przebiegał znacznie powolniej od przemian formalnych. Niekiedy nasze malarskie zabytki drugiej połowy XVI wieku czy stulecia następnego będą więc bliższe ikonograficznie i formalnie cechowemu malarstwu epoki Dürera, niż współczesnym np. flamandzkim osiągnięciom.

Ten punkt wyjścia tłumaczy w dużej mierze tradycjonalizm Hermana Hana i czerpiącego z jego dorobku pełną dłonią — Strobla. Tematy Wniebowzięć i Koronacji należą do szczególnie ulubionych przez pierwszego z artystów; obraz z ołtarza głównego kościoła pocysterskiego w Pelplinie — chef d'oeuvre twórczości Hana, stanie się prototypem licznych replik, warsztatowych kopii i częstych trawestacji, a także obowiązującym niedługo, obok pokrewnych schematów stroblowskich, typem ikonograficznym do połowy XVIII wieku na terenach Polski północno-zachodniej. Wybitniej uzdolniony i bardziej indywidualny od Hana, Strobel nie pozwalał sobie na niewolnicze kopiowanie, tym niemniej stwarzając własny schemat—kanon, poddaje się wszechmocnemu genius loci, które ukształtowało w tak odrębny sposób twórczość obu artystów.

Bezpośrednim ogniwem, o które zahacza się obraz koprzywnicki, jest Wniebowzięcie z 1641 roku z kościoła parafialnego w Pępowie. Różnice, jakie zachodzą w obrazie koprzywnickim w stosunku do pępowskiego, polegają na wprowadzeniu do pierwszego z obrazów orantów, oraz na drobnych szczegółach. Widoczna w Pępowie scena zgromadzonych przy pustym sarkofagu apostołów o niepomrotnie mniejszych proporcjach w stosunku do osób boskich i aniołów, została w Koprzywnicy sprowadzona do małego szkicu zajmującego miejsce między postacią św. Bernarda a kartuszem herbowym; jako pendant do tej sceny umieścił artysta po drugiej stronie panoramę Jerozolimy, równie szkicowo potraktowaną. Poza tym podobieństwo obu płócien jest tak duże, że można tu mówić o replikowej niedługo identyczności głównych osób. Dotyczy to w równej mierze zasadniczego programu ikonograficznego, szczegółów kostiumologicznych, jak i kolorytu. Zmiany w sztafażu dolnej partii obrazu polegające w Koprzywnicy na częściowej redukcji sceny Opłakiwania przy pustym sarkofagu, umieszczonej w Pępowie wyraziście, mimo różnic skali wymiarowej apostołów i osób boskich, potraktowanych tu nawiasowo, wynikły z wyraźnego zamówienia fundatora, który życzył sobie widzieć patronów kościoła i zakonu u stóp Madonny, a także uświetnić ród swój wprowadzeniem pokażnej rozmiaarami tarczy herbowej z opackimi insygniami.

Zastanawia u Strobla lubowanie się w miniatorskim traktowaniu szczegółów dekoracji kostiumowych, jak

motywy tkanin czy haftów, bądź ozdoby jubilerskie wykonane z precyzją godną niderlandzkiego mistrza XV wieku. Zastanawia przy tym czysto lokalny koloryt jego palety w tych detalach. Złotnicze szczegóły haftów, korony i zbroje wykonane jakby w oparciu o sztycharskie wzory, niewolniczym prawie, co uwidacznia się w wadliwej często ich perspektywie, mieszczą w sobie sporo szlachetnych kamieni i pereł. Kamienie o kunsztownych szlifach i intensywnych barwach błyszczą wewnętrznym blaskiem; nie oddziałują na nie kolorystycznie złota, srebrna czy stalowa oprawa, nie rzucają też na swe tło refleksów. Zamiłowanie Strobla w kierunku profuzji ozdób jubilerskich, jako oddźwięk podobnych gustów w polskiej kostiumologii ówczesnej, wywoływało grymasy niechęci u niemieckich autorów⁶. Stwierdza się u niego ... „einen eigentümlichen Charakter, der noch durch die Freude an bizzarem Schmuck — mag dieser nun typisch ostdeutsch sein oder eine Konzession an den mit slavischen Elementen vermischten Volksgeschmack — verstärkt wird“.

Zamiłowanie to mimo swej „dziwaczności“ będące wynikiem, podobnie jak i ulubiona symetria kompozycji i hieratyzm postaci, wpływów polskiego środowiska, dla którego poświęcił całe swe siły artysta, stanowi o wybitnej odrębności naszej szkoły malarstwa XVII wieku i jest wspólnym wykładnikiem sztuki Hana, Boguszewskiego i Strobla oraz całej plejady bezimiennej najczęściej, cechowej braci malarzkiej terenów Warmii, Pomorza i Wielkopolski.

O ile obraz pępowski jest chronologicznym i typologicznym poprzednikiem płótna koprzywnickiego, o tyle to ostatnie stanie się w dużej mierze prototypem dla trzeciego ogniwa w tym łańcuchu, jakim jest Assunta z kościoła pocysterskiego w Koronowie na Pomorzu. Obraz koronowski powstaje w 1647 roku, a więc w dwa lata po Wniebowzięciu koprzywnickim i jest fundacją opata miejscowego klasztoru Jana Karola Czółkowskiego. Przypuszczać można, że bezpośrednio po wykonaniu zamówienia dla Koprzywnicy artysta przystąpił do pracy dla Koronowy.

Jak wskazuje temat, obraz Assunty — jeden jeszcze ikonograficzny przykład tej samej treści, nie mógł zbyt odiegać od ustalonych przez artystę schematów. Podobnie jak w Pępowie i Koprzywnicy przedstawia on Madonnę stojącą na obłokach, „wznoszącą się“ ku niebu, w towarzystwie aniołów. Postać Chrystusa nieodzowną w stroblowskich Wniebowzięciach i Koronacjach, umieścił artysta w górnej części ołtarza na oddzielnym owalnym płótnie, gdzie powtórzył również postać Madonny w scenie powitania z Chrystusem. Natomiast grupa lamentujących apostołów przy sarkofagu — przy którym artysta umieścił także, aktualizując temat, polskiego szlachcica wznoszącego rękę ku górze gestem pełnym egzaltacji — mimo dysproporcji w stosunku do głównych osób przedstawienia, występuje wyraźnie pośrodku kompozycji. Podobnie jak w Koprzywnicy, patron zakonu św. Bernard i patron opata-fundatora, św. Jan Ewangelista, kłęczą po bokach obrazu.

Portretowość rysów „miodopłynnego doktora“, nasuwała podobnie jak w poprzednim zabytku przypuszczenie o portrecie samego opata—fundatora⁷. Wątpić jed-

⁶ Scheyer E., *Der Bartholomeus Strobell*, Ostdeutsche Monatshefte IX (1932), s. 535.

⁷ Makowski B. ks., *Malarz Strobel w Polsce i na Pomorzu*, Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu nr 1, 28.7.1926, s. 11—17.

nak należy, by opat koronowski podobnie jak poprzednio koprzywnicki pozwolił sobie na portretowanie się z aureolą nad głową w towarzystwie św. ewangelisty. Być może wchodzi tu w grę trawestacja jego rysów, co u Strobla portrecyści par excellence jest rzeczą całkowicie naturalną⁸.

Jak zaznaczyłem, koncepcja ikonograficzna omawianych przedstawień wykazuje silne oddziaływanie pierwiastka tradycjonalizmu, jaki zbliża je do XVI-wiecznych typów⁹. Nie były jednak obce Strobłowi i współczesne dzieła artystów flamandzkich. Przypuszczać można, że znał prace M. de Vos lub N. Roose, być może ze sztycharskich tylko odbitek, chociaż i jego koloryt zdradza niewątpliwą znajomość malarstwa flamandzkiego, z którym mógł się zetknąć na terenie Gdańska.

Obok obrazu koprzywnickiego, drugim strobłowskim ineditum jest Madonna Różańcowa w kościele farnym w Grodzisku Wielkopolskim. Obraz to mniejszego może znaczenia od poprzedniego, ze względu na niższą klasę artystyczną i większe ograniczenie środków okazałości zewnętrznej, oszczędniejszy nawet koloryt. Jest on jednak — wobec niesłuchanie szczupłej ilości materiału biograficznego mistrza — podstawą do wysnuwania pewnych przypuszczeń o pracach malarza wykonanych po 1650 roku, tj. w okresie, o którym nic właściwie do tej pory nie wiadomo.

Na obraz zwrócił mi uwagę w 1951 roku ks. prof. Sz. Dettloff podając możliwość autorstwa Strobla. Po bliższym zbadaniu, mimo braku sygnatury i bliższych danych archiwalnych, określiłem go drogą porównań analitycznych jako pracę własnoręczną mistrza. Obraz o rozmiarach 1,30 x 2,76 m (podaję wymiary partii nie pokrytych XVIII-wieczną ramą), na płótnie naklejonym na deskę, wmontowany jest w rokokowy ołtarz stojący w południowej kaplicy kościoła. Pierwotny czworoboczny format płótna został zniekształcony przez oprawienie w obecną, półkolistą u góry zamkniętą ramę, która zakrywa obraz częściowo także z boków. Dzięki mistrzowskiej technice malowania, co jest zresztą cechą wszystkich prac mistrza Bartłomieja, dobremu gatunkowi materiałów malarskich, które to zalety wyniosł zapewne z wrocławskich tradycji cechowych, może z pracowni ojcowskiej, obraz zachował się bardzo dobrze.

Zgodnie z przeznaczeniem dla kaplicy bractwa różańcowego przedstawia on Madonnę Różańcową z dwoma klęczącymi symetrycznie po bokach świętymi: Dominikiem odbierającym z jej rąk różaniec i Mikołajem, jednym z patronów kościoła. Schematyzm kompozycji i trzymanie się jednego ustalonego wzoru odbiło się w obrazie grodziskim z równą wyrazistością jak w poprzednich płótnach.

Podobnie jak w scenach Wniebowzięć i Koronacji, stojąca pośrodku Madonna, ubrana identycznie jak Asunta pepowska czy koprzywnicka, jest powtórzeniem tegoż typu fizycznego wraz z jego portretowością, i gdyby nie różaniec i Dzieciątko na ręku, mogłaby być jeszcze jedną odmianą poprzednich przedstawień ikonograficznych. Nie brak przy tym i aniołów przy głowie Madonny, zajętych tym razem nie przynoszeniem królewskich insygniów, lecz sypaniem kwiatów.



Il. 3. Bartłomiej Strobel, Wniebowzięcie Matki Boskiej. Kościół par. w Pępowie. (Fot. W. Czarnecki)

Hieratyczny, „kultowy” sposób przedstawienia, bez obojętnych dla polskiego konsumenta dodatków pejzażowych, charakteryzuje to dzieło będące integralną częścią składową bogatego zespołu malarstwa Wielkopolski, ukazanego w dużej części na poznańskiej wystawie w 1952 roku.

O ile atrybucja płótna grodziskiego naszemu artyście nie nastreca większych wątpliwości i daje się łatwo na mocy tych samych, stale powtarzających się cech ze stuprocentową niemal pewnością określić, o tyle większą trudność przedstawia chronologiczne włączenie go do zespołu dzieł, datowanych przeważnie. Ten sam

⁸ Tomkiewicz W., *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVI wieku*, Biuletyn H. S. XIII (1951), nr 2—3, s. 16—20.

⁹ W górnej części ołtarza koprzywnickiego widnieje w sześciobocznej ramie postać Boga Ojca, należąca

ikonograficznie do sceny Wniebowzięcia. Należy przypuszczać, że jest to również dzieło Strobla. Niekorzystne warunki techniczne nie pozwoliły mi niestety na bliższe zbadanie płótna.



II. 4. Bartłomiej Strobel, *Madonna Różańcowa*.
Fara w Grodzisku Wielkopolskim. (Fot. H. Dziurla)

schematyzm kompozycji, formy i kolorytu, który ułatwia szybkie rozpoznawanie prac Strobla, jest zarazem

przeszkodą w oznaczaniu czasu powstania obrazu, oczywiście w wypadku, gdy brak bliższych danych źródłowych. Tak właśnie przedstawia się sytuacja w wypadku niniejszego zabytku. Miejscowe archiwalia mogłyby zapewne sprawę w części wyjaśnić, nie są jednak udostępniane. Pewne więc światło rzucają tutaj jedynie akta wizytacji biskupich zachowane w Archiwum Diecezjalnym w Poznaniu. Są to jednak dokumenty dość późne i zbyt lakoniczne. Wizytacja biskupa poznańskiego Jana Tarły z 1724 roku — bo od tego dopiero czasu datują się grodzisciana w tym archiwum — na 54 stronie fascykułu mówi o dacie konsekracji pierwotnego ołtarza i o fundatorach. Czytamy tam: „Erectio [altaris] per famatos cives Grodziscenses procurata tam antiquis quam novis compositis fundationibus per decretum Rev. Alberti Dobrzelewski officialis Generalis Posn. Anno 1668 Mercurii die 11 Iulii confecta est“. Wynika więc z tej notatki, że ołtarz pierwotny należący do bractwa różańcowego, jakie tam istniało (według wzmianki w tejże relacji) od 1632 roku, został jako fundacja mieszczańska wzniesiony w 1668 roku. Nic nie wiadomo, czy bractwo w roku swego założenia miało już własny ołtarz, czy też fundowało go — co wydaje się być raczej prawdopodobniejsze — dopiero po 36 latach istnienia. Byłby więc Strobowski obraz jednym z ostatnich jakie znamy? Czy jest możliwe, by przeszło siedemdziesięcioletni malarz wykonywał jeszcze duże płótna ołtarzowe i to tak mistrzowskie?

W istocie Madonna grodziska różni się nieco od obrazów mistrza powstałych w pierwszej połowie wieku, odznacza się większą jakby syntetycznością środków dekoracyjnych, bardziej oszczędną, ograniczoną zaledwie do paru podstawowych barw kolorystyką; niesposób zresztą dopatrzyć się w obrazie innych, to jest zasadniczych zmian. Być może mamy tu do czynienia z udziałem warsztatowych pomocników, jakich zapewne zatrudniał stary mistrz obdarzony tak licznymi zamówieniami.

Warto dodać, że obraz Strobla z fary grodziskiej wpłynął pokaźnie na anonimowe płótno przedstawiające św. Annę Samotrzecią z kościoła pobernardyńskiego w tejże miejscowości, wykonane w końcu XVII wieku. Szczegółowe zbadanie materiału zabytkowego Wielkopolski wykaże z pewnością — wbrew przypuszczeniom — że sztuka Strobla w niemniej poważnym stopniu jak twórczość Hana, oddziaływała na życie artystyczne tego regionu.

OŁTARZ Z DARŁOWA

Pierwsze obszerne opracowanie ołtarza darłowskiego opublikował Lessing w r. 1885¹. W pracy tej autor podał nazwisko artysty złotnika, który wykonał kilka srebrnych plakiet. Był nim Jan Körver, rodem z Brunszwiku, osiadły pod koniec życia w Szczecinie. Po jego śmierci w r. 1607, fundator ołtarza, książę Filip II, powierzył wykończenie dzieła złotnikom augsburskim — Krzysztofowi i Zachariaszowi Lenckerom. Kontynuatorzy Körvera w r. 1616 ukończyli swoje prace, umieszczając datę na jednej, przypuszczalnie najpóźniej wykonanej plakiecie, ze sceną Ostatniej Wieczery. W ten sposób powstało 27 płyt srebrnych ze scenami z życia Chrystusa, z przedstawieniami proroków i apostołów. Ołtarz przeznaczony był do kaplicy zamkowej w Szczecinie. Filipowi II nie udało się jednakże doprowadzić do końca tej fundacji. Po jego śmierci rządy całym Pomorzem objął brat, Bogusław XIV. Zona tego ostatniego władcy Pomorza, księżna Elżbieta, w r. 1636 poleciła wykonać barokowy ołtarz, do którego przytwierdzono owe srebrne plakiety. Ponadto ołtarz ten otrzymał oprawę w postaci szafy ze skrzydłami malowanymi en grisaille. Tak zmontowana całość znalazła się w kaplicy zamkowej w Darłowie.

Zdaniem Lessinga Jan Körver był autorem tylko dwóch plakiet: Cierniem Koronowania i Biczowania. Dalsze pięć wykonał Krzysztof Lencker przy współpracy swego syna Zachariasza. Osiem innych, zdaniem tegoż autora, miało powstać w pracowni złotnika sygnującego się monogramem JKF. Centralną plakietą ze sceną Hołdu Trzech Króli wraz z ramami wyrzeźbił nieznaną bliżej złotnik, którego punca składa się z wiązanych liter HK. Podobną opinię, opierając się zresztą o artykuł Lessinga, wyraził Rosenberg². W ten sposób utrwalone sądy o autorstwie ołtarza przyjęte zostały przez literaturę niemiecką. Otto Schmitt, publikując w r. 1927 krótką wzmiankę o ołtarzu, upraszcza nieco tę wersję wymieniając jedynie Körvera i Lenckerów³. Zdaje się, że najbardziej miarodajne zdanie o autorstwie ołtarza wygłosiła Charlotte Steinbrucker⁴. Dziełami Körvera są według niej tylko plakiety przedstawiające Cierniem Koronowanie, sygnowane J. Kor. F. i Biczowanie z monogramami J. K. F. Plakietą ze sceną Ukrzyżowania — zdaniem autorki — również ma być dziełem tego artysty, lecz nie weszła w skład ołtarza. Nie wykończoną umieszczono na płycie grobowej zmarłego złotnika. Pozostałe plakiety, szczególnie te, które były sygnowane inicjałami J. K. F. przypisywane przez niektórych autorów Körverowi, wedle jej opinii, zgodnie zresztą ze zdaniem Rosenberga, wykonali nieznani bliżej artyści augsburscy. Natomiast Lenckerom przypada w udziale stworzenie dziewięciu płyt z pośród wszystkich, jak na to wskazuje fragment listu patrycjusza augsburskiego Heinhofera do księcia Filipa II z dnia 5 grudnia 1610: „Den Linkher will ich auch fragen, ob er das angefangene täfelin von der ausführung Christi vollends absolviren wölle, zweiflet mir nit, weil er die 9 stück zu machen hat, er werde dises mit waigern“⁵. Na zakończenie swojej wzmianki

o Körverze autorka podaje wprost rewelacyjną wiadomość, że złotnik ten nie należał do cechu.

Do literatury polskiej ołtarz z Darłowa wprowadził Chmarzyński umieszczając o nim w r. 1949 wzmiankę w zbiorowej pracy na temat Pomorza Zachodniego⁶. Autor w tym czasie nie widział już całego ołtarza. Korzystał jedynie z fotografii znajdujących się w zbiorach Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie oraz z zachowanej w farze darłowskiej hebanowej szafy, którą w r. 1945 nieznani sprawcy ogołocili z jej srebrnych ozdób. Nic też dziwnego, że jego opinia, streszczająca się do następującego zdania: „srebrne reliefy o flamandzkim charakterze manierystycznym (1607—16), roboty brunszwickiej i augsburskiej z zamówienia księcia Filipa II“ — w niczym nie różni się od mniemania autorów niemieckich.

Powyższy przegląd sądów i opinii na temat autorstwa srebrnych części ołtarza darłowskiego, w wielu wypadkach bardzo rozbieżnych, wyraźnie wskazuje na to, że wszyscy ci uczeni niezbyt dokładnie znali sam zabytek. Widocznie warunki, w jakich przed wojną znajdował się ołtarz, nie dopuszczały do odjęcia części srebrnych i do gruntownego ich zbadania, skoro np. ani jeden z autorów nie wspomina o technice wykonania plakiet. Wszędzie mowa jest tylko o reliefach. Nawet dociekliwy Rosenberg używa tego określenia. Po zniknięciu plakiet w r. 1945 istniała obawa, że już nigdy nie uda się ustalić autorstwa płyt srebrnych i że ciekawy ten zabytek, nie dopuszczając do odjęcia części wokół siebie szereg różnych zdań. Szczęśliwy zbieg okoliczności pozwolił jednak zająć się jeszcze raz tym zagadnieniem, a to dzięki odnalezieniu na terenie Zamonia osmiu płyt należących niegdyś do wystroju ołtarza darłowskiego. Obecnie znajdują się one w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Są to: Hołd Trzech Króli w srebrnej i hebanowej ramie, Chrzest w Jordanie, Ostatnia Wieczera, Pojmanie Chrystusa, Chrystus przed Kajfaszem, Chrystus przed Piłatem, Cierniem Koronowanie i Złożenie do Grobu.

Plakiety te są wykonane w niezwykle cienkim odlewie o grubości płyty nie przekraczającej 1,5 mm. Wymiary ich różnią się od podawanych przez Rosenberga. Wysokość cyklu Pasji wynosi 20,5, szerokość 14 cm, a nie jak podaje Rosenberg tylko 20 cm. Ten jeden fakt chociażby wskazuje na to, że wymieniony autor nie wyjmował płyt srebrnych z ich opraw i nie oglądał ich dokładnie. Chrzest w Jordanie posiada nieco inne wymiary. Jest to płyta pozioma wys. 18 i szer. 21,5 cm. Największą z pośród zachowanych plakiet jest Hołd Trzech Króli, której wysokość wraz z ramą wynosi 48, szer. 35 cm. Sama zaś płyta ma kształt pionowego prostokąta o wymiarach: wys. 24, szer. 18,5 cm. Zarówno rama, jak i plakietą posiadają wybite sygnatury miasta Szczecina oraz złotnika, w postaci związanych liter HK w kolistym polu. Chrzest w Jordanie i Ostatnia Wieczera sygnowane są wypukłymi literami JKF. Ta sama sygnatura znajduje się na plakietach ze scenami Chrystus przed Kajfaszem i Chrystus przed

¹ Lessing J., *Der Silberaltar in Rügenwalde*, Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen, VI (1885), s. 60.

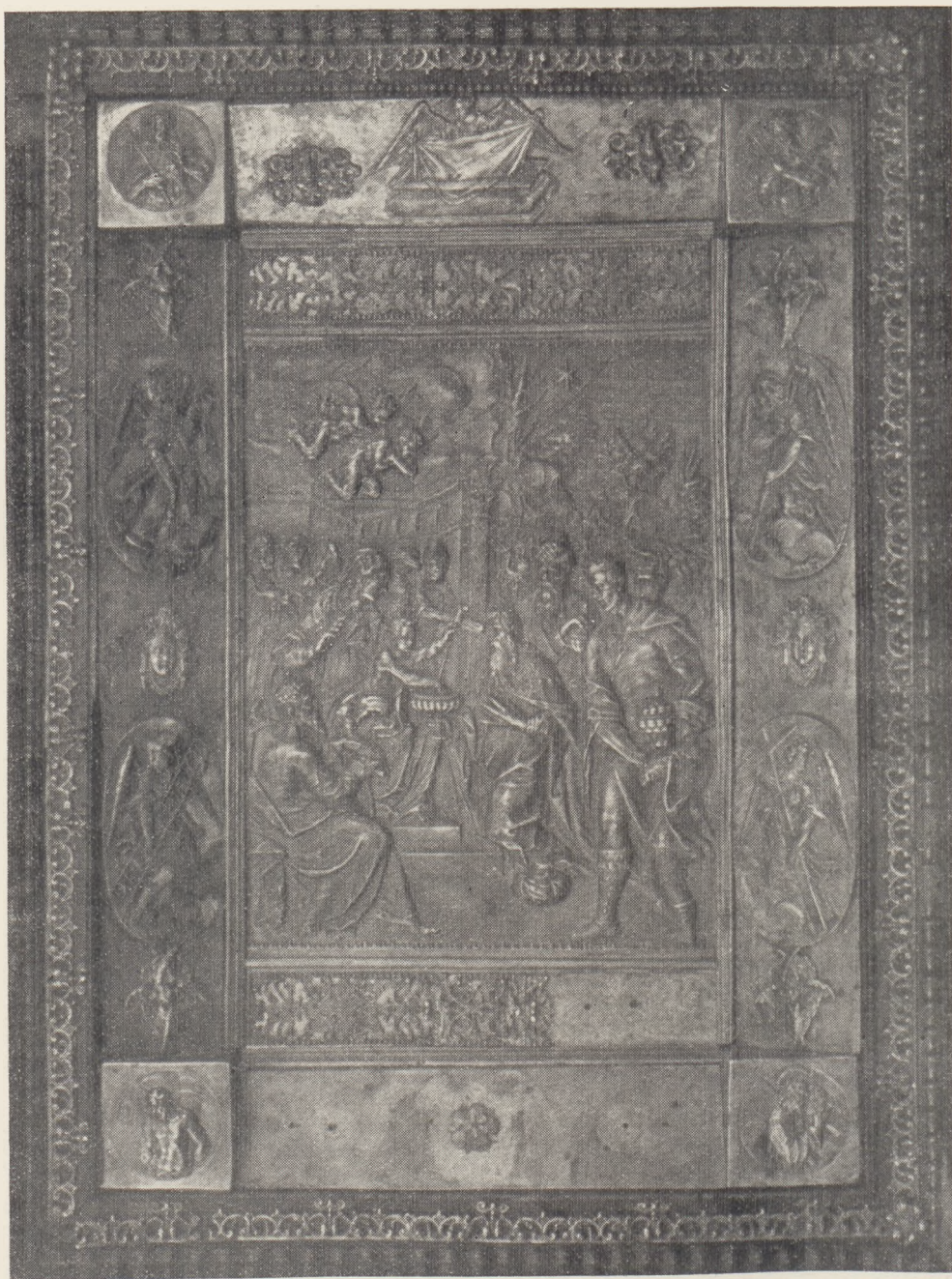
² Rosenberg M., *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Frankfurt a. Main 1925, T. III, s. 317, nr 4585.

³ Schmitt O., *Ostpommern*, Berlin 1927, s. 14 i 19, il. 42 i 43.

⁴ Steinbrucker Ch., *Körver Johannes*, Thieme-Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon* XXI, s. 187.

⁵ Steinbrucker, *juw.*, s. 188.

⁶ Chmarzyński G., *U granic sztuki ludowej i historycznej*, w wydawnictwie Pomorze Zachodnie, Poznań 1949, t. II, s. 290.



Il. 1. Hold Trzech Króli, środkowa płyta ołtarza darłowskiego wykonana całkowicie przez Jana Körvera. (Fot. M. Kopydłowski)

Piłatem, lecz wykonana jest linią punktową. Sygnatura na płycie przedstawiającej Cierniem Koronowanie jest wypisana podobnie jak poprzednie, lecz w stosunku do nich ma nieco pełniejsze brzmienie: J. Kor. F. Dwie pozostałe plakiety, Pojmanie Chrystusa i Złożenie do Grobu opatrzone są puncami Augsburga i złotnika

Krzysztofa Lenckera, oraz punktowanymi inicjałami jego syna Zachariasza: Z. L. F.

To różnorodne sygnowanie nastroczało autorom wiele trudności przy opiniowaniu o autorstwie zabytku. Wśród tak wielu rozbieżności wynikających z braku dokładnych danych dwa momenty powtarzają się nie-



Il. 2. Chrzest w Jordanie, płyta z predelli ołtarza darłowskiego wykonana całkowicie przez Jana Körvera.
(Fot. M. Kopydłowski)

zmiennie, które obecnie należy silnie podkreślić. Są to: technika wykonania plakiety, w tym wypadku płaski odlew oraz identyczna wielkość płyt ze scenami Pasji, pomimo iż te ostatnie wykazują największe *rozbieżności* w widniejących na nich sygnaturach. Wypukłe inicjały JKF znajdujące się na płycie wyobrażającej Chrzest w Jordanie i Ostatnią Wieczerzę musiały powstać już na negatywach przygotowanych do odlewu, podobnie zresztą jak data 1616 na ostatniej z wymienionych plakiety. Wszyscy autorzy zgadzają się, że płyta ze sceną Biczowania jest osobistym dziełem Körvera, na niej zaś znajduje się sygnatura o podobnym brzmieniu J. K. F. Takie same zresztą inicjały występują na dwóch scenach — Chrystus przed Kajfaszem i Chrystus przed Piłatem, których Steinbrucker nie chciała uznać za podpisy Körvera. Ponieważ zaś w momencie śmierci tego złotnika brakowało jak się zdaje tylko dziewięciu

płyt, o których wspomina Heinhofer w liście do Filipa II, wnioskować stąd należy, że pozostałe były już wykończone przez Körvera. Brzmienie cytowanego urywka listu wskazuje jednak na to, jakoby owe dziewięć płyt były w jakiś sposób przygotowane przez zmarłego złotnika i że Lencker ma je tylko wykończyć. Zdaje się, że mowa jest tutaj o modelach, względnie negatywach przygotowanych do odlewu. To przypuszczenie znów popiera fakt istnienia daty na płycie ze sceną Ostatniej Wieczerzy. Lenckerowie bowiem wykonali tylko pięć plakiety z pośród owych dziewięciu brakujących. Przyszłością im w tej pracy śmierć Zachariasza umiera w r. 1612, Krzysztof w rok później⁷. Ostatnią Wieczerzę zatem musiał wykonać inny złot-

⁷ Rosenberg, jw., t. I, s. 58, nr 412—418.

nik, który na gotowym już negatywie, sygnowanym przez Körvera wyrył datę ukończenia ołtarza — rok 1616. Wypukłość sygnatury bowiem i wypukłość daty przesądza sprawę istnienia wykonanego wcześniej negatywu do odlewu. A ponieważ ta płyta, jak się zdaje, odlana została najpóźniej, bo w dziewięć lat po śmierci Körvera i pomimo tego oznaczona jest jego sygnaturą, stąd wniosek, że złotnik ten opracował wszystkie plakiety w modelach, większość z nich zdołał odlać w srebrze i wycyzelować, a tylko dziewięć opracowali jego kontynuatorzy.

W cytowanym wyżej urywku listu mowa jest wyraźnie, że owe dziewięć płyt należą do cyklu Pasji. Czyli Körver wykonał pozostałe i te właśnie, które nie wchodzi w ów cykl, jak Dawid grający na harfie, Chrystus w Jordanie a nade wszystko Hołd Trzech Króli wraz z ramą. Ta ostatnia pozycja jednak posiada sygnatury wybijane, o charakterze powszechnie używanym przez wszystkich złotników należących do organizacji cechowej. Jest tu bowiem punca imienna artysty i punca gwarancyjna urzędu probierczego z ramienia starszych cechu. To zjawisko dowodzi, że twórca owej płyty należał do organizacji cechowej, a ponieważ jest nim Körver, nie uzasadnione jest niczym twierdzenie Ch. Steinbrucker, że artysta nie należał do cechu złotników szczecińskich. Litery HK są inicjałami niemieckiego brzmienia jego nazwiska Hans Körver, obowiązującymi przy sygnowaniu według wymagań ustaw cechowych. To dzieło zatem dostarcza nam imiennej sygnatury złotnika, podczas gdy owe wykłuwane znaki, czy ryte na negatywach odlewów, są jakby ręcznym podpisem artysty. Powyższe rozważania pozwalają już teraz bez reszty przypisać Körverowi wykonanie wszystkich płyt.

Dzieło Körvera należy do czołowych pozycji złotniczych owego okresu. Niezależnie od tego, że w kompozycjach poszczególnych scen korzysta z wzorów graficznych — szczególnie w cyklu Pasji, do którego jako podkład posłużyła mu Pasja Goltziusa⁸, — wielki jego wkład, jako artysty złotnika polega na niedoścignionym wprost opracowaniu rzemieślniczym wszystkich scen. Na niewielkiej przestrzeni każdej z płyt, wypełnionej bogatą architekturą dziedzińców pałacowych z dalekimi prześwitami na widoki miasta, to znowu rozległym krajobrazem pagórkowatej okolicy z widniejącymi w dali zabudowaniami rozrzuconych osiedli, umieścił złotnik wielofigurowe sceny z szeroko rozbudowaną akcją drugoplanową. Zarówno gradacja wielkości poszczególnych osób, jak i skróty perspektywiczne architektury czy krajobrazu doskonale są zestrojone z zasadniczym warunkiem dobrej płaskorzeźby polegającym na stopniowaniu wypukłości poszczególnych jej elementów. Körver wywiązał się bez zarzutu z tej trudności. Jego figury pierwszoplanowe są na tyle tylko wtopione w tło, ile tego wymagał płaski odlew. Oddalenie perspektywiczne postaci czy nawet całych scen, oraz partii architektury czy krajobrazu, pociąga za sobą stopniowe ich spłaszczanie, aż do zaznaczenia tylko konturu. Wprawdzie w wielu wypadkach o prawidłowym zastosowaniu perspektywy decydował tu podkład graficzny, niemniej zasługą Körvera jest właśnie doskonale przetłumaczenie jego kresek na plastykę płaskorzeźby. Ta czynność wymagała od złotnika wielkich umiejętności i doskonałego opanowania rzemiosła. Grafika bowiem plastykę rysunku wydobywa światłocieniem. Złotnik natomiast to samo zagadnienie musiał

rozwiązać przez odpowiednie zróżnicowanie wypukłości. I w tym tkwi wielkość dzieł Körvera.

Drugim ważnym momentem w twórczości Körvera jest doskonałe opanowanie zasad cyzelunku. Nie ma ani jednego miejsca na płytach, które sam wykańczał, gdzieby nie widniały ślady niezwykle zróżnicowanych punc. Nie tylko bowiem wydziela partie poszczególnych płyt gradacją plastyki, ale nadto podkreśla te odrębności odmiennym opracowaniem powierzchni. Np. odkryte partie ciała ludzkiego, chociażby w scenie Chrztu w Jordanie, posiadają swoją miękkość i matowość naskórka; oczywiście widoczne to jest w tych miejscach, które nie zostały starte. Z wielkim zamiłowaniem opracowuje on różne rodzaje tkanin, futer i szczegółów stroju. To samo należy powiedzieć i o fragmentach architektury czy krajobrazu, gdzie każdy drobiazg niezależnie od swej plastyki posiada również charakter rzeczywistego przedmiotu dzięki temu, iż można określić z jakiego jest zrobiony materiał. To wrażenie złudzenia rzeczywistości osiągnął Körver przez umiejętne stosowanie bogatego cyzelunku. Tego natomiast nie można powiedzieć o płytach wykonanych przez Lenckerów czy nieznanego kontynuatora jego prac. Np. scena Pojmania Chrystusa i Złożenia do grobu wykazuje identyczne zasady budowy płaskorzeźby z tymi, jakie wykonał sam Körver, cyzelunek ich jest jednak zgoła odmienny. Nie wyczuwa się w tych plakietach owej swobody, z jaką Körver różnicuje poszczególne partie płyty. Ani jeden odcinek powierzchni nie wybiega tu poza ramy wyznaczone przez wzór graficzny, chociaż i one są doskonale opracowane. Brak im owej żywości, jaką Körver obdarzył swoje dzieła, czuje się w nich niewolnicze trzymanie się gotowego modelu i wzoru światłocienia graficznego.

Jeszcze jeden rys twórczości Körvera zasługuje w tym momencie na szczególne podkreślenie, a jest nim charakterystyka twarzy poszczególnych postaci. Oczywiście oddziaływanie wzorów Goltziusa było tu momentem decydującym przy wyborze takiego a nie innego typu, czy takiej charakterystyki a nie innej. Uzyskanie jednak wymownego wyrazu twarzy, nacechowanego odpowiednim dla przedstawianej osoby uczuciem cierpienia, złości, obojętności, sztycherstwa i t.d., jest już dziełem Körvera. Wystarczy przyjrzeć się choćby siepaczowi ze sceny Cierniem Koronowania, czy „portretowi“ Kajfasza, grupie aniołów ze sceny Chrztu, czy wreszcie niewiastom płaczącym w scenie Złożenia do grobu. Każda z tych postaci wyraża odmienne uczucia i namiętności ludzkie, każda jest dosadnie i bez niedomówień scharakteryzowana. Wziąwszy jeszcze pod uwagę minimalne wymiary tych twarzy (wysokość mniej więcej 1,5 cm), trudno wprost uwierzyć w możliwość uzyskania tak finezyjnych odmian charakterystyki uczuć ludzkich. I to właśnie osiągnięcie Körvera najbardziej przemawia za pochlebną oceną jego dzieła.

Pasja Goltziusa posiada jeszcze jeden odpowiednik złotniczy na terenie Polski. W Warszawie, w kościele wizytek znajduje się hebanowe tabernakulum bogato zdobione srebrnymi plakietaми. Całość wykonana była przypuszczalnie we Francji. Niektóre plakiety pochodzą z Augsburga, trzy natomiast z nich, Biczowanie, Cierniem Koronowanie i Ukrzyżowanie wykonał złotnik, monogramista PK, wzorując się na kompozycjach wzmiankowanej Pasji. Są one dowolną transpozycją sztychów. Już sam ich kształt — dwie z nich są poziomymi prostokątami, trzecia posiada półkoliste zwieńczenie — zmusił złotnika do dokomponowania brakujących części dla wypełnienia całego pola plakiety. Nie to jest jednak w tej chwili ważne. Zestawiając np. scenę Cierniem Koronowania Körvera i owego

⁸ Hirschmann O., *Hendrick Goltzius*, Leipzig 1919, Tabl. XXVII, il. 34 i 35.



Il. 3. Ostatnia Wieczerza, płyta z ołtarza darłowskiego. Model wykonany przez Jana Körvera, odlew i cyzelunek z r. 1616.
(Fot. M. Kopydlowski)



Il. 4. Pojmanie Chrystusa, płyta z ołtarza darłowskiego. Model Jana Körvera, odlew i cyzelunek Krzysztofa i Zachariasza Lenckerów.
(Fot. M. Kopydlowski)



Il. 5. Chrystus przed Kajaszem, płyta z ołtarza darłowskiego wykonana całkowicie przez Jana Körvera. (Fot. M. Kopydłowski)



Il. 6. Chrystus przed Piliatem, płyta z ołtarza darłowskiego wykonana całkowicie przez Jana Körvera. (Fot. M. Kopydłowski)



Il. 7. Cierniem koronowanie, płyta z ołtarza dąrlowskiego wykonana całkowicie przez Jana Körvera.
(Fot. M. Kopydłowski)



Il. 8. Złożenie do grobu, płyta z ołtarza dąrlowskiego. Model Jana Körvera, odlew i czelunek Krzysztofa i Zachariasza Lenckerów.
(Fot. M. Kopydłowski)



Il. 9. Aniołowie, fragment płyty Chrzest w Jordanie.
(Fot. M. Kopydłowski)



Il. 10. Krajobraz, fragment płyty Chrzest w Jordanie.
(Fot. M. Kopydłowski)



Il. 11. Kajfasz, fragment płyty Chrystus przed Kajfaszem.
(Fot. M. Kopydtowski)



Il. 12. Siepacz, fragment płyty Cierniem koronowanie.
(Fot. M. Kopydtowski)



Il. 13. Środkowa część płyty Chrystus przed Pilatem. (Fot. M. Kopydłowski)



Il. 14. Środkowa część płyty Złożenie do grobu. (Fot. M. Kopydłowski)

nieznanego jeszcze w tej chwili złotnika PK, wyraźnie wyczuwa się wielkość artyzmu pierwszego, a nieudolność drugiego, chociaż obaj korzystali z tego samego wzoru. Körver nie silił się na zmianę kompozycji, opracował ją tylko w sposób jemu właściwy i zgodny z zasadami techniki złotniczej. Natomiast ów nieznany mistrz plakiet tabernakulum u wizytek warszawskich pozerzył scenę dodatkowymi szczegółami, zastosował złocenia, ale nie opracował jej tak dokładnie jak jego poprzednik. W wyniku czego jest ona dość przeciętną pracą złotniczą, nie wnoszącą nic nowego do dziejów złotnictwa.

Dzieło Körvera dzięki niezaprzeczonym wartościom artystycznym, dla którego fundator poszukiwał kontynuatorów na terenie ówczesnej metropolii produkcji

złotniczej, to jest w Augsburgu, od początku swego istnienia zyskało sobie wielki rozgłos. Już w r. 1628 drukowany jest jego opis⁹. Przypuszczać zatem należy, że wielu złotników szczególnie pomorskich musiało się z nim zetknąć. W tej chwili trudno wysuwać daleko idące wnioski, niemniej nie jest wykluczone, iż gdański warsztat van Renenów, twórców sarkofagów srebrnych św. Wojciecha i św. Stanisława, mógł czerpać z ołtarza darłowskiego pewne wskazania już choćby tylko z dziedziny opracowania technicznego płaskorzeźb. Tę kwestię wyjaśnią dalsze badania.

⁹ Cramer D., *Grosses Pommersches Kirchenchronikon*, Stettin 1628, t. IV, s. 159.

NIEZNANE AUTOPORTRETY JOOSA VAN CLEVE

PRZYCZYNKI DO TWÓRCZOŚCI MISTRZA ZE ZBIORÓW POLSKICH

Wśród dzieł malarstwa niderlandzkiego z pierwszej połowy XVI wieku, jakie posiadamy w Polsce, znajdują się obrazy anonimowe o dużych jednak wartościach artystycznych, co usprawiedliwia wszelkie — nawet hipotetyczne — próby związania ich z bardziej określonymi indywidualnościami twórczymi.

Jednym z takich dzieł jest „Pokłon trzech króli” wystawiony w Muzeum Narodowym w Poznaniu, pochodzący ze zbiorów Mielżyńskich, określony jako obraz szkoły antwerpeńskiej¹. Ze względu na monogram widoczny z lewej strony u dołu obrazu, odczytywany jako „L”, malowidło uchodziło za dzieło Łukasza Van Leyden². W katalogu zbiorów T. P. N. w Poznaniu, dokąd Seweryn Mielżyński przekazał rodziną kolekcję w 1870 r., uznano atrybucję za nieśluszną i określono autora deski, jako należącego do „Szkoły Mistrza Śmierci Marii”³. Widocznie autor katalogu, wydane w 1912 r. nie znał jeszcze wyników badań Firmenicha-Richartza i Carla Justiego, które uwieńczone zostały identyfikacją „Mistrza Śmierci Marii” z antwerpeńskim malarzem Joosem Van Cleve⁴.

Związanie obrazu z anonimowym dawniej mistrzem było jednak słuszne. Dalej posunął się autor przewodnika po zbiorach Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, wydane w r. 1939, który określił „Pokłon trzech króli” jako obraz Monogramisty L z początków XVI wieku, malowany według Joosa Van Cleve⁵.

Istotnie — zarówno ogólna kompozycja jak kilka postaci i krajobraz poznańskiego malowidła związane są z tzw. „małym” Pokłonem trzech króli, który do wojny znajdował się w Muzeum w Dreźnie⁶. Typ fizjonomiczny i poza pierwszego, klęczącego przed Madonną króla odpowiada analogicznej, centralnej postaci „Pokłonu” drezdeńskiego. Także król murzyński, zamykający kompozycję z lewej jest bliskim krewnym króla na obrazie Joosa Van Cleve. Obie kompozycje przedstawiają scenę w układzie od lewej do prawej: Madonna z Dzieciątkiem siedzi w prawej części obrazu, królowie zbliżają się z lewej strony. W obu wypadkach scena dzieje się wśród fantastycznej, pałacowej architektury, częściowo zrujnowanej i wiążącej się z prymitywną konstrukcją stajenki. W głębi otwierają się prześwity (w Poznaniu trzy, w Dreźnie dwa) na

daleki krajobraz z orszakiem wielbłądów, zarysem miasta i zamku. Pejzaż widziany w środkowym wycinku jest w obu obrazach prawie identyczny.

Są oczywiście także i różnice. W Pokłonie poznańskim struktura architektoniczna jest bardziej zorganizowana, bardziej konstrukcyjna, jednocześnie jest przecież obdarzona bogatszą ornamentyką o metalicznym, cyzelerskim czy złotniczym charakterze.

Niepokój, rządzący układem fałd w obrazie drezdeńskim, wydłużony kanon figuralny i charakterystyczny typ środkowego króla a także putta i posąg Fortuny u szczytu architektury — są to motywy i ujęcia świadczące o ściślejszym związku ze stylem tzw. „manierystów antwerpeńskich”, którzy opanowali scenę artystyczną Flandrii w latach 1510—20. W obrazie poznańskim charakter ornamentyki jest co prawda związany z motywami dekoracyjnymi używanymi przez manierystów niderlandzkich, ale ani w ogólnej kompozycji architektonicznej, ani w ujęciu grupy figuralnej nie wyczuwa się wyraźnych impulsów tego kierunku⁷. Spiewające aniołki w Poznaniu inne są niż uwijające się, drobne figurki Erosów na obrazie Joosa w Dreźnie. Typ środkowego króla w obrazie poznańskim odbija od fizjonomiki postaci mistrza z Cleve.

Trzeba by więc było rzeczywiście pozostać przy określeniu „Szkoła Joosa Van Cleve”, gdyby nie element decydujący, który pozwala przypisać obraz poznański samemu mistrzowi. Elementem tym jest autoportret malarza umieszczony w głębi, po prawej stronie, na tle dalszego fragmentu architektury i pejzażu.

Gdy porównujemy wyobrażenie tego młodzieńca w dużym kapeluszu z autoportretem, znajdującym się w głębi obrazu drezdeńskiego, obserwujemy, że przy niewątpliwym podobieństwie osób (pozwalającym na stwierdzenie tożsamości) model portretu w Dreźnie jest dojrzałszy. Max J. Friedländer pisał, że Joos jest tam bardzo młody⁸. W Poznaniu malarz jest jeszcze młodsz; okrągła twarz, puszyste, zakrywające część ucha włosy, dziecięcy prawie zarys zaokrąglonego nosa, lekko wydęte wargi — wiele podobieństw odnajdujemy w tej twarzy do późniejszych autoportretów artysty: na predelli paryskiego Oplakiwania⁹, na „dużym” Pokłonie Trzech Króli w Dreźnie¹⁰, a zwłaszcza na gdań-

¹ Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mo 133, ol. drz. 136 x 89,5. Szereg informacji o tym obrazie zawdzięczam, podobnie jak fotografie, uprzejmości mgr Anny Dobrzyckiej, której dziękuję jak najserdeczniej za cierpliwie okazywaną mi życzliwość.

² Mielżyński S., *Spis obrazów zbioru Miłostawskiego*, rkps w Muz. Nar. w Poznaniu, 1870, nr 89.

³ *Katalog Galerii Obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, Poznań 1912, s. 23.

⁴ Por. Firmenich-Richartz E., *Der Meister des Todes Mariae, sein Name und seine Herkunft*, *Zeitschrift für bildende Kunst* N. F. V (1894), s. 187—194; Justi C., *Der Fall Cleve*, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* XVI (1895), s. 13—33; Firmenich-Richartz E., *Joos Van der Beke gen. Van Cleve*, Thieme und Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* III (1908), s. 212—217. Rozwój poglądów na twórczość Joosa Van Cleve przedstawiam szczegółowo w pracy: *Gdańskie dzieło Joosa Van Cleve. Z dziejów artystycznych*

stosunków Gdańska z Niderlandami, w wydawnictwie *Studia Pomorskie* I, 1955 (w druku).

⁵ *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Zbiory Sztuki*, Poznań 1939, s. 27, nr 5, tabl. XI.

⁶ Friedländer M. J., *Die Altniederländische Malerei*, IX, Berlin 1931, nr 27, tabl. XXIV; s. 30 dat. na ok. 1512-3; Baldass L., *Joos Van Cleve der Meister des Todes Maria*, Wien 1925, nr 25, s. 20; ok. 1515.

⁷ O elementach manieryzmu antwerpeńskiego w Pokłonie drezdeńskim por. Białostocki J., *Gdańskie dzieło Joosa Van Cleve*, jw.

⁸ Friedländer M. J., jw., s. 29.

⁹ Friedländer M. J., jw., nr 19, s. 129, tabl. XXII. Dat.: ok. 1530. Baldass, jw. datuje 1528—1530. Fotografie fragmentu zawdzięczam uprzejmości kustosa Luwru, Charlesa Sterlinga.

¹⁰ Friedländer, jw., nr 28, s. 130, tabl. XXV, dat. ok. 1525; Baldass, jw. datuje 1528—1528.

skim ołtarzu św. Rajnholda¹¹. Mniej wyraźne podobieństwo łączy ten młodzieńczy konterfekt z tak „męskim” wyobrażeniem Joosa Van Cleve, jakim jest domniemy, ale raczej ogólnie przyjęty i nie kwestionowany autoportret w zbiorach Thyssena w Lugano (dawniej Schloss Rohoncz)¹².

Identyfikacja autoportretu Klewejczyka przesądza o autorstwie obrazu poznańskiego. Liczne nici wiążące go z Pokłonem drezdeńskim (a także z innymi obrazami tegoż malarza)¹³ zyskują umocnienie i uzasadnienie.

Jaki jest stosunek obrazu do chronologii dzieł Joosa Van Cleve? Już omówienie wieku sportretowanego artysty wskazuje, że Pokłon poznański należy umieścić przed malowidłem z Drezna, do którego jest podobny. Takiemu datowaniu odpowiada też charakterystyka stylistyczna. Stwierdziliśmy już brak „mannerystycznego dreszczu” w postaciach poznańskiego obrazu, brak „horroris vacui” w kompozycji, brak kanonu wyrafinowanego i wydłużonego, jakim operowali mistrzowie „kapryśnego stylu”: De Beer, Pseudo-Blesius, De Cock. Elementy mannerystyczne narastają u Joosa od momentu zainstalowania się w Antwerpii (1511)¹⁴, osiągnęły nasilenie w „małym” Pokłonie drezdeńskim, w niektórych kwaterach ołtarza gdańskiego, trwają jeszcze nawet w Pokłonie z San Donato w Genui i w skrzydłach Pokłonu neapolitańskiego¹⁵. Obraz poznański, wykazujący brak nasilenia mannerystycznych związków powstać musiał wcześniej, przed obrazem w Dreźnie, który nie jest więc pierwowzorem, lecz przeciwnie — wynikiem przetworzenia, rozbudowania, wzbogacenia pierwszej wersji. Krajobraz w naszym Pokłonie jest wyraźnie mniej skomplikowany, mniej nasycony wpływami pejzażu panoramicznego, które przejawiają się coraz bardziej zdecydowanie w twórczości Joosa od momentu przybycia Patinira do Antwerpii, tzn. od r. 1515¹⁶.

¹¹ Por. Białostocki J., jw.: analiza i charakterystyka ołtarza św. Rajnholda, znajdującego się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie. Tamże omówiono autoportret, znajdujący się w ołtarzu.

¹² Friedländer, jw., nr 70, s. 139, tabl. XLI, dat. na ok. 1518. Baldass, jw. datuje 1519. Por. barwną reprodukcję: Dülberg F., *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance*, Wildpark-Potsdam 1929, (Handbuch d. KW.), tabl. X.

¹³ Podobieństwo ta się następujące: Pies podobny w Pokłonie z Neapolu i jego pochodnych (np. ex zb. Gelder w Uccle): Friedländer, jw., nr 10, tabl. XVI, Baldass, jw., il. 56. Ta „neapolitańska” redakcja Pokłonu ma też analogie w postaciach drugiego planu obrazu poznańskiego. Niektóre motywy architektoniczne i fizjonomiczne oraz pejzaże wiążą się także z innymi dziełami figurującymi w katalogu Joosa Van Cleve. Głowę psa odnajdujemy wyraźnie w „dużym” Pokłonie drezdeńskim.

¹⁴ Firmenich-Richartz, Friedländer i Baldass wg Rombouts i Van Lerius, *Liggeren* oraz Brandena V. d., *Geschiedenis v. d. Antwerpsche Schilderschool*.

¹⁵ Neapolitański por. notę 13. Pokłon w Genui: Friedländer, nr 9, s. 127 dat. ok. 1518, w tekście na s. 33 dat. ok. 1525 (?). Repr. Baldass, jw., il. 19.

¹⁶ Baldass utrzymuje, że wpływ Patinira przejawiał się przed 1515, zakłada bowiem, że obaj artyści przebywali w Bruges zanim przybyli do Antwerpii. Por. Baldass L., *Die Anfänge des Joos Van Cleve, in Festschrift für Adolph Goldschmidt*, Leipzig 1923, s. 83—90 i w monografii. Por. też Wetering C. v. de, *Die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei vom Anfang des XVI Jhdts bis zur Jahrhundertmitte*, Ber-

lin 1938, s. 26—27 oraz Białostocki J., *Niederländski pejzaż panoramiczny*, ref. w Tow. Nauk. Warsz., 1951 i *Gdańskie dzieło Joosa Van Cleve*, jw.

lin 1938, s. 26—27 oraz Białostocki J., *Niederländski pejzaż panoramiczny*, ref. w Tow. Nauk. Warsz., 1951 i *Gdańskie dzieło Joosa Van Cleve*, jw.

lin 1938, s. 26—27 oraz Białostocki J., *Niederländski pejzaż panoramiczny*, ref. w Tow. Nauk. Warsz., 1951 i *Gdańskie dzieło Joosa Van Cleve*, jw.

lin 1938, s. 26—27 oraz Białostocki J., *Niederländski pejzaż panoramiczny*, ref. w Tow. Nauk. Warsz., 1951 i *Gdańskie dzieło Joosa Van Cleve*, jw.

lin 1938, s. 26—27 oraz Białostocki J., *Niederländski pejzaż panoramiczny*, ref. w Tow. Nauk. Warsz., 1951 i *Gdańskie dzieło Joosa Van Cleve*, jw.

lin 1938, s. 26—27 oraz Białostocki J., *Niederländski pejzaż panoramiczny*, ref. w Tow. Nauk. Warsz., 1951 i *Gdańskie dzieło Joosa Van Cleve*, jw.

lin 1938, s. 26—27 oraz Białostocki J., *Niederländski pejzaż panoramiczny*, ref. w Tow. Nauk. Warsz., 1951 i *Gdańskie dzieło Joosa Van Cleve*, jw.

lin 1938, s. 26—27 oraz Białostocki J., *Niederländski pejzaż panoramiczny*, ref. w Tow. Nauk. Warsz., 1951 i *Gdańskie dzieło Joosa Van Cleve*, jw.

lin 1938, s. 26—27 oraz Białostocki J., *Niederländski pejzaż panoramiczny*, ref. w Tow. Nauk. Warsz., 1951 i *Gdańskie dzieło Joosa Van Cleve*, jw.

lin 1938, s. 26—27 oraz Białostocki J., *Niederländski pejzaż panoramiczny*, ref. w Tow. Nauk. Warsz., 1951 i *Gdańskie dzieło Joosa Van Cleve*, jw.

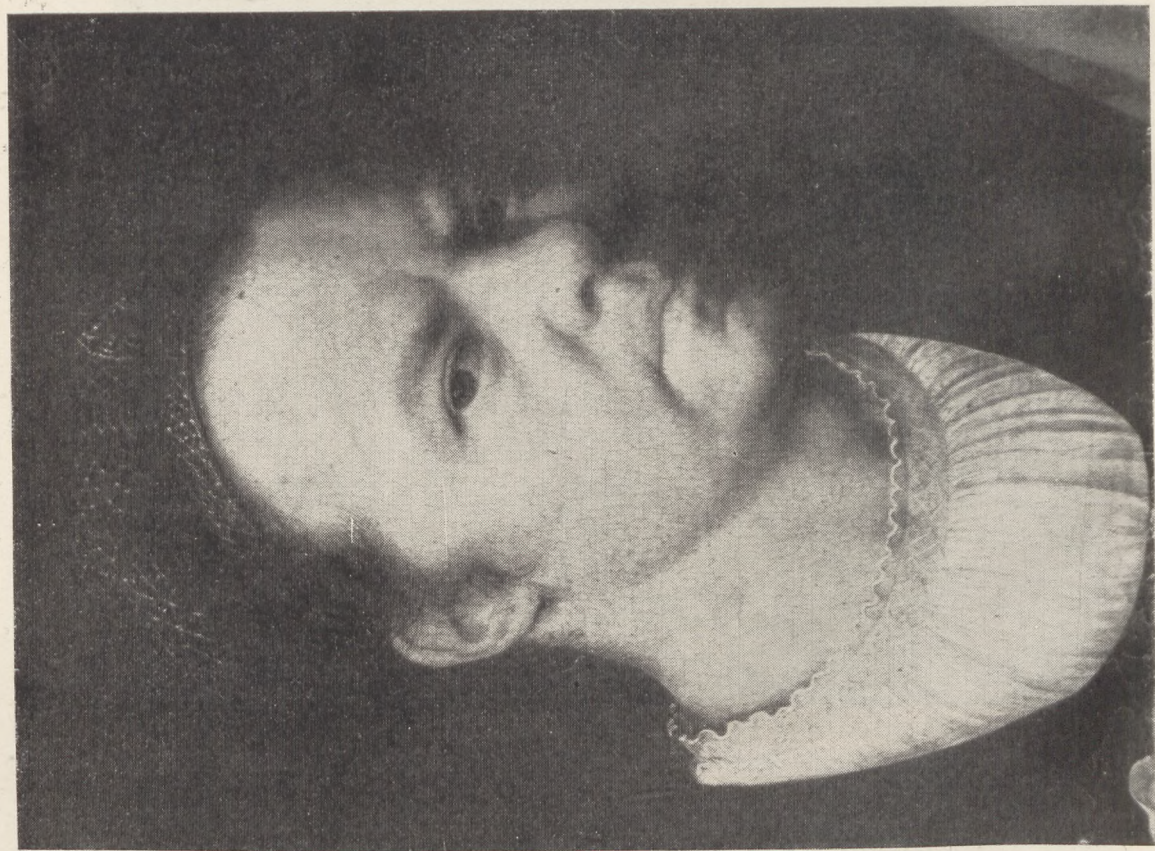
lin 1938, s. 26—27 oraz Białostocki J., *Niederländski pejzaż panoramiczny*, ref. w Tow. Nauk. Warsz., 1951 i *Gdańskie dzieło Joosa Van Cleve*, jw.



Il. 1. Joos Van Cleve, Pokłon Trzech Króli. Drezno, Galeria.



Il. 2. Joos van Cleve, *Pokłon Trzech Króli*, Poznań, Muz. Narodowe. (Fot. L. Perz)



Il. 3. Autoportret J. v. Cleve, fragment predelli „Optakiwania”,
Paryż, Luwr.



Il. 4. Autoportret J. v. Cleve, fragment tryptyku św. Rajnholda,
Warszawa, Muz. Narodowe (dawniej w kościele NMP w Gdańsku).



Il. 5. Autoportret J. v. Cleve, fragment il. 1. (Fot. L. Perz)



Il. 6. Autoportret J. v. Cleve, Lugano, Zbiory Thyssen.

by wymagało pracy dwóch artystów, a umieszczenie autoportretu nadaje mu znamię twórczości bardziej osobistej.

Autoportret mistrza z Cleve na poznańskim obrazie jest bardzo skromny, daleko odsunięty w głąb i na margines kompozycji. W „Epifanii“ drezdeńskiej („małej“) artysta wystąpi na środku drugiego planu obrazu drapując się romantycznie w płaszcz, a na skrzydle gdańskiego ołtarza św. Rajnholda, zakuty w zbroję świętego zyska pełne zaspokojenie ambicji.

Joos Van Cleve dość często portretował się w obrębie kompozycji religijnych. Świadczy to o szczególnym zainteresowaniu własną osobą, o postawie, która w innej, późniejszej epoce z pewnością wyraziłaby się w licznych autonomicznych portretach własnych. Wśród wizerunków umieszczanych w obrębie kompozycji religijnych jedynie na skrzydle gdańskiego ołtarza wyszedł Joos poza formę autoportretu „in assistenz“²³, obrał metodę autoportretu ukrytego pod postacią osoby świętej. Sposób ten — udzielanie postaci świętej własnego oblicza wykształcił się w związku z typem ikonograficznym św. Łukasza malującego Madonnę: Van der Weyden, Dirk Bouts i Gossart portretowali się w roli świętego malarza²⁴.

Ale około r. 1515, gdy powstał autoportret gdański, nie tylko spopularyzowała się zasada „portretu alegorycznego“ — przedstawiania donatora w postaci osoby świętej (klasyczne przykłady to biskup Albrecht Brandenburski jako św. Erazm u Grünewalda lub Łu-

kasza Paumgärtner jako św. Eustachy u Dürera)²⁵, ale także autoportret alegoryzowany pod postaciami świętymi zyskał tak istotny precedens jak Dürerowskie wyobrażenie własnej twarzy nawiązujące niedwuznacznie do wizerunków Chrystusa (1500)²⁶.

Gdy więc Joos Van Cleve malował swą postać w zbiorze św. Rajnholda, nie był już pierwszym malarzem uzurpującym sobie prawo do takiego sposobu uwieczniania własnych rysów, niemniej ujęcie jego nie jest pozbawione cech nowatorstwa i odwagi.

Indywidualizm renesansowy i rosnące poczucie własnej wartości uzasadniały taką nową, rewolucyjną w stosunku do dawnych konwencji postawę. Autoportrety Joosa są wyrazem prostego, nieco naiwnego mieszczańskiego optymizmu renesansowego. Nie są to wizerunki pogłębione psychologicznie, które mówiłyby nam coś indywidualnie ważnego — o tym właśnie malarzu. Mówią nam one o nowej sytuacji artysty, o istotnym dla dziejów sztuki przekształceniu się jego pozycji społecznej.

Dopiero załamanie się humanizmu w dobie kryzysów religijnych i społecznych skoncentruje uwagę artystów na autoanalizie i wyda autoportrety „tragiczne“ — jak wymalowany przez Michała Anioła oplakany zewłók własny w dłoni św. Bartłomieja na ścianie Sykstyńskiej — i indywidualistycznie „sceptyczne“ — jak gorzki rysunek niderlandzkiego Montaigne'a, świadomego spraw świata i ludzi malarza Piotra Bruegla.

²³ Por. o tej formie: Goldscheider L., *Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart*, Phaidon-Verlag, Wien 1936, s. 17.

²⁴ Ring G., *Beiträge zur Geschichte niederländischer Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig 1913, s. 101—123, jak cytuje Goldscheider, jw., s. 15, 51. Istnieje specjalna praca na ten temat: Klein D., *St. Lukas als Maler der Maria*, Berlin 1933. Por. też ostatnio uwagi E. Panofsky'ego, *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953, s. 253—254.

²⁵ Por. Wind E., *Studies in Allegorical Portraiture*

— I, *Journal of the Warburg Institute* I (1937—38), nr 2, s. 138—162.

²⁶ Ręką Dürera w tym niezwykłym portrecie kierowało zapewne idealne dążenie do „Imitatio Christi“ związane z humanistycznym, neoplatoniskim przekonaniem o „boskiej“ naturze twórczości artystycznej. Por. Panofsky, *Albrecht Dürer*, jw., I, s. 43 oraz Białostocki J., „Cyryl i Melancholia“. O teorii sztuki Albrechta Dürera, Materiały do Studiów i Dyskusji etc., nr 19, 1954 (w druku). Por. także o analogicznym autoportrecie: Steinbart K., *Albrecht Dürers Schmerzensmann von 1511 als Christomorphes Selbstbildnis*; *Zeitschrift f. Kunstgeschichte*, XIV (1951), s. 32—39.



Il. 1. Mistrz niderlandzki ok. r. 1625, szkic do portretu członków Bentu. Trzeci od lewej Wouter Crabeth. Muz. Boymans w Rotterdamie.

ANDRZEJ CHUDZIKOWSKI

NIEZNANY OBRAZ WOUTERA CRABETHA ZE STUDIÓW NAD CARAVAGGIONIZMEM

Kiedy młody Michelangelo Merisi da Caravaggio zjawia się w 1589 r. w Rzymie, trwają tam jeszcze teatralne tradycje manieryzmu wywodzącego się z późnych dzieł Michała Anioła i Rafaela. Już jednak w pierwszych swych obrazach Caravaggio zrywa definitywnie z szesnastowieczną, manierystyczną spuścizną. Dzięki nowemu, realistycznemu ujmowaniu zjawisk, uzyskanemu w dużej mierze przez zastosowanie ostrych kontrastów światła i cienia, zapoczątkowuje on nową drogę rozwojową malarstwa. Światłocien nie był wprawdzie wynalazkiem Caravaggia, zagadnienia luministyczne interesowały bowiem już przed nim malarzy włoskich, zwłaszcza weneckich¹. Jednak dopiero w jego obrazach światłocien został użyty po raz pierwszy w sposób naturalny i konsekwentny. Słosowana przez Caravaggia pełna skala światła i cienia posłużyła artyście do wydobywania maksimum plastycznego modelunku postaci i przedmiotów, i pozwoliła wywołać całkowitą iluzję rzeczywistości. Niezwykły ten realizm spotęgował malarz przez odrzucenie bogatych akcesoriów; malował najchętniej proste modele i skrom-

ne przedmioty, nie poprawiał przy tym natury, ale ujmował zjawiska w ich naturalnej pozie. I chyba dlatego, że prace jego cechował tak właśnie pojęty realizm, znalazł on tylu kontynuatorów w krajach północnej Europy, którzy z kolei zainicjowali w malarstwie ogólnoeuropejski nurt zwany caravaggionizmem.

Problem caravaggionizmu, zwłaszcza w jego redakcji niderlandzkiej, w ostatnich latach szczególnie absorbuje umysły uczonych. Zainteresowania te wzmogła jeszcze wystawa urządzona w 1952 r. w Utrechcie i Antwerpii, skupiająca dzieła holenderskich i flamandzkich następców ostatniego z wielkich malarzy włoskich. Zadaniem jej było uwidocznienie, w jaki sposób wpływ Caravaggia promieniował na Niderlandy i co ze zdobyczy tego artysty wchłonęło w swym procesie rozwojowym malarstwo flamandzkie i holenderskie, a szczególnie środowisko w Delft z Vermeerem na czele².

Spośród adeptów sztuki Caravaggia, bezwzględnie na przodujące miejsce wysuwają się Holendrzy. Liczna grupa malarzy utrechckich, przebywająca w poc. XVII

¹ Źródła sztuki Caravaggia upatrywano dotychczas w trzech środowiskach: w Wenecji w sztuce Giorgiona i jego kręgu, w Lombardii w malarstwie Peterzana i tradycjach lokalnych oraz w Rzymie. Por. Venturi L., *Il Caravaggio*, Roma 1925; Pevsner N., *Die Lehrjahre des Caravaggio*, Zeitschrift für bildende Kunst 1928/29, s. 278—288; Isarlo G., *Avant l'exposition Vermeer. Le Caravagisme*, L'Amour de l'Art 1935,

s. 115; Voss H., *Die Caravaggio-Ausstellung in Mailand*, Kunstchronik 1951, s. 165—169; tenże, *Caravaggios europäische Bedeutung*, Kunstchronik 1951, s. 265—266 i 287—294.

² Patrz katalog wystawy *Caravaggio en de Nederlanden*, Utrecht—Antwerpen 1952, oraz Nicolson B., *Caravaggio and the Netherlands*, Burlington Magazine 1952, septembre, s. 247—252.

wieku we Włoszech, od pierwszej chwili ulegnie porównawczej sztuce Caravaggia. To spontaniczne poddanie się czarowi realistycznego widzenia tłumaczy w dużym stopniu zmiany — zarówno polityczne, gospodarcze jak i społeczne — dokonywane się w tym czasie w Holandii. Po uzyskaniu niezawisłości państwowej, Holandia staje się demokratyczną republiką. Z chwilą dojścia do znaczenia elementu mieszczańskiego nie może cieszyć się dłużej powodzeniem malarstwo manierystyczne, jakie kontynuują jeszcze główni jego reprezentanci: Cornelis van Haarlem, Hendrik Goltzius i Abraham Bloemaert. Mieszczańskiemu odbiorcy nie odpowiadają tematy mitologiczne i alegoryczne, tak poszukiwane przez dwór królewski i arystokrację. Holender obdarzony wrodzonym zmysłem obserwacji i poczuciem otaczającej go natury, przywiązuje duże znaczenie do zewnętrznej, materialnej strony życia. I dlatego nie wydaje się być dziełem przypadku lub tylko wynikiem tradycji zwrot malarzy ku wzorcom sztuki włoskiej. Problemy realizmu nurtujące w tym czasie malarstwo włoskie musiały być szczególnie atrakcyjne dla młodych artystów, nastawionych jak najbardziej rzeczowo do świata. Realistyczne ujmowanie zjawisk przez Caravaggia, jego zainteresowanie dla akcesoriów martwej natury, wreszcie wprowadzenie do sztuki zwykłych prostych ludzi i wydarzeń z ich życia, jakże wyjątkowo zgadzały się ze światopoglądem Holendrów. Toteż młodzi malarze, chociaż obciążeni w latach nauki wpływami swych mistrzów — manierystów, tym łatwiej poddają się we Włoszech bliższej im z usposobienia sztuce Caravaggia. Ale jeśli stali się realistami, to nie tylko dlatego, że widzieli jego malarstwo, ale przede wszystkim dlatego, że byli Holendrami. Caravaggio pomógł im jedynie odkryć samych siebie. Większość z nich po powrocie do kraju osiadła w Utrechcie, który stanie się głównym centrum holenderskiego caravaggionizmu. Niemniej i inne miasta zapoznają się z nowymi ideami w malarstwie. Przynieś je do Delft — Couvenbergh, do Goudy — Crabeth.

Temu ostatniemu środowisku poświęcono dotychczas wyjątkowo mało uwagi, a jego przedstawiciel Wouter Crabeth II jest wśród wybitnych holenderskich caravaggionistów najmniej znanym artystą³. Brak zainteresowania twórczością tego mistrza nie był zresztą wynikiem niedoceniania walorów artystycznych jego dzieł. Obojętność te spowodowały raczej skąpe wiadomości źródłowe dotyczące tego malarza, a przede wszystkim nad podziw mała ilość zachowanych jego obrazów. To co dotychczas wiemy o Crabeth'cie znamyka się w kilku wierszach⁴. Urodził się w Goudzie ok. 1593 r. (dokładna data nie znana). Staż uczniowski odbywał u malarza portrecisty — Kornelisa Ketela

w Amsterdamie; zapewne był także uczniem Abrahama Bloemaerta w Utrechcie. W 1615 r. wyruszył w podróż do Francji a następnie do Włoch, gdzie przez długi okres działał w Rzymie, będąc tam członkiem Schilderbentu — związku holenderskich artystów, założonego w dwudziestych latach XVII wieku. O jego przynależności do tego stowarzyszenia świadczy zachowany w Muzeum Boymans w Rotterdamie szkic do portretu członków rzymskiego Bentu (il. 1), na którym przedstawiony jest również Crabeth, występujący pod pseudonimem Almanack⁵.

W 1628 r., po 13 latach pobytu za granicą, powrócił Crabeth do rodzinnej Goudy, gdzie jeszcze w tymże roku poślubił Adrianę Vroesen. W kraju poza malarstwem rozwinął działalność wojskową. W 1629 roku jako oficer kompanii strzelców brał udział w oblężeniu Herzogenbosch. O jego karierze wojskowej mówi malowany przez niego portret grupowy kompanii kapitana Harmena Herberisa, na którym malarz przedstawił również siebie⁶. Portret powstał w roku 1644, ostatnim roku życia Crabetha. Tych stosunkowo skąpych danych biograficznych nie wiele rozświetlają zachowane dzieła malarskie, znane dotychczas w ilości ograniczonej do kilku zaledwie pozycji. Może nie bez korzyści będzie wymienić je tutaj: Rijksmuseum w Amsterdamie posiada wielki obraz ołtarzowy przedstawiający Niewiernego Tomasza w otoczeniu apostołów, malowany dla kościoła w Utrechcie; w Muzeum Berlińskim znajdowało się Złożenie do Grobu; w Goudzie w kaplicy Walvisa istnieje Wniebowzięcie M. P.; Muzeum w Antwerpii posiada Scenę pasterską; w prywatnych zbiorach niemieckich znajdowała się Gra w karty. To wszystko co dotychczas jest znane⁷.

Wobec tak szczupłej liczby dzieł Crabetha uzasadnione będzie zainteresowanie się obrazem sygnowanym jego nazwiskiem, zakupionym w 1948 roku do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (ol. pl., wym. 134,7 × 169 cm)⁸. Wystawiony na Galerii Sztuki Obcej, w sali poświęconej malarstwu holenderskiemu, zwraca uwagę osobliwym ujęciem przedstawionej sceny, której tematem jest oszustwo w kartach (il. 2). Motyw oszustwa w grze musiał wyjątkowo pasjonować malarza, skoro powracał do niego kilkakrotnie. Wiemy bowiem skądinąd o istnieniu dwóch obrazów tego artysty o tymże temacie. Obydwa określone jako pendant figurowały w 1743 roku na aukcji w Hadze, następnie przeszły do kolekcji Maxa Pflauma w Fahrenbergu pod Düsseldorfem, a w 1924 r. przeszły przez aukcję w Kolonii⁹. Jeden z tych obrazów, wspomniany już powyżej, wystawiony był w 1894 r. na wystawie Starej Sztuki w Utrechcie¹⁰ i stąd zapewne znany jest w literaturze naukowej (il. 3)¹¹. Drugi pozostał dotychczas

³ Krótkie charakterystyki poświęcili Crabethowi Voss H., *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1925, s. 470—471 i Schneider A. von, *Caravaggio und die Niederländer*, Marburg/Lahn 1933, s. 47—48.

⁴ Dane biograficzne zaczerpnięte: Hofstede de Groot C., *De weten schappelijke resultaten van de Tentoonstelling van Oude Kunst te Utrecht in 1894 gehouden*, Oud Holland XIII (1895), s. 53; Obreen's Archief, t. III, s. 304, t. IV, s. 276—279; Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon* I, s. 354; Moes E., Thieme-Becker VIII, s. 42—43.

⁵ Portret przypisywany był przez Hoogewerffa Bylertowi; na wystawie w Utrechcie i Antwerpii w 1952 r. określony jako mistrz niderlandzki ok. 1625 r.; por. *Catalogus Supplement, Caravaggio en de Nederlanden*, 1952, s. 5, nr 15.

⁶ Schneider A. v., jw., s. 48.

⁷ Poza wymienionymi, znanymi aktualnie obrazami przeszły przez aukcję w Amsterdamie 28.10.1939 r. Pokłon Trzech Króli; 8.4.1862 r. Umierający rycerz i Zdjęcie z Krzyża (dwa ostatnie wymienia Wurzbach); por. Isarlo G., *Caravage et le Caravagisme européen*, t. II, Catalogues, Aix en Provence 1941, s. 103.

⁸ Obraz przypisany został Crabethowi przez M. Walickiego. Atrybucję tę potwierdziła sygnatura odnaleziona później przez W. Dreka.

⁹ Por. Wurzbach, jw., s. 354 i Isarlo G., *Catalogues*, jw., s. 103.

¹⁰ Hofstede de Groot C., jw., s. 53.

¹¹ Omawia go i reprodukuje Voss H., jw., s. 471, il. s. 135 i Schneider A. v., jw., s. 48, który podaje powołując się na notę Goldschmidta, że obraz reprodukowany przez Vossa był na wystawie utrechckiej. Obraz ten będą w dalszej części artykułu nazywał utrechckim.



Il. 2. Wouter Crabeth, *Oszustwo w kartach*. Muz. Narodowe w Warszawie. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)

jedynie w sferze anonsów. Bardzo krótki opis jednej z tych dwóch kompozycji zamieszcza Wurzbach¹². Brzmi on: „dwaj gracze, obok jedna młoda i jedna stara kobieta, która zdradza karty jednego z graczy”. Konfrontując ten opis z obrazem z wystawy utrechckiej, stwierdzamy między nimi zasadniczą niezgodność, a mianowicie brak w obrazie postaci starej kobiety. Obie bowiem występujące w nim bohaterki, aczkolwiek zróżnicowane wiekiem, są jednak młode. Wynikałoby z tego, że wzmianka Wurzbacha dotyczy raczej nieznanego nam bliżej pendant obrazu utrechckiego¹³. Natomiast narzuca się nieodparcie możliwość związania z nią kompozycji warszawskiej (il. 2). Rzeczywiście, z opisem Wurzbacha obraz warszawski wydaje się mieć więcej pokrewieństwa niż utrechcki. Przedstawia on w nieokreślonym bliżej pomieszczeniu, przy małym, kwadratowym stoliku towarzystwo grające w karty.

Z prawej strony siedzi młody, o bladym i smutnym obliczu mężczyzna wpatrzony w rozłożone w rękach karty. Za nim stoi stara kobieta, podająca mu jedną ręką puchar z winem, a drugą dająca znaki jego partnerce w grze, młodej kurtyzanie siedzącej po przeciwnej stronie stołu. Obok grającej widoczny jest młody mężczyzna, który obejmuje prawą ręką obnażone jej ramię, a drugą pokazuje jej złotą monetę. Obojętna na jego propozycje, pochłonięta jest pozornie grą, podczas gdy wzrokiem obserwuje palce staruchy informujące ją o kartach partnera. Lakoniczny opis Wurzbacha pokrywa się więc całkowicie z powyżej podanym. Ponadto porównanie obrazu warszawskiego z kompozycją utrechcką (il. 3) wykazuje między nimi szereg analogii. W obu widzimy prawie identyczne traktowanie akcesoriów stroju: ten sam krój sukien kobiecych, przybranych koronkowymi kołnierzykami, podobne na-

¹² Jw., I, s. 354.

¹³ Por. Voss H., jw., s. 471.



Il. 3. Wouter Crabeth, Oszustwo w kartach. Prywatne zbiory w Niemczech.

krycia głów męskich ozdobione strusimi piórami. Co więcej, bohaterkę naszego obrazu, młodą kurtyzanę odnajdujemy w wulgarnych rysach, tym razem profilowo ujętej twarzy modelki z obrazu utrechckiego. Wspólny jest ponadto motyw obnażonych piersi kobiecych i fryzur. Wreszcie ujęcie postaci rajfurki z warszawskiego obrazu, zanurzonej w cieniu i potraktowanej jako płaskiej, niemal że sylwetkowej plamy, w przeciwieństwie do mocno oświetlonych, bardzo plastycznych figur pierwszoplanowych, znajduje analogiczne rozwiązanie w postaci chłopca nalewającego wino na obrazie utrechckim. Analogie powyższe wskazują, że powstanie tych dwu kompozycji nie może dzielić duża odległość w czasie, raczej przeciwnie dowodzą, że obie namalowane były w tych samych latach, a co za tym idzie, mogły być rzeczywiście pomyślane jako pendant dla siebie. Jeżeli zbieżność opisu Wurzbacha z obrazem warszawskim powiążemy z powyższymi spostrzeżeniami, uzyskamy poważne dane na to,

aby przypuszczać, że omawiany obraz jest rzeczywiście anonsonowanym jedynie dotychczas dziełem Crabetha¹⁴.

* * *

Stosunkowo rzadki temat warszawskiej kompozycji prowadzi nas do Caravaggia. Obraz tego mistrza, znajdujący się obecnie w prywatnej kolekcji w Nowym Jorku (il. 4) zapoczątkował całą serię podobnych przedstawień powtarzanych przez następców wielkiego Włocha¹⁵. W ich liczbie wyjątkowe miejsce, choćby z tytułu 2 obrazów, należy się Crabethowi. Ciekawe będzie wykazać, na ile obraz warszawski związany jest ze swoim pierwowzorem. Wydaje się bowiem, że Crabeth musiał znać utwór Caravaggia. Będąc w Rzymie studiował on bezwzględnie jego obrazy. Przekonują nas o tym kompozycje religijne powstałe w pierwszych latach po powrocie artysty do Goudy, wykazujące jeszcze bardzo żywe reminiscencje dzieł Caravaggia. Zarówno Złożenie do Grobu z Muzeum Berlińskiego

¹⁴ Niedostępne mi katalogi aukcyjne (Seger Tienrens, Haag, 2—3 juli, 1743 oraz Köln, 15.5.1924, por. Isarlo G., *Catalogues jw.*, s. 103), podające zapewne opis i wymiary pozwoliłyby prawdopodobnie na definitywne potwierdzenie moich przypuszczeń.

¹⁵ Oszustwo w kartach Caravaggia opisał Bellori jako wczesne dzieło tego mistrza (*Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1672). Obraz znajdował się niegdyś w kolekcji Barberini, następnie przeszedł do kolekcji Sciarra w Rzymie. W końcu XIX w.

figurował w zbiorach Rotschilda w Paryżu, obecnie znajduje się w prywatnej kolekcji w Nowym Jorku. Obraz uznany przez Venturiego L. (*Il Caravaggio*, Novara 1951, s. 51, nr 16) i Berensona B. (*Del Caravaggio*, Firenze 1952) za oryginalne dzieło Caravaggia. W prywatnych zbiorach niemieckich znajduje się replika tego obrazu. Baumgart F. (*Das Werk des Künstler*, I, 1939/40) i Schudt L. (*Caravaggio*, Wien 1942, s. 45) opublikowali ją jako oryginał.



Il. 4. Michelangelo da Caravaggio, Oszustwo w kartach. Prywatne zbiory w Nowym Jorku.



Il. 5. Georges De La Tour, Oszustwo w kartach. Paryż, kolekcja P. Landry.



Il. 6. Wouter Crabeth, Złożenie do grobu. Berlin,
Kaiser-Friedrich-Museum.



Il. 7. Michelangelo da Caravaggio, Złożenie do grobu.
Watykan, Pinakoteka.

(il. 6) jak i Niewierny Tomasz z Amsterdamu (il. 9) powstały pod bezpośrednim wpływem jego obrazów. W pierwszym — Crabeth przejął układ kompozycyjny postaci opadających kaskadowo po przekątnej obrazu, jakkolwiek spadek ten jest znacznie łagodniejszy niż w kompozycji z Watykanu (il. 7). Również motyw opuszczonej ręki Chrystusa jest inspirowany utworem Caravaggia¹⁶. Obok tych podobieństw są jednak i różnice. Patetyczność i swoista teatralność kompozycji Caravaggia złagodzona jest u Crabetha przez silniejsze uwypuklenie momentów psychologicznych. Uwydatnienie stanów psychicznych poszczególnych postaci związanych uczuciowo z wykonywaną czynnością zdradza nam artystę północnego. Wydaje się, że pewien wpływ wywarł tu także obraz Baburena z San Pietro in Montorio w Rzymie (il. 8) bliski nastrojem kompozycji Crabetha. Można by z tym ostatnim znaleźć również analogie typologiczne w podobnym ujęciu twarzy Chrystusa, w pokrewieństwie rysów apostoła całującego rękę Jezusa z obrazu Crabetha i postaci z podniesioną ręką u Baburena.^{16a} W Niewiernym Tomaszu motyw prowadzenia ręki wątpiącego ucznia przejęty jest dosłownie z obrazu Caravaggia z Poczdamu (il. 10)¹⁷. Crabeth jedynie rozbudował trójosobową scenę przez powiększenie liczby apostołów. Ich ciężkie, uszeregowane obok siebie posągowe kształty, odziane w szaty o bardzo jednostajnym traktowaniu fałd, wprowadzają element monotonii i nudy, ale z drugiej strony trudno zaprzeczyć, że posiadają jednocześnie swoistą moc i monumentalność¹⁸. Zróznicowanie wyrazów twarzy apostołów, indywidualnie reagujących na niezwykle wydarzenie, rozprasza częściowo przykrą jednostajność. W przeciwieństwie do kompozycji religijnych znacznie mniej zależności od Caravaggia wykazują obrazy rodzajowe Crabetha. I choć oba przykłady oszustwa w kartach niewątpliwie inspirowane są kompozycją Lombardczyka, zależność ich jest jednak znacznie mniejsza. Poza samym motywem oszustwa Crabeth przejął niewiele z jego obrazu. Na przykładzie warszawskim możemy zorientować się jak daleką ewolucję przebiegł ten temat od pierwszego ujęcia Caravaggia. Przede wszystkim otoczenie wartowni wojskowej zamienione zostało na pomieszczenie kurtyzany. W związku z tym gra w karty została urozmaicona towarzystwem kobiet. Udział ich zmienił całkowicie atmosferę obrazu. Dramatyczna, pełna napięcia scena Caravaggia została złagodzona rozwiązłą sielanką u Crabetha. Punkt ciężkości z psychologicznego momentu został przeniesiony na specyficzną atmosferę domu tolerancji. Subiektywne, oparte na bardziej osobistych wrażeniach podejście Caravaggia zastąpiło obiektywne podejście chłodne-



Il. 8. Dirck van Baburen, Złożenie do grobu. Rzym, San Pietro in Montorio.

go obserwatora, wyraźnie o zacięciu moralizatorskim. Odnajdujemy bowiem w Crabeth'cie nie tylko piewę uroków życia, ale może przede wszystkim moralistę chłostającego niezdrowe stosunki i zepsucie obyczajów, które pogłębiały się w wyniku ciągłych wojen, jakie prowadziła Holandia i sprowadzonego w związku z nimi obcego, najemnego elementu żołnierskiego¹⁹. Moralizatorski stosunek szczególnie jest zaakcentowany w ukazaniu bez niedomówień kurtyzany, w postaci której

¹⁶ Por. Voss H., jw., s. 471.

^{16a} W Warszawie w koście. św. Karola Boromeusza przy ul. Chłodnej istnieje stara kopia obrazu Baburena, por. Starzyński J., B. H. S. i K. II (1934) nr 2, s. 160.

¹⁷ Obraz z Poczdamu uznany przez Vossa za oryginalne dzieło Caravaggia (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1923, s. 94). Istnieje drugi egzem-

plarz w Galerii Uffizi opublikowany przez Marangoniego (Dedalo, II, 1921/22, s. 792) jako stara kopia zaginionego oryginału Caravaggia.

¹⁸ Por. Voss H. i Schneider A. v., jw., s. 48.

¹⁹ Stosunki i obyczaje te Crabeth miał okazję niejednokrotnie poznać w swej karierze wojskowej. Przedstawiona scena jest zapewne zaczerpnięta z życia żołnierzy.

urok kobiecego ciała skonstrastowany został z brzydką, o wulgarnych rysach twarzą. Aczkolwiek obraz nasz w atmosferze daleki jest od Caravaggia, to przecież związek jego z dziełami Włocha widoczny jest od pierwszej chwili. Sprawia to przede wszystkim niezwykle realistyczne traktowanie poszczególnych partii obrazu. Crabeth musiał być szczególnie zafascynowany materialną stroną dzieł Caravaggia. Odnosi się wrażenie, że możliwość iluzjonistycznego oddania połysku jedwabiu, miękkości tkaniny wełnianej, przepychu strusich piór, pasjonowała go wyjątkowo. Zwłaszcza ubiór grającego mężczyzny, najbardziej zróżnicowany w poszczególnych partiach, wzbogacony akcesoriami guzików, piór, koronek, torby skórzanej i szpady, oddał Crabeth z wyjątkowym wprost realizmem. Zainteresowanie dla martwej natury, tak charakterystyczne w kręgu caravaggionistów, znajduje w tym wyraźny oddźwięk. Środkiem pozwalającym uwydatnić całe to bogactwo i różnorodność materii jest boczne światło. I aczkolwiek jest ono mniej ostre niż u Caravaggia, Crabeth pozostaje w tym punkcie wiernym jego uczniem.

Motywy oszustwa w kartach mimo swej atrakcyjności był stosunkowo mało podejmowany przez caravaggionistów. Z Włochów malował go Manfredi²⁰, z Francuzów — Vallentin i La Tour. Najbardziej zadziwia jego nieobecność w obrazach caravaggionistów holenderskich²¹. Brak ten tłumaczy się chyba tylko tym, że kompozycje tego rodzaju nie zostały po prostu dotychczas odkryte. Należy ich spodziewać się szczególnie u artystów, którzy podjęli tematykę rodzajową, a więc u Honthorsta²² i Bylerta²³. Ze znanych dotychczas kompozycji o tym temacie najbliższy obrazom Crabetha jest utwór La Toura (il. 5). Zwłaszcza rzuca się w oczy pokrewieństwo jego z obrazem utrechckim. Jednak mimo wielu analogii widoczne są między nimi tak zasadnicze różnice, określające się jedynie słowami Francuz i Holender, że trudno jest doszukiwać się związków, czy ewentualnych oddziaływań na siebie tych dwu dzieł. Raczej można by przypuszczać, że oba powstały w oparciu o nieznaną nam dzisiaj kompozycję malarza z kręgu niderlandzkiego. Szczególnie Honthorst mógłby tu być brany pod uwagę²⁴. Jego wpływ na Crabetha zdaje się być zresztą bardzo prawdopodobny. W obrazie warszawskim widzimy jakby połączenie w jednej kompozycji dwu różnych przedstawień. Obok motywu oszustwa w kartach zaccerpniętego od Caravaggia wyraźnie czuje się w nim także inspirację popularnego w tym czasie tematu syna marnotrawnego wśród kurtyzan. Niewątpliwie, rodzajowe obrazy Crabetha mają wiele z nastroju bachicznej sielanki, jakim przesycony jest Syn marnotrawny Honthorsta z Muzeum w Monachium. Ten ostatni wiąże się ponadto z obrazem warszawskim podobnie ujętą postacią stręczycielki (il. 11).

W zestawieniu znanych utworów temat oszustwa w kartach otrzymał w obrazach mistrza z Goudy najbardziej odległą od pierwowzoru redakcję. Crabeth najdalej odszedł w nich od nastroju kompozycji Caravaggia.

Odejście to poszło w kierunku specyficznego ujęcia rodzajowego o cechach już wybitnie holenderskich, zapowiadającego niewątpliwie obrazy Steena a nawet Vermeera. Porównanie z tym ostatnim wydać się może profanacją, ale przecież nie do zaprzeczenia jest, jakkolwiek trudno tu mówić o wpływie Crabetha na mistrza z Delft, zbieżność w ujęciu motywu mężczyzny pokazującego dziewczynie złotą monetę w obrazie Vermeera z Gallerii Drezdeńskiej (il. 12) i w kompozycji warszawskiej. Ta swoista, holenderska redakcja naszego obrazu pozwala jednocześnie umieścić jego powstanie w ostatnich latach twórczości Crabetha, w okolicach 1640 r., kiedy pierwiastki narodowe zniwelowały do minimum reminiscencje sztuki Caravaggia²⁵.

Tak się złożyło, że zachowane dzieła Crabetha dzielą się na dwie odrębne grupy wyraźnie rozgraniczone tematycznie i czasowo. Pierwsza, to obrazy religijne powstałe w pierwszych latach po powrocie do Goudy, druga — to kompozycje rodzajowe z ostatnich lat życia. Brak obrazów czasowo pośrednich utrudnia stwierdzenie, po jakiej linii przebiegała ewolucja od kompozycji caravaggiowskich do dzieł pojętych już w duchu holenderskiego *genre'u*. Podnoszony już wpływ Honthorsta²⁶ trudno przyjąć jako pewny na podstawie trzech znanych dotychczas obrazów. Jeśli nawet obrazy Crabetha inspirowane były dziełami Honthorsta, to trzeba od razu dodać, że Crabeth potrafił samodzielnie rozwiązać zapożyczone motywy swego popularnego kolegi.

W aspekcie warszawskiego obrazu zjawia się Crabeth jako malarz jeśli nie najwyższej klasy to w każdym razie ambitny, nie pozbawiony piętna indywidualności. Manifestuje ją od samego początku, starając się w wypadkach, gdzie inwencja tematu należała do innego artysty, dać zawsze nowe rozwiązania. Widzimy to nie tylko w scenach rodzajowych, ale także i w kompozycjach religijnych. Jego Złożenie do Grobu jest wśród znanych prac inspirowanych dziełem Caravaggia, najbardziej samodzielnym przetransponowaniem motywów włoskiego mistrza. Niezależność swą Crabeth manifestuje szczególnie w kolorystyce. Predylekcje do brunatnych tonów charakteryzują zarówno jego wcześnie jak i późne dzieła. Dominują one nie tylko w Niewiernym Tomaszu²⁷, ale także i w kompozycji warszawskiej. Trzeba stwierdzić, że odbierają one często żywość jego obrazom powodując niekiedy pewną tępotę kolorystyczną.

Wśród holenderskich caravaggionistów, Crabeth jest raczej malarzem prowincjonalnym, ważnym przede wszystkim dla rodzinnej Goudy, do której przyniósł nowe idee realizmu Caravaggia. Jego wkład do holenderskiego malarstwa nie jest jednak bez znaczenia. Jego kompozycje religijne były niewątpliwie ambitną próbą przeniesienia na teren holenderski wielkiego, monumentalnego stylu Caravaggia. Jeśli idzie o temat oszustwa w kartach, to w braku znanych obrazów o tej treści, Crabethowi przypada zasługa rozszerzenia zasobu tematycznego malarstwa holenderskiego.

²⁰ Isarlo G., *Catalogues*, jw., s. 174—177, podaje, że obrazy Manfrediego o tym temacie znajdują się w Aix i Poggio Imperiale-Villa. Ponadto w 1817 r. w kolekcji Chev. Minaud w Paryżu znajdowała się trójosobowa kompozycja przedstawiająca oszustwo w kartach.

²¹ Znany jest jedynie rysunek Baburena o tej treści z Gabinetu Rycin Uniwersytetu w Leydzie, por. *Cat. Supplement*, jw., s. 2, nr 1.

²² Na aukcji Rudolfa Lepke w dniu 20.3.1900 r. pod nr 22 figurował obraz przypisany Honthorstowi (niepewny) przedstawiający oszustwo w kartach.

²³ Isarlo G., *Catalogues*, jw., s. 91 wymienia Oszustwo w kartach jakoby Bylerta znajdujące się w handlu w Lubece.

²⁴ Pariset G., *Georges De La Tour*, Paris 1948, s. 279, widzi w obrazie La Toura wpływy Hendricka Terbrugghena.

²⁵ Podobnie datowana jest Sielanka z Antwerpii i obraz utrechcki.

²⁶ Crabeth uchodzi za malarza tworzącego pod wpływem Honthorsta, por. Schneider A. v., jw., s. 48 i katalog wystawy utrechckiej, jw., s. 23.

²⁷ Por. Voss H. i Schneider A. v., jw.



Il. 9. Wouter Crabeth, *Niewierny Tomasz*. Amsterdam, Rijksmuseum.



Il. 10. Michelangelo da Caravaggio, *Niewierny Tomasz*. Poczdam.



Il. 11. Gerard van Honthorst, *Syn marnotrawny, fragment*.
Monachium, Pinakoteka.



Il. 12. Jan Vermeer van Delft, *U rajfurki*.
Drezno, Muzeum.

GERRIT WILLEMSZ. HORST W POZNAŃSKICH ZBIORACH

W galerii poznańskiego Muzeum Narodowego znajduje się interesujący obraz malarza holenderskiego związanego z kręgiem Rembrandta¹. Treścią jego jest historia młodej dziewczyny kartagińskiej, branki Scypiona Afrykańskiego, którą wódz rzymski wspinałomysłnie oddaje narzeczonemu. W mrocznym wnętrzu, przesiąkniętym ciepłobrunatnym tonem, na tle monumentalnych kolumn, ukazuje się na podwyższeniu postać rzymskiego wodza w lśniącej złotem tunice i czerwonym płaszczu. Z dumnym, ale życzliwym gestem zwraca się ku młodej parze. Otaczają go dostojnicy i żołnierze. Wśród nich zwracają na siebie uwagę: oparty o rzeźbiony pulpit z księgami starzec, rembrandtowski w typie, ubrany w czerwony płaszcz i żołnierz w stalowej, chłodnej zbroi, nałożonej na zielonawoniebieski strój, z piórem tej samej barwy. Poniżej stoi dziewczyna w złotej, lśniącej naszytami sukni i perłach, z rozpuszczonymi jasnymi włosami, podając dłoń Alluciusowi, klęczącemu obok w zielonej, oliwkowej tunice. Za młodą branką, dziękczynnym gestem składa ręce jej ojciec, starzec z ogorzałą twarzą, w złocistym ugrowym płaszczu. Z tą barwą harmonizuje suknia klęczącego ze srebrnym dzbanem niewolnika, grająca ciepłą płamą karminu obok chłodnych odcieni niebieskiego płaszcza i oliwkowej tuniki Alluciusa. Z lewej strony, z głębi nadchodzą służby z podarunkami. Obok rozrzuconych na ziemi, połyskujących srebrem i złotem naczyń, klęczy na pierwszym planie matka dziewczyny, starsza kobieta w brunatnej sukni, z zastygłym gestem rozłożonych rąk, zwrócona ku Scypionowi. Z prawej strony wyłania się z mroku starzec z małym murzynkiem; u ich stóp leżą trofea wojenne mieniając się srebrem na ciepłym brunatnym tle, a niedbale rzucona draperia gra gorącą czerwienią.

Obok gestów postaci, zwracających się w stronę rzymskiego wodza, elementem wiążącym kompozycję jest światło. Nieśmiało, delikatnie połyskując na ozdobnych naczyniach, rzuca refleksy na twarze, stopniowo je oświetlając i błyszczy w szczegółach stroju; z wrzliwością rembrandtowskiej szkoły rozprasza mrok wokół centralnych figur i z całą siłą skupia się na złoto oświetlonej postaci dziewczyny i na młodym Scypionie, obwieszonym złotymi łańcuchami.

Obraz, wchodzący w skład kolekcji radcy dworu Bacha we Wrocławiu, w pierwszych dziesiątkach XIX wieku, uchodził za dzieło Rembrandta². Po włączeniu do zbiorów wrocławskiego Muzeum Śląskiego przypisywano go Düwettowi³. Z jego też etykietą wisi obecnie w galerii poznańskiej. Atrybucja ta zdaje się jednak budzić pewne zastrzeżenia i skłania do rewizji autorstwa obrazu.

Jacob de Wet, zwany Düwett, identyfikowany z Johanem de Wett⁴ (1610—1697) jest uczniem i naśladow-

cą Rembrandta. Maluje sceny biblijne, przedstawione rodzajowo we wnętrzach świątyń lub na tle pejzaży, o niedużych figurkach. Jego niewielkie przeważnie obrazki odznaczają się dużym wdziękiem w ugrupowaniu postaci; staranny rysunek łączy się z wyraźną tendencją do idealizacji człowieka; w małych scenkach de Weta powtarza się często jakiś „prześwit“ w postaci otwartej architektury z dalekim widokiem lub otworu w skałach, przez które ukazuje się rozległy pejzaż⁵. Element krajobrazu odgrywa w twórczości de Weta znaczną rolę, ograniczając postać ludzką w scenach biblijnych do sztafażu („Uczynki miłosierdzia“, Haarlem). Porównanie obrazu z historią Scypiona w muzeum poznańskim z twórczością Jakuba de Weta mocno podważa przypisywane mu od lat autorstwo. Niewielkie postacie, gubiące się w monumentalnych wnętrzach lub niknące w tle majestatycznych pejzaży, nie znajdują odpowiednika w scenie z kartagińską dziewczyną, w której „grają“ sami ludzie. Architektura jest tylko milczącym tłem. Tym co najbardziej nas zbliża tu do Jakuba de Weta, jest ciepły, trunatny koloryst i echa rembrandtowskie. Ale wśród wielu naśladowców wielkiego Holendra znalazł się jeden, który być może, bliższym jeszcze będzie naszemu obrazowi. Jest nim Gerrit Willemsz. Horst. Zdolny, przedwcześnie zmarły artysta, „historienschilder“, znany jest z kilku zaledwie olejnych obrazów w galeriach Berlina, Hagi, Sztokholmu i w zbiorach prywatnych⁶. Urodzony około 1613 roku w Muiden, w czterastym roku życia udaje się na naukę do Antoniego Hendriksz. de Lust, znanego w Amsterdamie malarza martwych natur⁷. 20 lipca 1626 Willem Jansz. van Muiden, ojciec Gerrita zawiera umowę z mistrzem Antonim, który zobowiązuje się kształcić nowego ucznia w malarstwie i zapewnić mu całkowite utrzymanie⁸. Skąpe źródła archiwalne niewiele mówią o dalszych losach młodego malarza. W latach 1633—36 jest Horst przypuszczalnie związany z warsztatem Rembrandta, ucząc się tu — być może — współcześnie z Góvertem Flinckiem⁹; długo potem jeszcze ulega silnym wpływom rembrandtowskiej szkoły. W latach czterdziestych, około 1647—48 wyjeżdża do Włoch¹⁰; ślady jego pobytu w Italii odnajdują się w notatce archiwum rzymskiego. Wynikiem podróży włoskiej są caravaggiowskie echa w późnym okresie jego twórczości. W 1652 roku malarz kończy życie; księgi kościelne notują, że 15 października Gerrit Willemsz. Horst pochowany został w Nieuwe Kerk w Amsterdamie.

Obok znanej martwej natury w zbiorach berlińskich, malowanej w duchu Kalfa, pozostałe obrazy Horsta to sceny rodzajowe lub biblijne. Jedyne portret malarza to najpiękniejsze chyba jego dzieło — uroczy

¹ Ol. pł., 109 × 140 cm, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 186035, ks. dep. MNP 219.

² *Katalog der Bildergalerie im Ständehause zu Breslau*, III wyd., Breslau 1863, s. 14, nr 57.

³ *Schlesisches Museum zu Breslau. Beschreiben des Verzeichniss der Gemälde*, Breslau 1902, s. 119, nr 112; Thieme-Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon* XXXV, s. 458.

⁴ Füßli H., *Allgemeines Künstlerlexikon*, 1820, II; Thieme-Becker XXXV, s. 458; Heverkom P., *De schilder Jacob de Wet in Schootland*, Oud Holland XVII

(1899), s. 191—2; Hamann R., *Hagars Abschied bei Rembrandt und im Rembrandt-Kreise*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 8—9 (1936), s. 514.

⁵ Por. scenę biblijną oraz Pejzaż w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

⁶ Bredius A., *Gerrit Willemsz. Horst, Oud Holland L* (1933), s. 1.

⁷ Thieme-Becker XVII, s. 533.

⁸ Bredius A., *op. cit.*, s. 6.

⁹ Valentiner W. R., *Zum Werk Gerrit Willemsz. Horst's*, Oud Holland L (1933), s. 243.

¹⁰ Bredius, *op. cit.*, s. 1.



Il. 1. Gerrit Willemisz. Horst, *Wielkodusznosc Scypiona*. Poznań, Muz. Narodowe.
(Fot. L. Perz i F. Maćkowiak)

portret podwójny z kolekcji pryw. Wauchop Niddrie House, przypisywany kiedyś Rembrandtowi¹¹. W tematykę dawnych dziejów rzymskich sięga duże rozmiarami płótno — w zbiorach berlińskich — zatytułowane *Wielkodusznosc Scypiona*¹² (il. 6). Treść jego powtarza historię kartagińskiej dziewczyny, znaną nam z obrazu w galerii poznańskiej.

Porównanie dwóch wersji tego samego tematu wykazuje różnice w ujęciu każdej z nich. W obrazie berlińskim kompozycja jest „odwrócona”. Jasno oświetlona młoda para ukazuje się z prawej strony, podczas gdy Scypio, odziany w bogaty strój wschodni — stoi z lewej. Odpowiednikiem klęczącej na pierwszym planie kobiety — w wersji poznańskiej — jest tutaj postać upadającego na ziemię z błagalnym gestem starca, obok walającego się po ziemi okupu w postaci monet

i naczyń. Atmosfera zdradza napięcie w oczekiwaniu na niepewny wyrok. W przerażonych twarzach postaci z lewej strony, rozmawiających z żołnierzami, w błagalnych gestach starców maluje się rozpacz i niepewność. Za chwilę zapadnie wyrok. Największy spokój zachowuje dziewczyna; pełnym wdzięku ruchem ujmuje fałdę sukni; patrzy poważnie i smutno przed siebie; jest piękna i bardzo rembrandtowska.

W wersji poznańskiej atmosfera jest mniej napięta. Błagalne gesty Alluciusa i starców za chwilę przemieniają się w dziękczynne. Dumnie wyprostowana dziewczyna chłodno patrzy przed siebie. Młody, niepozbawiony wdzięku Scypio, z pewnym siebie wyrazem upaja się własną wspaniałomyślnością. Mimo różnic jakie dzieli obie historie kartagińskiej branki, nasuwa się tu wiele zbieżności formalnych, stylistycznych i ko-

¹¹ Armstrong W., *A claim for Gerrit Willemisz. Horst*, Burlington Magazine XX (1911—12), s. 258.

¹² Por. Staatliche Museen Berlin. *Die Gemälde Ga-*

lerie. Die holändischen Meister 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1932, s. 71, nr 824, ol. pł., 2,47 × 3,26 m. Bredius, jw., s. 4.



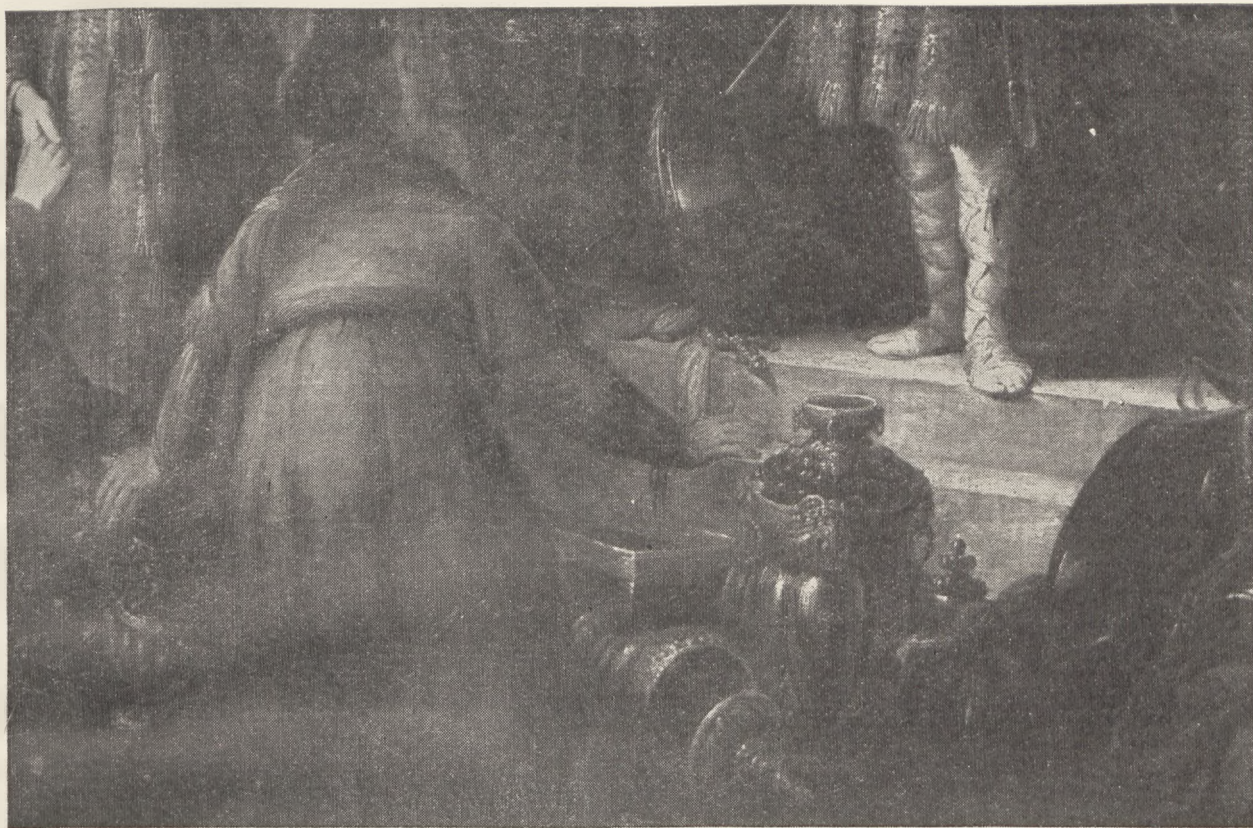
Il. 2. Wojownik, starzec i murzynek, fragment il. 1. (Fot. L. Perz i F. Maćkowiak)



II. 3. Dziewuczyna, jej ojciec i Allucius, fragment il. 1.
(Fot. L. Perz i F. Maćkowiak)



II. 4. Scypion wśród dostojników i żołnierzy, fragment il. 1.
(Fot. L. Perz i F. Maćkowiak)



Il. 5. Matka z darami, fragment pl. 1. (Fot. L. Perz i F. Maćkowiak)

lorystycznych¹³; wywołują one uporczywą myśl, że autor obrazu z galerii w Poznaniu bliskim musiał być twórcy płótna o tej samej treści w zbiorach berlińskich. Tu i tam powtarza się typ mężczyzny o niskim czole, długim nosie i wystających kościach policzkowych; dominuje karnacja o czerwono-brunatnych plamach; podobna jest sylwetka dziewczyny o łagodnym miękkim konturze i podobny ruch lekko pochylonych głów wielu bohaterów obu scen; podobnie ujęte płaszczyzny szat, ich miętko układające się fałdy, naszyčia, perły, błyszczące złotem brzegi draperii; ta sama ręka maluje naczynia, cyzelowane pędzlem, który przypomina, że nie na darmo Gerrit był kiedyś uczniem malarza martwych natur. Postać starca stojącego w

turbanie obok Scypiona nawiązuje w typie do sceny z błogostawieństwem Jakuba z muzeum w Berlinie¹⁴ (il. 7). Paleta artysty operuje typowymi dla Horsta zestawieniami. Obok gorącej czerwieni i całej gamy ugrów i złota, chłodne akcenty wnosi stalowa zbroja i zimne niebieskie lub zielonawe barwy strojów. W karnacjach powtarza się odcień czerwony. Harmonijna gama kolorystyczna wtapia się miętko w mroczne wnętrze, przesiąknięte ciepłym, brunatnym tonem.

Stopniowanie efektów świetlnych i wrażliwość na ich oddziaływanie, wyraźne w naszym obrazie, powtarzają się i w innych dziełach Horsta. Dotknięcia tego samego pędzla są tu jednak jakby słabsze i mniej doj-

¹³ Kolorystyczny opis obrazu z Berlina brzmi: „Alle Lokalfarben sind im warmes Braun getaucht. Das gedämpfte bräunliche Rot der Bildränder setzt am nachdrücklichsten in der Gewandung des in der Mitte am Boden knieenden Vaters mit dem Losegeld ein. Es klingt gedämpfter weiter im Teppich, aufleuchtend in dem Siegel zwischen goldgelben und ockergelben Tönen. Während die braunrote Färbung der Bildränder durch goldgelbe Töne gestärkt wird (z. B. Kleid des Kindes), hellt sich das Kolorit nach dem Mittelpunkt zu auf. Im Vordergrund setzt Graublau (Kleid

der Braut unter bräunlich goldgelben Mantel) und grünlichem Hellgelb (Gewand des Bräutigams Allucius) ... ab. Nach oben geht die Färbung über goldgelbe, rotbräunliche und bräunlich karminrote Töne, von Graublau und schwärzlichem Blau (Mantel Scipio's, mit karminrötlichen Schimmer, über gelbbraunem Gewand) unterbrochen, in das bräunliche Dunkelgrau des Hintergrund über. Braunrote Schatten des Inkarnats“. Cyt. za Brediusem, jw. s. 4.

¹⁴ Staatliche Museen... jw., s. 71, nr 807.



Il. 6. Gerrit Willemisz. Horst, *Wielkoduszność Scypiona*. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



Il. 7. Gerrit Willemisz. Horst, *Błogosławieństwo Jakuba*. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

rzale. Bo bezsprzecznie obraz poznański jest starszy i mniej dojrzały od berlińskiego. Pędzel mniej starannie wykańcza szczegóły, porusza się bardzo „pobieźnie“ i mniej jest uczulony na fakturę materii.

Mimo to jednak autor jest chyba ten sam. Jeśli „Wielkoduszość Scypiona“ w zbiorach berlińskich powstała w okresie największego rozkwitu twórczości malarza, w latach czterdziestych, pod wpływem rembrandtow-

skiej „Straży nocnej“, to mniej dojrzały obraz w poznańskim Muzeum Narodowym musiał być pierwszą jej wersją, pierwszym opracowaniem tematu, powstałym wcześniej. Wrażliwy na wymowę różnych stanów psychicznych Gerrit Horst ulega już tu urokom sztuki wielkiego lejdejczyka, by za kilka lat dać temu najdoskonalszy wyraz w niezrównanym portrecie podwójnym.

Daniel Chodowiecki. 64 reprodukcje. Teki w opracowaniu W. Zawadzkiego, wstęp A. Ryszkiewicza. 1953. Wydawnictwo „Sztuka“.

Biorąc do ręki wydawnictwo albumowe pod wymienionym tytułem trudno opanować zdziwienie. Tak mało publikacji monograficznych poświęcono dotąd artystom, którzy tworzyli w Polsce, dlaczego wyprzedza ich Chodowiecki, życie całe pracujący w Berlinie? Zastrzeżenia te o tyle są niesłuszne, że zostaliśmy wprowadzeni w błąd: bez wiedzy autora, nie wnikając w jego zamierzenia i nie orientując się w materiale, wydawcy zmienili tytuł, który miał brzmieć „Tematyka polska w twórczości Daniela Chodowieckiego“ i w tym brzmieniu całkowicie legitymował wczesną kolejność ukazania się teki. Autor zaprotestował, w szeregu trafnych argumentów wykazał bezzasadność, a nawet szkodliwość przyjętego tytułu. Wytknął nadto kilka innych niedopatrzeń i samowolnych rozwiązań, jak np. zmianę ilustracji na okładce. I tu miał słuszność, czytający chłopczyk nie wiąże się z tematyką polską, choć z rysów sądząc, nie jest wykluczone, że przedstawia kogoś z rodziny Chodowieckich (czy nie bratanek artysty, również Daniela?). Sprzeciw autora zamieszczony w poczytnym piśmie¹ jest łatwo dostępny, wydawcy bez wątpienia wyciągną zeń odpowiednie wnioski, sprawą tą więc dłużej zajmować się nie będę.

Teka ukazała się w momencie właściwym. Ubiegła ona niemiecką książeczkę o Chodowieckim jako odkrywcę w sztuce powszedniego dnia berlińskiej burżuazji². Uświetniła uroczystość 500-lecia powrotu Gdańska do Polski dziełem jednego z najbardziej znanych jego synów, który elementy polskie w życiu tego miasta bardzo silnie, choć zapewne nieświadomie podkreślił. Wstęp piora historią sztuki już od lat kilku

zajmującego się Chodowieckim³ znanym z artystą i jego oeuvre, omawia pobyt Chodowieckiego w rodzinnym mieście w rok po pierwszym rozbiórce i stosunki jego z osiadłymi tam Polakami, analizując przyczyny wynarodowienia się całej rodziny.

Choć materiały reprodukowane znane są z naukowych publikacji niemieckich, a także z kilku artykułów polskich, gdzie niektóre z nich były rozpatrywane, ale i jednych i drugich w handlu się nie spotyka. Reprodukacje zgromadzone po raz pierwszy w tak liczny doborze z objaśnieniami w polskim języku będą na pewno szybko rozkupione. Mimo iż w niewielkim procencie wykonane z oryginałów, mają one na ogół dobry poziom, odbite w tonie szarobrunatnym, na lekkim podkładzie tinty, dobrze naśladują odcień spłowiałego atramentu lub ołówka na przybrudzonym papierze. Wielkość odpowiada wymiarom oryginałów, format 4^o utrzymany we właściwych proporcjach, okładka estetyczna. Wydawnictwo przeznaczone dla masowego odbiorcy kosztuje tylko 15 zł, co stanowi jedną więcej zaletę.

Dużo jeszcze czasu upłynie zanim przeciętny czytelnik wyrobi sobie trafny sąd o wartości swojej lektury, na razie jest słabo zorientowany, co nie znaczy aby był bezkrytyczny, cechuje go raczej nieufność. Aby ją przełamać należy mu dostarczać wiadomości źródłowych i dokładnych. Pod tym względem teka ma pewne niedociągnięcia, które wskazać, aby umożliwić unikanie ich w przyszłości.

Oprócz zapowiedzianych w tytule reprodukcji i wstępu, na całość pu-

blikacji składają się: wykaz tematyki polskiej D. Chodowieckiego, bibliografia i wykaz reprodukcji. Wskazuje to na troskę o ułatwienie czytelnikowi dalszych studiów i dociekań oraz zobowiązuje do zastosowania kryteriów naukowych.

Tematy polskie rozłożone wg techniki: I. Portrety olejne i sangwiny, II. Rysunki, III. Prace graficzne. Podział ten wprowadza zamieszanie: ponieważ sangwiny są rysunkami należało je zaliczyć do działu II. Poza tym do działu I dołączono niesłusznie miniatury, które wymagały raczej odrębnego potraktowania; brak wśród nich miniatury Marii Leszczyńskiej wg portretu J. M. Nattier, którą reprodukuje Kaemmerer⁴. W dziale II niesłusznie zamieszczono rysunki D. Chodowieckiego sztychowane przez innych artystów, powinny one znaleźć się na końcu jako osobny dział pod nazwą „Ryciny innych artystów wg Chodowieckiego“. Tytuł działu III jest dwuznaczny: pracami graficznymi są również rysunki, właściwszy byłby termin: ryciny. Ponieważ kolejność reprodukcji nie odpowiada kolejności prac wymienionych w wykazie, przy pozycjach reprodukowanych powinien być podany numer tablicy aby ułatwić jej odszukanie — oznaczenie gwiazdką nie jest dostateczne.

Sprostowania wymagają następujące pozycje wykazu tematów polskich:

1. Poz. 5, tabl. XXXVIII, portret szlachcica polskiego, sangwina, Muz. Nar. w Warsz. nr 46928, nie jest rysunkiem odręcznym, jest to odbitek z rysunku, zwana contre-épreuve, łatwa do otrzymania na lekko zawilgoconym papierze przyciśniętym pod prasą do oryginału. Czy jest to ten sam obiekt, który wymienia katalog firmy Prestel z r. 1916 (wykaz, poz.

¹ Zawadzki W., W sprawie osobistej i ogólnej, Przegląd Kulturalny 1954, nr 4, 28.I.—3.II.

² Hahn J., D. Chodowiecki und die

künstlerische Entdeckung des berliner bürgerlichen Alltags, Berlin 1954.

³ Ryszkiewicz A., Daniel Chodowiecki, Wiedza i Życie 1951, s. 730.

⁴ Kaemmerer L., Chodowiecki, Künstler-Monogr., hrsg. v. H. Knackfuss, XXI, Bielefeld—Leipzig 1897, il. 14, bez nazwiska autora oryginału i osoby portretowanej.

8)⁵, czy też w sprzedaży znajdował się wówczas rysunek oryginalny, trudno powiedzieć nie rozporządzając tym katalogiem. Portretowany nie jest postacią bezimienną. Poprzedni właściciel, Niemiec, określił go na marginesie „Der Strassnik Gemahl der Gräfin Czapska“ (zamiast Czacka), co znajduje potwierdzenie w scenach z podróży do Gdańska, na których występuje strażnik Czacki⁶. Przy reprodukowaniu, zapewne przez nieuwagę, odwrócono obraz powtórnie, wskutek czego odbitka upodobiła się do oryginału, tym bardziej, że podpis Chodowieckiego, na contre-épreuve wspaniale, stał się teraz łatwo czytelny. Przy opisie portretu należało uwzględnić, iż na odwrocie znajduje się inna sangwina: akt mężczyzny siedzącego, również contre-épreuve. W dzienniku wspomina wprowadzić Chodowiecki, że strażnik Czacki nie chciał się portretować⁷, ale mowa zapewne o wizerunku olejnym albo miniaturze, wymagających dłuższego pozowania, podczas gdy sangwiny rysował artysta zwykle w towarzystwie, nie przestając zabawiać siebie i innych rozmową, według cienia rzuconego na papier przez płomień świecy, co było czynnością ogromnie szybką; dlatego te tzw. „czerwone głowy“ są zwykle profilowe i przeważnie naturalnej wielkości. Chodowiecki sam wykonywał z nich odbitkę contre-épreuve, którą zachowywał dla siebie, przez oszczędność zaś spożytkowywał do niej papier już na jednej stronie zarysowany, stąd na verso portretów contre-épreuve znajdują się rysunki lub odbitki aktów pochodzące z wcześniejszego okresu⁸. Odbitki takie są zawsze jaśniejsze od oryginałów, kreski w nich wydają się rysowane od lewej ku prawej, więc jakby lewą ręką, po tych cechach łatwe są do rozpoznania. Za to są miękksze, oddają plastykę w sposób delikatniejszy, dlatego bywały niekiedy cenione wyżej niż oryginalne sangwiny.

2. Poz. 11, tabl. XXXVI. Zaginiony podczas wojny portret polskiego chłopca jest w podobny sposób otrzymaną odbitką portretu opatrzonego w wykazie nr 9, na identyczność zwrócił już uwagę ks. Makowski⁹. Drobne zmiany w zakreskowaniu tła



Il. 1. D. Chodowiecki, akt kobiecy, rys. sangwiną. Muz. Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski)

świadczą o retuszach, pochodziły one siatką XVIII w., również contre-épreuve (il. 1).

3. Poz. 6, tabl. XXXVII, portret kobiecy z napisem „polonaise“, sangwina, Muz. Nar. w Warsz. nr 46927 jest również odbitką à contre-épreuve. Czy istotnie wyobraża Polkę? typ portretowanej za tym nie przemawia. Określenie narodowości, dawnym piśmem, mogło wskazywać na środowisko gdańskie lub służyć dla podniesienia wartości sprzedażnej. Nie ma powodu sądzić, by „portret młodej Polki“, wykaz poz. 7, był z nim „prawdopodobnie identyczny“, ponieważ jeden jest prostokątny, a drugi owalny. Na odwrocie portretu znajduje się akt kobiety siedzącej, miękko modelowany, o subtelnych efektach światłocieniowych, pochodzący zapewne z czasu studiów w pracowni Rodego w szóstym dzie-

4. Poz. 15. Odprowadzenie króla Augusta III z izby senatorskiej wahał się przypisywać Chodowieckiemu Z. Batowski¹¹. Moim zdaniem autorem tego doskonałego szkicu nie może być Chodowiecki, u którego kontur jest zawsze chwiejny, a plastyka wydobyta rzadko kiedy przekonującym, pracowitym cieniowaniem.

5. Poz. 72. Rok Jubileuszowy w Krakowie, miedzioryt, nosi podpis rytownika „Georg Christoph Kilian sculps. Aug. Vind“¹².

6. Poz. 107—111. Niejasne jest wyrażenie „na marginesie płyty“, przecież w wykazie opisane są nie płyty tylko odbitki, a wręcz niezrozumiałe „na marginesie płyty drugiej“ (poz. 111); chodzi tu, sądzę, o *remarque* na odbitkach stanu Ib; jeżeli autor

⁵ Brosig A., *Chodowiecki i jego tematy polskie*, Sztuki Piękne 1930, s. 354.

⁶ Teka Chodowiecki, tabl. VI i XV. Omawiany portret Czackiego wymienia katalog *Sto pięćdziesiąt lat malarstwa polskiego w szkicach. Katalog IX Wystawy T. O. n. Z. P.* ...

ze zbiorów D. Witke-Jeżewskiego, nr 10, tabl. 3.

⁷ Oettingen W. von, *Daniel Chodowiecki*, Berlin 1895, s. 179.

⁸ Jw., s. 161.

⁹ Makowski B., *D. Chodowieckiego stosunek do polskości i do Polski*, Rocznik gdański IV (1930), s. 122, nr

5 i s. 143, nr 3. Portretem tym zajmie się na innym miejscu.

¹⁰ Oettingen W., jw., s. 162.

¹¹ „Rok Jubileuszowy w Krakowie“. *Młodzieńczy utwór Daniela Chodowieckiego*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie I (1938), s. 105, tabl. 1, także w osobnej odbitce.

¹² Jw., tabl. 5.



Il. 2. D. Chodowiecki, *Satyra na niesumieńczych drukarzy.*
(Fot. H. Romanowski)

chciał uniknąć tego obcego terminu, to powinien był sprawę omówić.

7. Wśród prac Chodowieckiego sztychowanych przez innych artystów należało pomieścić J. Łęskiego frontispice do *Miernictwa wojennego* (Rastawiecki¹³ nr 4, Gosieniecka¹⁴ nr 608), który jest plagiatem z miedziorytu Chodowieckiego (Engelmann¹⁵ nr 76).

8. Nie wymieniona w wykazie tablica XXXV pt. Typy szlacheckie, rysunek piórem, przedstawia dwa szkice głowy tego samego modela.

Wykaz rycin według Chodowieckiego można by jeszcze uzupełnić satyrą na rozbiór Polski w r. 1794 (Hirsch¹⁶ nr 394), która jest odwróconą kopią satyry Chodowieckiego na niesumieńczych drukarzy (Engelmann nr 394). Rycinę tę (il. 2) wykonał Chodowiecki na zamówienie nakładcy berlińskiego C. F. Himburga dla poruszenia opinii przeciw tym księgarzom, którzy bogacą się

cudzym kosztem, przedrukowując książki, do jakich koledzy ich w uczciwy sposób nabyli prawa. Wyobraził w nim mężczyznę napadniętego przez rabusiów, w których sportretowani są znani księgarze. Jeden zdziera mu z ramion koszulę, dwaj, pod osłoną groty, dzielą się jego frakiem. Napadnięty nie broni się, wskazuje tylko ręką na uśpioną z lewej strony Sprawiedliwość. Za jego plecami, trzej mężczyźni w białźnie oddalają się z gestami rozpaczki, w powietrzu unoszą się demon i puszcz. Tytuł w przekładzie polskim: „Sprawy ponure czyli przyczynki do historii księgarstwa w Niemczech. Alegorycznie najtrafniej przedstawiony ku przestrodze wszystkim rzetelnym księgarzom. Na składzie u C. F. Himburga w Berlinie. D. Chodowiecki del. et sculp. 1781”.

Trawestując rycinę, w kompozycji nie wprowadzono zmian (il. 3), usunięto jedynie trzech orabowanych i

demony, a najaktywniejszego z rabusiów zastąpiono przez postać Kartazyny; na korpusach dwóch pozostałych osadzono głowy Józefa II i Fryderyka-Wilhelma, napadniętemu nadano rysy Stanisława Augusta, krajobraz ożywiono wojskiem uciekającym od strony warownego miasta na horyzoncie. U dołu zamieszczono tytuł: „Circuncision a Stanislaus A Paris, chez Marat a la place de Révolution N° 1794”. Wbrew spotykanej niekiedy opinii z satyrą tą nie ma wspólnego Chodowiecki. Jako peintre-graveur nie potrzebował posługiwać się starym tematem dla oddania świeżej i nierównie rozleglejszej treści: na pomysłach mniej lub bardziej dowcipnych nigdy mu nie zbywało, a sądząc z jego współczesnej wypowiedzi¹⁷ trudno przypuścić, by sprawa stanowiła dlań temat do żartów. Ryciny Chodowieckiego rozchodziły się po całej Europie, były natychmiast naśladowane i kopiowane bez skrupułów, o czym nie brak wzmianek w listach. Ten sam los spotkał „Sprawy ponure”, w których w ten sposób plagiator partycypował, stając się poniekąd naśladowcą niesumieńczych księgarzy i trojga koronowanych rozbójników. Ciekawe, że w jego redakcji mocarstwa zaborcze dokonują rozbioru Polski pod auspicjami Marata. To legitymowanie się nieoczekiwanym sprzymierzeńcem, zarówno jak podejrzana francuszczyzna tytułu sugerują, że satyra powstała nad Sprewą.

Bibliografia. Uderzają w niej dwie poważne luki: brak najbardziej źródłowej pozycji, tj. listów Chodowieckiego¹⁸, oraz, wśród opracowań polskich, artykułu Z. Batowskiego w *Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie*¹⁹. Przy pozycji Kaemmerer, *Daniel Chodowiecki*, 1897, brak wzmianki o skróconym przekładzie w *Wędrowcu*, r. 1903.

Wstęp. Rozpatrując przyczyny wynarodowienia się Chodowieckich przedmówca nie docenił wpływu dwóch silnych indywidualności kobiecych, który poczucie związków z Niemcami całkowicie anulował. Babka Daniela ze strony matki, M-me Ayer urodzona de Vailet, dzieci ja-

¹³ *Słownik rytowników polskich*, Poznań 1886.

¹⁴ *Daniel Chodowiecki. Katalog wystawy*, Muzeum Pomorskie w Gdańsku 1952, nr 608.

¹⁵ Engelmann W., *D. Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche*, Leipzig 1856.

¹⁶ Hirsch R., *Nachträge und Bezeichnungen zu D. Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche beschreiben von W. Engelmann*, wyd. II, Leipzig 1906: „Eine gegenseitige Kopie ist eine Karikatur auf die Teilung Polens”.

¹⁷ *Briefe an die Gräfin Chr. von Solms-Laubach*, Strassburg 1927, list nr 46, s. 180; Makowski B., jw., s. 118.

¹⁸ *Daniel Chodowiecki, Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen I*, Berlin 1919; *Briefe an Anton Graff*, Berlin und Leipzig 1921; *Briefe an die Gräfin Chr. Solms-Laubach*, wszystkie wydane przez Charlotte Steinbrucker.

¹⁹ Jw.

kie miała z mężem Niemcem wychowała na Francuzów²⁰. Matka, której żywość usposobienia i energię doskonale odtwarza rysunek z podróży do Gdańska, gdzie widzimy ją pozującą synowi do portretu²¹, dumna jest z krwi francuskiej i pochodzenia od hugonotów-emigrantów. Po zawarciu małżeństwa z Francuzką w r. 1755 Daniel Chodowiecki, obywatel wolnego miasta Gdańska nie podlegający dotąd sądownictwu niemieckiemu, zaczął robić starania o uprawnienie go jako członka kolonii francuskiej rządzącej się własną jurysdykcją. Rzeczą wlokła się latami. Dopiero formalności przejęcia spadku po stryjenie Konkordii, wdowie po Samuelu Chodowieckim, wywołały energiczniejsze kroki i odwołanie się do Fryderyka²². Z korespondencji w tej sprawie między matką a synem zachowała się odpowiedź pani Henriety, niestety, w wydaniu listów, Ch. Steinbrucker gęsto ją wykropkowała²³. Rzeczą charakterystyczną—M-me Chodowiecka née Ayrer, pisząc o przodkach Daniela nie używa ani razu określenia Niemiec lub niemiecki. Nawet wenerowany przez nią ród Chodowieckich pragnie wywieść od wymyślonych dawniejszych „refugiów”. „Pieczętujęcie się lilią (Gozdawa?) taką samą jakich trzy zdobi tarczę herbową królów francuskich!”²⁴. W papierach po Konkordii znajduje genealogię Chodowieckich spisana przez Jana Syreniusza w końcu w. XVII, przy tej okazji dowiadujemy się, że mowa polska nie była jej obca: „nie jestem dość biegła w polskim by zgłębić to pismo obejmujące 10 kart in quarto”. Nie ulega wątpliwości, choć żaden z biografów Daniela tego nie podkreśla, że szkoła w Gdańsku prowadzona przez panie Ayrer i Chodowieckie dawała edukację francuską. Stosunki towarzyskie utrzymują one głównie z Francuzami. Towarzystwo francuskie gromadzi również w Berlinie żona Daniela M-me Jeanette, a stosunki Chodowieckiego z Niemcami, poza światem artystów, ograniczają się do uczonych i litera-



Circoncision à Stanislaus.

A Paris chez Morat a la Place de Revolution, No. 1794.

Il. 3. Satyra na rozbiór Polski w r. 1794. (Fot. H. Romanowski)

tów, z którymi wiąże go zawód ilustratora²⁵. Francuzi wymawiają nazwisko Daniela Szodowiecki, stąd dziwaczna w niemieckiej transkrypcji pisownia Schodowiecki. Zarówno jak jego matka Daniel francuskim włada bardzo swobodnie i używa go zawsze jeśli może liczyć, że będzie zrozumiany, natomiast niemieczyna jego jest często błędna i dziwaczna, myli np. rodzaje i przypadki²⁶. Prawidłowe teksty napisów pod rycinami były na pewno korygowane. O przyjęcie na członka Colonie Française wystąpił, ożeniony także z Francuzką,

Gotfryd Chodowiecki²⁷. W sporach niemiecko-polskich o narodowość i sztukę Daniela Chodowieckiego, w jakich niesłusznie pomijano osobę Gotfryda²⁸, faktem tym nie poświęcono uwagi. Dwaj artyści-Polacy uprawiający w Berlinie sztukę francuską ubiegają się o eksterytorialną wprawdzie, francuską naturalizację i chyba ją otrzymują! To wypadek dostatecznie rzadki, by stać się tematem specjalnego studium. I dziwne wydaje się dotychczasowe desinteressement francuskich historyków sztuki w tej sprawie.

²⁰ Syn jej, mieszkający w Berlinie wuj Ayrer, na francuskie listy Daniela i Gotfryda odpowiada w tym samym języku. *Briefwechsel*, jw., listy nr 6 i 7, IV. 1754.

²¹ *Von Berlin nach Danzig. Eine Künstlerfahrt im Jahre 1773 von D. Chodowiecki*, 108 Faksimiledrucke nach den in der Kgl. Akademie aufbewahrten Originalzeichnungen Chodowiecki's nebst kurzen erläuternden Notizen nach seinen Aufzeichnungen, Berlin, Verl. v. Amsler und Ruthardt (1883), tabl. 42.

²² *Briefwechsel*, jw., nr 37, suplika z 18.IX.1769. Już w r. 1766 Henrieta Ch. cieszy się, iż Daniel mianowany został kasjerem w kolonii francuskiej, co wydaje jej się równoznaczne z uznaniem jego „integrité”, jw., list nr 29.

²³ Jw., list nr 39, z 29.XI.1769.

²⁴ W odpowiedzi syna, jw., list nr 43, XII. 1769, ustęp o genealogii zastąpiono niemieckim streszczeniem: za notatki dziękuje, we francuskie pochodzenie rodziny ojca nie wierzy.

²⁵ Jw., s. 11, podkreśla względy, jakimi otaczano naówczas w Berlinie kolonię francuską.

²⁶ Jw., s. 20.

²⁷ Oettingen W., jw., s. 262.

²⁸ W *Słowniku Biograficznym* P.A.U. III (1937). Bogumiła (Gotfryda) Chodowieckiego uwzględniają: Pawlikowski G., *Czasopism naukowy księgozbioru im. Ossolińskich*, Lwów 1829, II, s. 125; Rastawiecki E., *Słownik malarzy polskich I*, 1850 i *Słownik rytowników polskich* 1886.

Oprócz wymienionych we wstępie córek Daniela i syna (Wilhelma) małżeństwa francuskie zawarli młodszy syn Henryk, bratanek Daniel i bratanica Nanette, a tradycja tych związków utrzymała się w pokoleniach następnych, gdzie niemieckie nazwiska trafiają się stosunkowo rzadziej.

Jak słusznie stwierdził jeden z jego monografistów²⁹, o Chodowieckim napisano więcej niż było o nim do powiedzenia. Artysta, z właściwą swojej epoce ekspansywnością, zanotował o swoim życiu i twórczości inną ilość szczegółów, które niemieccy biografowie komentowali tak jak im to było na rękę. Dopiero w latach 1919–27 ukazały się w druku listy; niestety z tekstami francuski-

mi fatalnie sobie radzono błędnie rozszyfrowując wyrazy i zaopatrując w pytańniki zdania, przy właściwym odczytaniu nie nasuwające wątpliwości. Nie wydany pozostał dziennik³⁰ interesujący dla nas zwłaszcza w okresie gdańskiej peregrynacji. Pisany, jak większość listów, po francusku dawał sposobność do nieporozumień i przeinaczeń tekstu. Dlatego wiadomości niemieckich komentatorów należy powtarzać z rezerwą. Toteż nie wydaje się słuszne poruszanie we wstępie do popularnego wydawnictwa incydentu z Kaszubką. Wprawdzie w znanych mi wydaniach podróży do Gdańska jest mowa o wyrażonej przez nią chęci obdarowania podróżnych dzieckiem, ale dziecko to było „jak by znalezione”³¹. Czyż warto powtarzać w 15

tysiącach egzemplarzy nie stwierdzony ten fakt, skoro nie doszedł do nas w oryginalnej francuskiej redakcji Chodowieckiego.

Błędem korektorskim, sędzę, jest nazwisko Czapskich zamiast Czackich wśród rodzin polskich w Gdańsku, z którymi łączyły Chodowieckiego bliższe stosunki. Szkoda też, że w tak krótkim tekście przeoczono błąd językowy: „za Francuzów ... wydał wszystkie córki i syna”.

Mimo pewnych nieścisłości i niedopatrzeń wydawnictwo pożytecznie spełni swoją rolę, a choć przeznaczone dla szerokiego kręgu czytelników, powinno się znaleźć we wszystkich polskich bibliotekach sztuki.

Maria Mrozińska

²⁹ Kaemmerer L., jw., s. 3.

³⁰ Dziennik z podróży do Gdańska i kronikę rodzinną wykorzystał z zamiarem opublikowania J. Bołoz-Antoniewicz, Sprawozdania K.H.S. VII (1905), s. CCLXXIII–IV i VIII (1907), s. LVII.

³¹ Von Berlin nach Danzig, jw., tabl. 15: „Ein Kassubisches Dorf.

Arme Bauernweiber wollten den Reisenden ein Kind schenken, welches sie gefunden zu haben vorgeben und welches ihnen zur Last ist”. Von Berlin nach Danzig. Eine Künstlerfahrt im Jahre 1773 von D. Chodowiecki. 108 Lichtdrucke ... Mit erläuternden Text und einer Einführung von Prof. Dr W. von Oettingen..., wyd. II (edycja I z r. 1895),

tabl. 14: „In der Kassubei. Am 10 Juni ... Das Elend ist so gross das in einem der Dörfer eine Frau den Reisenden ihr dreijähriges Kind schenken will, das sie gefunden zu haben und nicht brauchen zu können vorgibt. Der Kaufmann verspricht ihr es bei seiner Rückkehr mitzunehmen und in einer kinderlosen Familie unterzubringen”.

W SPRAWIE POMNIKÓW ARCHITEKTURY POLSKIEJ

Trzeba bezstronnie przyznać, że obszerna kolektywna recenzja I zeszytu *Pomników Architektury Polskiej* należy do najbardziej pracowitych, jakie się ukazały na łamach *Biuletynu Historii Sztuki*¹. Jeżeli jednak zachodzi potrzeba odpowiedzi, to nie tylko z powodu omyłek, usterek, nieporozumień, niezgodnych z prawdą informacji, które zakradły się do tej oceny, lecz nade wszystko dla wyjaśnienia paru istotnych kwestii, dotyczących inwentaryzacji problemowej w szczególności, a metody pracy historyka sztuki w ogóle, przez kolektyw recenzyjny zapoznanych i wykoszlawionych.

Nawał uwag, uzupełnień i drobniagowych eksplikacji rozwinętych w objętości, przewyższającej znacznie objętość pracy recenzowanej, nie pozwala wchodzić we wszystkich wypadkach w indywidualną ich specyfikę tym bardziej, że jak spróbuję wykazać, nie jest to nawet konieczne, jeżeli się przeprowadzi rozbięcie rzeczowe. Odnosnie rozdziału, traktującego o części źródłowej, za słuszne uważam: a) uwagi, dotyczące omyłek w nazwiskach, rozwią-

zaniu dat dziennych, niektórych lekcjach i usterek, polegających na publikacji źródeł nie zawsze zgodnych z zasadą następstwa ściśle według chronologii ich powstania, jak również pewnej dowolności selekcji niektórych tekstów nie najbardziej zresztą istotnych dla przedmiotu opracowania; — b) uzupełnienia źródłowe, dotyczące uszkodzenia w czasie burzy wieży kolegiaty opatowskiej (wzmianka z 13.XI.1600) oraz części wypisów źródłowych z XVI w., dotyczące ówczesnego stanu budowli. Nawiasem mówiąc, jak to zaznaczono wyżej, tekst recenzji nie jest wolny od usterek i to analogicznego typu, jakie zarzucano mojej pracy. A więc wymienione dwukrotnie na s. 365 nazwisko kardynała Tommasza winno brzmieć Bákócs a nie Bakács², jak omyłkowo podano; poprawne, stosowane w nowszej historiografii brzmienie nazwiska biskupa krakowskiego (s. 368), wydającego „przywilej szydlowiecki” w r. 1519, winno być Jan Konarski, a nie Jan z Konar. Dając w aneksie własną propozycję skrótu tekstu (s. 376), dotyczącego spalenia kolegiaty w r.

1502, zamiast prawidłowego „illius ecclesie ornamenta” podano „illius ecclesie orgamenta”^{2a}. Kościół św. Wojciecha w Kościelcu, jako fundacja bp. Wiśława, nie może być nazwany fundacją rycerską. Te mankamenty, powstałe mimo widocznej pracowitości i akrybii kolektywu recenzyjnego utwierdzają jeszcze ugruntowane już poprzednio przeświadczenie Komitetu redakcyjnego Wydawnictw Ministerstwa Kultury i Sztuki Zarządu Ochrony i Konserwacji Zabytków, jak również opracowującego I zeszyt *Pomników*, że przyjęty początkowo sposób opracowania źródeł historycznych nie jest słuszny. Przy dzisiejszej daleko posuniętej specjalizacji nauk historycznych nie jest możliwe przygotowanie poprawnego wydania źródeł przez zespół częściowo czy w całości złożony z niespecjalistów, chociażby ożywionych najlepszymi chęciami. Autorem opracowania części źródłowej historycznej musi być specjalista historyk, uzgadniający wybór tekstu, osobiście odpowiedzialny za komentarz i przygotowanie publikacji aż po korekty i erratę włącznie. Zadaniem

¹ Szymańska J. i Zdziarska R., W sprawie pierwszego zeszytu „*Pomników Architektury Polskiej*”, B.H.S.

XVI (1954), nr 3, s. 361.

² Bolszaja Sowieckaja Encyklopedia, 2. wyd., t. IV.

^{2a} Jest to błąd korektorski powstały z winy redakcji *Biuletynu* (Przyp. Red.).

historyka byłby też oczywiście dobór bibliografii historycznej i podanie skrótów, charakteryzujących jej zawartość. Jako niesłuszny należy określić zarzut niestosowania instrukcji wydawniczej J. Glinki z 1953 r. (s. 362), skoro taka nie istnieje. Instrukcja wydawnicza redagowana przez K. Lepszego, o którą zapewne chodziło³, ukazała się już po oddaniu rękopisu do składania, co nie trudno sprawdzić, porównując informacje wydawnicze obu pozycji bibliograficznych.

Jako osobne problemy, wysunięte w recenzji wyodrębniają się postulaty rozszerzenia zakresu źródeł oraz ocena ich przydatności. Liczne urywki tekstu recenzji poparte odnośnikami w aneksie, żądają mianowicie wprowadzenia wszelkiego rodzaju pomników epigraficznych z napisami religijnymi włącznie (s. 368).

Wysuwając taki postulat, warto się było zastanowić, dlaczego nie respektują go różnego typu inwentaryzacje problemowe architektoniczne w odróżnieniu od inwentarzy topograficznych.

Dane, jakie może przynieść dla poznania zabytku wczesnośredniowiecznego ta grupa przekazów, są w istocie rzeczy nieważne. Zrobiłbym tu tylko wyjątek dla nagrobka Anny Szydłowieckiej, ustawionego na miejscu domniemanego portalu w ścianie zachodniej północnego ramienia transeptu kolegiaty opatowskiej. W takim wypadku jednak wystarczy ograniczyć się do podania daty powstania.

Podobnie błahie są te przekazy podnoszone w recenzji, które dotyczą mobiliaru, jak cytowane archiwalia, mówiące o stallach, dzwonach, organach, czy też wzmiankujące szczegóły stanu zachowania przybudówek, bądź też dalszego otoczenia. Warto zaznaczyć, że dane tego typu i dyskusja na ich temat zajmują około 40% aneksu i odpowiadającego mu komentarza. Natomiast nie doceniono, jak wynika z recenzji, niektórych materiałów archiwalnych, podanych w źródłach, dotyczących kolegiaty opatowskiej. Daty konsekracji ołtarzy osiemnastowiecznych i inne kwestionowane (s. 367) wzmianki z tego okresu są ważne, ponieważ dają czas zabudowania apsydy transeptu i pośrednio datę powstania polichromii, połączonej ze skutkiem impostów filarowych

od strony nawy głównej. Dla historii budynku są to więc przekazy ważniejsze, aniżeli piętnastowieczne malowidło w przybudówce, pokrywające wycinęk zewnętrznej, południowej ściany wieży. Jest bowiem wiadomym na podstawie ostatnich prac badawczych, na które się powołano, że malowidło nie datuje przybudówki powstałej paręset lat wcześniej. Podobnie nie doceniono znaczenia wzmianek dotyczących posadzki. Wzmianki takie bardzo są istotne przy układaniu programów prac archeologicznych, z których potencjalną możliwością trzeba się liczyć w stosunku do każdego zabytku architektury wczesnośredniowiecznej. Zaszło więc tu zjawisko niewłaściwego rozmieszczenia akcentów przy ustalaniu ważności poszczególnych kategorii materiałów pisanych i ich indywidualnej ocenie. Jako powód widziałbym niespełnienie zaleceń, sformułowanej w recenzji tezy, że za źródło należy uważać nie tylko dokument pisany, ale i wszelkie inne przekazy materialne (s. 362). W oparciu o jednostronne, niepowiązane z zabytkiem interpretowanie źródła pisanego postawiono np. zarzut niesprecyzowania daty odbudowy szczytu zachodniego i ścian prezbiterium na r. 1547 (s. 374), a wprowadzenie na to miejsce bardziej ogólne sformułowania—I poł. XVI w. Tymczasem opinia ta nie jest typu unikowego, ale powstała na podstawie świadectw, zawartych w budynku samym. Różne formy wykrojów okiennych, z których jedne są ostrołukowe, inne znów za sklepione łukiem półkolistym (jak te reprodukowane, w których ościeżu wykuto datę 1547), sposób nadmuralowania wreszcie obu szczytów utwierdzają w mniemaniu, że proces restauracji po pożarze 1502 r. był długotrwały, a ciosy z datami, jak to często bywa, miały upamiętnić jego zakończenie.

Kolejny postulat, mający na celu ulepszenie wydawnictwa dotyczył obiektów o późniejszej dacie powstania, nie stanowiących wprawdzie części integralnych zabytku, ale związanych z nim w postaci przybudówek. Recenzja chciałaby widzieć dokładne, analityczne omówienie tych aneksów budowlanych, ich brak zaś odczuwa jako niedociągnięcia natury bardzo poważnej. Podobnie jak przy zagadnieniu zakresu i wyboru źródeł pisanych wypadnie się odwo-

łać do nowszych inwentaryzacji problemowych od pracy Kingsley Portera⁴ zaczynając, a kończąc na najnowszym opracowaniu Huberta⁵ i wydawnictwach Instytutu Historii i Teorii Architektury ZSRR⁶. Wydaje się, że tylko nieznanomość tych opracowań mogła przyczynić się do tego żądania podobnie, jak się przy czyniła do niezasażonego komplemenu o nowatorskim charakterze mojego opracowania. Na wyobrażeniach kolektywu redakcyjnego co do problemów inwentaryzacji zaciążył niestety szkodliwie schemat inwentarza topograficznego. W przeciwstawieniu do niego, problemowe inwentarze architektury średniowiecznej nie uwzględniają albo uwzględniają tylko w bardzo wąskim zakresie późniejszy wystrój i rozbudowy. Postępowanie takie jest jedynym słusznym, jeśli się pragnie uratować zasadniczą problematykę z natłoku drugoplanowych szczegółów. Stąd więc istnieje racja bytu nieco dokładniejszego charakteryzowania wyłącznie: a) takich faktów budowlanych, które łączą się integralnie ze zmianami zaszły w strukturze pierwotnych partii obiektu i nie są łatwe do wyodrębnienia; b) niektórych części mobiliaru, o ile stanowią jego uzupełnienie współczesne względnie bliskie dacie powstania zabytku, ważne plastycznie i programowo (np. ikonostasy drewniane z XVI i XVII w., publikowane niekiedy w wydawnictwach radzieckich).

Szereg uwag recenzji dotyczy urywka z charakterystyką materiału i faktury oraz przeglądu literatury.

Na wstępie uderza niezrozumienie jednoznacznej przeciw treści tytułu pierwszego z wymienionych ustępów, które nie powinny być w żadnym wypadku „dokładną inwentaryzacją wszystkich oryginalnych elementów” (s. 373). Tylko jako wynik tendencyjnej analizy opracowania może być tłumaczona insynuacja, że „właściwie nie zawsze wiadomo, czy podane w nim fakty oparte są o autopsję czy o literaturę” (s. 373). W odnośnym urywku przy Kościele dwukrotnie powołano się na specjalne odkucia przeprowadzone dla uzyskania potrzebnych informacji. M. in. opublikowany został po raz pierwszy znak kamieniarski oraz przykład typowej obróbki szczegółu rzeźbiarskiego. W wypadku Opatowa podano niewzięte pod uwagę w dawniejszych pracach dane dotyczące wymiarów cio-

³ Instrukcja wydawnicza do źródeł historycznych od XVI do połowy XIX w., red. K. Lepszy, Wrocław 1953.

⁴ Porter Kingsley, *Lombard Architecture, I—IV*, Oxford 1917.

⁵ Hubert J., *L'architecture religieuse du haut moyen âge en Fran-*

ce, Paris 1952.

⁶ *Pamiętniki Gruzinskiej architektury* od r. 1947 i *Pamiętniki Roskiej Architektury* od r. 1949.

sów, struktury murów oraz wykonane przez mnie zdjęcie, pokazujące rodzaj obróbki kamienia. Trzeba przyznać, że dosyć nieuchwytną kategorią jest postulowana charakterystyka „finezji płaszczyzn” dziwnie robiąca wrażenie (s. 374), w zestawieniu z postulatami analizy „składu chemicznego i właściwości fizycznych kamienia” (s. 373), znów wyłamujących się swą już nadto specjalistyczną odrębną problematyką z ram wydawnictwa *Pomników* na rzecz specjalnych monografii.

Przy polemice z przyjętym sposobem referowania zawartości poszczególnych pozycji bibliograficznych, z przykrością należy stwierdzić, chyba nie przypadkowe, zasadnicze przeinaczenie tekstu autora. Czytamy na stronie 370, co następuje: „Natomiast hipotezę Gumowskiego na temat genezy kościoła — przedstawił Świechowski w formie autorytatywnego stwierdzenia, iż chodzi w niej konkretnie o powiązanie fundacji kościoła z zamierzoną lokacją osady miejskiej”. Odnośny ustęp brzmi natomiast w rzeczywistości: „Stawia hipotezę (Gumowski) o związku fundacji kościoła z zamierzoną lokacją osady miejskiej w Kościelcu”.

W rzeczy samej może nieco za krótko scharakteryzowano niektóre pozycje bibliograficzne⁷. W dalszym ciągu jednak sądę, że ustosunkowanie się do nich jest potrzebne i że forma charakterystyki musi być jak najbardziej zwięzła. Tylko w takim wypadku zostanie osiągnięty pożądaný stopień przejrzystości. Nie zgadzając się ze stosowanym w niektórych katalogowych opracowaniach obyczajem kwalifikowania prac bez motywacji, ograniczono się tylko do prostowania omyłek rzeczowych, pomijając polemikę z interpretacjami. Jako gołosłowną i nie naukową trzeba określić krytykę streszczeń moich własnych opracowań interpretacyjnych (s. 370 i s. 373), nie opartą na rzeczowej weryfikacji wysuniętych tam twierdzeń czy hipotez.

Jako ostatnią ze szczegółowych kwestii pragnąłbym poruszyć sprawę wyposażenia ilustracyjnego zeszytu *Pomników* (s. 374—375). Eksplicacja będzie tu brzmiała podobnie, jak w wypadku zarzutu niekorzystania z instrukcji „Glinki” przy publikacji źródeł pisanych. Prace nad zabezpieczeniem murów kolegiaty trwały aż po grudzień 1953 r.

W czasie druku pracy stały jeszcze rusztowania uniemożliwiające fotograficzne ujęcia całościowe, wykorzystane zresztą dla sporządzenia fotografii niektórych trudno dostępnych szczegółów. Podobnie na anachronistycznym naświetlaniu następstwa faktów, ugruntowany jest zarzut niewykorzystania pomiarów kolegiaty opatowskiej, opracowanych przez grupę architektoniczno-archeologiczną. Grupa ta przeprowadziła kampanię badawczą w sezonie letnim 1953 r. a uzyskane wyniki opracowywała dopiero jesienią tegoż roku. Tylko dzięki życzliwej postawie inicjatora imprezy badawczej prof. dr T. Manteuffla i koleżeńskiej pomocy kierownika prac mgr inż. arch. Z. Tomaszewskiego było możliwe wprowadzenie do tekstu istotnych dla opracowania wyników już w czasie druku. Publikacja pomiarowych rezultatów prac badawczych z wnikliwą analizą sukcesywnych etapów rozbudowy, przed ich ogłoszeniem przez autorów, byłaby zresztą eksploataowaniem cudzego wkładu badawczego, a przy tym wyłamywałaby się z przyjętego zakresu opracowania. Inną próbą obniżenia wartości opublikowanego materiału pomiarowego jest podanie dalszej błędnej informacji. Podano mianowicie, że reprodukowane rysunki detali są zredukowane do skali 1:50 i 1:40, co istotnie nie byłoby uzasadnione. W rzeczywistości część pomiarów (portale) jest zredukowana do skali 1:50, pozostałe natomiast (przeźroczka) do skali 1:25. Takie zróżnicowanie szczegółowej skali w zależności od rozmiaru obiektów i względów wydawniczych (np. niemożność pomieszczenia na jednej planszy widoku i przekrojów portalu) jest powszechnie stosowane. Podniesiony w recenzji brak rysunków niektórych szczegółów architektonicznych wynikał z braku ich inwentaryzacji pomiarowej. Brak ten starano się zrekomensować przez odpowiednie ujęcia fotograficzne. W moim rozumieniu takie ilustracje, jak fotografia cokołu kolegiaty opatowskiej i gzymsu impostowego filaru, lepiej i pełniej charakteryzują profil, o co w danym wypadku chodzi, aniżeli by to mógł zrobić najwierniejszy nawet przekrój rysunkowy, gdzie drobne zniekształcenia mechaniczne konturu nie są tak łatwe do odróżnienia, jak na fotografii. Tych przymusowych wprowadzić doświadczeń, ale

niepozabawionych może wartości dla metody badania detalu, recenzja nie zauważyła.

Omówiwszy ważniejsze zagadnienia szczegółowe poruszone w recenzji można z kolei przejść do oceny układu i formy wydawnictwa, propozycji jego zreformowania i uwagi natury metodycznej. W proporcji do innych zagadnień sprawy te, o wielkiej doniosłości zostały ujęte bardzo krótko i apodyktycznie. Stwierdzono, że układ wydawnictwa nie zdał egzaminu „dlatego tylko, że posiłkował się starą formalistyczną metodą” (s. 362). Poza propozycjami mniej istotnymi co do zmiany porządku w następstwie poszczególnych elementów opracowania, wysunięte postulaty dotyczyły przebudowy niektórych rozdziałów (Materiał i faktura, Przebudowy) i wprowadzenia nowych. Przebudowa miałaby pójść przede wszystkim po linii wprowadzenia szczegółowego opisu zabytku. Propozycja ta, jak wiele innych, powstała pod wpływem sugestii przyjętego u nas schematu inwentarza topograficznego, o znacznie uboższej w stosunku do *Pomników* dokumentacji ilustracyjnej, w zakresie pomiarów ograniczonej przy obiektach murowanych do planów w niewielkiej skali 1:500. Stopień nasycenia *Pomników* ilustracją pomiarową i fotograficzną czyni najzupełniej zbędnymi pewne partie opisowe. Tak np. gdyby wprowadzić opis fryzu arkadkowego kolegiaty opatowskiej, zgodnie z jednym ze szczegółowych życzeń recenzji (s. 374), nawet przy największej jego precyzji, uzyskalibyśmy tylko część tego poglądu jaki uzyskujemy w mgnieniu oka, patrząc na pomiar i fotografię. Przy tym opis nawet tak prostego montażu elementów typowych kamieniarki zająłby jednak kilka zdań, co pomnożone przez analogiczne opisy innych części składowych budynku stworzyłoby ten nieznośny balast, który tak utrudnia korzystanie z niektórych zasłużonych monografii architektonicznych. Rola tekstu powinna się zatem ograniczyć do enumeracji poszczególnych elementów, składających się na omawianą budowlę celem zwrócenia na nie uwagi, oraz do informacji odnośnie stanu zachowania i autentyczności. Obszerniej i dokładniej, aniżeli żądanie rozszerzenia części opisowej opracowania, został umotywowany postulat wprowadzenia do-

⁷ Dotyczy to zwłaszcza pracy M. Walickiego (por. *Pomniki* I, s. 43, w której określono głowice kolumnienek przeźroczowych jako kapitele „już” kielichowe, co jest równoznaczne

dla XII—XIII w. z formą wczesnogotycką (por. Alp E., *Die Kapitelte des XII Jh. im Entstehungsgebiete der Gotik*, Detmold 1927, s. 8), podczas gdy w rzeczywistości są to głow-

wice czworosiennie o przekroju trapezowym. Dla czytelników nieobznajomionych z terminologią architektoniczną trzeba było jednak dać rzeczywiste szersze wyjaśnienie.

datkowych rozdziałów z nieuwzględnioną w I zeszytzie *Pomników* problematyką.

Dezaprobuując generalnie zasadę wydawnictwa wysunął kolektyw recenzyjny następującą kontrpropozycję (s. 375): „Aby uniknąć błędów rzeczowych i formalnych nieodzownym jest w oparciu o metodę marksistowską przyjęcie zupełnie innych kryteriów układu wydawnictwa. W pierwszym więc rzędzie konieczne jest wprowadzenie krótkiego wstępu dla poszczególnych zagadnień, zawierającego charakterystykę okresu z uwzględnieniem jego podłoża kulturalnego, politycznego i społeczno-gospodarczego, ogólne dane na temat architektury, powstałej w danym okresie z enumeracją i lokalizacją wszystkich obiektów, uwzględniającą typologię i chronologię. Wydaje się, że najstuszniejszym układem dla tego rodzaju wydawnictwa byłby układ typologiczny, głównie z tego względu, że sam przez się określili on ramy czasowe i terytorialne powstawania i rozwoju pewnych wariantów architektury...”. Spróbujmy sobie wyobrazić już na konkretnym materiale, że tak pojęty plan wydawnictwa został zrealizowany. Kryterium doboru materiałów stosujemy typologiczne, układając zawartość zeszytu pod kątem np. budowli jednonawowych z wyodrębnionym prosto zamkniętym prezbiterium. Zestawiamy wówczas obok siebie grobowy kościół na Ostrowiu Tumskim w Poznaniu z końca X w. (jeżeli przyjmujemy interpretację Z. Kępińskiego), krakowski kościół św. Wojciecha z XI w., obiekt związany z osadą o charakterze miejskim na terenie przedlokacyjnego Krakowa, fundację rycerską — śląski kościół w Starym Zamku z 3 ćwierci XIII w. i kaplicę Kurii Templariuszy w Rurce z I poł. tego stulecia. A więc nie uzyskaliśmy w wyniku ani ram czasowych, ani terytorialnych. A może typ został wybrany nieodpowiednio, może obrane kryterium nie zawiedzie w innym wypadku. Spróbujmy więc na rotundach. Otrzymamy wówczas zestawienie książęcej grodowej kaplicy w Cieszynie z I poł. XI w., dwunastowiecznej wielkofeudalnej fundacji św. Prokopa w Strzelnie, targowego kościółka św. Gotarda w Strzelinie z I poł. XIII w. i rycerskiej fundacji w Grzegorzewicach z I poł. XIV w. Wyobraźmy sobie teraz z kolei, jaki związek z materia-

łem dobranym pod takim typologicznym kątem widzenia może mieć ustęp zamieszczający charakterystykę okresu, uwzględniającą jego podłoża kulturalne, polityczne i społeczno-gospodarcze? I dalej, czym się taki ustęp będzie różnił dla budowli jednonawowych z prostokątnym prezbiterium w stosunku do wstępu, dotyczącego rotund? Taka konstrukcja wydawnictwa nie wiele ma wspólnego z metodą marksistowską, na którą powołano się na początku rozważań, natomiast ma bardzo wiele z jej prymitywną wulgaryzacją już przewycięzoną na terenie Związku Radzieckiego. Jeszcze jeden punkt programu sugerowany przez kolektyw recenzyjny zastanawia niezwykłością, to ogólne dane na temat architektury powstałej w danym okresie z enumeracją i lokalizacją wszystkich (sic!) obiektów, uwzględniającą typologię i chronologię. A więc po prostu dezyderat jakiejś prymitywnej wprowadzki w zawężeniu do zjawisk formalnych syntezy architektury romańskiej. A przecież to właśnie syntezy mają służyć publikowane materiały po zamknięciu cyklu wydawniczego. Ten dezyderat wespół z żądaniem pełnego korpusu inskrypcji nagrobkowych zdradza już nie tylko brak znajomości naukowej metody marksistowskiej, ale także jakiegokolwiek metody w ogóle.

Przy naszym stanie badań nad architekturą wczesnego średniowiecza przyjęty typ wydawnictw w zeszytce wydaje się najstuszniejszy, oczywiście nie oznacza to, ażeby nie było tu potrzeby ulepszeń i zmian. Zmiany te, zdaniem komitetu redakcyjnego, i moim, powinny się łączyć za słuszną myślą wstępu prof. J. Zachwatowicza, „że wydawnictwo to może przyczynić się do rozpowszechnienia zainteresowania dla pomników polskiej kultury wśród najszerszych warstw społeczeństwa”. To jest właśnie wielkim osiągnięciem naszego czytelnictwa powojennego, że wydawnictwo, chociażby fachowe, dotyczące naszego dziedzictwa kulturalnego, znajduje niespodziewanych często dla autora odbiorców pośród wszelkich odłamów zawodowych ludności, a specjalnie pośród młodzieży⁸. Zwłaszcza monumentalne dzieło dawnej sztuki architektonicznej w większym znacznie stopniu zachowuje zdolność społecznego oddziaływania, aniżeli zabytek sztuki przedstawieniowej, gdzie wysuwa się na plan pierwszy treść związana ze zdeaktualizowaną zawartością ideową minionych epok historycznych.

W zasadzie każdy człowiek obdarzony wyobraźnią i wrażliwością plastyczną może korzystać z wydawnictwa poświęconego architekturze o przewadze materiału ilustracyjnego, adekwatnego do przedstawianego dzieła w stopniu umożliwiającym przyswojenie jego efektu całościowego i wartości indywidualnego wkładu rzemieślnika. Słuszności takiego rozumowania dowodzi sukces wydawniczy *Albumu Architektury Polskiej*, no i szybkie rozchodzenie się pierwszego zeszytu *Pomników*, które każde liczy się z możliwością reedycji. W związku z tym wydaje się konieczne wprowadzenie jeszcze jednego krótkiego wstępu, zawierającego zwięzłą charakterystykę obiektu (w odróżnieniu od szczegółowej inwentaryzacji opisowej) z określeniem czasu jego powstania. Taka charakterystyka, nie gubiąca się w zbędnym opisie szczegółów pod warunkiem jej poprawności terminologicznej i logicznego układu obok wartości dydaktycznej będzie też pomocną nawet dla fachowca, przyspieszając proces zorientowania się w materiale ilustracyjnym. Jedynym słusznym kryterium wyboru obiektów do publikacji może być, mimo odmiennego zdania recenzji, tak jak zaznaczono we wstępie „ich znaczenie architektoniczne i stan zachowania”. Rzecz oczywista, że aczkolwiek za ważny naukowo należy uważać każdy relikw naszego budownictwa wczesnośredniowiecznego, to pierwszeństwo należy się zabytkom typu Kościelca i Opatowa, a nie np. ciosom wtórnie użytym z bardzo, być może, interesującej ongiś budowli kościoła w Skrzyńsku. Chodzi nam bowiem o przyspieszenie syntezy dziejów architektury polskiej, która praktycznie będzie możliwa dopiero z chwilą opublikowania wszystkich obiektów, zachowanych w całości, czy częściowo, ale w postaci dającej jeszcze pojęcie o programie, skali i jakości wykonawstwa. Oczywiście, tam, gdzie to jest możliwe, trzeba dążyć do łączenia większej ilości obiektów, ale nie w myśl formalistycznego kryterium typologicznego, tylko w myśl zasady regionalnej, zestawiając materiał w zasięgu terytorialnym pokrywającym się z granicami administracyjnymi i polityczno-kościelnymi, które były współczesne okresowi powstania zabytków omawianych. Wówczas przed tekstem inwentarza może znaleźć miejsce próba częściowej syntezy budownictwa danego regionu, torująca drogę późniejszej syntezie, obejmującej już całość zagadnienia. To samo stanowisko zajmuje autor innej recenzji *Pomników*.

⁸ Faktu tego zdaje się niedostrzegać kolektyw recenzyjny ograniczający odbiorców do hermetycznego kręgu fachowców (s. 361).

Krytyka ta tym bardziej zasługuje na uwagę, że pochodzi z kraju posiadającego duże doświadczenia i osiągnięcia w zakresie problemowej inwentaryzacji architektury i środowiska, zajmującego się tą akcją. Na myśli mam recenzję opublikowaną

⁹ *Sowieckaja architektura* R. 1954, z. 6.

w organie Akademii Architektury ZSSR *Sowieckaja Architektura*⁹. Czytamy tam, co następuje: „Wydawnictwa *Pomniki Polskiej Architektury* nie są monografiami oddzielnych budynków. Przy niedostatecznym stopniu znajomości faktycznego materiału i stosunkowo małej liczbie istniejących publikacji, wydawanie monografii byłoby z całą pew-

nością przedwczesnym. Dlatego podjęta przez Ministerstwo Kultury i Sztuki decyzja dania w zeszytach tylko faktycznego materiału bez jego naukowej interpretacji, która może być w pełnej mierze uzasadniona tylko dopiero po zestawieniu całego kręgu pomników, jest bezwzględnie słuszną”.

Zygmunt Swiechowski

PAUL GANZ

Ze Szwajcarii nadeszła wiadomość o śmierci znanego uczonego, prof. Paula Ganza. Wybitny ten historyk sztuki i muzeolog zmarł 28 sierpnia r. b. w Oberhofen nad jeziorem Thun, dokąd się przeniósł po wycofaniu się z katedry uniwersyteckiej w Bazylei.

Nie tylko gruntowna wiedza, umiowanie zwłaszcza swego kraju i jego kultury, ale również cechujący go głęboki i szczery humanitaryzm złożyły się na duchową sylwetkę tego nieprzeciętnego człowieka, którego zgon głębokim żalem napędza nie tylko jego bliskich, jego kraj, ale i dalekich przyjaciół, którym do końca umiał zachować wierną przyjaźń.

Paul Ganz urodził się w Zurichu 5 lipca 1872 r. Zamierzając początkowo poświęcić się malarstwu studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Brukseli. Zainteresowania swe sprecyzował w dziedzinie historii sztuki dopiero w 1897 r., powróciwszy do Zurichu. W tej nowej wówczas dyscyplinie obrał zrazu pracę w dziedzinie muzeologii. Pracując w Muzeum Sztuk Pięknych w Bazylei (od 1902—1919, poprzednio jeszcze w Muzeum Historycznym) był na tym stanowisku pionierem nowoczesnej muzeologii, której dał niemal pierwsze w tym czasie podwaliny, kierując tym Muzeum przez lat 15.

W r. 1908 mianowany profesorem nadzwyczajnym historii sztuki wiąże swą działalność naukową i pedagogiczną z Uniwersytetem w Bazylei nie porzucając jednak pracy w Muzeum. Z jego inicjatywy powstaje w r. 1908 Związek Muzeów Szwajcarskich, któremu przewodniczy do chwili wyjścia z Muzeum t. j. do r. 1919. W uznaniu wielkich jego zasług na tym terenie zostaje mianowany hon. członkiem tego Związku. Praca w Muzeum pozwoliła mu nawiązać bliższe węzły ze społeczeństwem. W r. 1912 zorganizował Tow. Przyjaciół Zbioru Graficznego Muzeum, a już w 1904 r. powstała z je-

go głównie inicjatywy organizacja Opieki nad Zabytkami („Heimatschutz“.)

Zainteresowania naukowe P. Ganza wyraźnie kierowały go ku opracowaniu twórczości wybitniejszych indywidualności artystycznych Szwajcarii i środowisk z nią sąsiadujących. Zajmowała go więc twórczość Niklasa Manuela Deutscha, Konrada Witzla, Mistrza z Messkirch, przede wszystkim Hansa Holbeina, a z późniejszych — Füsslego.

W zakresie badań nad twórczością Holbeina był Paul Ganz autorytetem najwyższym, szeroko wykorzystywanym poza jego własną ojczyzną — we Francji, w Anglii, dokąd go wzywano wielokrotnie na naukowe ekspertyzy.

Monumentalnym dziełem jego życia, w które włożył ogrom wiedzy i lata wyteźnionej pracy — było opracowanie dzieł malarskich, rysunków i projektów dekoracyjnych Hansa Holbeina młodszego*.

Omówienie działalności naukowej P. Ganza wymagałoby osobnego studium i przekracza znacznie ramy niniejszego nekrologu. Tutaj wspomnieć tylko należy, że pracę tę uważał za zadanie swego życia i jeszcze w r. ub., na kilka miesięcy przed chorobą, z której powstać już nie miał, w 82-im roku życia pracował nad wykańczaniem swego dzieła o rysunkach Holbeina, a kontynuację prac innych pozostawił swemu synowi, który również historii sztuki się poświęcił.

Obok badawczej pracy naukowej dziełem jego, które sobie bardzo cenił i z którego był szczególnie dumny — było stworzenie Archiwum Sztuki Szwajcarskiej. Wspaniała ta instytucja, którą własnym kosztem w r. 1928 zorganizował, została przezeń następnie przekazana jako dar Uniwersytetowi w Bazylei w r. 1933. Kierownikiem tej placówki naukowej pozostał jednak aż do śmierci, żywo do końca interesując

się jej funkcjonowaniem i rozwojem. Uważał bowiem za zadanie swego życia wyodrębnienie sztuki szwajcarskiej i wykazanie, że Szwajcaria do dziejów sztuki wniosła wkład własny.

Jak już wyżej wspomnieliśmy, był też inicjatorem opieki nad zabytkami w Szwajcarii. Stąd powstały studia nad inwentaryzacją zabytków sztuki szwajcarskiej i opracowanie wydawnictwa „Schweizerische Kunstdenkmäler - Inventarisierung“. Nie tylko osobiście brał w nim udział, ale zdając sobie sprawę z długofalowości tego zadania, przygotowywał do tej pracy młodych historyków sztuki.

Przy swej wielkiej wiedzy i wyteźnionej pracy fachowej był prof. Ganz także wielkim popularyzatorem sztuki w szerokich sferach kulturalnego społeczeństwa swego kraju. Ktokolwiek zetknął się z działalnością prof. Ganza na terenie „Volkshochschule“ (rodzaj Wolnej Wszechnicy, dostępnej dla wszystkich, nie wymagającej żadnego cenzusu), był zdumiony zasięgiem promieniowania jego działalności pedagogicznej na tym terenie. Czynił bowiem to dzieło rzetelnej kultury z rzadkim umiłowaniem przedmiotu i w sposób tak żywy i bezpośredni, że szerokie rzesze słuchaczy, którzy chodzili na jego wykłady, jeździli co roku pod jego przewodnictwem na „wycieczkę naukową“, przeważnie do Włoch półn. — utrzymywały już stały kontakt ze swym profesorem. Nie żałował swego czasu i trudu, by tych laików, często dopiero zaczynających pojmować zjawiska sztuki — osobiście prowadzić i kształcić na przykładach oglądanych dzieł sztuki we wspólnie odbywanych wędrowniach.

Cechowała go zawsze czynna postawa wobec spraw, którym się poświęcał, czynne zainteresowanie tym, co sam inicjował. Wytrwałość i pracowitość — tak charakterystyczne cechy jego narodu, znalazły w nim

* Ganz P., *Die Handzeichnungen Hans Holbein des Jüngeren*, Kriti-

scher Katalog, Berlin 1937; tenże, *Hans Holbein der Jüngere. Gesamt-*

ausgabe der Gemälde, Basel 1950.

rzetelnego przedstawiciela. Serdeczna życzliwość do ludzi, wierna przyjaźń, nakazująca nieść pomoc tam wszędzie, gdzie było jej potrzeba — stawiały go ponad przeciętny typ zamkniętego w swej pracy naukowej.

Ceniono też prof. Ganza nie tylko jako uczonego i za jego talent organizatorski, ale i za wielkie zalety jego charakteru. Był nie tylko głównym organizatorem i przewodniczącym XIV Międzynarodowego Kongresu Historii Sztuki w Szwajcarii w 1936 r., ale piastował przez trzy kadencje (blisko 10 lat) godność prezesa Stałego Międzynarodowego Komitetu Historii Sztuki. Jego też dziełem było zainteresowanie społeczeństwa szwajcarskiego wspomnianym Kongresem, które pozwoliło Komitetowi Wykonawczemu Kongresu opublikować znakomity, wzorowo opracowany podręcznik dla uczestników Kongresu, zawierający 11 zwięzłych artykułów o sztuce szwajcarskiej (prof. Ganz opracował malarstwo i grafikę) oraz charakterystykę zwiedzanych miast i świetny przewodnik po 13 trasach wycieczkowych Kongresu — bez żadnej subwencji Państwa, a jedynie ze składek członkowskich uczestników Zjazdu, którym prof. Ganz potrafił zaintereso-

wać i swych wolnych słuchaczy, udostępniając im słuchanie referatów Zjazdowych — wzamian za składkę członkowską.

Czynna i lojalna postawa prof. Ganza wobec kolegów po fachu kazała Mu interesować się losem obcych sobie zupełnie ludzi. Już w czasie pierwszej wojny światowej prof. Ganz okazał efektywną pomoc Polakom zatrzymanym w Szwajcarii wskutek wypadków wojennych. Po napadzie hitlerowskim na Polskę w 1939 r. natychmiast postarał się dotrześć do kół polskich historyków sztuki, by pod ciężką okupacją hitlerowską nieść im pomoc materialną. Gdy zaś syn jednego z polskich historyków sztuki znalazł się wskutek wypadków wojennych w Szwajcarii, prof. Ganz wraz z całą swą rodziną okazywał mu przez cały czas pobytu w Szwajcarii serdeczną i troskliwą pomoc i opiekę.

Wysunięty w okresie międzywojennym projekt, by Uniwersytet Warszawski zaprosił prof. Ganza dla wygłoszenia kilku wykładów, został sparaliżowany wskutek niechęci, z jaką czynniki fachowe potraktowały tę sprawę. Nie zniechęciło to prof. Ganza do kraju, który Go interesował i któremu do końca życia czynna okazywał życzliwość.

Dzięki staraniom prof. Ganza Polska uzyskała miejsce dla swego stałego delegata w Międzynarodowym Komitecie Historii Sztuki (składającym się z 15 członków). Był nim w okresie przedwojennym prof. W. Tarkiewicz, a po wojnie do Komitetu powołano został również prof. St. Lorentz.

Po ostatniej wojnie, biorąc udział w Komitecie organizacji „*Pro Helvetia*”, niosącej pomoc spustoszonemu krajom, prof. Ganz postarał się, by polskie biblioteki i muzea otrzymały w ramach ogólnej akcji pomocy ofiarom wojny — cenne wydawnictwa szwajcarskie z zakresu sztuki i kultury.

Nie tylko więc w środowiskach uczonych zagranicznych, gdzie Paul Ganz osobiście dał się poznać wygłaszając wykłady w Paryżu, Londynie, w St. Zjednoczonych A. P. — nie tylko na terenie wspólnych dyskusji i prac prowadzonych w Międzynarodowym Komitecie Historii Sztuki, ale i wśród polskich historyków sztuki, których znał tylko ze spotkań poza ich krajem ojczystym, a jednak umiał im okazać wiele pomocy i serca — na szczególnie wdzięczną pamięć sobie zasłużył.

St. Sawicka

LISTY DO REDAKCJI

Do Redakcji
Biuletynu Historii Sztuki

W artykule mgr Jerzego Obarskiego *Materiały do życia i twórczości Jakuba Kubickiego*, wyliczającym znaczną liczbę dzieł wykonanych i projektów Kubickiego i rozszerzającym naszą wiedzę o tym wybitnym architekcie, brakuje projektu rozplanowania Pragi z 1817 r. Już w wykazie archiwów i zespołów archiwalnych (w przypisie na s. 332), na których oparł się autor, nie podano zasobów Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Warszawie (dawnego warszawskiego Archiwum Miejskiego) w którym znajdują się dwa egzemplarze wspomnianego planu regulacji Pragi: oryginał i kopia.

Plan ten i jego powiązania z zamkiem warszawskim omówiłem w Biuletynie Historii Sztuki i Kultury z czerwca 1948, nr 2, s. 161—166, załączając przerys planu. Ten, nieznanzy zapewne autorowi pracy o Kubickim, artykuł ukazuje Kubickiego jako urbanistę uzupełniając wszechstronną jego twórczość.

Z drobnych poprawek nazwisko prezesa Komisji Nadzoru Budowli Korony brzmi **B r o n i e c** nie Bronisz (s. 333).

Eugeniusz Szwankowski

Do Redakcji
Biuletynu Historii Sztuki

W związku z toczącą się na łamach Biuletynu dyskusją nad autorstwem Kodeksu Baltazara Behema pragnąłbym zwrócić uwagę na pewien moment, pominięty w ostatnich wypowiedziach. — Otóż łączony z autorem Kodeksu herb Szeliga w obu reprodukowanych w tegorocznym Biuletynie przykładach (w komunikacie Władysława Pocięchy, nr 1, s. 149, i w artykule Zofii Ameisenowej, nr 3, s. 317) występuje na tle dzielącej skośnie tarczę belki. Podobna belka w konwencjach heraldyki zachodnio-europejskiej (tzw. „bâtardise”) posiadała swoje znaczenie: dodawano ją do dziedziczonych po ojcu herbów synów nieślubnych. O ile rzeczywiście autor Kodeksu Behema używał herbu Szeliga, to owa skośna belka mogłaby rzucić interesujące światło na jego pochodzenie.

Adam Miłobędzki

S p r o s t o w a n i e

Państwowe Wydawnictwa Techniczne niniejszym podają do wiadomości, że w wydanej przez PWT w roku bieżącym książce prof. inż. Kazimierza Gierdziewskiego pt. „Zarys dziejów odlewnictwa polskiego” wśród nazwisk opiniodawców tej książki omyłkowo zostało umieszczone nazwisko prof. dr Adama Bochaka.

Państwowe Wydawnictwa Techniczne