

Mity Gdańska. Antyk w publicznej sztuce protestanckiej res publiki

GEDANIA ARTISTICA

Seria poświęcona historii sztuki Gdańska wydawana we współpracy
z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego
pod redakcją Małgorzaty Omilanowskiej i Jacka Friedricha

Tom I

Marcin Kaleciński

MITY GDAŃSKA

ANTYK W PUBLICZNEJ SZTUCE
PROTESTANCKIEJ RES PUBLIKI

Gdańsk 2011

Pamięci mojej Mamy poświęcam

Od autora

Skończona więc podróż. Bez uszczerbku wiozą nas pewnie wozy do willi pod Pruszczem, a kopyta końskie człapią z tętentem po drodze rozprzestrzeniającej się wygodnie do bram Gdańska. I już wynurzają się nie tylko wysokie wierzchołki wież, lecz dają się widzieć z dala zdumionym oczom budowle, blanki murów i potężnie wielki, kosztowny kościół, strzelający ku gwiazdom. [...] Oto daje się wyraźnie widzieć dach gimnazjum przeznaczonego dla moich Muz, gmach ozdobiony w liczne wieżyczki, wśród poszycia zieleni. [...]

Hejże Febusie, poznaję twoje bóstwo, i gotów jestem śpiewać dokąd mnie wezwiesz. A jest doprawdy o czym, bo wspaniałe są tematy, czy spojrzeć na domy wysokie, na attalijskie skarby kupców [...] a nade wszystko wspaniałe na rynku Palatium grona patrycjuszy. [...]

I ja mały, rzecz niezwykła, zdobędę się na rzeczy wielkie... [...], niech dobędę tony wysokie, niech zaśpiewam o wielkich rzeczach Bałtyku, bo godne jest to miasto Gdańsk wielkiej poezji¹.

Melchior Lauban

Gdy przed dwunastoma laty przyjechałem do Gdańska z południa, nie tylko oznaczało to, że opuściłem mój ukochany Kraków, ale także w sposób metaforyczny określało moje muzeum wyobraźni, zakorzenione w Śródziemnomorzu, w szczególności w Italii. Zamieszkałem w nieznanym, obcym, wietrznym mieście, które w dzieciństwie jawiło mi się jako egzotyczne i niemieckie. Odkąd jednak Gdańsk stał się miejscem, gdzie czekają na mnie moi Najbliżsi, naturalną potrzebą stało się oswojenie miasta w sobie, tym razem po to, by najpierw zrozumieć, a potem pokochać.

Książka ta powstawała początkowo z narzuconego sobie ambitnie obowiązku, wkrótce jednak przerodził się on w fascynację, zauroczenie przynoszące radość odkrywania i tworzenia. Będąc przybyszem z zewnątrz, w pewien sposób izolowanym w lokalnym, hermetycznym środowisku mej

¹ *Pozdrowienie miasta Gdańska przy pierwszym przyjeździe do niego*, fragm. dzieła *Musa lyrica sive poetiarum epiphyllidos pars melica*, Dantisci 1609, tłum. W. Wróblewski, cyt. wg *Poezja renesansowa na Pomorzu*, wstęp i red. B. Nadolski, Gdańsk 1976, s. 211–212.

profesji, spoglądam na dziedzictwo miasta z perspektywy dotychczasowych włoskich zainteresowań z dystansem dającym możliwość świeżego, niezdeterminowanego spojrzenia. Moja gdańska przygoda dostarcza mi radości i satysfakcji przede wszystkim z kontaktu ze studentami, którzy są szczególnym adresatem tej książki. Starałem się zatem jasno, wyczerpująco i jak tylko mogłem najpiękniej opowiedzieć o złożonym fenomenie obecności antyku w kulturze artystycznej miasta, zjawisku, które, jak się zdaje, jest kluczem do zrozumienia kulturowego paradygmatu Gdańska.

Idea tej książki narodziła się przed dziesięcioma laty, w czasie pobytu stypendialnego w Setignano, w Villa I Tatti Harvard University Center for Italian Renaissance Studies. Wielce pomocne w jej pisaniu okazały się kwerendy prowadzone w Londynie, w Courtauld and Warburg Institutes oraz pięciokrotne w Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium, możliwe dzięki grantom Uniwersytetu Gdańskiego i środkom własnym.

W momencie, w którym książka ta trafia do rąk Czytelników, powracam myślą pełną wdzięczności do osoby Pani Profesor Teresy Grzybkowskiej, która zainaugurowała studia z historii sztuki w Gdańsku. Za jej namową przyjechałem do tego miasta i to ona stworzyła mi szanse rozwoju naukowego. Nigdy o tym nie zapomnę.

Życzliwe zainteresowanie moimi badaniami wykazywał Profesor Zygmunt Waźbiński, recenzent książki na etapie jej powstawania, wielki uczoney, na którego zawsze mogłem liczyć i którego tak bardzo nam brak.

Pani Profesor Małgorzacie Omilanowskiej, pierwszej dyrektorce Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego, dziękuję za duchowe wsparcie w czasie pisania książki i wszelkie starania podjęte dla jej wydania.

Panu Profesorowi Tadeuszowi Żuchowskiemu składam serdeczne podziękowania za szczególne uwagi odniesione do treści i struktury książki. Wdzięczny jestem także Panu Profesorowi Edmundowi Kizikowi, który przy okazji lektury maszynopisu podzielił się ze mną cennymi spostrzeżeniami historycznymi.

Za bezpłatne użyczenie fotografii dziękuję Panu Adamowi Koperkiewiczowi, Dyrektorowi Muzeum Historii Miasta Gdańska, oraz Dyrekcji Instytutu Herdera w Marburgu.

Mojej Danusi, która wywiodła mnie z przypisanego mi, zda się, na zawsze świata Madonn i męczenników ku domenie bogów olimpijskich, dziękuję za wytrwałą pomoc w czasie pisania tej książki w trudnym dla nas obojga okresie.

Autor jest ostatnim z grona wykładowców obecnych przy narodzinach studiów z historii sztuki w Gdańsku, który pozostał na Uniwersytecie Gdańskim. Tym bardziej zamierza głosić pochwałę historii sztuki w jej idiomie, w specyficzności wypracowanej metody, jako domeny wrażliwego widzenia i dziedziny poszukiwań głębokich, humanistycznych treści. Niechaj ta książka, napisana z gdańskiego punktu widzenia, pomyślana jako *laus urbi*, odsłoni przed Czytelnikiem nieznaną mi, majestatyczną, acz nie bezkrytyczną, obraz obywatelskiej res publiki, w całym jego bogactwie, w uznaniu podmiotowości gdańszczan jako politycznego *natio*, jako twórców miasta – dzieła sztuki, mojego miasta.

Pisane w Gdańsku-Strzyży jesienią roku 2010

Uwagi wstępne

Miasto jako złożony mechanizm semiotyczny, generator kultury, może spełniać tę funkcję tylko dlatego, że stanowi sobą kocioł tekstów i kodów, rozmaicie zbudowanych i heterogenicznych, należących do różnych języków. Właśnie ten zasadniczy poliglotyzm semantyczny wielkiego miasta czyni je polem różnorodnych i w innych warunkach niemożliwych konfliktów semiotycznych. Umożliwiając zetknięcie się rozmaitych narodowych, społecznych, stylowych kodów i tekstów, miasto urzeczywistnia rozmaite hybrydyzacje, przekodowania, przekłady semiotyczne, które przekształcają go w potężny generator nowej informacji¹.

Jurij Łotman

W ręce Czytelnika trafia książka traktująca o historii sztuki dawnego Gdańska. Jej żywymi protagonistami są dzieła sztuki, rzadko jednak odgrywające autonomiczną i kreatywną rolę, częściej postrzegane jako symptom i świadectwo zmienności doktryn religijnych i koncepcji politycznych współtworzących świat wyobrażeń i idei społeczności oraz wybitnych jednostek miasta. W obszarze sztuki bowiem gdańszczenie najpełniej i w sposób najbardziej jawny (co nie znaczy wyrażony wprost) wypowiedzieli swe polityczne i religijne *credo*, przemycili uzurpatorski projekt niezależnej miejskiej res publiki, nigdzie indziej nieoddany tak wielowątkowo i w sposób tak doniosły intelektualnie.

Autor pojmuje historię sztuki jako element wspólnoty nauk humanistycznych, z którymi nieustannie jest konfrontowana, by w pełni zrozumieć treści dzieła sztuki. Rzadko bowiem sztuka

¹ J. Lotman, *Simwolika Pietierburga i problemy semiotiki goroda*, cyt. wg B. Żyłko, *Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, [w:] V. Toporow, *Miasto i mit*, Gdańsk 2000, s. 24.

w Gdańsku uwalnia się od historycznej zależności, od religijno-politycznych determinizmów, na ogół ma wymiar bardziej intelektualny niż estetyczny – spośród trzech tradycyjnych kategorii retorycznych: *delectare*, *muovere*, *docere*, prym wiodła tu ostatnia. Rzadko zatem przyjdzie nam doświadczać jakże upragnionego przez koneserów piękna absolutyzmu czystej formy, który sytuuje dzieła poza czasem historii. Na kartach tej książki częściej będą się spotykać historia jako nauka o człowieku – jednostce społecznej – z historią sztuki jako wiedzą o człowieku skonfrontowanym z jego nieuchronnym losem, istocie kruchej, przepełnionej złudzeniami, której sztuka wydaje się być powtarzaniem co pokolenie zaklęciem świata w intelektualno-religijną formułę, zrodzoną paradoksalnie z coraz bardziej przenikliwego przecucia nieobecności Boga. Jako forma ciągłej, przejmującej sublimacji podtrzymywała wiarę w kodeks wartości obywatelskich zapisany w miejskim *theatrum* posągów i reliefów, zmienionym przez bezwzględną historię w lapidarium.

Autor nie jest doktrynalnie przywiązany do którejś z metod badań, bliska jest mu wyrażona następująco opinia: „Historia pociąga w głąb niczym mętna topiel. Jeden fakt odsyła do kolejnego, ten zaś do następnego i tak dalej. [...] Historyk sztuki gubi się w szczegółach, zatracca poczucie, czym jest stanowiące właściwy przedmiot jego pracy dzieło sztuki [...]. Odsunąwszy na bok historyczny kontekst, można poddać dzieło sztuki nie tylko wnikliwej interpretacji, ale i narzucić mu wymowę ideologiczną lub zboczyć na zupełne manowce. Nie pozostaje nic innego jak działać świadomie. Wykorzystywać wiedzę o przeszłości i metody badań historycznych tam, gdzie wymaga tego przedmiot studiów historyczno-artystycznych, i bez żalu porzucać okoliczności zewnętrzne, gdy problemem staje się dzieło jako takie”². Jednocześnie autor z perspektywy własnych doświadczeń badawczych uznaje, że wnikliwa analiza formy i treści dzieła sztuki przynosi wnioski nierzadko weryfikujące pisane źródła bezpośrednio go dotyczące, rzadziej dzieje się odwrotnie. Nie myślimy tu oczywiście o rachunkach, suplikach artystów i tym podobnych dokumentach handlowych i cywilno-prawnych. Chodzi przede wszystkim o testamenty, zapisy inwentarzowe i rejestry³ kwalifikujące zbiory artystyczne, wielce arbitralne opinie pamiętnikarzy, kronikarzy, historiografów, podróżników, często fałszowane sygnatury, podrabiane znaki puncy i tak dalej. Stosowaną w badaniach historycznych statystyczną metodę badań nad inwentarzami doprowadzono niemal do absurdu – próbką niechaj będą dane opublikowane w jednej z licznych tabel zestawiających „majątek ruchomy zwykłych [? – M. K.] mieszkańców Elbląga i Gdańska w XVII w.”. Jakie wnioski może wywieść badacz kultury z następującego zestawienia wybranych rzeczy z mienia browarników i rzeźników elbląskich z lat 1667–1680: „Koszule – 52, pierzyny – 13, czapki i kapelusze – 5, krzesła – 7, obrazy – 18, książki – 11”⁴? Osobno oczywiście należy rozpatrywać teksty literackie, które będziemy wielokrotnie konfrontować z dziełami sztuki.

² W. Balus, *Historia sztuki wobec nauk historycznych*, [w:] *Dzieło sztuki – źródło ikonograficzne, czy coś więcej?*, Warszawa 2005, s. 38.

³ Do tego, by nie wpaść w pułapkę inwentarzy, niezbędna jest wiedza o sposobach ich sporządzania, selektywności i wieloznaczności ich zapisu – wielce przydatna wydaje się tu lektura choćby pracy A. Pośpiecha, *Pułapka oczywistości. Pośmiertne spisy nieruchomości szlachty wielkopolskiej z XVII wieku*, Warszawa 1992.

⁴ A. Klonder, *Wszystka spuścizna w Bogu spoczywająca. Majątek ruchomy zwykłych mieszkańców Elbląga i Gdańska w XVII w.*, Warszawa 2000, s. 130, tab. 28. Podobną metodę prezentuje w swojej pracy C. Hess, *Danziger Wohnkultur in der frühen Neuzeit: Untersuchungen zu Nachlassinventaren des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin–Hamburg–Münster 2007, s. 63–84. Staranne, zestawiane w słupkach statystycznych dane, na przykład o stołach, stolikach, ze specyfikacją na nocne, lakowane, chińskie, służące do gry i tym podobne, są dla nas o tyle bezużyteczne, że autorka nie zdołała odczytać tego, co kryje się za owymi zapisami źródłowymi. Pisząc na przykład o *braune Chinesische Caffee-tassen* (s. 73),

Dotychczasowe zaniedbania w badaniach nad formą w sztuce nowożytnego Gdańska, wynikłe z traktowania jej jedynie jako równorzędnego z tekstami teologicznymi aparatu treści konfesyjnych lub jako starannie inwentaryzowanego i konfrontowanego z enklawami semantycznymi zespołu alegorii „świeckiej teologii”, zubożyły Czytelników o wiedzę z zakresu autonomicznej wartości dzieła sztuki. A przecież sama forma, będąca skądinąd także nośnikiem znaczeń (w Gdańsku choćby w zakresie alegorycznych treści formy łuku triumfalnego, obelisku-piramidy, perspektywy jako formy symbolicznej u Vredemana de Vries), jest najbardziej idiomatyczną, autonomiczną wartością dzieła. Tylko dzieła wybitne (na przykład *Orfeusz* Vredemana de Vries, *Neptun* Petera Husena) mogą uzyskać wymiar szerszy niż zapis faktograficzny, przynajmniej częściowo uwolnić się z biegu wydarzeń i osiągnąć duchową niezależność.

„Mity Gdańska”, widniejące w tytule tej pracy, jakkolwiek wieloznaczne, należy rozumieć jako sugestię, że rozważana tu będzie obecność i znaczenie mitów w kulturze artystycznej miasta, zarówno recypowanych, jak i na miejscu tworzonych (w konkluzji postaramy się ukazać również samo miasto, które w procesie autoprezentacji i autoidentyfikacji tworzyło własne mity⁵). Używane kategorie mitów, *exempli* i alegorii odnoszą się do różnorodnych formuł literackich powstałych w antyku i rozwijanych w czasach poklasycznych; jednocześnie jesteśmy świadomi ich wzajemnego przenikania się – wszak czyny herosów mitycznych stawały się *exemplami* cnót, w dobie nowożytnej mity grecko-rzymskie były odczytywane przede wszystkim w zakresie ich *sensus alegoricus*. Skomplikowana tkanka mitów, której składniki istnieją w symbiotycznej więzi, ulegała nieustannym modyfikacjom, deformacjom odpowiadającym aktualnej sytuacji politycznej, religijnej i społecznej miasta. Nierzadko wyrwane z kontekstu, wpisane w paradoksalne konfiguracje, antyczne mity i *storie* traciły swój pierwotny sens, stając się najpotężniejszym środkiem perswazji propagandy politycznej, obszarem, na którym gdańszczanie formowali za każdym razem aktualizowany komunikat legitymizujący ich władzę, prawa, zakorzenienie kulturowe i aspiracje. W wypadku Gdańska właściwa lektura przedstawień z dziejów starożytnych i mitologii wymaga znajomości teologii i doktryn politycznych luteranizmu i kalwinizmu. Dlatego tytułowe zagadnienie ukazane zostało *sensu largo*, autor bowiem uznał, że tylko w ten sposób można dociec właściwego znaczenia podjętych w sztuce miasta antycznych tematów mitologicznych, historycznych i alegorycznych.

W związku z tym będziemy szukać odpowiedzi na pytania: w jakim zakresie i w jakiej formie dostępne było w Gdańsku dziedzictwo antyczne, które jego elementy były dla gdańszczan szczególnie ważne? Jaki był sens alegoryczny użytych tematów, a co za tym idzie – jak dalece

nie identyfikuje ich jako konkretnych chińskich wyrobów eksportowych (z określeniem miejsca, czasu powstania, prawdopodobnego typu dekoracji), co przy dzisiejszym stanie wiedzy jest możliwe do ustalenia. Podobnie bezradni wobec źródeł tego typu pozostają polscy historycy, nawet wybitni, ograniczając się zatem do wymienienia bez komentarza kolejnych pozycji w rejestrach (kazu inwentarza domów Speymana, w szczególności orientalnych mebli). Paradoksalnie jednak naukową postawę historyków można zaakceptować, wyraża ona bowiem zasadę, że lepiej dobrze nie wiedzieć niż źle wiedzieć. Nie da się tego powiedzieć o wielu historykach sztuki – na przykład jeden z nich wobec mebla z domu Speymana, określonego jako „indyjskie łożo” (zapewne jeden z najstarszych przykładów *chinoiserie* na ziemiach polskich), wyraził przypuszczenie, iż może chodzić o łożo meksykańskie, z umieszczonymi wokół „piórami meksykańskimi”, ewentualnie w rachubę wchodzi „styl hinduski” [sic!] (zob. A. Chodyński, *Głos w dyskusji*, [w:] *Gust gdański*, Gdańsk 2004, s. 238).

5 W tym wypadku nie chodzi o coś nieprawdziwego, wymyślonego na potrzeby ideowe, koniunkturalne, ale o mit rozumiany jako fundamentalny element kultury politycznej, „skierowane w przyszłość duchowe przetworzenie i przyswojenie zdarzeń historycznych i politycznych stanów rzeczy” (zob. U. Schilling, *Konfesjonalizacja. Kościół i państwo w Europie doby przednowoczesnej*, Poznań 2010, s. 121–122).

abstrahował on od pierwotnego? W jakim stopniu był uwikłany w konfesyjne, protestanckie treści, wreszcie – czy w rzeczywistości chodziło tu o sztukę mitologiczną, czy alegoryczną, w której opowieści o starożytnych bożyszczach i wodzach są tylko materią (językiem), instrumentalizowaną w procesie kodowania treści?

W ikonosferze Gdańska fundamentalną rolę odegrały treści antyczne, interpretowane według protestanckiego klucza moralizatorskiego. Różnorodne asocjacje wątków mitologicznych, religijnych i politycznych w sztuce miejskiej res publiki, ukazane w momentach jej narodzin, rozkwitu i śmierci, współtworzyły paradygmat Gdańska. Patrycjusze, odwołując się w publicznych realizacjach artystycznych do republikańsko-stoickiej, obywatelskiej tradycji etycznej, szukali potwierdzenia i obrony swej samodzielności politycznej. Sztuka stała się dla nich obszarem autoidentyfikacji, budowy więzi społecznych i kulturowych. Odczytując wedle nieba i zwyczaju gdańskiego teksty Owidiusza, Liwiusza, Cycerona, Waleriusza Maksymusa, Plutarcha i wielu innych mito- i historiografów, stworzyli kosmopolityczny mit wolnego miasta, szczególnie fascynujący około roku 1600, gdy – jak zostanie dowiedzione – w sztuce miasta sformułowano polityczno-religijny projekt kalwińskiej Nowej Jerozolimy – Nowego Rzymu.

Ramy chronologiczne wyznaczone w tej książce są płynne: najstarsze, powstałe w okresie późnego gotyku dzieła datowane są na schyłek xv wieku, choć stworzone niejako w wigilię renesansu, otwierają ciąg metamorfoz tematów obecnych w sztuce nowożytnego Gdańska (bóstwa planetarne, mit Złotego Wieku, Dzieci Wenus). Mimo że powstały one w późnogotyckim, katolickim Gdańsku, uwzględniono je jako istotny kontekst dla wielu zjawisk w późniejszej kulturze protestanckiej. Jakkolwiek zawarta w tytule kategoria miejskiej res publiki, użyta po raz pierwszy tak kompleksowo dla oddania fenomenu kulturowego miasta, *explicite* była używana wobec Gdańska po połowie xvi stulecia, to z pewnością jej źródeł należy szukać w myśli religijno-politycznej i sztuce poprzedniego półwiecza.

Data II rozbioru Polski jest tylko pozornie oczywistą cezurą końcową, gdyż istotne przemiany społeczne, ideowe i mentalne, interpretowane jako symptom odejścia od obywatelskiego paradygmatu res publiki gdańskiej, datowane są już na połowę xviii wieku. Dużym wyzwaniem intelektualnym był sposób systematyzacji treści, klucz do kompozycji książki. Za obowiązujący przyjęto układ problemowy, prezentujący zagadnienia na szerokim tle humanistycznym, w miarę możliwości w następstwie chronologicznym, ewentualnie z uwzględnieniem topografii miasta lub miejsca. Nie zawsze jednak było to możliwe. Ze względu na uniwersalność bądź dwoistość znaczeń kilka dzieł zostało omówionych przy okazji analizy różnych zagadnień. Choć może to stanowić dla Czytelnika niedogodność, stwarza jednak szansę ukazania różnych aspektów dzieła w zmiennych konfiguracjach.

Wstępnej, elementarnej definicji wymaga zakres rozumienia podstawowych pojęć używanych w tej książce. Jeśli mówimy o antyku, to rozumiemy go jako skrót myślowy odniesiony tyleż do epoki klasycznej, co do jej dziedzictwa w zakresie grecko-rzymskich wierzeń (mitów), historii, literatury, filozofii i sztuki, którym za każdym razem towarzyszy rozróżnienie na odwołania wprost do starożytności i na recepcję średniowiecznych i nowożytnych literackich wyobrażeń o nich, z zawartą w nich wyraźną modyfikacją znaczeń. Widziana z szerszej perspektywy dystynkcja ta

znajduje kontekst w kategoriach klasycyzmu i poklasycyzmu. Podobne rozróżnienia dotyczą recepcji antyku w sztuce, którą należy rozumieć jako odwołanie bezpośrednio do oryginałów i szeroko rozumianych kopii dzieł starożytnych, w większości wypadków jednak chodzić będzie o przejmowanie motywów niejako z drugiej ręki, na przykład poprzez wykorzystanie wzorów graficznych, zwłaszcza niderlandzkich romanistów, którzy w jakiś sposób deformowali pierwotne wzory. Pamiętajmy także, że istotne dla kultury miasta odwiedziny Italii przez gdańszczan datują się na koniec XVI wieku i początek XVII, a więc na czasy schyłkowego manieryzmu, epoki epigońskiej, okresu fermentu politycznego i światopoglądowego. Właściwy humanizm renesansowy w Gdańsku pierwszej połowy XVI wieku znajduje ideowe i artystyczne zaplecze w Niemczech i w Niderlandach, analogie w kulturze wolnych miast Cesarstwa Niemieckiego. Stworzyło go pokolenie mieszczan studiujących przede wszystkim w Krakowie, których w nowej sytuacji religijnej miasta stopniowo zastępowali adepci uczelni protestanckich.

Zakres tematu pracy zawężono do sztuki w przestrzeni publicznej, dekorującej fasady i wnętrza budowli municypalnych oraz fasady, przedproża i sienie⁶ domów patrycjuszowskich. Rzadziej powołujemy się na zaistniałe w obiegu publicznym wybrane gdańskie medale i różnego rodzaju ilustracje w drukach. W wyniku tej selekcji ukazano spójny ideowo obszar figuracji Gdańska jako res publiki miejskiej. Fenomen gdańskiej ikonosfery polegał na jej uniwersalności – do około połowy XVIII wieku podobny kod znaczeń można odczytać zarówno w programach ideowych fasad, jak i wewnątrz budowli publicznych i prywatnych. Oznacza to, że oficjalne treści sztuki powstającej w kręgu mecenatu rady przejmowane były przez utożsamiających się z neostoickim „republikanizmem” patrycjuszy w ich artystycznych inwestycjach. Spełniła się zatem nad Motławą charakterystyczna dla renesansowej refleksji społeczno-politycznej, obecnej szczególnie w myśli Erazmiańskiej, analogia między światem a miastem-państwem, miastem a domem i jego mieszkańcami. Mające charakter bardziej kosmopolityczny, obiegowy, tematy antyczne w malarstwie sztalugowym, kolekcjonerskiej rzeźbie gabinetowej, gdańskich argentiariach, wyrobach bursztyńniczych oraz rzeźbie ogrodowej staną się przedmiotem osobnego opracowania autora⁷.

Od około połowy XVI wieku ideowe dziedzictwo sztuki Gdańska definiują kategorie-klucze: poklasycyzm i posthumanizm, bądź też późny humanizm (*Späthumanismus*) szerzący się wśród gdańskiej elity wykształconej w protestanckich gimnazjach i uniwersytetach. Swoistość kulturowego amalgamatu Gdańska trafnie ujął Adam Miłobędzki: „Nigdzie w całej europejskiej kulturze reakcja na przełamywanie się średniowiecza i nowożytności nie wydaje się być tak głęboka, burzliwa i nośna w wielkie perspektywy jak tutaj. W postawie ludzi mieszały się dalekie jeszcze od polaryzacji racjonalizm oraz skrajne namiętności, empiryczna obserwacja oraz poetycka refleksja nad człowiekiem i uniwersum. Trwały namiętne spory teologiczne, a jednocześnie formował

6 Sien stanowiła sferę publiczną gdańskiego domu patrycjuszowskiego, była dostępną przestrzenią reprezentacyjną. W jej dekoracji przejmowano ogólnomiejską, alegoryczno-mitologiczną ikonografię o głównie państwowotwórczej treści. Zob. P. Korduba, *Patrycjuszowski dom gdański w czasach nowożytnych*, Warszawa 2005, s. 216–219. Por. R. E. Kistemaker, *The public and the private: Public space in sixteenth- and seventeenth- century Amsterdam*, [w:] *The public and private in Dutch culture of the Golden Age*, Newark 2000, s. 17–23.

7 M. Kaleciński, *Delectare et docere. Sztuka mitologiczna w życiu prywatnym nowożytnych gdańszczan*, (w przygotowaniu).

się wczesny scjentyzm [...] rozkwitała filologia, bibliistyka, a uniwersalistyczna, bazowana na antyku, kultura klasyczna przeplatała się ze specyficznym neomedievalizmem, ożywiającym na nowo legendarny świat celtycko-germański i idealizującym średniowieczny etos rycerski⁸. Niezbędna wydaje się przeprowadzona *passim* redefinicja, a w każdym razie rewizja tego, czym dla artystów Północy była klasyczność i antykizacja, a także jaka w związku z tym jest użyteczność pojęć renesans i manieryzm, zwłaszcza dla architektury tej części Europy. W wypadku Gdańska zwykło się mówić o sztuce mieszczańskiej, ewentualnie patrycjuszowskiej, choć bardziej właściwe byłoby nazywanie jej sztuką obywateli miasta, którzy przewyższali statusem majątkowym szlachtę pruską, mieli tytuły szlacheckie, herby, majątki ziemskie, a niemal wielkopańskie horyzonty intelektualne i potrzeby artystyczne miejskich zleceniodawców nierzadko górowały nad aspiracjami i możliwościami intelektualnymi fundatorów szlacheckich, arystokratycznych i kościelnych.

Ciągła obecność treści antycznych, zakres i różnorodność ich użycia w Gdańsku nie znajduje analogii w żadnym z miast nowożytnej Rzeczypospolitej. Ten artystyczno-ideowy fenomen, zjawisko kompleksowe i zmienne, nie doczekał się dotychczas całościowego, syntetycznego ujęcia⁹. W dalszej części pracy Czytelnik znajdzie szczegółowe odniesienia do dotychczasowych publikacji, na tym etapie zaś zostanie określony ogólnie badawczy punkt wyjścia dla tych rozważań.

Najbardziej kompleksowo, uwzględniając kontekst polityczno-religijny i dostępną wiedzę z zakresu emblematyki, treści wywodzące się z antyku potraktował Eugeniusz Iwanoyko w publikacjach poświęconych wyposażeniu malarsko-rzeźbiarskiemu Sali Czerwonej oraz *Orfeuszowi* w Dworze Artusa¹⁰. Prowadzone w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku badania Iwanoyki przyniosły wyniki należące do wybitnych w skali polskiej humanistyki, zarówno jeśli chodzi o rozmach intelektualny, jak i rzadką dziś kulturę słowa. Te klasyczne dziś pozycje z jego dorobku poddawane są ciągłej rewizji i uzupełnieniom¹¹, których dokonano także na stronach tej pracy. O wiele bardziej ogólne, fragmentaryczne i niepozbawione błędów są uwagi o treściach antycznych w wyposażeniu Dworu Artusa z lat trzydziestych XVI wieku¹². Dużo

8 A. Miłobędzki, *Niderlandzka i niderlandzująca architektura jako zjawisko kulturowe i artystyczne 1550–1630*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Warszawa 1995, s. 56.

9 Za takie trudno uznać liczącą dziesięć stron artykuł T. Grzybkowskiej *Mit i antykizacja w sztuce gdańskiej* [w:] *Mit Odysa w Gdańsku*, Gdańsk 2000, s. 39–49, w którym ograniczono się do enumeracji najbardziej znanych dzieł o temacie antycznym. Warto jednak przy okazji zaznaczyć, że Teresa Grzybkowska była inicjatorką i redaktorką publikacji podejmujących kwestie antykizacji w Gdańsku: *Mit Odysa w Gdańsku: antykizacja w sztuce polskiej*, Gdańsk 2000; *Dwór Artusa. Sztuka i sztuka konserwacji*, Warszawa–Gdańsk 2004; zagadnienia te pojawiały się także w redagowanym przez nią piśmie „Porta Aurea”. Ze zdziwieniem odnotowujemy powoływanie się w publikacjach o charakterze naukowym na książeczkę L. Pisarskiej *Ślady kultury antycznej w Gdańsku*, Gdańsk 1993. Ta broszura, obarczona licznymi błędami merytorycznymi, została napisana w złośliwej intencji przez filolog klasyczną jako przewodnik, zapewne dla młodzieży, po „śladach” antycznych (czytaj: po wymienionych jedynie z tytułu, traktowanych ahistorycznie dziełach oraz zacytowanych, niekiedy z błędami, inskrypcjach).

10 E. Iwanoyko, *Gdański okres Vredemana de Vries*, Poznań 1963; idem, *Apoteoza Gdańska. Program ideowy malowideł stropu Wielkiej Sali Rady w gdańskim ratuszu Głównego Miasta*, Gdańsk 1976; idem, *Sala Czerwona ratusza gdańskiego*, Wrocław 1986; idem, *Interpretacja niektórych elementów wystroju Wielkiej Sali Rady w ratuszu gdańskim*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1978, 2, s. 9–24.

11 Na szczególne wyróżnienie zasługują artykuły wybitnego znawcy sztuki protestanckiej, Sergiusza Michalskiego: *Gdańsk als auserwählte Christengemeinschaft*, [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 509–516; idem, *Protestancka symbolika tęczy*, „Rocznik Historii Sztuki” 1985, 15, s. 287–293; idem, *Von der Übergabe Antwerpens bis zur Apotheose von Danzig: zum Einfluss von Hans Vredeman de Vries auf Isaac van den Blocke*, [w:] *Hans Vredeman de Vries und die Folgen*, Marburg 2005, s. 181–189. Wyniki badań nad treściami neoplatonickimi mitu Orfeusza zgrabnie aplikował do obrazu Hansa Vredemana de Vries J. Friedrich, *O symetrii w „Orfeuszu” Hansa Vredemana de Vries*, „Porta Aurea” 1992, t. 1, s. 95–101. Cennych spostrzeżeń, wynikłych z możliwości technicznych symulakry, dostarcza artykuł J. Chrościckiego, *Orfeusz i Eurydyka na tle tradycji ikonograficznej*, [w:] *Dwór Artura w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, Gdańsk 2004. Ostatnio korekty filologiczne inskrypcji na malowidłach Sali Czerwonej dokonała A. Ryś, *Problemy z antykiem w Sali Czerwonej Ratusza Głównego Miasta*, „Rocznik Gdański” 2006, t. LXVI, s. 35–61.

12 K. Cieslak, *Wystrój Dworu Artusa i jego program ideowy w XVII w.*, „Porta Aurea” 1992, s. 48; T. Grzybkowska, *Złoty Wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520–1620*, Warszawa 1990, s. 72–73.

bardziej satysfakcjonują artykuły Eugeniusza Iwanoyki o zaginionych gobelinach z Dworu Artusa oraz Jerzego Miziołka o serii *exempli iustitiae*, z cennym odwołaniem do tekstów antycznych¹³. Kwestia antykizacji w architekturze Gdańska XVI–XVII wieku wymaga korekty uwzględniającej najnowsze wyniki badań nad recepcją antyku w architekturze północnej Europy¹⁴, jak również nowej interpretacji programów ideowych dekoracji fasad gdańskich budowli publicznych i prywatnych¹⁵. Wyjątek stanowią wzorowe monografie Wielkiej Zbrojowni i Bramy Zielonej w Gdańsku¹⁶. Próbę czasu znakomicie wytrzymały także artykuły Juliusza Chrościckiego na temat barokowej architektury okazjonalnej, gruntownie interpretujące jej treści i dokumentujące związki z Niderlandami¹⁷. Spektakularną serię porażek, spowodowanych błędnymi założeniami metodologicznymi, przyniosły publikacje dotyczące recepcji antyku w rzeźbie gdańskiej¹⁸. O wiele bardziej rzetelne w identyfikacji tematów antycznych oraz ich wzorów graficznych okazały się prace znakomitych znawczyń gdańskiego rzemiosła artystycznego: Elżbiety Kilarskiej i Barbary Tuchołki-Włodarskiej¹⁹, a temat antykizacji w wybranych dziełach bursztynnictwa gdańskiego podejmuje w obfitującej w liczne odniesienia źródłowe, niepublikowanej rozprawie doktorskiej Jacek Bielak²⁰. Kwestie związane z antykiem omawiają autorki monografii medalierstwa czasów Wazów²¹ oraz ilustracji w gdańskich drukach okolicznościowych²². Na koniec warto odnotować cenne prace, w których program dekoracji Ratusza Głównego Miasta został ukazany na tle analogicznych realizacji w sztuce krajów niemieckojęzycznych (Susan Tipton²³) bądź zestawiony z ratuszem w Bremie (Arnold Bartetzky²⁴).

13 E. Iwanoyko, *Zaginione gobeliny z Dworu Artusa w Gdańsku w interpretacji Gotfryda Peschwitz'a z 1686 roku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1985, 4, 25–46; J. Miziołek, *'Exempla iustitiae' at Arthur's court in the context of Dutch and Flemish, German, and Italian art*, [w:] *Netherlandish artists in Gdańsk in the time of Hans Vredeman de Vries*, Gdańsk 2006, s. 149–156.

14 Miłobędzki, op. cit. Na tym te wartościowe są uwagi o recepcji wzorników Serlia w Gdańsku w pracy J. Kowalczyka *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław 1973, s. 82–83.

15 Uchodzący za klasyczny artykuł Jacka Bielaka o programie dekoracji Złotej Kamienicy, *Ikonaografia Złotej Kamienicy na nowo odczytana*, [w:] *Mieszczanieństwo gdańskie*, Gdańsk 1997, s. 377–392, dalej został znacząco uzupełniony i zrewidowany. Większych zastrzeżeń nie budzą ustalenia A. Angielskiej-Szmelowskiej, *Portal Sieni Gdańskiej na Długim Targu i wystrój rzeźbiarski kamienicy Andrzeja Schläitera Starszego przy ulicy Piwnej 1 w Gdańsku*, „Ochrona Zabytków” 1992, 45, nr 4, s. 324–340, w tym wypadku jednak mamy do czynienia ze znacznie uproszczonym i częściowo nieczytelnym programem. Opracowanie monograficzne Piotra Korduby *Patrycjuszowski dom gdański w czasach nowożytnych*, Warszawa 2005, w zakresie analizy programów dekoracji domów gdańskich syntetyzuje dotychczasowe, niekiedy błędne ustalenia, lecz mimo to i pomimo zgłaszanych uwag co do rzetelności autora w zakresie wykorzystania źródeł archiwalnych pracę należy uznać za cenne, logicznie skonstruowane, lapidarne ujęcie tematu.

16 A. Bartetzky, *Das Große Zeughaus in Danzig: Baugeschichte, architekturgeschichtliche Stellung, repräsentative Funktion*, Stuttgart 2000; J. Pałubicki, *Rzeźba Zielonej Bramy w Gdańsku i jej program*, [w:] *Zielona Brama w Gdańsku. Dzieje i funkcja*, Gdańsk 2006.

17 J. Chrościcki, *Architektura okazjonalna XVI–XVIII w. w Polsce*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969, s. 219; idem, *Barokowa architektura okazjonalna*, [w:] *Wiek XVII. Kontrreformacja. Barok*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 236–238; idem, *Intrada z roku 1646 jako przykład związków artystycznych Gdańska z Antwerpią*, [w:] *Sztuka Pobrzeża Bałtyku*, Warszawa 1978, s. 326, 328, 331; idem, *Wojna i pokój. O przedstawieniach emblematycznych z panowania Wazów*, [w:] *Słowo i obraz*, Warszawa 1982, s. 129–150; J. Banach, *Herkules Polonus*, Warszawa 1984. Warto także odnotować wnikliwy artykuł M. Morki *Arcus Gratiae et Pacis: Gdańska brama triumfalna na wjazd Ludwika Marii Gonzaga*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 567–579.

18 Uwaga dotyczy sposobu odczytania reliefów z morskim thiasosem (T. Mikocki, *Antyczne pierwowzory fryzy z Sieni Gdańskiej*, „Porta Aurea” 1992, 1, s. 251–267; W. Dobrowolski, *Głos w dyskusji dotyczący artykułu Tomasz'a Mikockiego*, „Porta Aurea” 1992, 1, s. 269–271) oraz domniemanej recepcji sarkofagów rzymskich w Gdańsku, sugerowanej w artykule Renaty Sulewskiej *Motywy antyczne w twórczości Willema i Abrahama van den Blocków*, [w:] *Mit Odysa w Gdańsku*, Gdańsk 2000, s. 91–92.

19 E. Kilarska, *W przededniu odbudowy pieca w Dworze Artusa*, „Porta Aurea” 1992, 1, s. 180–185; B. Tuchołka-Włodarska, *Tematy antyczne w dekoracji sreber gdańskich*, [w:] *Mit Orfeusza w Gdańsku*, op. cit., s. 50–58.

20 J. Bielak, *Bursztynnictwo gdańskie od II połowy XVI do początku XVIII w. Studium z historii nowożytnego rzemiosła artystycznego*, Uniwersytet Gdański 2007. Autorowi dziękuję za udostępnienie pracy.

21 M. Stahr, *Medale Wazów w Polsce: 1587–1668*, Wrocław 1990.

22 A. Kurkowa, *Grafika ilustracyjna gdańskich druków okolicznościowych XVII wieku*, Wrocław 1979.

23 S. Tipton, *Res publica bene ordinata: Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment: Rathausdekorationen in der Frühen Neuzeit*, Hildesheim 1996.

24 A. Bartetzky, *Gab es in der Frühen Neuzeit eine städtische Ikonographie? Die Bildprogramme der Rathäuser in Bremen und Danzig (Gdańsk) im Vergleich*, [w:] *Hansestadt, Residenz, Industriestandort*, München 2002, s. 123–135.

Dzieci Wenus – Dzieci Marsa

2.1 W średniowiecznym ogrodzie Wenus

Śpiewają młodzi swe pieśni i znów bisują,
Raz w raz więc płyną radosne pieśni idą w takt.
Wnet echem się niosą te pieśni po ogrodzie,
Przedmiotem pieśni się staje także ogród sam. [...]
Chór dziewcząt z uznaniem wynosi różne kwiaty,
Liczne zioła zmieszane z wonią pachnących róż.
Kupido zwabiony miłością w tanach chłopców,
Zbiera kwiaty do kosza, składa je w szaty fałd [...]
Jak w niezgodzie Mars ludowi do rąk wkłada broń,
Gdy się zaś spiętrzą chmury i burze powstaną,
Jak na wrogów z furią uderza wzburzony lud.
Legną wtedy od niego w wściekłości tysiące,
Aż w haniebnej ucieczce trwożny wróg poda grzbiet.
Ty wiesz, jakim sposobem rozterki łagodzić...¹

Franciscus Rhode

¹ *Hortus Constantini Ferberi, senatoris Gedanensis*, Dantisci 1554, w przekładzie B. Nadolskiego wg *Poezja renesansowa na Pomorzu*, wybór i red. B. Nadolski, Gdańsk 1976, s. 101–103.

Antyk grecko-rzymski kojarzył temat ogrodu z mitem Złotego Wieku i Wysp Szczęśliwych, imaginował obraz idealnego pejzażu i *locus amoenus*, stanowiących pastoralne tło dla przeżyć miłosnych². Starożytne cywilizacje śródziemnomorskie utrwaliły prehistoryczną wiarę w rozrodczą siłę natury. Eksponentem płodności natury stał się tam ogród, opiewane przez rzymskich poetów Królestwo Venus. Analogii dostarczała także starożytna teoria ludzkiej rozrodczości, zakładająca, że u początku życia leżą kobiece i męskie nasiona łączące się w macicy „na łąkach Afrodyty” (tego rodzaju metaforyka przetrwała aż do renesansu). Następnym etapem ewolucji metafory natury było skojarzenie kobiety z ogrodem – wejście do ogrodu oznaczało akt płciowy, zmysłowym powabom ogrodu odpowiadały rozkosze miłości cielesnej. Szczególnym świadectwem tej poetyki jest synkretyczna w genezie poezja hebrajska, a zwłaszcza Pieśń nad pieśniami, z wizją kobiety jako ogrodu zamkniętego, do którego wstępuje Oblubieniec, by skosztować owoców miłości (wtórnie odczytana przez Kościół jako prefiguracja dziewictwa Marii). Rozbudzonej miłości towarzyszy wiosenny rozkwit natury, kosztowanie owoców, picie wina. Niewątpliwie *Pieśni Salomona* stały się źródłem konwencjonalnego obrazowania poezji średniowiecznej, a co za tym idzie, symbolicznego języka przedstawień ogrodu miłości³.

W drugiej połowie XIV wieku krystalizowała się w sztuce europejskiej formuła ikonograficzna tematu ogrodu miłości. Zazwyczaj w jej ramach ukazywano towarzystwo młodych, wytwornych par. Oddawały się one grom miłosnym, tańczyły i śpiewały, ucztowały bądź prowadziły wykwinną konwersację. Nieodzowną scenerią owych *joie du cour* była natura: ogród, metafora miłości zmysłowej, zamknięta przestrzeń, co nie zawsze oznaczało założenie formalne – spotykamy wszak kochanków na łące, w gajach, pod samotnym drzewem. Tak przedstawiany ogród miłości ziemskiej nabierał różnorodnych znaczeń, nierzadko się wykluczających⁴. Pozytywne konotacje, zwłaszcza w XIV i XV wieku, pozwalały odczytać temat jako prawą miłość małżeńską, stąd obecność tychże przedstawień na freskach i gobelinach zdobiących sypialnie małżeńskie, na *caissoni* i na talerzach. Augustiańsko-neoplatońska wykładnia miłości cielesnej utożsamiała ją z beznamytnym aktem małżonków w celu prokreacji.

Te uwagi ogólne zostały nakreślone w kontekście właściwego przedmiotu naszych zainteresowań – powstałej około roku 1480 gdańskiej *Tablicy Dziesięciorga Przykazań* (Gdańsk, kościół Mariacki). Ilustrując szóste przykazanie „Nie cudzołóż”, ukazuje ona pozytywne i negatywne formy miłości (il. 1)⁵. Pierwszą, akceptowaną przez Kościół, ilustruje symboliczna, statyczna

2 J. Delumeau, *Historia rajów*, Warszawa 1996, s. 14.

3 P. Bourgain, *Le paradis perdu: le jardin d'Eden. Le jardin de l'âme*, [w:] *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'occident à la fin du Moyen-Âge*, kat. wyst., Paris 2002, s. 8–31.

4 Favis R. S. Smith, *The Garden of Love in Fifteenth Century Netherlandish and German Engravings: Same Studies in Secular Iconography in the Late Middle Age and the Early Renaissance*, rozprawa doktorska, University of Pennsylvania 1974; P. F. Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Philadelphia 1979; *Gardens of Earthly Delight. Sixteenth- and Seventeenth-Century Netherlandish Gardens*, kat. wyst., Pittsburgh 1986; S. M. Wages, *Remarks on love, woman, and the garden in Netherlandish art: A study on the iconology of the garden*, [w:] *Rembrandt, Rubens and the art of their time: Recent perspectives*, red. R. E. Fleischer, Pennsylvania 1997, s. 176–222; B. Wenzel, *Liebesgarten* [w:] *Gärten und Höfe der Rubenszeit*, kat. wyst., München 2001, s. 49–57; M. T. Goussset, *Le jardin du coeur*, [w:] *Sur la terre...*, op. cit., s. 84–131.

5 A. S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2. poł. XV w.*, Warszawa 1979, s. 139–140; ostatnio autor skupił się na współczesnym stroju jako nośniku znaczeń w *Tablicy Dziesięciorga Przykazań*, zob. idem, *Kleidung als Bedeutungsträger: zur Zehn-Gebote-Tafel aus der Marienkirche in Danzig*, [w:] *Bild Geschichte: Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, s. 413–430. Niedawno opublikowany popularnonaukowy artykuł E. Bojaruniec „Ogród Miłości” w gdańskim malarstwie tablicowym, [w:] *Miłość w czasach dawnych*, red. naukowa B. Możejko, A. Paner, Gdańsk 2009, s. 230–239, powinien stanowić przestrzeg przed pochopnym wydawaniem tekstów ograniczających się faktycznie do zreferowania stanu polskojęzycznych badań, a ignorujących podstawową literaturę przedmiotu (brak jakichkolwiek przywołań obcojęzycznej literatury na temat ogrodu miłości!). Skromny artykuł zawiera tak wielką liczbę błędów, że *nonens volens* trudno przynajmniej części z nich nie skorygować. Autorka,



1. Nie cudzołóż z Tablicy Dziesięciorga Przykazań, Gdańsk, kościół Mariacki

ceremonia zaślubin pary, w której ksiądz łączy prawe dłonie małżonków w obecności świadków i anioła. Bardziej frapująca jest jej antyteza, obraz małżeńskiej zdrady, skomentowany napisem na banderoli: „*Deyn man ist alt unde kalt, lybe dyssen her ist bas gestalt* (Twój mąż jest stary i zimny, kochaj więc tego, który jest pięknego kształtu)”⁶. Urzekającą scenerię tworzy przydomowy ogród otoczony drewnianym parkanem. Trzy wykwintnie odziane pary (krótkie, obcisle, a co za tym idzie – podkreślające powab kształtów kaftany, pończochy) czule się obejmują i pieszczą (por. analogiczną konwencję przedstawienia u Mistrza E. S. w *Małym ogrodzie miłości*, il. 2). Na

powtarzając nader szacunkowe dotychczasowe datowanie *Tablicy Dziesięciorga Przykazań* (1480–1490) i *Oblężenia Malborka* (1481–1488), uznaje to ostatnie dzieło za wcześniejsze, choć sama przecież sugeruje, że ukończono je dwa lata później. Z równym brakiem precyzji traktuje nazwy botaniczne, zajmując się na przykład symboliką „paprotki” (s. 238–239). Na stronie 237 pojawia się zadziwiająca informacja, że kochankowie w scenie *Nie cudzołóż* znajdują się we... wnętrzu kamienicy mieszczańskiej, a jedna z par zajmuje się... iskaniami. Bezkrytyczne posługiwanie się jedynie popularnymi słownikami symboli i popularyzatorskimi opracowaniami autorów kościelnych skutkuje błędami merytorycznymi (por. na przykład całkowicie chybioną interpretację dżbana zanurzonego w misie, s. 237, lub białych goździków, s. 238).

6 Treść napisu była zapewne inspirowana identyczną inskrypcją na banderoli drzeworytniczej ilustracji IX przykazania z serii *Dekalogu* (1455–1458, *Codex Palat. Germ.* 438, Heidelberg, Biblioteka Uniwersytecka), zob. Labuda, op. cit., s. 140.



2. Mistrz E. S., *Mały ogród miłości*, fragment, miedzioryt



3. Mistrz E. S., *Samson i Dalila*, miedzioryt

gdańskim obrazie szczególną uwagę zwraca para przedstawiona w nieporadnym skrócie perspektywicznym jako pierwsza po prawej stronie. Ujmuje swobodą i naturalnością pozy – głowa młodzieńca spoczęła na kolanach damy, która gładzi jego rude włosy niczym Dziewica pokramiająca jednorożca (artystyczny odpowiednik znajdziemy jednak paradoksalnie w miedziorycie z Dalilą i Samsonem Mistrza E. S., il. 3). Te, dziś postrzegane jako niewinne, gesty kochanków, w xv wieku zapewne uznawano jako jednoznacznie nieczyste i lubieżne, zwłaszcza że lubym patronuje przypominający skrzyżowanie małpy i nietoperza Szatan stojący przy pulpicie.

Malarska wizja ogrodu rozkoszy z kościoła Mariackiego to także wdzięczny dokument historii średniowiecznych ogrodów – uprawia się w nim goździki w ceramicznej misie, poziomki, fiołki, chabry, orliki, mniszki i konwalie. Ogród przedstawiono tu na zasadzie *pars pro toto* – w tak lapidarnej syntezie odnajdujemy motyw ogrodu z kwietną łąką, z charakterystycznymi, podniesionymi rabatami umocnionymi deskowaniem (tworzącymi tak zwaną ławkę darniową, fr. *banquette d'herbe*), kwiaty uprawiane w pojemnikach, cebrzyk z dzbanem. Czy są to jednak li tylko typowe elementy średniowiecznych ogrodów?

Spróbujmy odczytać ich symboliczną wymowę, stanowiącą przeciwieństwo dla par kochanków, których można postrzegać jako uosobienie *Luxurii*. Wspomniany cebrzyk z zimną wodą ma liczne odpowiedniki w piętnastowiecznych, graficznych redakcjach tematu ogrodu miłości⁷. Naczynie używane wówczas do chłodzenia napitków oznacza na gdańskim obrazie konieczność ostudzenia niskich instynktów. Większość ukazanych na obrazie roślin ma działanie lecznicze, a także konotacje symboliczne.

Donica z białymi goździkami (*Dianthus caryophyllus*) przywołuje czystość miłości małżeńskiej, sam kwiat pojawia się często w przedstawieniach zaręczyn oraz w portretach narzeczonych. Poziomki (*Fragaria vesca*), pierwsze owoce roku, symbol czystości i płodności, pokory i umiarkowania, już u Rzymian dzięki Owidiuszowi uzyskały status owocu Złotego Wieku, wdzięcznie porastającego Pola Elizejskie. W chrześcijańskim średniowieczu nadano tej niepozornej roślinie rangę owocu niebiańskiego, z racji białych kwiatów przywołującego skromność, i umieszczono go, wraz z fiołkami (*Viola adorata*)

7 Por. np. miedzioryty Mistrza b.x.g., *Para grająca w karty*, 1480 (Monachium, Staatliche Graphische Sammlung), i Mistrza Księgi Domowej, *Para narzeczonych*, ok. 1485–1488 (il. 4, Paryż, Bibliothèque National de France), zob. *Sur la terre...*, op. cit., s. 121–122.

i stokrotkami (*Bellis perennis*), u stóp Najświętszej Panny, przypisując mu, przy całym bogactwie uprzednich znaczeń, jeszcze to trynitarские, z powodu trójdzielnych liści. Biały orlik (*Aquilegia vulgaris*) to symbol mądrości, pobożności i lęku, znak zmartwychwstania i triumfu życia nad śmiercią. To ukochany kwiat artystów gotyku (apogeum popularności w sztuce osiąga w latach 1430–1480), misterny niczym fantazja na temat ostrołuku. Wierzano w jego magiczną moc odpędzania zła, wynikłą jakoby z podobieństwa kwiatostanu do kształtu pentagramu. Ptasie asocjacje związane są także z jego drugą rozpowszechnioną nazwą – *Columbia* – która przywoływała Ducha Świętego, a w nieuniknionej scholastycznej konsekwencji siedem kwiatów orlika to siedem darów Ducha Świętego. Konwalia (*Convallaria majalis*), Salomonowa „lilia z doliny”, ewokuje Dziewicę Marię, konwaliowe białe, dzwonekowane kwiatuszki cklwie przyrównywano do jej łez uronionych na Kalwarii. Kwiat konwalii przyzywał do podejmowania właściwych wyborów moralnych. Na stole, w glinianej misie ukazano krzewinkę uformowaną na kształt miniaturowego drzewa – na ogół tak przycinano mirt (*Myrtis communis*). To ulubiony symbol ślubny, kojarzony z urodą i młodością – już w czasach antycznych był to kwiat Afrodyty (Wenus), wplatany wówczas we włosy panny młodej i noszony przez drużbów. Goryczy przydaje jego konotacja z cierpieniem z powodu nieodwzajemnionej miłości, ostatecznie jednak pozostał symbolem miłości zwyciężającej śmierć. Na obrazie nie zabrakło róży, która w kulturze europejskiej uzyskała bogatą gamę znaczeń związanych z miłością⁸. Dwie niepozorne ścięte purpurowe róże leżące przed Szatanem wydają się głosić ideę *vanitas*, krótkie trwanie i marność radosnej, zmysłowej miłości⁹.



4. Mistrz Księgi Domowej, *Para narzeczonych*, miedzioryt, ok. 1485–1488

2.2 Oblężenie Malborka i Dzieci planet

Powstały współcześnie z *Tablicą Przykazań* obraz *Oblężenie Malborka* (1488, zaginiony, dawniej Dwór Artusa), upamiętniający udział gdańszczan w zdobyciu miasta w 1460 roku, dostarcza kolejnego frapującego

8 D. N. Zasławska, *Rosa mutabilis. Obraz i znaczenie róży w malarstwie martwych natur kwiatowych krajów północnych w XVII i XVIII w.*, [w:] *Spór o genezę martwej natury. Materiały sesji naukowej*, Toruń 2002, s. 149–182.

9 Symbolikę kwiatów opracowano na podstawie: *Il giardino di Flora. Natura e simbolo nell'immagine dei fiori*, kat. wyst., Genoa 1986; M. Heilmeyer, *The Language of Flowers. Symbols and Myths*, München – London – New York 2001; A. Tapié, *Le sens caché des fleurs. Symbolique et botanique dans la peinture du XVIIe siècle*, Paris 2000; M. Bilimoff, *Promenade dans des jardin disparus. Les plantes au Moyen-Âge d'après les Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, Rennes 2005.



5. *Oblężenie Malborka, 1488, zaginiony, dawniej Dwór Artusa w Gdańsku*

przykładu symbolicznych przedstawień miłości w ogrodzie (il. 5). Podobnie jak poprzednie, wyobrażenie to wpisane jest w kontekst unikatowy w skali europejskiej.

W prawym dolnym narożu obrazu ukazano wesołe towarzystwo odziane w mieszczzańskie stroje, kosztujące wino, okazujące sobie czułość, muzykujące – słowem, „dwór Wenus” (il. 6). Scenerią ich radosnej pochwały życia jest wirydarz, ogród o naturalnych formach, otoczony drewnianym płotem, łąkowa przestrzeń założona za murami i fosą zamku. Porastają go dające cień i zapewne owocujące drzewa, wśród traw można rozpoznać rośliny w podobnym wyborze, jak na tablicy w kościele Mariackim: orliki, mniszki, konwale i poziomki. Na ośmiobocznym stole ukazano znany nam już cebrzyk do chłodzenia napojów oraz inne naczynia. *Novum* stanowi małpa, którą nobliwy mieszczanin zdaje się częstować owocami (lub *vice versa*, co może unaocznić moralny upadek człowieka, karmionego niejako symbolicznie owocem zepsucia). W średniowieczu małpa symbolizowała na ogół niskie instynkty, przede wszystkim konkupiscencję, wywodzącą się z grzechu i ku niemu dążącą lubieżną skłonność, która pozostaje w człowieku również po chrzcie¹⁰. Małpę kojarzono także z pożądaniem kobiecym, zatraceniem się w zmysłowej żądzy; identyfikowano ją z temperamentem sangwicznym. Obok stołu sługa przelewa wino z dzbana do wąskiego pucharu. Pośrodku łąki kobieta w białym czepku podaje dłoń mężczyźnie, w drugiej dzierżąc puchar. Sąsiednia para zdaje się poczynać bardziej swobodnie: długowłose młodzieniec obłapia dziewczę i niemal wpija się w jej usta. Igraszkom przypatruje się białogłowa

10 W. Janson, *The Sexuality of Apes*, [w:] idem, *Apes and Ape Lore in the Middle Age and the Renaissance*, London 1952, s. 261–263.



6. Oblężenie Malborka, fragment, 1488, zaginiony, dawniej Dwór Artusa w Gdańsku

przy płocie i towarzyszący jej muzykujący lutnista. Nieco niżej, po lewej, ukazano tajemniczego mężczyznę z otwartą, iluminowaną książką i tajemniczymi drążkami z szarfą, przypominającymi piszczałki do dud. Równie enigmatycznie przedstawia się postać w towarzystwie młodocianego sługi, ukazana w głębi po prawej, nieopodal furtki – trzyma ona dudy i ma przypasany bębenek. Identyfikację postaci i detali utrudnia dostępność jedynie czarno-białych fotografii dzieła. Muzyka jednak wydaje się odgrywać w przedstawieniu istotną rolę – jej słodycz była wówczas niezawodnym sposobem na kokietowanie i – w finale usidlenie dam.

Z pozoru dobór wymienionych świeckich motywów pozwala identyfikować omawiany fragment gdańskiego obrazu z tematem ogrodu miłości (zwłaszcza jeśli porównamy go ze współczesnymi przedstawieniami graficznymi, zob. il. 7). W rzeczywistości, uwzględniając kontekst całości obrazu, należy uznać go za przedstawienie *Dzieci Wenus*, należące do cyklu *Dzieci planet*. Starożytni utożsamiali planety z siedmioma bogami olimpijskimi i uznali, że mają one wpływ na przebieg ludzkich spraw. Podporządkowano im znaki zodiaku i temperamenty. Temat *Dzieci planet*¹¹ mimo swoich starożytnych źródeł ukształtowany został w XV wieku, przede wszystkim w miniaturstwie i grafice książkowej. Ważnym precedensem w ikonografii tematu pozostaje cykl

11 Na temat ikonografii Dzieci planet zob. m.in. F. Lippmann, *Die sieben Planeten*, Berlin 1895; B. A. Fuchs, *Die Ikonographie der sieben Planeten in der Kunst Italiens*, München 1909; A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des Menschlichen Glaubens und Irrsins*, Strasbourg 1914; F. Saxl, *Probleme der Planetenkinderbilder*, „Kunstchronik und Kunstmarkt” 1918–1919, Neue Folge 30, s. 1013–1021; O. Behrendsen, *Darstellungen von Planetengöttern an und in deutschen Bauten*, Strasbourg 1926; P. F. Moxey, *Master E. S. and the folly of love*, „Simiolus” 1980, 2, nr 3–4, s. 125–148; I. M. Veldman, *Seasons, Planets and Temperaments in the Work of Maarten van Heemskerck. Cosmo-astrological allegory in sixteenth-century Netherlandish prints*, „Simiolus”, 1980, 2, s. 149–178; K. Grasshoff, *Leibesübungen in Planetenkinderbildern des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Kinder des Planetengötten Sol*, „Stadion” 1976, 2, s. 218–232; K. Kamborian, *Children of the Planets*, [w:] *Survival of the Gods. Classical Mythology in Medieval Art*, kat. wyst., Brown University 1987; E. Panofsky, F. Saxl, *La mythologie classique dans l'art médiéval*, Paris 1990; J. Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur la rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris 1993; G. Trottein, *Les enfants de Venus. Art et astrologie à la Renaissance*, Paris 1993; Z. Blazekovic, *Variations on the theme of the planet's children, or Medieval musical life according to the housebook's astrological imagery*, [w:] *Art and music in the early modern period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, Aldershot 2003, s. 241–286.



7. Mistrz Ogródu Miłości, *Ogród miłości*, miedzioryt

fresków w Salone Palazzo della Ragione w Padwie autorstwa Zuana Miretta i nieznanego malarza ferraryjskiego z lat 1424–1440 (nawiązujący do wcześniejszych malowideł o podobnym temacie z początku XIV wieku). Bóstwom uosabiającym planety przypisano znaki zodiaku, personifikacje prac miesięcy, wiatrów, konstelacje oraz świętych. Pierwszym przykładem redakcji tematu Dzieci planet są ilustracje w rękopiśmiennym dziele Christine de Pisan *L'Épître d'Othea* (Paryż, Bibliothèque Nationale, 1406–1408), opatrzone spisem zasad rządzących planetami, głosami traktującymi o ich atrybutach i domenach, formułowanymi jako moralne rady dla dobrych rycerzy, udzielane przez boginię mądrości Otheę.

W kontekście gdańskim najistotniejsza będzie ikonografia tematu w sztuce niemieckiej w latach 1430–1480. Pomimo włosko-francuskich precedensów, to właśnie w tym środowisku został zdefiniowany repertuar motywów typowych dla *Planetenkinderbilder*. Cechuje je tendencja do ujęcia rodzajowego, różnorodność zajęć charakterystycznych dla oddziaływania poszczególnych planet i zacięcie satyryczne. Do najciekawszych druków należą *Księga planet* w Bazylei (ok. 1460) i Kopenhadze (1460–1468, Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych), oraz manuskrypty *Kalendarium* z Passawy (1445), dzieło medyczno-astrologiczne z Ulm (ok. 1450, Tybinga, Biblioteka Uniwersytecka) i wreszcie słynna *Hausbuch*¹², która nadała imię jej anonimowemu twórcy (ok. 1475–1485). Zawiera ona różnorodne porady z dziedziny wojskowości, metalurgii, codziennego

12 Moxey, op. cit., s. 125–148; J. P. Filedt Kok (ed.), *The Master of the Amsterdam Cabinet, or the Housebook Master 1470–1500*, Princeton 1985; H. Bevers, *Meister E. S. Der grosse Libesgarten*, Frankfurt am Main 1994; *Venus and Mars: The World of the Medieval Housebook*, kat. wyst., München 1998.

życia dworu, medycyny. To ląbędzy śpiew kultury rycerskiej: patronujące przedstawieniom Dzieci planet bóstwa przedstawiono jako malowniczo stylizowanych konnych rycerzy.

Wróćmy do tematu Dzieci Wenus. Domeną patronującej im bogini była radość zmysłów, osiągnięcie wewnętrznej harmonii, chęć posiadania. Rządzi ona znakami Byka i Wagi, utożsamiana jest z temperamentem flegmatycznym. Jej protegowani, młodzi i z elegancją się noszący, lubują się w biesiadach i tańcu, muzykują i zatracają się w grze w karty, nade wszystko flirtują i oddają się rozkoszom ciała: miłości w ustroniach, zażywaniu nago wspólnej kąpieli w drewnianych baliach. Scenerią uciech dworu Wenus jest plener, urządzone za murami miasta wirydarze, towarzyszy im pełnia wegetacji roślin. Począwszy od wspomnianych drzeworytniczych ilustracji tematu Dzieci Wenus w Bazylei, manuskryptów w Tybindze, poprzez ilustracje w *Blockbuch* w Kopenhadze i w Bibliotece Publicznej w Bazylei, a także w arcydziele Mistrza Księgi Domowej ukształtowała się kanoniczna formuła ikonograficzna tematu, z przedstawieniem bogini i znaków zodiaku u góry oraz wesołego towarzystwa poniżej. Niemiecki wiersz komentujący drzeworytniczą ilustrację w księdze blokowej z około 1460 r. (Bazylea, Biblioteka Publiczna, f. 164 r.) tak opisywał rozrywki Dzieci Wenus:

„Lekko kochając, pełne wesołości, / Moje dzieci są tu szczęśliwe na ziemi. Zarówno te, które są bogate, jak i te biedne, / Nikt się nie może równać z nimi, możesz być pewien. / Na fujarce i bębenku, harfach i lutniach, / Grają na organach, rogach i fletach. / Śpiewając i tańcząc, obejmują swych kochanków, umizgują się i całują. / Cieszą się na dźwięk pięknej muzyki, / Ich usta są wypieszczone, twarze krągłe. / Piękne ciała, trawione gorączką pożądania, / dla moich dzieci słodkie są powinności miłości”¹³.

Gdańskie przedstawienie, bliskie przytoczonej prostej wizji poetyckiej, choć jak wspomniano, pozornie w niczym nie odbiega od typu ikonograficznego ogrodu miłości, w kontekście całości przedstawienia *Oblężenia Malborka* uzyskuje status kosmologiczny i dotyczy między innymi sfery oddziaływania planety Wenus.

Po lewej stronie obrazu, w wypełnionej wodą fosie z zadziwiającą swobodą biorą wspólną kąpiel kobiety i mężczyźni, niczym nieskrępowani okazują sobie wzajemne zainteresowanie, baraszkując w wodzie traktują naturalnie swą nagość (il. 8). To dzieci Luny, często przedstawiane w trakcie kąpieli: „Myśliciele, kuglarze i studenci, którzy wędrują / młynarze, łowcy ptaków, których / nigdy nie ma w domu. Jeśli pływasz, łowisz albo żeglujesz, / nie omieszkaś spotkać dziecka Luny”¹⁴.

Kąpiel w plenerze w późnośredniowiecznej Europie była miłym, choć zapewne rzadkim zajęciem – wspólnego pławienia unikano ze względu na zagrożenie dżumą, a zwłaszcza syfilisem¹⁵. Ablucja w fosie malborskiej kojarzy się raczej z dorocznym zwyczajem rytualnej majowej kąpieli

13 Cyt. w tłum. autora wg Z. Blazekovic, *Variations on the theme of The Planets' Children, or medieval musical life according to the housebook's astrological imagery*, [w:] *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in Honor of Franca Trinchieri Camiz*, Ashgate 2003, s. 264.

14 Ibidem, s. 279, fragment wiersza nad ilustracją z księgi blokowej z około 1460 roku (Bazylea, Biblioteka Publiczna).

15 Mimo to kąpeli leczniczej zażywano razem w publicznych, otwartych burgerbadach. Owe piętnasto- i szesnastowieczne baseny miały brzegi uformowane z bloków kamiennych, specjalne siedziska, miejsca dla kobiet i mężczyzn były oddzielone przepierzeniami. Kobiety w czasie kąpieli miały zwyczaj osłaniać dolne części ciała prześcieradłami. Zob. R. M. Hagen, R. Hagen, *The miracle in the water*, [w:] *What Great Paintings Say*, t. 2, Köln 2003, s. 160–166.



8. *Oblężenie Malborka*, fragment, 1488, zaginiony, dawniej Dwór Artusa w Gdańsku

(niem. *Maibad*), związanym z wiosną przejawem kultu młodości i płodności. Domniemani gdańszczanie zdają się nurzać w rzecznej toni z tą samą radością, co owi starcy, niemal umrzykowie, zwożeni na taczkach i przynoszeni na noszach, by zażyć ozdrowieńczej kąpeli w „fontannie młodości” (*fontaine de jouvance*), przywracającej młodość i chuć. Znamienna jest metamorfoza znaczeń – u progu ery nowożytnej źródło, wcześniej pojmowane na sposób chrześcijański jako symbol odrodzenia duchowego, nabiera znaczeń erotycznych jako fontanna życia i młodości.

W *Oblężeniu Malborka* Dzieci Wenus znalazły swe *locus amoenus* na przyzamkowej, formalnej łące, gdy wokół panuje wojenny zgiełk. Dziedzina Marsa była w ikonografii swoistą antytezą dla dworu Wenus, którego *refugium* stały się radości zmysłów w izolowanym ogrodzie. Mars

nieomylny, pewny siebie, stanowczy i impulsywny, pełen bojowej i seksualnej energii, zaiste marsowego temperamentu, wiedzie za sobą hufce szlachetnych wojowników, ale też najemnych bandytów i grabieżców. Na rysunku Mistrza Księgi Domowej Mars w pełnej zbroi i w koronie galopuje po niebie na paradnym rumaku, opatrzony znakami Skorpiona i Byka. Poniżej, na ziemskim padole, ulegli jego wpływowi żołnierze-zbiry o karykaturalnych rysach mordują chłopów i grabią wieś. Komentarz słowny, który identyfikuje scenę, przedstawia Marsa jako bożka pełnego impetu i złości, nakłaniającego do niecznych czynów. Z podobnym okrucieństwem toczy się koło Fortuny na rysunku z Bawarskiej Biblioteki Państwowej: dzieci Marsa to siepacze podpalający domy i pędzący skradzione bydło. Dostrzegamy zatem wyraźnie negatywne konotacje ikonografii tematu w krajach niemieckich w drugiej połowie xv wieku. W cytowanej już księdze blokowej z Biblioteki Brytyjskiej drzeworytowi z dziećmi Marsa (il. 9) towarzyszy wiersz:

„Wszystkie moje prawdziwie urodzone dzieci walczą / Mordują, kłócą się, zabijają z impetem. / Wściekli, hardzi, wojowniczy, pyszni, / kłamcy, złodzieje, ich przechwałki są głośne. / Podpalanie, oszustwo, kradzież, / mogą spierać się w słusznej lub niesłusznej sprawie. / Małe zęby, krótkie brody, długie i cienkie, / Ostre nosy i szorstka skóra. / Rzeźnicy ludzi, zabójcy świń, / kowali jak i marszałków, moje dzieci. / Kapitanowie, puszkarze, dobrzy lekarze, / Wszyscy, których sprawą jest ogień i krew”¹⁶.

Naturalnym, historycznym adresatem tych słów mogą być Krzyżacy, pojmowani przez gdańszczan jako tyrani. Oblegający miasto Malbork rycerze Korony i gdańszczanie prowadzą wojnę sprawiedliwą, choć odczuwamy jej pewną ambiwalencję, zwłaszcza w kontraście z kompanią Wenus czy ukazanymi pod murami Malborka pasterzami pędzącymi bydło, trzodę i owce, z psami – przewodnikami stada. Obok nich cieśle zdają się docinać belki. To obraz Dzieci Saturna oraz ich pozytywnych inklinacji do pracy na roli i hodowli zwierząt. Ukazywano ich zazwyczaj przy pracach jesienno-zimowych: późnej orce, spędzaniu bydła i owiec do zagrody, rąbaniu drewna na opał. Można jednak spojrzeć na te konfiguracje w następującej koincydencji: pokonanie obozu tyrana, owych Dzieci Marsowych, jest szansą na powrót pokoju, uprawy roli i rzemiosł, wreszcie – do radości uosobianych przez dwór Wenus.



9. Dzieci Marsa, ilustracja z księgi blokowej, Londyn, British Library

16 Blazekovic, op. cit., s. 255. Wierszowany komentarz z księgi blokowej w zbiorach Biblioteki Brytyjskiej w Londynie.



10. Cztery wieki ludzkości, ilustracja z *Metamorfoz* Owidiusza, wydanie Regiusa, Wenecja 1497

Tak hipotetycznie odczytaną alegoryczną treść *Obleżenia Malborka* można odnieść do kategorii mitycznych wieków ludzkości, sformułowanych przede wszystkim w eposie kosmologicznym *Teogonia*, w eposie dydaktycznym *Prace i dni* Hezjoda i w *Metamorfozach* Owidiusza (il. 10) oraz czwartej eklodze Wergiliusza. Świat Dzieci Wenus można porównać (choć nie utożsamić) z Wiekiem Złotym, ze stanem pierwotnej szczęśliwości, niewinności, urodzaju natury, dostępnym zbieraczom, bez pracy na roli. Wówczas kwitła „wieczna wiosna” (Owidiusz), sprawiedliwość i dobroć praktykowano spontanicznie, samorodnie, bez ustaw i kar. Oprócz Pól Elizejskich, Wysp Szczęśliwych i Arkadii to jeden z głównych mitycznych tematów wyrażających ludzką tęsknotę za utraconą szczęśliwością. Chrześcijaństwo nadało podobną sankcję Rajowi, *Aetas Aurea* przypomniano w średniowieczu w *Ovide moralisé* i *Roman de la rose*¹⁷, jednakże w sztuce tego czasu bezpośrednie odwołania do mitu są niezwykle rzadkie – z całą pewnością konkurencją dla niego były wyobrażenia Raju i ogrodu miłości¹⁸. Analogicznie można przywołać Wiek Srebrny ludzkości, czas panowania Jowisza, gdy skończył się okres szczęśliwości i wiecznej wiosny, nastąpiły pory roku, więc człowiek musiał zbudować sobie schronienie i podjąć pracę na roli („Po raz pierwszy rzucono ziarno w długie polne bruzdy, po raz pierwszy ryknęły woły jarzmem przygniecione” – Owidiusz, ks. I, 124). Po nim nastąpił Wiek Miedziany, „gwałtowny, ale nie zbrodniczy”, i Wiek Żelaza, czas triumfu przemocy, zdrady i podstępności – z serca ziemi wydobyto żelazo i złoto, i to nimi posługiwała się wojna. W rodzinie i na polu bitwy wszyscy walczyli ze wszystkimi. Zaznaczmy jednak, iż nie dysponujemy źródłem, które czyniłoby prawdopodobnym odniesienie mitu wieków ludzkości wprost do obrazu z Dworu Artusa, brak także bezpośrednich analogii artystycznych. Zarysowujemy tu jedynie, jak szeroki kontekst kulturowy otaczał chrześcijańską lekturę Hezjodowych wieków ludzkości, które chrześcijaństwo w pewnym sensie odwróciło: to Wiek Złoty, prefiguracja Edenu, stanowi początek historii zbawienia, ale oznacza też powtórne przyjście Chrystusa, powrót do utraconego raju (cykliczna koncepcja czasu).

17 F. W. A. George, *Jean de Meung and Myth of the Golden Age*, [w:] *The Classical Tradition in French Literature*, London 1976, s. 31–39; R. Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge 1995, s. 115–126. R. Blumenfeld-Kosinski, *Reading myth: Classical mythology and its interpretations in medieval French literature*, Stanford 1997, s. 52–96.

18 W drugiej części *Roman de la rose* odnajdujemy jednak strofy, które zapowiadają temat ogrodu miłości w sztuce: „Wolni od chuci, pożądania / ściskali się i całowali / ci, którym gry miłosne lube. / Drzewa zielone gry te kryły / ze swych gałęzi zaciągając / niby namioty i zasłony, / które od słońca ich chroniły.” – cyt. wg Delumeau, op. cit., s. 113.

Bogate w epizody rodzajowe *Oblężenie Malborka* nie mogło być traktowane jako realistyczny obraz z kampani wojennej, nawet jeśli gdańszczanie obozowali (a co za tym idzie – wiedli rodzaj codziennego życia) wiele tygodni pod murami miasta. Jeśli – jak hipotetycznie zakładamy – na temat dumnego epizodu w dziejach gdańszczan nakłada się kosmologiczna struktura znaczeń, to w obrazie tym kosmokratozem staje się władca, pomazaniec Boży – król Kazimierz Jagiellończyk, prawdopodobnie przedstawiony w grupie jeźdźców po lewej jako siwobrody mąż pełen majestatu (jego obecność na obrazie jest symboliczna, w rzeczywistości nie uczestniczył w oblężeniu). Oto stworzony przez niego świat: pałac, w którym jako zdobywca zasiada na tronie (zamek w czasie oblężenia pozostawał w rękach polskich), i ogród, metafora jego panowania nad przyrodą. W siedzibie władcy osiągnęły jedność moce uraniczne, wyrażone symbolicznym językiem form architektury, i moce chtoniczne, tchnienie sił urodzajnej natury, objawione w ogrodzie. Taki wizerunek średniowiecznego monarchy ukazują *chansons de geste*, w których odradza się antyczny ideał ogrodu władcy, mikrokosmosu, nad którym panuje i któremu nadaje rangę sakralną¹⁹.

Tak odczytane oba gdańskie dzieła są świadectwem ogólniejszych tendencji w kulturze schyłku średniowiecza. Wówczas w kręgu mecenatu mieszczańskiego nastąpiła adaptacja tematów rycerskich, dworskich. Ich klarowną, dystyngowaną i jednoznacznie idealistyczną formułę często zastępowała dwuznaczna, nieco ironiczna i grubo kresłona wizja. Nośne medium grafiki rozpoznała wśród mieszczańskiej publiczności nowe treści ogrodów miłości. Ukazana w ilustracji szóstego przykazania rzadka koincydencja dogmatycznych treści religijnych i potraktowanej jak memento wizji kochanków w ogrodzie jest symptomem późniejszych sposobów przedstawiania treści protestanckich w sztuce Gdańska.

Obraz *Oblężenie Malborka* był dla gdańszczan medium identyfikacji grupy, zapewne świadomie przez nich wyolbrzymiony, zmitologizowany heroiczny epizod wojenny stał się znakiem emancypacji mieszczaństwa, aktywności w domenie uznawanej dotychczas za wyłącznie rycerską²⁰. Gdańszczanie będą wracać do dumnego zwycięstwa z czasów wojny trzynastoletniej w późniejszych realizacjach artystycznych w Dworze Artusa, podobnie jak florentyńczycy (w szczególności Medyceusze) będą traktować wyobrażoną w sztuce retrospekcję swych dziejów za element spajający etos res publiki. Zakodowane jako wtórne wobec historyczno--politycznego znaczenia treści kosmologiczne świadczyłyby o niezwykłym wyrafinowaniu późnośredniowiecznych klerków gdańskich.

Oblężenie Malborka wraz z *Okrętem Kościoła* były fundamentami Ławy Malborskiej. Otwierają w Dworze Artusa systematycznie rozrastające się *theatrum* religijnych i świeckich treści, ukazujących rozumienie świata przez gdańszczan i wyznawane przez nich wartości.

19 A. Labie, *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, Paris–Genève 1987.

20 Labuda 1979, op. cit., s. 120–121; idem, *Stadtpolitik im Bild. Zu den Gemälden Belagerung der Marienburg und Schiff der Kirche im Artushof in Danzig*, [w:] *Argumenta, Articuli, Quaestiones. Studia z historii sztuki średniowiecznej. Księga jubileuszowa dedykowana Marianowi Kutnerowi*, Toruń 1999, s. 161–186.

W wigilię renesansu

Bogowie planetarni w kościele

Est unus deus et una dea. Sed sunt multa uti numina ita et nomina: Jupiter, Sol, Apollo, Moses, Christ, Luna, Ceres, Proserpina, Tellus, Mary. Sed haec cave enunties. Sunt enim occulta silentio tamquam Eleusinarum dearum mysteria. Utendum est fabulis atque enigmatum integumentis in re sacra. [...] Tu, Jove, hoc est Optimo Maximo Deo propitio, contemne tacitus deos minutos. Quum Jovem nomino, Christum intellige et verum Deum¹.

Konrad Mutianus Rufus (xv wiek)

W latach 1510–1517 powstał monumentalny ołtarz główny kościoła Mariackiego w Gdańsku, dzieło Mistrza Michaela z Augsburga i warsztatu. Otwarty, w części środkowej ukazywał rzeźbiarskie przedstawienie *Triumfu Marii*, tronującej w otoczeniu Trójcy Świętej. Dla nas jednak najbardziej interesujące są awersy malowanych, ruchomych skrzydeł.

W cyklu chrystologicznym każda z kwater ukazuje dwie sceny rozdzielone wąską kolumną dekorowaną malowanymi *en grisaille* postaciami mitologicznymi i alegorycznymi. Ich identyfikacja jest trudna z racji stosunkowo niewielkich rozmiarów, mało wprawnej ręki malarza, a przede wszystkim braku pisanego źródła i analogicznych konfiguracji. Mimo to warto bliżej określić ten zespół motywów figuralnych.

W kwaterze ze sceną *Ucieczki do Egiptu* i *Dwunastoletnim Chrystusem w świątyni* bazę kolumny od dołu dekorują trzy putta pośród liści akantu, wyżej odnajdujemy triadę Dobrych Bohaterek, prawdopodobnie Esterę, Judytę i Jael. Pośrodku trzon kolumny zdobią trzy postaci odziane *all'antica*, którymi mogą być – przez analogię do żeńskich protagonistek – Hektor,

¹ Der Briefwechsel des Mutianus Rufus, Kassel 1885, s. 28, cyt. wg J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Paris 1993, s. 118.



11. *Upadek pod krzyżem i Ukrzyżowanie* z ołtarza Mistrza Michaela z Augsburga, 1515, kościół Mariacki, Gdańsk

Aleksander Wielki i Juliusz Cezar, brakuje jednak wystarczających przesłanek do takiej identyfikacji². Wienieczone kolumnę postaci to z całą pewnością Samson w walce z Filistynem (biblijnego Dobrego Bohatera identyfikuje ośła zuchwa)³.

W kolejnej kwaterze na kolumnie między scenami *Pożegnanie w Betanii* a *Ecce Homo* znajdujemy dwie grupy postaci. Na dole przedstawiono półnagich mężczyzn odwróconych w stronę bazy kolumny, tak jakby byli do niej przywiązani. Powyżej prezentują się trzej uzbrojeni mężczyźni w różnorodnych ubiorach, jednakże bez jednoznacznych atrybutów pozwalających na

² Postaci noszą krótkie szaty, trzymają tablice legionów, pełniące raczej funkcję tiuli – niestety nie identyfikują ich inskrypcje.

³ B. Noworyta-Kuklińska, *Triumphus Mariae – Ecclesiae. Retabulum ołtarza głównego kościoła Najświętszej Panny Marii*, Lublin 2003, s. 222. Dodajmy, że ukazała się zmieniona wersja tej samej pracy pod tytułem *Praedicatio tabularis. Obrazowe kazanie o tryumfie Maryi Eklezji na retabulum ołtarza głównego kościoła Mariackiego w Gdańsku*, Lublin 2006. W interesujących nas kwestiach autorka podtrzymuje wcześniejsze opinie.

ich rozpoznanie. Żywiąc przekonanie, że lepiej dobrze nie wiedzieć niż źle wiedzieć, pozostaje wyrazić bezradność wobec tak ogólnie zarysowanych postaci, podając jednocześnie w wątpliwość sugestię interpretacyjną zaproponowaną przez monografistkę ołtarza⁴.

Na kolumnie w trzeciej kwarterze między sceną *Upadku pod krzyżem* a *Ukrzyżowaniem Jezusa* (il. 11) w dolnej części pojawia się znane już przedstawienie żeńskiej triady w długich sukniach, tym razem jednak z nader ogólnikowymi atrybutami mieczy – musimy zatem podtrzymać ogólną konstatację, że są to alegorie cnót bądź trzy kolejne (tym razem chrześcijańskie?) Dobre Bohaterki⁵. Do zaproponowanych dotychczasowych identyfikacji pozostałych postaci mamy stosunek ambiwalentny. Identyfikacja putta z girlandą nie budzi wątpliwości, podobnie odczytanie umieszczonych powyżej postaci trzech mężczyzn trzymających pochodnie. U szczytu kolumny ukazano wprost *Herkulesa w walce z Anteuszem* – Noworyta-Kuklińska widzi tu jedynie szeroko rozumianą alegorię walki Dobra ze Złem.

Ostatnia z kolumn na kwarterze czwartej, rozdzielająca przedstawienia *Zdjęcia z krzyża* i *Zmartwychwstania*, wydaje się mniej enigmatyczna. Najniżej, u bazy kolumny, ukazano parę kupidynów strzelających z łuków, stojących na grzbietach pełzających puttów. Powyżej rozpoznajemy triadę bóstw: Merkurego, Apollina i Saturna, nad nimi pojawiają się Wulkan, Atlas i Neptun.

Wobec tak wstępnie nakreślonego repertuaru motywów figuralnych zastosowanych w dekoracji namalowanych kolumn nasuwa się kilka frapujących kwestii. Jaka funkcję spełniały owe kolumny i czy wywodzące się z antyku przedstawienia korespondowały z programem ikonograficznym chrześcijańskiego retabulum? Czy charakter ich obecności, sposób, w jaki zostały skonfigurowane z cyklem pasyjnym, wyraża idee renesansu?

Monografistka ołtarza nie pozostawia wątpliwości. Jak pisze, grupy postaci na kolumnach dzielących kwatery wyrażają „idee związane z wymową ołtarza i jego retabulum”. Dalej następuje wyliczenie konotacji symbolicznych motywu kolumny, oparte na wiedzy z popularnych słowników i katolickich encyklopedii. Autorka dostrzega analogie kolumn na ołtarzu gdańskim z kolumnami w świątyni Salomona i widzi w nich symboliczny łącznik między Niebem a Ziemią. Jak podkreśla, „znaczenie tych kolumn jest jeszcze szersze, ponieważ na konsolach znajdujących się na ich trzonach umieścił Mistrz Michał alegoryczne postaci”. Dalej następuje mniej lub bardziej fortunne rozpoznanie tychże postaci, po czym – zamiast przedstawienia idei związanych z wymową ołtarza i szerszych znaczeń – następuje dwuzdaniowa konstatacja: „Patrząc na cztery (a właściwie utworzone z nich dwie) kolumny na skrzydłach gdańskiego retabulum, bardzo wyraźnie rozpoznawalna jest idea walki Dobra ze Złem. Widoczne staje się także rozróżnienie dwóch kolumn: ta po lewej stronie retabulum, wzorem Drzewa Dobrego i Złego, a także strony pozytywnej i negatywnej w przedstawieniach *Sądu Ostatecznego* – wykazuje elementy negatywne, kolumna zaś po prawej stronie nastawy obrazuje elementy pozytywne i wyraźne zwycięstwo dobra nad złem”⁶.

4 Jej zdaniem są to przedstawienia spętanych niewolników i ich właścicieli, którzy przez odniesienie do kategorii neoplatonickich symbolizują grzechy ciała i grzechy ducha – Noworyta-Kuklińska 2003, op. cit., s. 221.

5 Ibidem, s. 221.

6 Ibidem, s. 223.

Wskażmy na wstępie dwie funkcje kolumn, które uszły uwagi monografistki. Po pierwsze, są one elementem poszukiwania nowej formuły kompozycyjnej retabulum, przełamania ram wyznaczonych kształtem kwatery, stworzenia nowej koncepcji przestrzennej przy użyciu formy iluzjonistycznej. Pomysł, by umieścić kolumny w parach, jedna nad drugą, to zabieg iluzjonistyczny, a nie sugerowany przez Noworytę-Kuklińską koncept typologiczny. Ten ostatni sposób interpretacji jest niemożliwy z powodu braku jednoznacznej egzegezy przedstawień po lewej stronie, ale przede wszystkim pozostaje w konflikcie z fundamentalną dla ideowego programu ołtarza wymową kwater. Inaczej mówiąc, autorka, sugerując, że istnieją jakieś wertykalne osie znaczeń, zapomina, iż cykl malowideł na ruchomych kwaterach rozwija się w układzie horyzontalnym jako kontinuum czasowe. I wreszcie kwestia najistotniejsza, a dotycząca świadomości zleceniodawcy ołtarza, jego horyzontów intelektualnych. Ujmując to w dużym skrócie, przywykliśmy uważać dzieło za w pełni należące do kultury renesansu wówczas, gdy zarówno pod względem wyrażonych treści, jak i formy znamionuje on odrodzenie antyku i jest wyrazem humanistycznego światopoglądu, w którego ramach skądinąd nie istniał dylemat: pogański–chrześcijański. Gdański ołtarz, przykład recepcji gotycyzujących wzorów graficznych Dürera (renesansowe pozostają w nich tylko elementy architektury w tle)⁷ i form architektoniczno-rzeźbiarsko-ornamentalnych późnego średniowiecza, stanowi wyrafinowany wykwit teologii późnego średniowiecza. I nie zmienia tego ukazane tu jako modne nowinki etalaże z miniaturowymi, kukielkowatymi postaciami pogańskich bóstw i personifikacji ze świata antyku. Zleceniodawca i malarz nie byli zapewne do końca świadomi zarówno podjętych form, jak i treści, które one potencjalnie niosły, w odróżnieniu od renesansowych, włoskich znawców antyku, którzy „patrzyli, kiedy czytali, i czytali, kiedy patrzyli”⁸. Wprowadzając motyw kolumn, ujętych na podobieństwo wybujałych form znanych choćby z niemal współczesnego malarstwa Antwerpii oraz dzieł Albrechta Altdorfera i szkoły naddunajskiej, malarz zastosował na równych prawach ornamenty późnogotyckie, jak i renesansowe, co zresztą wydaje się typowe dla podobnych tendencji w sztuce Europy Środkowej początku XVI wieku.

Podobne wnioski nasuwają się po lekturze malowideł na trzeciej, nieruchomej parze skrzydeł na awersach ołtarza. Malowane obramienia każdej z kwater zdobne są w malowane w szarościach przedstawienia alegorycznych postaci i antycznych bóstw.

W scenie *Zwiastowania* na ozdobnych konsolach umieszczono alegorię Fides z krucyfiksem i płonącą lampką oliwną, rozmodloną i tęsknie spoglądającą w niebo Spes oraz Temperantię, która z umiarem miesza w dzbanie wodę z winem. W podobny sposób rozmieszczone zostały alegorie cnót w *Pokłonie Trzech Króli*: Caritas z pochodnią i dwojgiem dzieci, Prudentia ze zwierciadłem i wijącym się wężem, a także zakuta w zbroję i dźwigająca kolumnę Fortitudo oraz Iustitia z tarczą i mieczem. Personifikacje cnót teologicznych i kardynalnych (często zestawiane z odpowiadającymi im alegoriami wad i występków) były moralizatorskim elementem dydaktyki,

7 Por. podobne użycie wzorów Dürera: M. Leeflang, *The „Saint Reinhold Altarpiece” by Joos van Cleve and his workshop: New insights into the influence of Albrecht Dürer on the working process*, [w:] *Making and marketing: Studies of the painting process in fifteenth- and sixteenth-century Netherlandish workshops*, Brepols 2006, s. 15–42.

8 F. Saxl, *The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics*, „Journal of Warburg and Courtauld Institutes”, IV, 1940–1941, s. 19–46.



12. *Boże Narodzenie*, fragment ołtarza Mistrza Michaela z Augsburga, 1517, kościół Mariacki, Gdańsk

który unaoczniał wiernym abstrakcyjne pojęcia etyczne. Na dwóch pozostałych kwaterach ze scenami z dzieciństwa Chrystusa odnajdujemy personifikacje siedmiu planet i odpowiadające im znaki zodiaku. W obramieniu *Bożego Narodzenia* (il. 12) Merkury (il. 13), zaopatrzoney w kaduceusz i petaros, dmie w róg, u jego stóp siedzą znaki Panny i Bliźniąt, a nad nim stoi łysy starzec Jowisz ze znakami Strzelca i Ryby. Odpowiada im po prawej stronie Luna – Diana z przynależnym jej znakiem Raka, zaopatrzona w łuk i kołczan, uwieńczona symbolem lunarnym. Scenę *Obrzezania* ujmują pary bóstw planetarnych: po lewej stronie są to Saturn (il. 15) z kosą, pożerający własne dziecko i panujący nad znakami Koziorożca i Wodnika, oraz ciężkozbrojny Mars, wyposażony w miecz i tarczę, z podporządkowanymi mu znakami Barana i Skorpiona. Po prawej stronie partneruje im odziany niczym rzymski legionista Sol, z berłem w ręku, z krzyżem w płomieniach

nad głową i zodiakalnym lwem u stóp. Nad nim wdzieczy się Venus (il. 17), odziana w kusy płaszczyk i czepek mieszczyki, z kulą i strzałą w dłoniach, ukazana w towarzystwie Amora oraz znaków Byka i Wagi.

Wzorami dla personifikacji zarówno cnót, jak i planet na gdańskim ołtarzu były miedzioryty Hansa Burgkmaira (il. 14, 18) łączące późnogotycką tradycję przedstawieniową z elementami nowożytnymi, obecnymi zwłaszcza w antykizowanych niszach, pomyślanych tak, by sztychy tworzyły fryz⁹. Wzory te cieszyły się wówczas popularnością, zwłaszcza w Niderlandach, gdzie powtarzano je w dekoracjach fasad, rzeźbie i rzemiośle artystycznym. Zauważmy, że do Gdańska dotarły zaledwie kilka lat po ich powstaniu (miedzioryty datowane są na lata 1510–1511). Michael z Augsburga dość swobodnie traktował pierwowzór graficzny, poddając go gotyckiej stylizacji.

Na kwaterach gdańskiego ołtarza pojawiają się personifikowane przedstawienia siedmiu cnót chrześcijańskich i siedmiu planet. Taka konfiguracja, która ukształtowała się w sztuce europejskiej w IX wieku, znajduje precedens w sztuce florenckiej trecenta, w dekoracjach reliefowych campanilli katedry (po 1334 roku, Andrea Pisano i warsztat), gdzie kanonicznej liczbie siedmiu ujętych w czworobok przedstawień planet odpowiada identyczna liczba wyobrażeń cnót, sztuk wyzwolonych i sakramentów¹⁰. Podobny program ikonograficzny znajduje się w Cappellone degli Spagnoli we florenckim kościele Santa Maria Novella (freski Andrea Bonaiuti, 1366–1368)¹¹. Scenie *Triumfu św. Tomasza z Akwinu* towarzyszą kobiece alegorie sztuk wyzwolonych, zasiadające na tronach zwieńczonych ujętymi w trójkąt przedstawieniami planet. U stóp personifikacji zasiadają wybitni reprezentanci poszczególnych dziedzin. Tradycja kojarząca obie sfery przedstawień sięga Pitagorasa, jej wskrzesicielami w wiekach średnich byli Michał Szkot, Tomasz z Akwinu i Dante¹². Przywołane przykłady reprezentują uniwersalistyczne koncepcje późnego średniowiecza. W okresie renesansu bogowie planetarni rzadko pojawiali się w kościołach – w Tempio Malatestiano (S. Francesco) w Rimini ustawiono reliefy marmurowe z bogami planetarnymi, które zdaniem



13. *Merkury*, fragment ołtarza Mistrza Michaela z Augsburga, 1517, kościół Mariacki, Gdańsk



14. Hans Burgkmair, *Merkury*, miedzioryt, 1510–1511

9 W. Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig. Bd. 4: Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschätze*, Stuttgart 1972, s. 73–90.

10 Towarzyszą im sześciokątne reliefy z alegoriami różnych form aktywności ludzkiej, w tym przedstawieniami reprezentantów nauki i sztuki – M. Carloti, *Il lavoro e l'ideale: Il ciclo delle formelle del campanile di Giotto*, Firenze 2008; E. Varanelli Simi, *Artisti e dottori nel medioevo: Il campanile di Firenze e la rivalutazione delle „arti liberi”*, Roma 1996; L. Becherucci, *Andrea Pisano nel Campanile di Giotto*, Firenze 1965.

11 K. Dieck, *Die Spanische Kapelle in Florenz: Das trecenteske Bildprogramm des Kapitelsaals des Dominikaner von S. Maria Novella*, Frankfurt am Main 1997.

12 A. Schüssler von Gosbert, *Zum Thomasfresko des Andrea Bonaiuti in der Spanischen Kapelle am Kreuzgang von Santa Maria Novella*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 24, 1980, 3, s. 251–274.



15. Saturn, fragment ołtarza Mistrza Michaela z Augsburga, 1517, kościół Mariacki, Gdańsk



16. Adriaen Karffycz, Saturn, zaginiona rzeźba z Dworu Artusa, Gdańsk

Piusa II zamieniły kościół w świątynię bogów pogańskich – Tullio Lombardo umieścił w nagrobku kardynała Bellarmina (Wenecja, ss. Giovanni e Paolo) płaskorzeźby z przedstawieniami mitologicznymi, co u jednego z odwiedzających kościół Niemców wywołało obawę, że prości ludzie mogą oddawać kult Herkulesowi, bo wyda im się Samsonem, i Wenerze, bo wezmą ją za Marię Magdalенę. Wobec silnych głosów krytyki w nagrobku Sannazara w Santa Maria del Parto w Neapolu Apolla i Minerwę na reliefie przekuto w Dawida i Judytę¹³.

Przedstawienia astrologiczne, znaki zodiaku i personifikacje planet wprowadzane były w przestrzeń świątyni chrześcijańskich jako symbole czasu. Podporządkowano je Chrystusowi, pojmowanemu jako Chronokrator, Pan czasu kosmicznego, który dokonał radykalnej przemiany czasu z cyklicznego na linearny – jego narodziny zrewolucjonizowały dotychczasowy pogański porządek czasu, opierający się na powtarzalności cyklu odnawiania się natury (nie bez kozery dwanaście znaków zodiaku było postrzeganych jako ekwiwalent dwunastu apostołów)¹⁴. W gdańskim ołtarzu zabrakło jednak bezpośredniego przełożenia między świętami w roku liturgicznym a znakami odnoszącymi się do roku astronomicznego (wówczas na przykład scenie *Bożego Narodzenia* towarzyszyłby Sol). Nie rozpoznajemy zestawień typologicznych w rodzaju Chrystus–Maria jako Sol–Luna, ani też innych, ogólnie rzecz biorąc, pojętych jako objawienie *tempus sub gratia*, czasów, w których dziedzictwo antycznych spekulacji nie zostaje odrzucone, lecz inkorporowane (*tradition morale* według Sezneca)¹⁵. Nie znajdujemy tu także rozpowszechnionych w miniaturstwie, w rękopiśmiennych, a potem drukowanych popularnych kalendarzach i w programach dekoracji średniowiecznych kościołów znaków astrologicznych towarzyszących różnym kategoriom wyobrazonego czasu: rokowi, porom roku, miesiącom, dniom, porom dnia¹⁶. Tego rodzaju przedstawienia astrologiczne, należące do *tradition physique* (Sez nec), znajdowały szeroki repertuar skojarzeń ze światem natury (mineralogii, botaniki, zoologii, fizjologii, medycyny i tak dalej)¹⁷.

Drogą eliminacji należy zatem skonstatować, że przedstawienia astrologiczne w retabulum Mistrza Michaela stanowią nie tyle

13 M. Bull, *The Mirror of the Gods*, Oxford 2005, s. 67.

14 D. Blume, *Regenten des Himmels: Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000; M. Battistini, *Astrology, Magic and Alchemy in Art*, Los Angeles 2007, s. 16, 35.

15 Por. G. Mori, *Arte e Astrologia*, „Art dossier” 1998, 10, s. 9–10.

16 T. Higuera Pérez, *Calendarios medievales: La representación del tiempo en otros tiempos*, Madrid 1997; *Time in the medieval world: Occupations of the months and signs of the Zodiac in the Index of Christian art*, Princeton 2007.

17 J. Sez nec, *La survivance des dieux antiques*, Paris 1993, s. 58.

didaskalia, co ornamentalia, swoiste *drôlerie*. Szukając odpowiedników muzycznych, nazwijmy tę formułę artystyczną gdańskim ekwiwalentem muzycznej *ars subtilior* i pozostając w kręgu muzycznych analogii, zestawmy ją z kontrafakturą, w której tekst religijny zastąpiono świeckim, przy zachowaniu jednak sakralnej melodii. Naukowym nadużyciem jest doszukiwanie się w nich treści neopłatońskich¹⁸ – to przykład bezwiednie stosowanego pojęciowego *cliché*, które nieraz już zwiędło historyków sztuki na manowce. Ujęci w trzeciej, „encyklopedycznej” kategorii Sezneca planetarni bogowie i znaki zodiaku staną się jednymi z wielu elementów budujących systematycznie obraz uniwersum, niczym ilustrowany i swoiście paginowany kodeks zapoznanej wiedzy. Jakkolwiek owe malowane i rzeźbione „encyklopedie” pojawiły się już w średniowieczu¹⁹, będąc refleksem czysto spekulacyjnej koncepcji wiedzy, dopiero renesans nadał indywidualne i autonomiczne rozumienie każdemu z elementów tak pojętego systemu. Astrologiczna dysputa stała się wówczas jedną z formuł zgłębienia humanistycznej wiedzy o wielkości i godności człowieka. W Gdańsku dla artystycznej wizji tak pojętego świata podwoje otworzył Dwór Artusa.



17. *Venus*, fragment ołtarza Mistrza Michaela z Augsburga, 1517, kościół Mariacki, Gdańsk



18. Hans Burgkmair, *Venus*, 1510–1511, miedzioryt

18 Noworyta-Kuklińska 2006, s. 144.

19 Ograniczając się do Italii, podajmy przykład szczególnie: malowidła w Palazzo della Ragione w Padwie (1420–1440, wedle wcześniejszych, zniszczonych, malowideł Giotto) – przedstawieniom apostołów odpowiadają personifikacje miesięcy, znaki zodiaku, bóstwa planetarne oraz ich dzieci. Jeśli dodamy do tego część zachowanych malowideł z czasów trecenta, z alegoriami cnót, sztuk wyzwolonych i mechanicznych, z przedstawieniem Marii, świętych protektorów Padwy i z animalistycznymi alegoriami wyrażającymi specjalności prawnicze, to otrzymamy imponujący obraz średniowiecznej summy.

U źródeł ideowych gdańskiej res publiki Antyczne lektury gdańszczan w czasach renesansu

Jeśli z ksiąg pogańskich uszczkniesz to co w nich najlepsze, i tak jak pszczoła, lecąc od jednego ogrodu starożytnych do drugiego, ominiesz wszędzie truciznę, a wysiesz tylko sok zbawienny i szlachetny to staniesz się o wiele lepiej uzbrojony wewnątrz do zwykłego życia, które nazywają etycznym¹.

Erazm z Rotterdamu

Gdańsk wraz z Prusami Królewskimi inkorporowany do Korony w roku 1454 uwolnił się od tyranii krzyżackiej², uzyskał potwierdzenie istniejących praw (zwłaszcza *ius indigenatus* i prawa chełmińskiego), a także rozszerzenie praw nabytych i przywilejów (szczególnie ekonomicznych, w zakresie swobody handlu, ograniczenia ceł i bicia własnej monety). W ten sposób miasto, jak i całe Prusy Królewskie, w zamian za udział w wojnie trzynastoletniej zyskało unikatowy status prawno-administracyjno-ekonomiczny³. Udział w wojnie trzynastoletniej stał się pretekstem do poszukiwania ideału heroicznej przeszłości, mitu założycielskiego przyszłej res publiki miejskiej, istotnego znaku w zbiorowej pamięci historycznej. Mieszkaństwo pruskie, znajdujące się przez sto pięćdziesiąt lat pod panowaniem krzyżackim, miało silne poczucie swej niemieckiej odrębności, uważało, że ich „kraj nie jest tym samym krajem co Polska, ani Prusacy nie są Polakami, gdyż to osobny kraj i ma osobne prawa”, Prusacy różnią się od Polaków „pod wzglę-

1 Erazm z Rotterdamu, *Podręcznik żołnierza chrystusowego*, przeł. J. Domański, Warszawa 1965, k.9D.

2 Znamienny jest tytuł oracji wygłoszonej przez Petera Titusa w gdańskim Gimnazjum z okazji dwustulecia przyłączenia Gdańska do Polski, *Oratio secularis de Prussia liberata a Cruciferorum tyrannide*, Nadolski 1964, op. cit., s. 195–197. Reinhold Curicke porównał zrzućenie niewoli krzyżackiej z wyzwoleńczą walką Holendrów z Hiszpanami – R. Curicke, *Commentarius Iuridico-Historico-Politicus*, Danzig 1670, s. 239.

3 E. Cieślak, *Przywileje Gdańska z okresu wojny trzynastoletniej na tle przywilejów niektórych miast bałtyckich*, „Czasopismo Prawno-Historyczne” 1954, t. 6, z. 1.

dem pochodzenia i rodu”⁴. Postrzeżenie gdańszczan jako obcych wzmożło się po luteranśkim tumulcie – dobitniej odczuwano nie tylko ich odrębność etniczną, ale też religijno-polityczną. Koryfeusz antyluteranśkiej polemiki na dworze Zygmunta I, poeta Andrzej Krzycki zanotował: „*Ideo cives ipsi, gens Almanna, innato odio in Polonos aestuans, constituerunt fidem ac oboedientiam iuratam regi denegare*”⁵.

Utrwalaniu odrębności służył indygenat pruski, gwarantujący jedynie urodzonym na ziemiach pruskich dostęp do urzędów. Marcin Kromer pisał: „Mieszkańcy Prus, w przeważającej mierze Niemcy lub pochodzenia niemieckiego i w spisywaniu aktów sądowych posługują się bardziej językiem niemieckim, to jednak powszechnie mówią językiem, w którym wyrazy polskie mieszają się z niemieckimi”⁶. Wyrazem tożsamości i odmienności wobec kultury polskiej był dla Prusaków język niemiecki – wyznacznik zakorzenienia w kulturze, obyczaju i obywatelskiej, „wewnątrzpolskiej” odrębności politycznej⁷. Nie dziwi zatem, że używanie niemieckiego przez przedstawicieli Prus w Sejmie mogło razić szlachtę – świadczy o tym choćby relacja Walentego Kluczborskiego z 1569 roku, z której dowiadujemy się, że torunianie na Sejmie Unii wystąpili „*lingua Sua germanica*”, co wywołało oburzenie, elblążanie zaś dyplomatycznie posługiwali się neutralną łaciną⁸.

Jako wspólnota ludzi podległych tym samym prawom i instytucjom na danym obszarze, gdańszczanie w szczególności, a mieszkańcy Prus Królewskich w ogóle tworzyli *natio* w sensie polityczno-ustrojowym, o szczególnym statusie w wielonarodowej Rzeczypospolitej⁹. *Natio* mieszczan gdańskich stworzyło własne mity, poczynawszy od sformułowanego u schyłku średniowiecza politycznego obrazu nastania Wieku Złotego, poprzez rzymski mit republikański, wykorzystany jako legitymizacja autonomicznych rządów, mit towarzyszący coraz bardziej anachronicznemu modelowi ustrojowemu miasta. Formy egzystowania tak pojętej wspólnoty to odpowiedzialność za byt współobywateli, wspólny kodeks etyczny, zakładający prymat interesu zbiorowego nad partykularnym. W obszarze wspólnej pamięci dokonuje się selekcja, a następnie gloryfikacja faktów budujących lokalną tradycję, poczucie odrębności. W wypadku Gdańska rolę mitu założycielskiego nadano oblężeniu Malborka (i ogólnie zwycięskiej wojnie nad Krzyżakami), wydarzeniom, do których często odwoływano się w oficjalnej sztuce i literaturze okolicznościowej.

Mieszkańcy Gdańska posługiwali się jednak przede wszystkim legitymizującymi ich aspiracje i budującymi kodeks zachowań patriotycznych mitami, historycznymi exemplami i legendami zakorzenionymi w antyku, idąc w ten sposób w ślady włoskich republik miejskich oraz wolnych miast Cesarstwa Niemieckiego. Zachowując ciągłą pamięć o chlubnych wydarzeniach z własnych dziejów i o zawieranych paktach, zapisywali w annałach miasta, jak na swoistym zegarze dziejów,

4 Odpowiedź na wezwanie biskupa kujawskiego Wincentego Przerębskiego do respektowania jedności korony (pocz. XVI wieku) cyt. wg *Prusy Królewskie i Książęce w XV i XVI w. Wybór tekstów*, red. K. Górski, J. Mallek, Touń 1971, s. 44. Szerzej na temat kształtowania się odrębności Prus zob. J. Mallek, *Powstanie poczucia odrębności w Prusach i jej rozwój w XV i XVI w.*, [w:] idem, *Dwie części Prus*, Olsztyn 1987, s. 9–17.

5 *Andrea Cricii Carmina*, wyd. K. Morawski, Kraków 1888, s. 108.

6 Cyt. wg M. Kromer, *Polska, czyli o położeniu, ludności, obyczajach, urzędach i sprawach publicznych*, Olsztyn 1984, s. 34.

7 T. Maćkowski, *Prusy Królewskie w oczach szlacheckiej opinii publicznej*, „Rocznik Gdański” 2000, t. LX, z. 1, s. 28.

8 W. Urban, Recenzja: M. Pawlak, *Reformacja i kontrreformacja w Elblągu XVI–XVIII w.*, Bydgoszcz 1994, „Zapiski Historyczne” 1995, s. 156.

9 K. Friedrich, *Inne Prusy. Prusy Królewskie i Polska między wolnością a wolnościami (1569–1772)*, Poznań 2005, s. 24.

momenty, w których czas dostojnie zatrzymywał się w chwilach narodzin, koronacji i śmierci kolejnych suwerenów na tronie Rzeczypospolitej.

Matecznikiem i ostoją reformacji były miasta – na sześćdziesiąt pięć wolnych miast Rzeszy Niemieckiej pozytywnie odniosło się do reformacji ponad pięćdziesiąt, podobnie było w wypadku Prus Królewskich¹⁰. Przyjęcie przez miasta nauk Lutra, w tym dotyczących powszechnego kapłaństwa wiernych, stało się źródłem odnowy więzi społecznych, katalizatorem kształtowania się nowej tożsamości obywatelskiej¹¹. Heroldami nowej wiary na początku lat dwudziestych XVI wieku byli gdańszczanie studiujący na niemieckich uniwersytetach i radykalni predykanci; niebagatelną rolę transmisyjną należy przypisać rozkwitowi oficyn drukarskich. Stopniowo obsadzano parafie kaznodziejami głoszącymi czyste Słowo Boże w języku niemieckim, wkrótce przemianowanymi na proboszczów, uderzono w zakony mendykankie, dokonywano pierwszych aktów ikonoklazmu. Tumult gdański krwawo stłumił osobiście interweniujący w asyście wojska i dygnitarzy Zygmunt I, co jednak tylko tymczasowo restytuowało katolicyzm w mieście – zakorzenienie reformacji w Gdańsku było nieuchronne¹². W 1540 roku Zygmunt Stary, zaniepokojony ciągłym odprawianiem liturgii luterańskiej w Gdańsku, nakazał w liście do Rady jej zaniechanie. W odpowiedzi Rada orzekła, iż sumienie nie pozwala jej zwalczać poglądów religijnych obywateli tylko po to, by w mieście zapanował spokój¹³. Odtąd protestancka legitymizacja religijna, z doktryną usprawiedliwienia przez wiarę na podstawie łaski Bożej, będzie dla gdańszczan orężem w walce o niezależność polityczną i utrzymanie przywilejów.

Przywykło się odruchowo kojarzyć reformację z renesansem – zarówno niemieccy zwolennicy *reformatio*, jak i włoscy adeptci *studia humanitatis* postulowali powrót do źródeł, restytucję tego, co wartościowe w antyku. Reformacyjna doktryna postrzegała siebie jako starą, Kościół rzymski zaś – jako nowy, to jest zepsuty¹⁴. Istotą *studia humanitatis*, zarówno w Italii, jak i na obszarze *Transalpinum*, było traktowanie filozofii, historii i kultury klasycznej jako źródła wiedzy praktycznej – studiowano autorów antycznych, by zdobyć nobilitującą elokwencję, przydatne w oracjach i negocjacjach umiejętności retoryczne. Niezależnie od preferowanej tradycji filozoficznej humanistów łączył sposób poszukiwania wzorów etycznych właśnie w grecko-rzymskiej schedzie filozoficznej. Dla północnej Europy transmisyjną funkcję pełniła renesansowa Italia, do której się podróżowało na szeroko rozumiane studia, z różnorodnymi misjami, niderlandzcy i niemieccy humaniści korespondowali ze swoimi włoskimi odpowiednikami, nade wszystko zaś podkreślić należy rolę rewolucji medialnej związanej z wynalazkiem druku.

Istotnym kontekstem filozoficznym luteranizmu stała się w dobie nowożytnej filozofia stoicka, podstawowy komponent ówczesnego pojmowania *humanitas*, znana dzięki tłumaczeniom pism przede wszystkim Seneki i Cycerona. Zainteresowanie nią odżywa w czternastowiecznej Italii,

10 Por. S. Kościelak, *Reformacja w małych miastach województwa pomorskiego. Próba podsumowania*, „Zapiski Historyczne” 2005, LXX, s. 27–55.

11 Szerzej tę kwestię omawia B. Moeller, *Imperial cities and the Reformation*, Philadelphia 1972.

12 Na temat luteranizmu w szesnastowiecznym Gdańsku zob. m.in. E. Schnaase, *Geschichte der evangelischen Kirche Danzigs*, Danzig 1863; M. Bogucka, *Miasta w Polsce a reformacja. Analogie i różnice w stosunku do innych krajów*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1979, 24; M. Bogucka, *Miasta w Polsce a reformacja. Analogie i różnice w stosunku do innych krajów*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1979, 24; K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą*, Wrocław 2000, s. 17–141.

13 Cieślak, op. cit., s. 96–97.

14 J. Burkhardt, *Stulecie reformacji w Niemczech (1517–1617)*, Warszawa 2009, s. 23–24.

a kontekst jej odczytania celnie oddaje Petrarka, pisząc o Cyceronie: „Można by sądzić, że to przemawia sam apostoł a nie pogański filozof”¹⁵. Idąc śladem stoików, zaczęto postrzegać świat jako wielką wspólnotę, rzeczpospolitą ludzi, którzy podążali drogą cnoty (*virtus*) utożsamionej ze szczęściem. Cnoty-szczęścia, dostępnej każdemu, szukano, żyjąc zgodnie z naturą człowieka, to znaczy rozumnie, z dala od emocji, w stanie bliskim stoickiej apatii. Wyznawano ideał mędrca uniezależnionego od rzeczy, ludzi i emocji. Kosmopolityczna z założenia, klasyczna myśl stoicka w redakcji inspirowanej starorzymską etyką zyskuje rys bardziej patriotyczny, odwołujący się do kategorii męstwa, rozumianego nie tylko jako heroizm wojenny, ale też jako panowanie nad własnymi porywami¹⁶. W tym nurcie szczególnie żywotne było zjawisko cyceronianizmu, dotyczące nie tylko filozofii, zwłaszcza etyki, ale i parenetyki (wzorzec humanisty-erudyty) oraz literatury (retoryki, stylistyki). Cyceron dla ludzi renesansu był wielkim tłumaczem filozoficznego dziedzictwa Greków na łacinę, nauczycielem retoryki i stylu, a nade wszystko dawał praktyczną wykładnię myśli obywatelskiej. Leonardo Bruni w *Cicero novum* postrzegał go „jako nad wyraz zaangażowanego w sprawy państwa, które było gwarantem ładu całego świata”¹⁷. Rolę podręcznika dla renesansowych patrycjuszy wolnych miast niemieckich odegrało dzieło *O powinnościach* (*De Officiis*) Cycerona (dostępne początkowo jako łaciński inkunabuł; pierwsze wydanie niemieckie ukazało się w Moguncji w 1465 roku), w mniejszym stopniu *Sen Scyplona* (*Somnium Scipionis*), bogate w treści filozoficzne i astrologiczne. W dziełach tych magistraty miast niemieckich i niderlandzkich znalazły model rządów oraz kategorie cnót obywatelskich, które od tego czasu stały się nie tylko retorycznym, ale też polityczno-prawnym odniesieniem rządów municypalnych. *O powinnościach* było praktycznym podręcznikiem moralności, zwłaszcza etyki obywatelskiej, dotyczyło cnoty mądrości, sprawiedliwości, dzielności i wstrzeźliwości. Pouczało, jak osiągnąć zaszczyty, żyjąc uczciwie, to znaczy zgodnie z prawdziwą naturą człowieka, obfitowało w pouczające przykłady z bieżącego życia politycznego¹⁸. *De officiis* Cycerona, obfitujące w *dicta, praecepta* i *exempla*, dla Melanchtona stało się źródłem porządku cywilnego, którego strażnikiem było mieszczaństwo, grupa społeczna przedkładająca interes publiczny nad korzyści indywidualne. Ilustrowane niemieckie wydania *O powinnościach* (na przykład z ilustracjami między innymi Hansa Schäufoleina i Hansa Burgkmaira z 1531 roku, w trzy lata później włączone do dzieła zbiorowego *Der Teutsch Cicero*) stały się skarbnicą inspiracji dla konceptorów programów ikonograficznych dekoracji ratuszy w Ulm, Norymberdze i Bazylei. Na marginesie dodajmy, że wczesnym literackim obrazem upersonifikowanych w jednej Cnocie zalet obywatelskich jest poemat gdańszczanina Jana Dantyszka (Dantiscus, właśc. Johannes von Hoefen) *De Virtutis et Fortunae differentia somnium* (Kraków 1510)¹⁹.

15 E. Garin, *Powrót filozofów starożytnych*, Warszawa 1993, s. 24.

16 L. Joachimowicz, *Wstęp* [do:] L. A. Seneka, *Dialogi*, Warszawa 1965, s. 47, 107.

17 Garin, op. cit., s. 11.

18 A. R. Dyck, *A commentary on Cicero „De Officiis”*, Ann Arbor 1996; H. Jones, *Master Tully. Cicero in England*, Nieukoop 1998.

19 W orszaku cnoty znajdujemy tu filozofów antycznych: „Philosophis plena est Socraticisque viris. / Cecropios Samiosque patres ire ordine cernis / Longo, quos Latium, Graecia quosque tulit. / Magnus Aristoteles, divus Plato, Zeno, Cleanthes, / Chrysippus, Thales, Pittacus, inde Bias.” oraz sławne niewiasty i mężów: „Hinc est, magnanima quae vadit Cloelia fronte, / Transit haec Tiberis, casta virago, minas. / Ista ratem traxit sic suspensio soluta / Claudia, virginei fulgida stella chori”. / Plura loqui cupiens, praesul dignissime, coeptum / Turbavit, qui post terga tumultus erat. / Namque venit magno residens Fortuna caballo, / Quam comitabat maxima turba virum. / Huic Virtus, certe visu miserabile, cessit, / Virtutis comites huicque dedere locum” – cyt. wg <http://univ.gda.pl/literat/dantysz/005.htm>.

Reformacja stymulowała rozwój myśli obywatelsko-republikańskiej – dotyczy to zwłaszcza pism Philipa Melanchtona, profesora greki na uniwersytecie w Wittemberdze, którego nazwać można nie bez kozery *praeceptor Germaniae et Gedaniae* (wszak ideowo patronował gdańskiemu szkolnictwu – w drugiej połowie XVI wieku przyswojono nad Motławą jego lekcję antycznych filozofów i poglądy na astrologię). Fakt, że Kościół luterański w Gdańsku przyjął za teologiczną wykładnię *Corpus Doctrinae Christianae* Melanchtona, sprzyjał w przyszłości rozwojowi kryptokalwinizmu, a w konsekwencji – Drugiej Reformacji²⁰. Odwołując się do starożytnych źródeł Platona, Arystotelesa i Cyserona (był komentatorem dzieła *O powinnościach*), Melanchton opisał świecki system prawny, w którym kategorie chrześcijańskich praw naturalnych zostały zdefiniowane przy użyciu klasycznych terminów filozoficznych²¹.

Stopniowo pojawiają się nowe terminy służące do zdefiniowania nowożytnej formy rządów municypalnych. Mieszczański humanizm będzie odwoływać się do kategorii cnót i wspólnoty obywateli, ustala się zakres użycia terminów: *civitas, cives, res publica, prudentia civilis*. Niemiecki teolog i filozof Jakob Wimpheling, aktywny między innymi w Strasburgu, w dziele *Germania* (1501), w rozdziale zatytułowanym *Index Reipublicae* kreśli obraz miejskiej społeczności, odwołując się do realiów strasburskich. Rajcy (*senatores*), którzy kierują wspólnotą (*rem publicam regere*) i zarządzają (*administrare*), mają za cel dobro wspólne (*bonum commune*) w celu zachowania res publik, definiowanej w opozycji do *res privata*. Mianem *civitas* autor określa zewnątrz, fizyczny aspekt miasta jako struktury. Gwarantami szczęśliwości rządów (*felix regimen rei publicae*) są jedność, umiłowanie ojczyzny, oszczędność w wydawaniu środków publicznych, sprawiedliwość wewnętrzną, zachowanie właściwych relacji między stanami w mieście²².

Na obszarze krajów niemieckich nieunikniona stała się konfrontacja ambitnych mieszczan oraz ich dążeń do niezależności politycznej z książętami. Ideowa walka o polityczną samodzielność, posunięta w skrajnych przejawach do monarchomachii, bazuje na pojęciach ojczyzny (rozumianej w węższym niż dzisiejsze, obiegowe znaczenie, jako terytorium podległe władzy księcia), obywatela, patrioty, zobowiązań wobec ojczyzny, obrony praw cywilnych i wolności religijnych (*leges patriae*), oporu wobec tyranii²³. Nie zapominajmy jednak, że zdaniem wielu badaczy reformacja stworzyła autorytarną strukturę kościelną, analogiczną do średniowiecznej, bardziej religijną niż świecką, bardziej subnaturalistyczną i duchową niż materialną²⁴.

Pouczające wydaje się porównanie Gdańska drugiej ćwierci XVI wieku, a więc w czasach ewolucji ku luterańskiej wolnej res publice miejskiej, z modelowym przykładem wolnego miasta Cesarstwa – Norymbergą, w której patrycjat miał podobne tendencje do hermetyzacji. Ukształtowane tam u początku XVI stulecia kulturowe modele patrycjuszowskie będziemy stopniowo odnotowywać nad Motławą. Norymbergą rządziła grupa skoligaconych rodzin patrycjuszowskich,

20 Cieslak, op. cit., s. 142.

21 W. Maurer, *Der junge Melanchton*, Göttingen–Zurich 1967–1969; H. Scheible, *Melanchton. Eine Biographie*, München 1997.

22 S. Tipton, *Res publica bene ordinata: Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment: Rathausdekorationen in der Frühen Neuzeit*, Hildesheim 1996, s. 31.

23 R. von Friedeburg, *Civic humanism and Republican Citizenship in Early Modern Germany*, [w:] *Republicanism and Constitutionalism in Early Modern Europe*, Cambridge 2002, t. 1, s. 129–130.

24 R. H. Troeltsch, *Renaissance and Reformation*, [w:] *Reformation. Material or Spiritual?*, Lexington 1962, s. 8–9.

powiązanych siecią wspólnych interesów i retoryczną formułą opisu ich statutu, która przez odwołania do idealizowanej tradycji republikańskiego Rzymu umacniała ich władzę i przywileje. Norymberski humanista Conrad Celtis dzielił mieszkańców frankońskiego miasta na rzemieślników (*plebes*), pozbawionych praw obywatelskich, czcigodnych obywateli i patrycjuszy (*patres*), chętnie przyrównywanych do greckich *aristos*. Tych ostatnich różnicował na *honestiores familiae*, zasiedziałe, stare rody, *senatores (praetores)*, członków elitarniej rady patrycjuszowskiej, i szeroką radę członków, wybraną przez owych patrycjuszy²⁵. Patrycjat norymberski stworzył elitarny, zamknięty system władzy, degradujący pozycję pospółstwa i ogólnie mówiąc, osób niemających obywatelstwa. Wśród cnót, które norymberczycy szczególnie cenili, prym wiodły Iustitia i Caritas. Tamtejsi mieszczanie w procesie swoistej samonobilitacji posługiwali się kodem republikańskich znaczeń, by osiągnąć status arystokratyczny, stanowiący wyzwanie dla szlachty i książąt, którymi *de facto* czuli się w swej domenie (zasada *civitas sibi princeps*).

Od czasów późnego średniowiecza miasta, zwłaszcza na obszarach niemieckojęzycznych, postrzegano jako matecznik nowożytnego państwa administracyjnego. Wykształcały się w nich funkcjonalne regulacje, będące modelem dla państwa, instytucji dobra wspólnego²⁶. Republikańskie idee wyznawane przez komuny miejskie i praktyka sprawowanej przez nie władzy przyczyniały się do kształtowania nowożytnej koncepcji wolności i patriotyzmu. Gdy wiele z niemieckich miast ochoczo przyjęło luterzańskie nowinki, wzmocniony został argument walki z tyranią – był nim już nie tylko postulat obrony ojczyzny, ale też prawdziwej, reformowanej wiary. Luter postrzegał sferę polityczną osobowo – zwierzchność dla niego to książę, ojciec i sędzia z mieczem sprawiedliwości w dłoni; Luter nie rozpoznawał nowożytnego państwa jako wielkości ponadosobowej²⁷. Reformacja wypracowała doktrynę polityczną nazwaną przez Karla Bartha *Zwei-Reiche-Lehre*. Owe dwa królestwa to domena Boża – Królestwo Chrystusowe oraz królestwo świata, w którym surowym egzekutorem władzy miecza jest człowiek, choć to Bóg go ustanawia (inspiracja dualistyczną koncepcją *civitas Dei* i *civitas terrena* świętego Augustyna). Rząd Ewangelii rodzi w człowieku bojaźń Bożą i łagodność serca, władza świecka tępi w nim zło prowadzące do destrukcji państwa, a człowieka – do ostatecznego upadku. Luter oba rządy od siebie oddzielał, choć w praktyce zwierzchnik władzy świeckiej faktycznie wpływał na sumienia poddanych.

Rozwojowi wolności obywatelskich w miastach towarzyszył nowy model edukacji przyszłych politycznych elit miast. Patrycjusze, przygotowując swoich synów do sprawowania władzy w przyszłości, oddawali ich do szkół nowego, humanistycznego typu, w których uczono łaciny i greki, a przy okazji retoryki, historii starożytnej, obfitującej w przydatne obywatelskie exempla (dostępne choćby w *Memorabiliach* Waleriusza Maksymusa) oraz prawa. Jak się wydaje, właśnie na obszarze prawa dokonana się najszybsza asymilacja modeli antycznych – prawo rzymskie

25 A. Werminghoff, *Konrad Celtis und sein Buch über Nürnberg*, Freiburg 1921, s. 181–186.

26 Burkhardt, op. cit., s. 321.

27 T. Szezech, *Państwo i prawo w doktrynie św. Augustyna, Lutra i Kalwina*, Łódź 2006, s. 174.

z koncepcją prawa naturalnego i stoicką etyką społeczną było fundamentem renesansowej myśli o państwie i prawie.

W grupie dzieł dydaktyczno-moralistycznych, propagujących godne naśladowania wzory etyczne, szczególne miejsce zajmuje *speculum*, zwierciadło, w którym przeglądali się rządzący. Ten typ literatury, jakkolwiek zakorzeniony w starożytności, był przede wszystkim wykwittem uniwersalistycznej kultury i filozofii średniowiecza, akcentował potrzebę praktykowania cnót w rozlicznych wariantach, stanowił praktyczny podręcznik sztuki życia, przeznaczony dla poszczególnych stanów. Średniowieczne *speculum principis* odwoływało się do Platona, Arystotelesa, Seneki i Cyserona. W rozpowszechnionych w krajach niemieckich *Fürstenspiegel* zestawiano katalogi państwowotwórczych cnót, których liczba systematycznie rosła, tablica regentów (*Regententafel*) Johanna Schwartda (1583) odnotowała trzydzieści dwie cnoty, niewiele więcej ukazano na elewacjach ratusza w Bremie (1608–1615). Mieszczanie niemieccy owe książęce cnoty uznali za swoje, dokonując kulturowej transgresji w przestrzeni sztuki alegorycznej, służącej do ich autoprezentacji²⁸. Gdańsk nie doczekał się własnego *speculum* literackiego, jak na przykład Hamburg i północne miasta Niemiec traktatu Johanna Oldendorpa *Van radtslagende, wo men gude Politie und ordenunge...* (Rostock 1530), odnotować warto także *Regentenbuch* mansfeldzkiego kanclerza Georga Lauterbecka²⁹, *Speculum boni magistratus* Michaela Juliusa, kaznodziei z Gothy (Gotha 1595), *De republica* Johanna Ferrariusia (Frankfurt 1601) i *Regenten Spiegel* kaznodziei dworu saksońskiego, Polycarpa Lesera (Leipzig 1605). Status tak rozumianego zwierciadła nad Motławą w pewien sposób nadano malarskim traktatom politycznym umieszczonym w Dworze Artusa i Sali Czerwonej.

Formę literacką *speculum* reprezentuje nade wszystko dzieło o zasięgu paneuropejskim, *Institutio principis Christiani* Erazma z Rotterdamu (1519), oferujące kanon cnót niezbędnych władcy (bezpośrednim adresatem był cesarz Karol V). Według Erazma do sprawowania władzy konieczne są kwalifikacje moralne. Sporządził zatem kanon lektur niezbędnych dla chrześcijańskiego księcia, w którym oprócz Biblii znalazły się dzieła Plutarcha (*Żywoty równoległe*, zaspokajające renesansową potrzebę wzorów moralnych, i *Moralia*, brewiarz humanistów, źródło wiedzy o wychowaniu i kulturze klasycznej), Seneki, Cyserona (*O powinnościach*), Arystotelesa, Herodota, Ksenofonta oraz Salustiusza i Liwiusza. Erazm, znawca filozofii stoickiej, wydawca Seneki, wyznawał filozofię praktyczną, w której etyka oznacza działanie. Uznał, że komentując Pismo Święte, możemy odwoływać się do dorobku literacko-filozoficznego starożytnych. We wczesnym dziele z 1503 roku, *Enchiridion militis Christiani* (*Podręcznik rycerza chrześcijańskiego*), postulował intelektualizm etyczny, wywodzący się z mądrości Biblii i filozofów antycznych, a także z alegorycznej egzegezy mitów. Moralistyka Rotterdamczyka operuje zatem nie teorią, lecz *loci communes*, odwołuje się do wzorów osobowych zarówno antyku, jak i Starego Testamentu³⁰ – myślenie egzemplarystyczne, tak istotne dla kultury Gdańska, jak i całej północnej Europy schyłku średniowiecza i doby

28 S. Albrecht, *Czy ratusz w Bremie jest arcydziełem sztuki mieszczańskiej?*, [w:] *Ratusz w miastach nadbałtyckich*, Gdańsk 1997, s. 238, 240.

29 Dzieło wydane w roku 1559 legitymizowało książęcą władzę nad terytorium, definiowaną między innymi pojęciem *gute Policey* („dobry porządek”) i *gemeiner Nutzen* (powszechny pożytek).

30 J. Domański, *Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu*, Wrocław 1973, s. 181.

nowożytniej, znajduje w Erazmie ojca duchowego i edukatora. W jego ślady poszedł Sebastian Brant we *Freihaitstafel*, zbiorze epigramatów, przedstawiającym biblijne i antyczne, pogańskie *exempla* wolności.

Antyczne *praecepta* i *exempla* stawały się istotnym źródłem treści w sztuce miast, a nie tylko moralnym i intelektualnym wyzwaniem. Wzorem były włoskie republiki miejskie, gdzie w dekoracjach ratuszy korzystano z *exempli* starożytnych, obrazując ideę *bonum commune* (Siena Palazzo Publico, Florencja, Palazzo Vecchio), tworząc alegorie dobrych rządów, posługując się personifikacjami cnót cywilnych. W historii Rzymu szukano legend założycielskich dla miast-republik (na przykład w dekoracji ratusza w Strasburgu użyto *exemplum* Romulusa i Remusa, *per analogiam* dla fundacji miasta – res publiki), uzasadniające ich prawa. W najstarszym niemieckim tłumaczeniu Liwiusza z 1523 roku Bernard Schöferlin pisał we wstępie, że pragnie ukazać dzieje Rzymu jako „zwierciadło i przykład, w którym wszystko, co może być przydatne do rządzenia krajem, zostało przedstawione. Służyć one mogą nie tylko wiedzą w wojnach i sporach, ale także w kwestiach obywatelskich, które rozgrywały się w państwie i miastach”³¹.

Najbardziej powszechną wówczas formą kontaktu z łaciną była edukacja w szkołach parafialnych, stopniowo przemianowanych na łacińskie szkoły humanistyczne. Przy użyciu tekstów starożytnych uczono tam reguł gramatycznych i stylistycznych. Przybyły na krótko do Gdańska z Wrocławia uczeń Melanchtona, Andreas Aurifaber, otrzymał stanowisko rektora Szkoły Marii Panny i opracował dla niej humanistyczny program nauki *Schola Dantiscana cum exhortatione ad literas bonas*, wydany w 1539 roku. W broszurze sporządzonej wedle wskazań Melanchtona zalecał naukę łaciny (głównie na potrzeby dialektyki i retoryki) opartą na dziełach Terencjusza, Boecjusza, Cyserona (zwłaszcza *De officiis* i *Laelius de amicitia*), Wergiliusza i Lukiana³². Kolejny uczeń Melanchtona, lekarz Johann Platocomus (właśc. Brettschneider), gorący zwolennik większego otwarcia szkolnictwa gdańskiego na teksty starożytne, zalecał w szczegółowym programie lektury dla każdej z sześciu klas. Skupiając się wyłącznie na trzech starszych klasach, odnotujemy, że w czwartej czytano listy Cyserona, *Georgiki* Wergiliusza, fragmenty z Owidiusza, ody Horacego, dialogi Erazma z Rotterdamu, opowiadania Pliniusza i Liwiusza. W klasie piątej wprowadzono retorykę i dialektykę, nauczaną na podstawie dzieł Cyserona, Terencjusza, Seneki, Salustiusza i innych. Program kontynuowano w klasie szóstej, w której czytano wiele greki (między innymi Homera, Ezopa, Plutracha, Hezjoda, Pitagorasa), z autorów łacińskich – wspomniane dzieła Cyserona, *Metamorfozy* i *Fasti* Owidiusza, tragedie Seneki, *Ab urbe condita* Liwiusza, *Bukoliki* Wergiliusza, a spośród autorów nowożytnych szczególną estymą w Gdańsku cieszyły się listy Erazma z Rotterdamu i *Zodiacus vitae* Marcellusa Pallingeniusa. Edukację na tym etapie kończono w klasie siódmej, w której pogłębiano umiejętności retoryczne na dziełach Cyserona, Kwintyliana, Sofoklesa, Eurypidesa, Lukiana, Plutarcha i innych³³.

31 S. Tipton, *op. cit.*, s. 57.

32 K. Kubik, *Koncepcje dydaktyczno-wychowawcze w szkolnictwie gdańskim czasów I Rzeczypospolitej*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne”, Pedagogika, 1969, nr 5, s. 14–19; B. Nadolski, *Ze studiów nad życiem literackim i kulturą umysłową na Pomorzu w XVI i XVII w.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 11–12.

33 Nadolski 1969, s. 14–17.

Ten skrótowy wykaz dzieł wybranych z kilkudziesięciu, obejmujących szeroką wiedzę, daje nam pojęcie o postulowanym kanonie wykształcenia antycznego na poziomie podstawowym i gimnazjalnym, dostępnym większości mieszkańców Gdańska, będących przeciętnymi odbiorcami powstającej w nim sztuki. Lektury greckie i łacińskie służyły nie tylko przyswojeniu gramatyki, retoryki, logiki, uczyły także historii i podawały obywatelskie wzorce moralne. Lektury starożytne dominowały w lokalnym obiegu księgarskim, kupowano je również bezpośrednio za granicą. Najstarsze swoiste katalogi ofert księgarń w Gdańsku pochodzą z końca xv wieku i obejmują między innymi *Gesta Romanorum* i *Historia Traiana*. Do dziś zachowały się egzemplarze inkunabułów *Gesta Romanorum* oraz *Facta et dicta* dawnej biblioteki przy kościele Mariackim³⁴. Szkoły, także te elementarne, zalecały uczniom prowadzenie słowników zwanych *copia verborum* (*vocabulorum*), układanych według haseł filozoficzno-moralnych (na przykład cnoty, występki, ojczyzna, szlachectwo i tym podobne), pod którymi zapisywano odpowiednie sentencje autorów starożytnych – nie tylko uczyły one łaciny i greki, ale stanowiły teaurus mądrości życiowych³⁵. Po ukończeniu szkoły podstawowej młodzież gdańska wyjeżdżała na studia zagraniczne, początkowo (do około 1525 roku) głównie do Krakowa, w czasach rozkwitu reformacji przede wszystkim do uniwersytetów niemieckich (Królewiec, Lipsk, Wittemberga, Heidelberg) i niderlandzkich (Lejda) – dodajmy, iż dwa ostatnie uniwersytety stały się ostoją drugiej reformacji, choć kalwińska elita patrycjuszowska chętnie uzupełniała swe studia w katolickiej Italii (Siena, Bolonia, Padwa).

Patrycjat gdański, wywodzący się z rodzin przybyłych do Gdańska w xv wieku, głównie z Nadrenii, Westfalii i Dolnych Niemiec, zajmował się kupiectwem i gromadził majątki. W następnym stuleciu w obrębie tej grupy społecznej, do której przynależność uwarunkowana była statusem majątkowym, niepomierne wzrosły ambicje polityczne i kulturowe. To ona przejęła w mieście władzę, wzajemnie się wspierając, stworzyła oligarchię osiadłych rodów, przekazujących władzę z pokolenia na pokolenie i wywierających decydujący wpływ na rozwój miasta. Od Florencji po Brugię droga awansu mieszczańskiego była podobna: stopniowo mieszczenie dorabiali się na kupiectwie, spekulacjach finansowych (bankierstwo, lichwa, renty gruntowe) oraz inwestycjach w nieruchomości. Tak powstała elita ekonomiczna mogła sobie pozwolić na aktywność polityczną i mecenasowską, która nad Motławą, zważywszy na niespotykaną w Europie zamożność gdańskich patrycjuszy, przybrała tak spektakularny kształt.

34 Odnotowano, że do końca xv wieku w księgozbiorach gdańskich znalazło się około tysiąca książek drukowanych, w tym dzieła zwiastujące renesans: Terencjusza, Horacego i Persjusza, Bocaccia, Petrarki, Poliziana, Poggia i Publiciusa – zob. Z. Nowak, *Bibliotheca Senatus Gedanensis 1596–1817*, [w:] *Gdańskie Gimnazjum Akademickie*, t. 1: *Szkice z dziejów*, Gdańsk 2008, s. 110.

35 T. Bienkowski, *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450–1750)*, Warszawa 1976, s. 49–50.

Gdańskie czytanie Liwiusza i Owidiusza Obrazy Mistrza Georga na tle programu ikonograficznego Dworu Artusa w XVI wieku

Po pożarach w 1476 i 1477 roku wewnątrz municypalnego Dworu Artusa (il. 19), arena ekskluzywnych spotkań bractw mieszczańskich, zrzeszających członków połączonych miejscem pochodzenia¹, a od około 1530 roku miejsce posiedzeń sądowych Ławy, uległo daleko idącej przebudowie. Wbrew sugestiom² praktyczne, ludyczno-reprezentacyjne przeznaczenie Dworu Artusa u progu ery nowożytnej, wynikające z jego społeczno-gospodarczej, a nie zmitologizowanej, arturiańskiej genezy, nie stoi w sprzeczności z postrzeganiem programu ideowego dekoracji jako niezwykle wyrafinowanego, wielowątkowego wykwitu kultury gromadzącego wówczas niebagatelne kapitały i mającego ambicje polityczne mieszczaństwa. Co oczywiste, rycerskie i arystokratyczne (feudalne)³ aspiracje tej grupy społecznej są dokumentowane przede wszystkim przez treści, jakie odnajdujemy w zamawianych dla Dworu Artusa dziełach sztuki. Dla porównania wskażmy Salla dell'Udienza w Collegio dell Cambio w Perugii, miejsce spotkań bankierów i transakcji handlowych, ozdobione erudycyjnymi freskami Perugina z personifikowanymi kategoriami moralnymi, przykładami sławnych mężów i przedstawieniami astrologicznymi, a więc zbieżnymi ze znanymi z Dworu Artusa. Przykłady można zresztą mnożyć, przywołując programy dekoracji szeroko pojętych miejsc spotkań bractw mieszczańskich, choćby północnoeuropejskich siedzib gildii lub weneckich *fondaco*⁴.

1 W pewien sposób ławy bractw stawały się świeckimi odpowiednikami kaplic i ołtarzy brackich w kościele Mariackim.

2 E. Kizik, *Recenzja książki Elżbiety Pileckiej „Dwory Artusa w Prusach. Świadectwo kształtowania się nowej świadomości mieszczańskiej w Prusach”, „Zapiski Historyczne” 2006, t. 71, s. 167, 169.*

3 Jako rycerskość rozumiemy tu pewien kulturowy kod zachowań i wyobrażeń, a nie sam fakt magazynowania i noszenia broni, związany z obowiązkiem obrony miasta przez mieszczan (por. *ibidem*, s. 170). Podzielamy uwagi recenzenta, dotyczące nadużywania terminu „arystokratyzacja” w stosunku do kultury gdańskiej późnego średniowiecza; termin „feudalizacja” oddaje raczej aspekt społeczny i polityczny zjawiska.

4 E. Pilecka, *Średniowieczne Dwory Artusa w Prusach. Świadectwo kształtowania się nowej świadomości mieszczańskiej*, Toruń 2005, s. 132–178.



19. Wnętrze Dworu Artusa, stan przed 1945

W latach 30. XVI wieku wnętrzu nadano jednolity charakter poprzez ustawienie dekorowanych snycersko i malarsko ław o zunifikowanej strukturze (siedziska z zapleckami dzielonymi pionowo pilastrami i półkolumnami, belkowanie z triumfalnym fryzmem ujęte w półkoliste ramy, dekorowane reliefowo obrazy, wieńczące figury ustawione na gzymsie, którym każde z bractw nadało indywidualne treści, zatrudniając w ramach swoistej rywalizacji różnych malarzy oraz rzeźbiarzy. Drewniane, dekorowane snycersko ławy radzieckie obiegające ściany były typowe dla sal obrad północnoeuropejskich ratuszy. Zastosowana w Gdańsku czysto renesansowa formuła tychże siedzisk, z charakterystycznym modulem edikuli nie ma zachowanych precedensów. Można

oczywiście szukać czysto „akademickich” analogii w malarstwie quattrocenta (np. dekorowane *en grisaille* wnętrze świątyni w obrazie Andrea Mantegna *Obrzezanie* z tryptyku dla kaplicy pałacowej w Mantui, 1461 r.), niemniej realnymi, dostępnymi w Gdańsku źródłami inspiracji mogłyby być renesansowe karty tytułowe ujęte motywem edikuli.

Dotychczasowe omówienia cyklu Mistrza Georga nie można uznać za satysfakcjonujące⁵. Zachowane do dzisiaj cztery obrazy jego autorstwa zostały namalowane dla ławy Św. Rajnolda w Dworze Artusa. Pierwotnie dekoracja ławy wyglądała następująco: nad boazerią znajdował się niezachowany fryz z płaskorzeźbionym *Triumfem rzymskim*, wzdłuż którego biegła niemiecka inskrypcja. Gzyms zdobiły figury siedmiu planet i odpowiadające im znaki zodiaku (niezachowanie), nad którymi górowała rzeźba Św. Rajnolda (Adrian Karffycz, 1533 r.). Znajdowały się tam także figury *Fortitudo* i *Caritas* oraz być może *Iustitii*. Nad fryzmem i gzymsem umieszczono cykl pięciu zamkniętych półkolistych obrazów zwanych rundelami (Mistrz Georg, 1531–1534). Zawieszony na ścianie zachodniej, centralny, największy obraz o nieznanym tytule się nie zachował (na jego miejscu dziś znajduje się obraz Meyerheima *Synowie Hajmona na Bajardzie*). Otaczały go dwa dzieła: *Śmierć Lukrecji* i *Ofiara Marka Kurcjusza*. Dwa pozostałe obrazy: *Stracenie Mecjusza Fufecjusza* oraz *Diana i Akteon*, znajdowały się na ścianie północnej. Na pilastrze ściany zachodniej umieszczono rundel z napisem hołdowniczym dla cesarza Karola v Habsburga i jego *pendant* z tablicą inskrypcyjną dla Zygmunta Starego⁶.

5.1 Śmierć Lukrecji

Pierwszy z obrazów cyklu (il. 20) opowiada historię Lukrecji, legendarnej rzymskiej matrony, słynącej z wierności, która została podstępnie zgwałcona przez Sekstusa Tarkwiniusza, kompana jej męża, gdy ten ostatni przebywał na wojnie. Choć nie czuła się winna, nie mogąc znieść hańby, popełniła samobójstwo. Jej śmierć miała zapoczątkować przewrót polityczny, który doprowadził do upadku tyranii⁷.

Scenerię *Śmierci Lukrecji* Mistrza Georga stanowi alkowa – rzymska heroina siedzi po lewej stronie, przy stole, ze stoickim spokojem wbija sztylet w odkrytą pierś. Za jej plecami widzimy łożo baldachimowe, pozostawione cokolwiek w nieładzie (w zawołowany sposób przywołuje to słowa Lukrecji z Liwiusza, skierowane do męża: „ślady obcego mężczyzny są w twoim łożu”). Świadcami samobójczej śmierci są przywołani za Liwiuszem: Kolatynus (mąż) z Juniuszem

5 Chodzi o Teresy Grzybkowskiej *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520–1620*, Gdańsk 1990, s. 72–73. Autorka wskazuje na analogie cyklu z dziełami drugorzędneho malarza Hansa z Kolonii. Za A. Gosieniecką (*Malarstwo gdańskie XVI i XVII wieku*, kat. wyst., Gdańsk 1957, s. 33–34), podaje tytuł jednego z obrazów jako *Stracenie przestępcy*, podczas gdy właściwy został już rozpoznany w 1939 roku jako *Stracenie Mecjusza Fufecjusza* (B. Meyer, *Der Artushof*, Danzig 1939, s. 16). O obrazach Mistrza Georga wspominała także Katarzyna Cieślak (*Wystrój Dworu Artusa w Gdańsku w XVI w. i jego program ideowy*, „Porta Aurea” 1992 1, s. 40–42). Bazując na nienagannym warsztacie historyka, autorka zrekonstruowała pierwotny wygląd ławy św. Rajnolda i traktowała o jego przemianach. W zakresie odczytania treści zaproponowała interpretację nader uproszczoną (rozwiąza szczegółowo tylko treści myślowe w wypadku przedstawienia Akteona), wspierając się zadziwiająco ubogą i przypadkową literaturą. Ta negatywna ocena nie dotyczy erudycyjnej interpretacji wystroju pozostałych ław i ogólnych wniosków tej wybitnej uczonki.

6 Cieślak, op. cit., s. 40: „*Divo Carlo V Imperatori invictissimo pio felici semper Augusto ob inclitas exiqui temporis victorias fortunae vires in rebus mortalium mirati divi Reinoldi fratres posuerunt*”.

7 Tytus Liwiusz, *Dzieje Rzymu od założenia miasta*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, 1, 57–59.

Brutusem oraz Spuriusz Lukrecjusz (ojciec) i Publiusz Waleriusz, a także ukazani na dalszym planie postronni widzowie. Uwagę zwraca szczegółowe odwzorowanie opisu Liwiusza i aktualizacja tematu. Wszystkie postacie odziane są w stroje współczesne artyście, meble mają renesansowe formy.

Formułę przedstawienia gdańskiej *Śmierci Lukrecji* należy rozpatrywać na tle ikonografii tematu w malarstwie niemieckim i niderlandzkim pierwszej tercji XVI wieku.

Krótki przegląd rozpocznie rycina Israhela van Meckenema *Śmierć Lukrecji* (1500–1503), swobodnie *resumée* późnośredniowiecznej tradycji ikonograficznej tematu, ustalonej przede wszystkim w iluminatorstwie. Scena rozgrywa się w ówczesnym wnętrzu, postacie są także współczesne autorowi – rzec by można, że to scena z eposu rycerskiego. Wnikliwe oko dostrzeże na plecach Tarkwiniusza krzyż Świętego Andrzeja, wyróżniający niemieckich najemników w tym czasie⁸. Natomiast pozy i gesty bohaterów pozytywnych zdradzają konotacje religijne. Lukrecja czasów późnego gotyku na Północy broni honoru męża i ojca, a nade wszystko oddaje życie w obronie cnót małżeńskich.

Ożywym impulsem w kształtowaniu ikonografii tematu stał się antyk widziany oczyma włoskich mistrzów. Pojawiła się nagość Lukrecji, początkowo heroizowana, potem erotyzowana. Włochów, kodyfikujących w tym aspekcie ikonografię Lukrecji, wyprzedził jednak Dürer. On to w wersji sztalugowej (Stara Pinakoteka, Monachium) i rysunkowej (Albertina, Wiedeń; obie wersje datowane na 1508) pod wpływem Leonarda i Wenecjan ukazał Lukrecję niemal naga, szlachetną w witruwiańskich proporcjach i germańską w wyrazie i kanonie kobiecej urody. Moralizatorski przekaz był swoistym gładem dla Dürera, umożliwiającym mu stosowanie aktu, skądinąd odartego z erotyzmu i wdzięku, może trochę na średniowiecznej zasadzie, głoszącej, że heroiny w kobiecym ciele skrywają męskiego ducha⁹. Najśłynniejszą z renesansowych Lukrecji, w pełni zasługującą na miano *all'antica*, pozostanie jednak ta znana z ryciny Marcantonio Raimondiego, inspirowanej rysunkiem Rafaela (1511–1512)¹⁰. Natchnieniem dla jej figury był dziś zaginiony posąg antyczny, odkryty w 1508 roku i identyfikowany jako Lukrecja¹¹, klasyczna w formach jest także architektura w tle. Raimondi układa jednak ramiona i głowę swej Lukrecji na podobieństwo Zbawiciela na krzyżu – nie pierwsze to odczytanie antycznej heroiny jako prefiguracji Chrystusa. Powstały współcześnie z wymienionym drzeworyt Hansa Baldunga Griena *Śmierć Lukrecji* bywa zestawiany z identycznym w formie drzeworytem tegoż autora przedstawiającym *Męża Boleści* (oba z roku 1511). Baldungowi obcy jest kanon apoliński i retoryczny patos – oba przedstawienia w półpostaci, w kadrze izolowanej heroizacji typu *Andachtsbild*, wyrażają ból fizyczny, wspólną wyborę śmierci jako odkupienia. Ich cielesność i oblicze psychiczne są obszarem doznawania cierpienia – inaczej niż u Lucasa Cranacha Starszego, autora licznych przedstawień pogańskiej

8 D. Wolfthal, *Image of Rape. The „Heroic” Tradition and Its Alternatives*, Cambridge 1999, s. 76; zob. też B. Bernes, *Heroines and Worthy Women*, [w:] *Eva/Ave. Women in Renaissance and Baroque Print*, kat. wyst., New York 1990, s. 40.

9 L. Hults, *Dürer's Lucretia: Speaking the silence of women*, „Sign” 1991, XVI, s. 205–237; J. Bernstein, *The Female model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione and Raphael*, „Artibus et Historiae”, 1992, 26, s. 49–63.

10 *Raphael dans les collections françaises*, kat. wyst., Paris 1984, s. 328.

11 W. Stechow, *Lucretia Statua*, [w:] *Essays in Honour of Georg Swarzenski*, Berlin–Chicago 1951, s. 114–124.



20. Mistrz Georg, *Śmierć Lukrecji*, 1534, Dwór Artusa, Gdańsk

męczennicy¹². *Lukrecje* Cranacha i jego warsztatu to ukazane w całej postaci lub popiersiu wiotkie, wyzywające niemieckie *Luxuriae*, o wrzecionowatej stylizacji ciała i kukielkowej gracji, o pustych gestach i nieautentycznym bólu (niebezpiecznie bliskim erotycznej ekstazie). Czytelna jest w nich paralelność nakłucia nożem i zmaży fallusa¹³, izolacja zaś jest znakiem ostatecznego triumfu ofiary – Lukrecja, uderzając w siebie, ostatecznie uśmierci wroga. Te seryjnie produkowane obrazy (doliczono się trzydziestu siedmiu wersji) królowały niegdyś w dla nas niepojętym, erotycznym świecie wyobraźni zleceniodawców, a dziś zaprzatają głowy specjalistów w dziedzinie psychoseksualnych badań nad nowożytnym aktem, zwłaszcza tych zakorzenionych kulturowo za oceanem, odczytujących akty Cranacha w kategoriach voyeuryzmu czy sadomasochizmu¹⁴. Tak czy inaczej, adresatem tych obrazów był mieszczanin, któremu: „pikanterie smakują najbardziej, gdy są przyprawione moralnością. Cranach, sam mieszczuch, a zatem jak nikt inny obeznany

12 M. J. Friedländer, J. Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, New York 1978, s. 78, 80, 94, 102, 116–117, 140, 151; D. Koeplin, T. Falk, *Lucas Cranach Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, cz. 2, Stuttgart 1976, s. 660–672; C. Bonicati, *Lucas Cranach alle soglie dell'Umanesimo italiano*, „The Journal of Medieval and Renaissance Studies”, 4, 1974, s. 267–285; I. Donaldson, *The Rape of Lucretia. A Myth and its Transformations*, Oxford 1982, s. 17–18.

13 Por. Donaldson, op. cit., s. 8–19; M. Garrard, *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989, s. 224; Hults, op. cit., s. 216–218; R. Spear, „The Divine Guido”. *Religion, Sex, Money and Art in Word of Guido Reni*, New Haven – London 1997, s. 88–89, 344–345.

14 Najbardziej wyważone stanowisko zajmuje C. M. Schuler, *Virtuous Model/Voluptuous Martyr. The Suicide of Lucretia In Northern Renaissance Art and Its Relationship to Late Medieval Devotional Imagery*, [w:] *Saints, Sinners and Sisters. Women and Art of Medieval and Early Modern Europe*, red. J. L. Carroll, Ashgate 2003, s. 7–24. Autor wywodzi półfiguralne, izolowane wizerunki Lukrecji Cranacha i Joosa van Cleve z późnośredniowiecznych wyobrażeń Męża Boleści. Analizuje fenomen przedstawień powielających tradycyjną formułę obrazu dewocyjnego, a zarazem wyrażających erotyczne treści.

z psychologią szerokiej publiczności, uwzględnił naturalnie tę słabostkę i z pełną świadomością wypuścił na rynek znaczną ilość moralnie ufryzowanych dwuznaczości¹⁵.

Inwentorami przedstawień Lukrecji w półpostaci byli malarze niderlandzcy (między innymi Joos van Cleve, Jan Gossaert, Quentin Massys i Mistrz Świętej Krwi) – to oni w pierwszym dwudziestolecu XVI wieku ustalili kanon tego przedstawienia jako *exemplum virtutis*, traktowanego jako humanistyczny, świecki odpowiednik Judyty i Marii Magdaleny. Wówczas obrazy o tym temacie były przedmiotem kolekcjonerstwa (na przykład w posiadaniu Małgorzaty Austriackiej w 1524 roku znajdowały się trzy takie dzieła), tyleż z racji samego tematu, co jego pikantnych podtekstów – *Lukrecja* Joosa van Cleve nie panuje nad wyrazem twarzy, zniekształconej grymasem bólu, bliskim ekstazie orgazmu. Podobnie ambiwalentna wydaje się geneza charakterystycznego kadru – Lukrecje ukazane w półpostaci, z wyeksponowanym biustem to przejście od narracji, historii, do pomnikowej, ahistorycznej izolacji; logika męskiego voyeuryzmu każe widzieć tu przede wszystkim intymność kobietą w szczególności.

Diametralnie inną konwencję przedstawienia odnajdujemy u Jörga Breu Starszego w jego *Legendzie Lukrecji* (1528, Stara Pinakoteka, Monachium), wchodzącej w skład cyklu historii rzymskich, namalowanych dla księcia Wilhelma IV Bawarskiego i jego żony Jakobei z Baden¹⁶. To ludna kompozycja, o symultanicznej narracji, w bogatej, architektonicznej oprawie o formach renesansowych. Na pierwszym planie ukazano po lewej stronie Lukrecję, bogato odzianą patrycjuszkę, ze spokojem wbijającą nóż w serce w obecności mężczyzn noszących się z rzymską, a po prawej – tę leżącą już martwą. Obraz w warstwie politycznych znaczeń wyraża ambicje księcia Wilhelma, legitymizuje jego aspiracje jako jawnego oponenta cesarza Karola V¹⁷. W głębi kompozycji widzimy dalsze epizody. Nad ramą umieszczono figury Adama i Ewy. Uwagę zwraca niezwykła wierność wobec przekazu Liwiusza. Podobny schemat kompozycyjny zastosował Jörg Breu Młodszy, podejmując analogiczny temat jako ilustrację księgi *Joannis Tiroli Antiquitates*, którą burmistrz Augsburga podarował Henrykowi VIII (lata czterdzieste XVI wieku, Biblioteka Eton College). Nowum stanowi wyobrażenie sceny gwałtu w górnej części kompozycji zamkniętej łukiem. Tarkwiniusz został tu ukazany jako najemnik, odziany w typową dlań szatę z długimi, podłużnymi nacięciami¹⁸, w żółtym kolorze zdrady. Gwałt implikują jego opadające spodnie, ukazujące bieliznę. Artyści Północy w tym czasie przedstawiają gwałciiciela jako współczesnego im żołnierza, a jego czyn – jako diaboliczny. Warto dodać, że wydarzeniu patronują uosobienia cnót męskich – ukazani w niszach Herkules i Neptun, elementy gloryfikacji *allantica*.

Na tak określonym tle *Lukrecja* z Dworu Arusa pod względem ikonograficznym prezentuje się dość zachowawczo. W tym, a także w innych obrazach Mistrz Georg świadomie wybiera konwencję aktualizacji, podąża więc śladem większości ówczesnych malarzy niemieckich

15 W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa 1983, s. 138.

16 C. Goldberg, *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des Bayerischen Herzogs Wilhelm IV und seiner Gemahlin Jacobea für die Münchner Residenz*, München 1983; A. Morrall, *The „Deutsch” and the „Welsch”: Jörg Breu the Elder’s sketch for the Story of Lucretia and the uses of classicism in sixteenth century Germany*, [w:] *Drawing 1400–1600. Invention and Innovation*, Birmingham 1994, s. 109–131; P. F. Cuneo, *Jörg Breu the Elder’s Death of Lucretia: History, Sexuality and the State*, [w:] *Saints, Sinners and Sisters*, op. cit., s. 26–43.

17 Cuneo, op. cit., s. 35–39.

18 Wolfthal, op. cit., s. 77–78.



21. Hans Schäufelein, *Śmierć Lukrecji*, drzeworyt

i niderlandzkich. Ukazany tutaj typ wnętrza z drewnianymi ławami i łóżem baldachimowym ma odpowiedniki we współczesnych malarzowi ilustracjach Biblii Lutra, zwłaszcza w drzeworycie z Samsonem i Dalilą z wydania z roku 1534¹⁹. W wąskim zakresie podjętego tematu reprezentuje wariant bliski wspomnianemu Jörgowi Breu Starszemu oraz Hansowi Schäufeleinowi. Ten ostatni jest autorem drzeworytu przedstawiającego Lukrecję (il. 21), z serii *Niemiecki Cyceron*. Ukazał on w sypialni samotną, siedzącą na brzegu łoża, wspartą o wieko skrzyni wiannej Lukrecję zadającą sobie śmiertelny cios. Oprócz tego przedstawienia Mistrz Georg znał być może półfiguralne przedstawienia Lukrecji malarzy niderlandzkich czy pracowni Cranacha. Jego Lukrecja jawi się jako młoda patrycjuszka, nadobna i elegancka, na jej twarzy maluje się spokój, podczas gdy jej zachodnie i południowe, mniej pruderyjne odpowiedniczki noszą na twarzach niejednoznaczny wyraz bólu. Można zaryzykować stwierdzenie, że adaptował on tu gotowy, znany mu topos figuralny Marii Magdaleny. Heroinie towarzyszą męscy gapie, gęsto zbici w grupę, żywo gestykulujący, niczym tłum u stóp Ukrzyżowanego na późnogotyckich nastawach ołtarzowych. Pomysł zestawienia umierającej Lukrecji i zwartej grupy obserwatorów malarz mógł znać ze

19 *Illuminierte Holzschnitte der Luther Bibel von 1534*, Berlin 1983, s. 15.



22. Ilustracje z historii Lukrecji ze strony tytułowej *Dziejów Rzymu* Liwiusza, 1518, Biblioteka Gdańska PAN

strony tytułowej bazylejskiego wydania *Dziejów Rzymu* Liwiusza z roku 1518 (il. 22; egzemplarz ze zbiorów Biblioteki Senatu Miasta Gdańska w Bibliotece PAN w Gdańsku)²⁰. W dolnej części ukazano tam osobno gwałt na Lukrecji oraz jej samobójstwo, którego świadkami są trzej mężczyźni i bolejąca kobieta. Podobna scena skomponowana została na ilustracji graficznej Hansa Holbeina Młodszeo na stronie tytułowej dzieła Erazma z Rotterdamu, wydanego w Bazylei w roku 1518²¹.

Mistrz Georg prezentuje w *Lukrecji* aspiracje i ograniczenia twórcy okresu przejściowego, próbuje zerwać z anachroniczną konwencją, ale nie stać go równocześnie na prezentację nowej, spójnej formuły przedstawienia. Jego męscy bohaterowie nie radzą sobie z okazywaniem uczuć, malarz nadał im konwencjonalne, retoryczne gesty przejęte z późnogotyckiego malarstwa religijnego. Zawodzi go intuicja i zmysł obserwacji (niektóre postacie mają powykręcane do tyłu nogi, cienie rzucane są w odwrotną stronę). Figury są krępe, różnicowane tylko w ramach kilku typów charakterologicznych. Malowane są płasko, w papuzim wachlarzu lokalnych barw, w płytkiej, pudełkowej przestrzeni. Sposób narracji jest naiwny, oparty na anachronicznym myśleniu w kategoriach obiegowej symboliki (wenecki kielich z wodą oznaczający czystość, nożyczki, które przetną nić żywota, boloński piesek u stóp Lukrecji, wyrażający wierność małżeńską²²). W dużej mierze tę charakterystykę można odnieść do pozostałych obrazów.

Jakie treści pragnęli wyrazić członkowie Bractwa Świętego Rajnolda, zamawiając do dekoracji swych ław obraz z historią Lukrecji? Zapewne bliskie im były rzymskie ideały wierności małżeńskiej i poświęcenia w imię godności. Powszechne było wówczas chrystologiczne odczytanie

20 Warto dodać, że z dawnych zbiorów gdańskich pochodzi przechowywane w teże bibliotece weneckie wydanie Liwiusza z 1520 roku z drzeworytami Andrei Zoana.

21 *Des Erasmi Roterdemi in genere consolatorio de morte declamatio...*, Basel 1518, oficyna Johanna Frobenia. Na uwagę zasługuje fakt, że w górnej części bordiury dekorującej wspomnianą stronę tytułową ukazano *Veraikon* – potwierdza to rozpowszechnione wówczas typologiczne konotacje Lukrecji, związane z Chrystusem.

22 W podobnym znaczeniu psy (charty) pojawiają się w przedstawieniach Lukrecji na miedziorycie Israhela van Meckenema (1500/1503) i Mistrza S (1505/1520). W tym kontekście jako swoistą parodię należy uznać potraktowaną jak scena erotyczna rycinę *Lukrecja i Tarkwiniusz* Agostina Veneziano według Rafaela (1524), gdzie na pierwszym planie ukazano kopulujące psy, współgrające z innymi mało wyszukаныmi symbolami seksualnymi użytymi w tej kompozycji.

postaci Lukrecji, sugerowane w *Gesta Romanorum*, zbiorze łacińskich opowieści o charakterze *exempli*, spisanych w Anglii lub w Niemczech na przełomie XIII i XIV wieku. W 1472 roku wydano je drukiem po łacinie w Kolonii, w 1489 – po niemiecku w Augsburgu, a w 1543 – po polsku w Krakowie. Te opowieści o różnorodnym rodowodzie w dużej mierze nawiązywały do starożytnych legend rzymskich i przeznaczone były pierwotnie na użytek kaznodziejów²³. Każda z opowieści ma tytuł, często przywołujący cnoty chrześcijańskie, czy wręcz samego Chrystusa, po czym następuje właściwa, krótka opowieść. Po niej na ogół pojawia się krótkie moralizowanie (*moralizatio*), w którym historia zostaje odczytana według klucza chrześcijańskiego. W odniesieniu do Lukrecji czytamy między innymi: „*Lucretia nobilis domina est e deo per baptismum lota et deo conjuncta. Sextus est diabolus, qui nititur minis et muneribus animam violare*”²⁴. Dalej następuje odniesienie do Lukrecji jako wzoru miłości małżeńskiej, miłości ojczyzny i chrześcijańskiego miłosierdzia. Istotne wydaje się odczytanie obecności rzymskiej bohaterki w Dworze Artusa jako uosobienia idei republikańskich (podobnie odczytywane są jej przedstawienia w odniesieniu do piętnastowiecznej Florencji²⁵), wezwania do obrony niezależności miasta w konfrontacji z tyranią, pochwały gdańskiej *libertas*.

Popularność tematu Lukrecji w latach trzydziestych i czterdziestych XVI wieku znajduje szczególny kontekst w religijno-politycznej sytuacji protestantów. Lukrecja, będąca personifikacją *Sanctimonii* (Świątobliwości) i *Fortitudo* (Męstwa), nabiera aktualizujących znaczeń – staje się paralełą zwycięstwa nad tyranią. W tym czasie popularne stały się dwie tragedie dotyczące historii Lukrecji. Autorem pierwszej był Heinrich Bullinger, szwajcarski teolog, następca Zwinglego. Historia rzymskiej matrony posłużyła mu za pretekst, by porównać obalenie króla Tarkwiniusza Pysznego w Rzymie do zwalczania dominacji arystokracji i konsolidacji władzy w rękach cechów w Zurychu²⁶. Dramat ten, wystawiany w miastach południowych Niemiec, w aspekcie politycznym stanowi odpowiedź na próby rekatolicyzacji mieszczan, podejmowane przez Habsburgów, a jednocześnie wezwanie do pokoju społecznego wobec grozy wojny chłopskiej²⁷.

Drugi z dramatów, *Tragedia Lukrecji* autorstwa luteranina Hansa Sachsa, skupia się zarówno na obrazie rzymskiej protagonistki jako exemplum, jak i na kwestiach państwa i władzy. Autor interpretuje śmierć Lukrecji przede wszystkim jako kres tyrani i ustanowienie republiki. Oddajmy głos samemu autorowi: „Gdzie władza jest w rękach tyrana, tam prowokowana jest niezgoda i rewolty i w końcu wszystko popada w ruinę. Natomiast tam gdzie są godne rządy, miłosierne

23 Na temat użycia antycznych *exempli* w średniowieczu zob. J. Le Goffe, *L'exemplum et la rhétorique de la prédication aux XIIIe et XIVe siècles*, [w:] *Retorica e poetica tra i secoli XI e XIV. Atti del secondo Convegno Internazionale di Studi dell'Associazione per il Medioevo e Ummanesimo Latini in onore e memoria di Enzo Franceschini*, Firenze 1988, s. 3–29.

24 *Gesta Romanorum von Hermann Oesterley*, Hildesheim – New York 1980, s. 490. Niestety wydanie zbioru, spolszczone przez Pawła Hertza (Warszawa 2001), którego podstawą było wydanie lipskie z 1979 roku, nie zawiera moralizujących komentarzy.

25 G. Walton, *The Lucretia Panel in the Isabela Stuart Gardner Museum in Boston*, [w:] *Essays in Honour of Walter Friedländer*, New York 1965, s. 185–186; C. L. Baskins, *Cassone Paintings. Humanismus in Early Modern Italy*, Cambridge 1989, s. 128, 166; J. Miziolek, *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warszawa 1996, s. 25–44; idem, „*Florentina libertas*”: la „*storia di Lucrezia romana e la cacciata del tiranno*” sui cassoni del primo Rinascimento, „*Prospettiva*” 1996 (1997), 83/84, s. 159–176; G. Hughes, *Renaissance Cassoni*, London 1997, s. 100–107; M. Matthes, *The Rape of Lucretia and the Founding of Republics*, Pennsylvania University 2001.

26 Wydane w 1533 roku dzieło, oparte na łacińskim tekście Liwiusza i Dionizego z Halikarnasu, w polskim tłumaczeniu nosi tytuł: *Wspaniała sztuka dotycząca historii szlachetnej Rzymianki Lukrecji i tego jak Król tyran Tarkwiniusz Wspaniały został wypędzony z Rzymu oraz szczególnie dotyczącej cierpliwości Juniusa Brutusa, pierwszego konsula Rzymu*.

27 K. E. Sorensen-Zapalac, *In his Image and Likeness. Political Iconography and Religious Change in Regensburg*, London 1990, s. 122.



23. Mars i Wenus oraz Samobójstwo Lukrecji, 1529, malowidła w *Gerichtslaube* ratusza w Lüneburgu

i łagodne, układne i wierne wyborcom, życzliwe i ostrożne, mądre i prawdomówne, kraj i naród zachowują posłuszeństwo i pokój. Państwa wzrastają coraz bardziej godnie i prosperująco, ponieważ Bóg chroni je i daje im siłę, potęgę i wigor – to mówi Hans Sachs z Norymbergi²⁸. W latach trzydziestych i czterdziestych XVI wieku na terenach objętych reformacją legenda Lukrecji legitymizowała prawo do samoobrony luteranów. Na marginesie dodajmy, że Lukrecja była wówczas także tematem dzieł autorów katolickich w Polsce – poemat o niej miał napisać już Dantyszek (niezachowany), znamy też utwory Andrzeja Krzyckiego, Marcina Bielskiego i Jana Kochanowskiego poświęcone rzymskiej heroinie²⁹.

Śmierć Lukrecji Mistrza Georga to pierwsze wyobrażenie tej antycznej heroiny w sztuce Gdańska, ale nie jedyne w XVI stuleciu. W Dworze Artusa czterokrotnie zdoła ono kafle pieca z 1545 roku, między innymi w otoczeniu personifikacji (czwarta kondygnacja) i obok biblijnej Jael (piąta kondygnacja)³⁰. Lukrecja i zapewne Jael przedstawione zostały także na gdańskiej płycie piecowej z połowy XVI wieku (Muzeum Zamkowe w Malborku) – praktyka stawiania tak zwanych *römische Öfen* była rozpowszechniona w szesnastowiecznej Saksonii, skąd być może dotarła do Gdańska³¹. Przedstawienia Lukrecji zdobiją również oprawy książkowe z dawnych zbiorów gdańskich, wykonane z żółtej świńskiej skóry, w której ślepym wyciskiem zdobiono lico i odwrocie³².

28 Cyt. z *Tragedii Lukrecji* Sachsa w tłum. autora wg P. F. Cuneo, *Art and Politics in Early Modern Germany*, Leiden 1998, s. 222.

29 T. Bienkowski, *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej*, Warszawa 1976, s. 115.

30 E. Kilarzka, *W przededniu odbudowy pieca w Dworze Artusa, „Aurea Porta”* 1992, t. 1, s. 180–185.

31 T. Jednaszewska, Z. Massowa, *Kowalstwo artystyczne i odlewnictwo*, kat. wyst., Muzeum Zamkowe w Malborku, Malbork 1985.

32 We wszystkich znanych przykładach tego rodzaju opraw z dawnych zbiorów gdańskich rzymskiej bohaterce towarzyszą alegorie Iustitii. Notabene spotykamy także oprawy, gdzie Iustitii odpowiada przedstawienie Judyty. O ile tę ostatnią często typologicznie zestawiano z Lukrecją, o tyle odniesienie do personifikacji sprawiedliwości jest kolejnym, specyficznym gdańskim kluczem do interpretacji rzymskiej heroiny – wszak za jej sprawą, wedle legendy, przykładowie ukarano gwałciciela i ustanowiono republikę. Intrologatory ozdobili wymienionymi przedstawieniami oprawy sześciu różnych wydawnictw z lat 1553–1586 (obecnie w Bibliotece PAN w Gdańsku) – są to dzieła Christoffa Eudolffsa z 1553 roku (z przodu wyobrażona Lukrecja, z tyłu Iustitia – dalej zapis w skrócie); *De origine et autoritate Georgio Maiore verbi dei...*, 1556 (p.-Js., t.-L.); *Vocabula rei numariae ponderum*, Wittemberga 1558 (p.-Js., t.-L.); *De Ioachimi Curei Freistadiensis Libellus phisicus*, Wittemberga 1567 (p.-Js., t.-L.); *Haggaeus propheta Ingnem accessit luculentissus commentaries*, Geneva 1581 (p.-Js., t.-L.); *De osiandrismo Dogmata et Argumenta, studiose ac fideliter collecta, per D. Johanneum Wigandum*, 1586 (p.-Js., t.-L.). Środkowym wizerunkom w półpostaci (Lukrecja, Iustitia) lub ukazanym narracyjnie (Judyta) towarzyszą w bordiurze miniaturowe personifikacje. Lukrecja przedstawiona została w dwóch wariantach (w obramieniu zamkniętym trójlistnie – wersja większa – i w obramieniu zamkniętym półkoliście – wersja mniejsza) jako kobieta w bogatym stroju mieszczańskim (w płaszczu podbitym futrem, biżuterii i kosztownym nakryciu głowy) przebijająca serce sztyletem. Poniżej umieszczono częściowo nieczytelny napis: CASTA TULIT MAGNAM FORME LUCRETIA LAUDEM FACEATAM. Iustitii, ukazanej z mieczem i wagą, odpowiada inskrypcja: IUSTITIE QUISQUIS PICTURAM LUMINE CERNIS DIG. Wizerunek Iustitii jest identyczny z wyobrażonym na oprawie książki ze zbiorów Sächsische Landesbibliothek w Dreźnie, którego autorem jest Balthasar Metzger, aktywny od lat sześćdziesiątych XVI wieku – por. H. Deckert, *Die Sächsische Landesbibliothek in Dresden und ihre Buchbinder. Ein historischer Rückblick*, [w:] *Einbandstudien. Ilse Schunke zum 80. Geburtstag am 30. Dezember*



24. Mistrz Georg, *Ofiara Marka Kurcjusza*, 1534, Dwór Artusa, Gdańsk

5.2 Ofiara Marka Kurcjusza

Drugą z pozytywnych postaci użytych jako exemplum przez Mistrza Georga jest Marek Kurcusz (il. 24). W 362 roku przed naszą erą na rzymskim forum miała zapaść się ziemia – powstała ogromna przepaść na kształt rowu po trzęsieniu ziemi, złowroga czeluść, którą bezskutecznie próbowano zasypać, a która niosła zapowiedź gniewu bogów. Wówczas dla Rzymian jasne stały się słowa wyroczni: bogom nie wystarczy ofiara z krwi zwierząt czy z precjozów. Marek Kurcusz, który zasłynął męstwem w wojnach, w retorycznym pytaniu wskazał, że bogowie żądają ofiary najcenniejszej – życia. Wówczas, jak zapisał Liwiusz: „Nastąpiła cisza, a Marek Kurcusz spojrzął na świątynie bogów nieśmiertelnych, które wznoszą się na forum. Spojrzął na Kapitol, podniósł ręce

1972, Berlin 1972, s. 54. Warto dodać, że w podobnej konwencji przedstawiano Judytę, Lukrecję i Iustitię na kamionkowych kufkach westerwaldzkich – por. M. Stocker, *Judith. Sexual Warrior. Women and Power in Western Culture*, New Haven – London 1998, s. 79.

do nieba, to znów wyciągnął je do czeluści rozdartej ziemi do bogów podziemnych i poświęcił siebie na ofiarę: wsiadł na konia możliwie pięknie przybranego i w zbroi rzucił się do przepaści”³³.

Legionista Marek Kurcjusz obok Horacjusza Koklesa i Mucjusza Scewoli należy do najśłynniejszych rzymskich bohaterów, którzy dokonali ofiary życia dla republiki. Stanowił dla Rzymian moralne exemplum, opiewane przez Cyncyona i Senekę, a nade wszystko wskazane przez Waleriusza Maksymusa w jego zbiorze anegdot *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*³⁴. Traktując tę postać retrospektywnie, można interpretować Marka Kurcjusza jako figurę Marsa zstępującego do podziemi, w synkretycznej opowieści o nim pobrzmiewają idee praktyk ofiarnych Etrusków i Celtów. Bardziej istotne będzie jednak spojrzenie *post quem*, odnajdujące w jego akcie zapowiedź chrześcijańskiej idei śmierci odkupicielskiej, ofiary z życia w imię wieczności. Chrześcijaństwo przyswoiło tę postać nie bez początkowych zastrzeżeń. Święty Augustyn na przykład podkreślał wyższość męczenników chrześcijańskich nad rzymskimi herosami, co według niego wynika z faktu, że chrześcijanie nie ginęli z własnej ręki, a przy tym umierali nie dla ziemskiego miasta, lecz w imię Boże. W odróżnieniu od nich Marek Kurcjusz sam zadał sobie śmierć by ratować Rzym i zasłużyć na chwałę wśród ludzi. Podobnie myślał święty Hieronim, wywyższając ofiarę Chrystusa, który zbawił świat, ponad czyny rzymskich bohaterów, którzy zapobiegli jedynie wojnom i klęskom. W tym momencie dochodzimy do *clou* zagadnienia wczesnej chrześcijańskiej recepcji mitu Marka Kurcjusza, istotnego w kontekście jego nowożytnego odrodzenia. Dla Rzymian powodem gloryfikacji rzymskiego legionisty była najwyższa wedle nich cnota patriotyzmu – miłość do ojczyzny (która zdaniem Cyncyona i Seneki była ważniejsza od miłości rodziny i przyjaciół). Chrześcijanie, skupieni na bytach transcendentnych i wierni ideałom moralnym Chrystusa i świętych, długo pozostali obojętni na cnoty obywatelskie i racje polityczno-patriotyczne, co trafnie puentuje myśl Tertuliana: „*Nec ulla magis res aliena quam publica*”³⁵.

Pamięć o na pół legendarnej postaci Marka Kurcjusza powraca u schyłku xv wieku – jego wizerunki pojawiają się zarówno na włoskich *cassoni* i majolikowych naczyniach, jak i na fasadach, w reprezentacyjnych salach ratuszy i siedzib prywatnych w Italii, Niemczech i Niderlandach. Uzupełniają je najczęściej przedstawienia Horacjusza Koklesa, Mucjusza Scewoli, Kleli, Katona, Cyncynata i Lukrecji. Najstarsze z przywołanych tutaj niemieckich przedstawień Marka Kurcjusza pochodzi z roku 1493 – jest nim drzeworyt w *Kronice świata* Schedla³⁶. Wyobrażono go tam jako współczesnego rycerza w zbroi, zapadającego się z rumakiem w przepaść – gdyby nie umieszczona powyżej inskrypcja, trudno byłoby zidentyfikować Marka Kurcjusza jako starożytnego bohatera. Nowożytna formuła ikonograficzna pojawia się po raz pierwszy w drzeworycie *Śmierć Marka Kurcjusza* Lucasa Cranacha Starszego, datowanym na lata 1506–1507. Dzieło to jest świadectwem humanistycznych zainteresowań dworu Fryderyka Mądrego, mecenasa artysty.

33 Liwiusz, op. cit., VII, 6.

34 Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium libri*, wyd., tłum. i red. R. Combes, Paris 1997, v, 6, 2.

35 M. Berbara, *Civic Self-Offering: Some Renaissance representations of Marcus Curtius*, [w:] *Recreating Ancient History: Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period*, Leiden 2001, s. 149–151.

36 E. W. Braun, *Marcus Curtius*, [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1954, t. III, s. 882–888.

Kompozycja została zainspirowana brązową plakieta anonimowego mistrza włoskiego z około 1500 roku, z analogiczną sceną – takie drobne wyroby brązowe posiadał w swoich zbiorach kanclerz wspomnianego władcy, Degenhart Pfeffinger³⁷. Centralną część kompozycji zajmuje świątynia o formach renesansowych, wokół niej skupieni są półnaczy świadkowie ofiary – ta zaś wyobrażona jest na pierwszym planie, na osi kompozycji. Po prawej stronie dodana została niepozorna, acz frapująca postać uwieńczonego wawrzynem cesarza.

Interesującymi przykładami przyswajania form antykizowanych i italianizowanych są także przedstawienia Marka Kurcjusza w twórczości Hansa Holbeina Młodszeo. Pierwsze chronologicznie dzieło to fresk na fasadzie domu Hortensteina w Lucernie, drugie – malowidło na fasadzie Haus zum Tanz w Bazylei, oba niezachowane, znane tylko z przekazów ikonograficznych³⁸. Pełnię form o rodowodzie włoskim i antycznym znajdujemy w miedziorycie Geорга Pencza *Marek Kurcjusz poświęcający się ojczyźnie* (około 1530) – w tym wypadku norymberski artysta, którego klasycyzm ukształtował się pod wpływem mantuańskich fresków Giulia Romano, w pełni zasłużył na miano twórcy renesansowego. Ukazał on Marka Kurcjusza w kompletnej, antykizowanej zbroi, na wspiętym rumaku, gdy staje oko w oko z ziejącą ogniem i dymem otchłanią. Poruszeni świadkowie mają naturalną ekspresję. Niezwykłą redakcję nadał tematowi Heinrich Aldegrever (1532), czyniąc z niego studium aktów w ruchu – Marek Kurcjusz o głowie zwieńczonej laurem siedzi nago na oklep na masywnym koniu; przyglądają się temu nieco znużone cztery nagie kobiety ukazane w różnorodnych pozach. Na koniec warto wspomnieć jeszcze o dwóch przedstawieniach Marka Kurcjusza, powstałych już po namalowaniu cyklu gdańskiego w 1540 roku. Pierwsze z nich to drzeworyt Hansa Brosamera – tu Marek Kurcjusz na rumaku, we współczesnym, renesansowym stroju, z włócznią ginie w płomieniach. Komentuje to, żywo gestykulując, triada zbrojnych mężów pełnych gracji. Ludwig Refinger namalował *Ofiarę Marka Kurcjusza* dla wspomnianego cyklu obrazów historycznych w letnim pałacyku księcia Wilhelma IV Bawarskiego w zupełnie innej konwencji – nadał jej charakter tłumnej sceny z gapiami odzianymi *all'antica*, rozgrywającej się na forum urzekającym nieco naiwnym bogactwem fantastycznej wizji starożytności architektury, pełnej obelisków i piętrzących się gmachów z loggiami i kopułami³⁹. Uwagę zwraca drobny szczegół: Marka Kurcjusza witają na forum patrycjusze trzymający gałązki palm, tak jak witać będą Chrystusa wjeżdżającego do Jerozolimy dzieci hebrajskie⁴⁰.

Czas powrócić do gdańskiej *Ofiary Marka Kurcjusza*. Jej autor zastosował dwudzielną kompozycję, wymuszoną poniekąd kształtem podobrazia. Ukazuje bohatera i nielicznych świadków na pierwszym planie. Jego Marek Kurcjusz to dzielny rycerz bez trwogi (w zasadzie

37 G. Bartrum, *German Renaissance Print 1490–1550*, London 1995, s. 170–172.

38 Źródłami inspiracji malarza były fresk Thomasa Schmidta w klasztorze Świętego Jerzego w Stein am Rein z 1516 roku, rzeźbiarska i iluzjonistyczna formuła malarstwa Mantegni, wzory Marca Raimondiego i antyczne posągi konne – zob. O. Bratschmann, P. Grienier, *Hans Holbein*, London 2008, s. 120–122.

39 Goldberg, op. cit., s. 94–97. Architektura Forum Romanum, pojmowanego jako centrum starożytnego świata, jest zarówno popisem archeologicznej erudycji malarza (namalował łuk triumfalny, obelisk, monopteros, figurę słynnego Laokoona i Zeusa), jak i inwencji alegorycznej. Świadczy o niej użycie motywu złamanej kolumny i zrujnowanego łuku triumfalnego jako paraleli między Kurcjuszem a męczennikami chrześcijańskimi czasów rzymskich (w ich renesansowej ikonografii wspomniane akcenty architektoniczne oznaczają zwycięstwo chrześcijaństwa nad pogaństwem i ideę *Renovatio Romae*), a także interesujące akcenty antytureckie, sygnalizowane figurą tureckiego jeńca i świątyni zwieńczonej półksiężycem.

40 E. M. Moormann, W. Kitterhoeve, *Van Aleksandros tot Zenobia. Thema's mit de klassieke geschiedenis in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Nijmegen 1989, s. 100–101.

na jego twarzy nie maluje się żadna refleksja), w paradnej, renesansowej, nieco fantastycznej zbroi i w takowym kapeluszu, siedzący na wspiętym rumaku w ozdobnym rzędzie⁴¹. Otchłań, w której za chwilę się pograży, jest na obrazie nieproporcjonalnie mała, zionie z niej ogniem i siarczanymi oparami. Kurcjusz kieruje w jej stronę włócznię z proporcem o barwie czerwonej – kolorze triumfu i żałoby chrześcijańskich rycerzy i męczenników. Towarzyszą mu cztery postacie: mężczyzna stojący na pierwszym planie, ukazany – chyba niezamierzenie – w tancnym ruchu, z berłem skierowanym w dół (to zapewne jeden z patrycjuszy, którzy zgodnie z opisem Liwiusza w momencie straceńczego skoku bohatera wrzucili w otchłań drogocenne przedmioty), podążający za nim bosonogi towarzysze i w głębi przedstawione *en face* niewiasty, które malarz próbował ukazać jako bolejące. W tle na kamiennej posadzce ukazano wolno stojącą kolumnę o renesansowej formie, z trzonem w górnej części dekorowanym nagimi tancerkami (nimfami?). Najbardziej interesująca jest jednak złota figura umieszczona w jej zwieńczeniu, a przedstawiająca Herkulesa z włócznią ze sztandarem i tarczą oraz lwem nemejskim u stóp. Ten motyw, unikatowy w ikonografii tematu, ma niderlandzką proveniencję i pojawia się w dziełach religijnych Jana Gossaerta (na przykład *Święty Łukasz malujący Madonnę*, Galeria Narodowa w Pradze)⁴² czy Joosa van Cleve (*Pokłon Trzech Króli* w Muzeach Berlińskich i w San Donato w Genui). Herkules uosabia w nich antyczne *Virtus* i *Fortitudo*, późniejszą cnotę chrześcijańską, pojmowaną w relacji typologicznej do Dawida, Samsona, a na koniec Chrystusa. Mistrz Georg przywołuje ducha antyku na zasadzie *pars pro toto* także parawanowymi formami architektonicznymi: zrujnowanym łukiem z ciosów kamiennych, ściankami i parapetami o uproszczonych, profilowanych formach. Nie należy lekceważyć tych z pozoru błahych elementów scenograficznych. Oto po raz pierwszy w sztuce Gdańska spełniona została starożytna zasada *decorum* (stosowności) w witruwiańskim wymiarze architektonicznej oprawy sceny tragedii. Według Witruwiusza dekoracje sceny tragicznej: „przedstawiają kolumny, frontony, posągi mające związek z życiem władcy”⁴³. Zwyczaj umieszczania na publicznych placach figur tyranobójców (na przykład Dawida, Judyty), traktowanych jako patriotyczne symbole miasta, utrwalił się we Florencji, a jego refleksem jest choćby fakt umieszczenia kolumny z posągiem Dawida w tle sceny śmierci Lukrecji na obrazie *Śmierć Lukrecji* ucznia Botticellego (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum)⁴⁴.

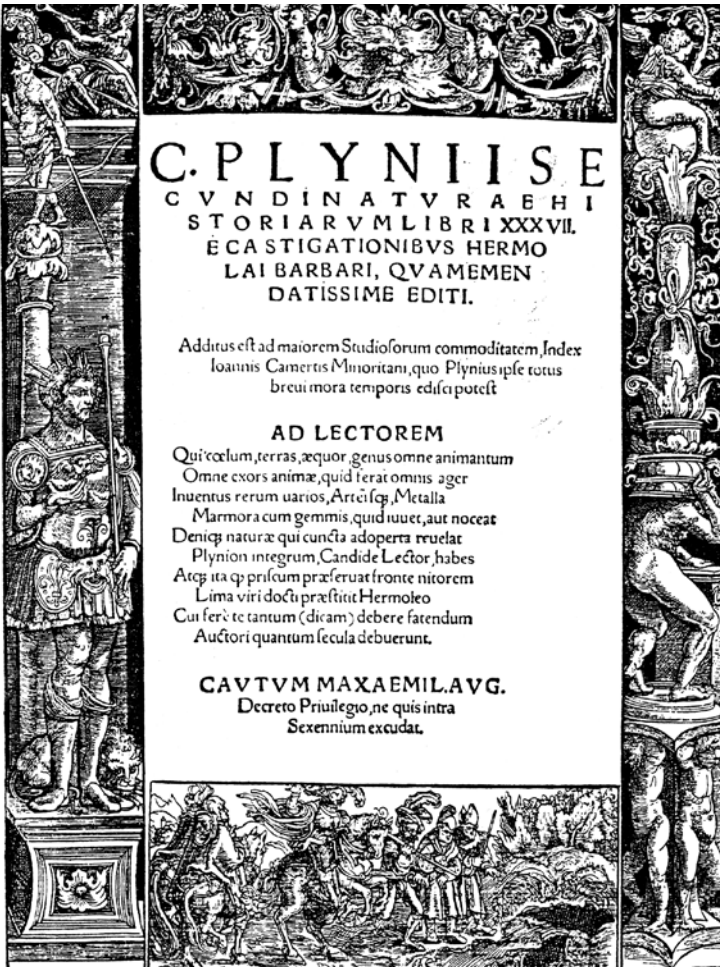
Legenda Marka Kurcjusza została wykorzystana w gdańskim cyklu jako wyraz rzymskiego ideału cnoty obywatelskiej, bezwarunkowego poświęcenia sprawom ojczyzny, oddania życia, gdy na szali waży się wolność i niezawisłość państwa. Równie istotne jest jej odczytanie w kontekście figury Chrystusa. Taka interpretacja rozpowszechniła się dzięki *Gesta Romanorum* – rozdział 43, poświęcony Markowi Kurcjuszowi, ma znamienity tytuł: *Quod Christus clausit infernum sua passione*

41 Nie może nas dziwić eksponowanie tutaj elementów zbroi i uprzęży, wszak patrycjusze gdańscy, w tym członkowie law, którym patronowali na wespół legendarni święci rycerze – Jerzy i Rajnold – urządzali na Długim Targu turnieje rycerskie. Przypominały o nich zbroje zawieszane nad ławami Bractwa Świętego Rajnolda – zob. więcej w: A. R. Chodyński, *Zbroje kolcze z gdańskiego Dworu Artusa*, Malbork 1994.

42 E. Panofsky, *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, „Studien der Bibliothek Warburg”, xviii, Leipzig–Berlin 1930; J. Vačkova, *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky*, Praha 1989, s. 100.

43 Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Warszawa 1999, ks. v, r. vi. Por. R. Krautheimer, *The Tragic and Comic Scenes of the Renaissance*, „Gazette des Beaux-Arts”, seria vi, xxxiii, June 1948, s. 327–346; Walton, op. cit., s. 180–182.

44 Walton, op. cit., s. 178.



25. Hans Vischer, Marek Kurcusz, ilustracja z dzieła
Historia naturalna Pliniusza, 1518

et voluntaria morte, w typologicznej inwokacji przywołano Chrystusowe zstąpienie do piekieł, pokonanie szatana i grzechu pierworodnego. Tym bardziej zadziwia przytoczona w tym tekście historia samego bohatera, który miał się zgodzić na poświęcenie samego siebie pod warunkiem, że Rzymianie przez rok pozwolą mu korzystać z ich bogactwa i żon⁴⁵.

Prawdopodobnym źródłem inspiracji Mistrza Georga były drzeworytnicze ilustracje stron tytułowych ksiąg z wyobrażeniami Marka Kurcjusza. Najbliższa ikonografii gdańskiego dzieła wydaje się scena ofiary Marka Kurcjusza na stronie tytułowej wydanej w 1518 roku

45 *Gesta Romanorum*, op. cit., r. 43.



26. Mistrz Georg, *Stracenie Mecjusza Fufecjusza*, 1534, Dwór Artusa, Gdańsk

w Hagenau przez Thomasa Anselma *Historii naturalnej* Pliniusza (il. 25). Autorem drzeworytu jest Hans Vischer⁴⁶. W dolnej części przedstawia on Marka Kurcjusza na rumaku, w rozwianych szatach i ozdobnym kapeluszu. Świadcami są jeździec po lewej stronie i trzech mężczyźni we współczesnych strojach, trzymający insygnia władzy, które zamierzają wrzucić w otchłań przepaści. Scenie towarzyszy – ukazany w większej skali – wizerunek mężczyzny w zbroi, z lwem u stóp⁴⁷.

5.3 Stracenie Mecjusza Fufecjusza

Kolejna para obrazów prezentuje bohaterów negatywnych. W obrazie *Stracenie Mecjusza Fufecjusza* (il. 26) został podjęty temat bardzo rzadki. Nie udało się znaleźć wcześniejszych przykładów przedstawienia tej historii – jak się wydaje, na ogół wybierano mniej drastyczne rzymskie exempla⁴⁸. Sugerowano, że kupców z ławy Świętego Rajnolda skłoniło do wyboru tego epizodu skojarzenie z głośnym wyrokiem wykonanym na jednym z członków bandy

46 *Kunstgewerbe der Renaissance. I Band: Rahmen deutscher Buchtitel im 16. Jahrhundert*, Stuttgart 1909, s. xii.

47 Jest to lustrzane odbicie wizerunku Słońca jako bóstwa planetarnego (Sol) z drzeworytu Hansa Burgkmaira.

48 Częściej przedstawiano Tytusa Manliusza karzącego swego syna (Hans Schüpflein) Lucjusza Juniusza Brutusa (Albrecht Dürer, obraz w ratuszu w Norimberdze) – por. W. Pleister, W. Schild, *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der Europäische Kunst*, Köln 1988, s. 167, passim.



27. Mistrz Georg, *Diana i Akteon*, 1534, Dwór Artusa, Gdańsk

Materna, grasującej w Gdańsku na początku XVI wieku, którego miano stracić w ten właśnie sposób⁴⁹. Wyrok na Fufecjuszu, zobrazowany w Dworze Artusa, w żadnym razie nie epatował gdańszczan okrucieństwem – publiczne wymierzanie surowych wyroków było stałą praktyką w epoce nowożytnej – na przykład w Gdańsku w 1568 roku jedenastu kaprów skazano za napad rabunkowy i zabójstwa na śmierć, a ich głowy zawieszono na Bramie Wyżynnej⁵⁰.

Mecjusz Fufecjusz był dyktatorem, następcą króla albańskiego Kluiliusza. Po zwycięstwie reprezentujących Rzym Horacjuszy nad walczącymi w imieniu miasta Alba Longa Kuriacuszami Fufecjusz, zgodnie z zaprzysiężonym porozumieniem, poddał się rozkazom Tullusa Hostyliusza, króla Rzymu. Gdy nadeszła chwila próby, nie pomógł jednak Rzymianom w walce z Fidenatami. Zwycięski król Rzymian ukarał go srogo: „Jak więc niedawno umysł twój wahał się między Fidenatami a Rzymianami, tak więc ciało swe dasz na rozszarpanie”⁵¹. Jak się wydaje, Mistrz Georg z braku odpowiednich źródeł ikonograficznych zaadaptował dla tej sceny schemat ikonografii *Sądu Salomona* – tronującego króla ze Starego Testamentu zastąpił władca wyobrażony zgodnie z ówczesną ikonografią cesarską. Siedzi on na kamiennej ławie na tle zamkniętej

49 Simson, op. cit., s. 168. Według najnowszych ustaleń zbójnik się powiesił wkrótce po schwytaniu i umieszczeniu go w celi.

50 H. Samsonowicz, *Gdańsk a poczynania morskie Zygmunta Augusta*, [w:] *Historia Gdańska*, t. 11: 1454–1655, red. E. Cieslak, Gdańsk 1982, s. 299.

51 Liwiusz, op. cit., t. 1, s. 28.



28. Lucas Cranach St., *Diana i Akteon*, Wadsworth Atheneum w Hartford

półkuliście niszy, która wedle szesnastowiecznej konwencji *all'antica*, przysługiwała cesarzowi. Bardzo charakterystyczny gest prawej dłoni – wydania wyroku śmierci – znajduje analogię we włoskiej ikonografii cesarskiej xv–xvi stulecia⁵². W drugiej dłoni Tullus trzyma berło. Sama postać Fufecjusza przypomina łotrów z ówczesnych *Ukrzyżowań*.

5.4 Diana i Akteon

Akteon został ukazany w konfrontacji z Dianą (il. 27)⁵³. Obraz, wyraźnie podzielony na dwie strefy, przedstawia po lewej Dianę w otoczeniu nimf kąpiących się w stawie na skraju lasu. Bogini oblewa wodą stojącego po lewej Akteona, ukazanego w ówczesnym stroju myśliwego w towarzystwie psów trzymany na uwięzi. W tle przedstawiono symultanicznie sforę psów Akteona, które zjadają swego pana zamienionego w jelenia.

Gdański rundel z historią Diany i Akteona zasługuje na uwagę z kilku względów. Z punktu widzenia stylistycznego jest wczesnym na naszym terenie i konsekwentnym przykładem inspiracji cranachowskich. Taki rodowód ma kompozycja obrazu, typ fizjonomii kobiet czy motywy

52 Por. np. Filippina Lippiego przedstawienie Nerona na fresku w kaplicy Brancaccich przy kościele S. M. del Carmine we Florencji.

53 Według Owidiusza, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996, ks. III, 165–255.

myśliwskie, wzorowane na scenach polowań księcia elektora Fryderyka Mądrego, a przede wszystkim na obrazach Lucasa Cranacha Starszego w Darmstadt (Landesmuseum) i w Wadsworth Atheneum w Hartford (il. 28). Ukazują one Dianę z towarzyszkami zaskoczonymi w czasie kąpeli w leśnym źródle; jego modelki są elegantkami epoki, ze starannie upiętymi włosami, obwieszane naszyjnikami i bransoletami – oto północny erotyzm, choć zabarwiony mitologicznie, wyrażony wprost, spotęgowany luksusem. Fakt ukazania nimf w chwili zaskoczenia daje malarzowi pretekst do przedstawienia ich w swobodnych, wręcz wyzywających pozach. Diana oburącz dokonuje swego chrztu śmierci; Akteona zamienionego w jelenia pożerają własne psy⁵⁴.

W gdańskim obrazie *Diana i Akteon* uderza nadzwyczaj liczna grupa nimf – są odważne, bezpruderyjne, wyróżniają je finezyjnie upięte fryzury, a ubrane są jedynie w luksusową biżuterię. Taka była ówczesna konwencja przedstawiania aktu, trudno więc utożsamiać nimfy – za Teresą Grzybkowską – z kurtyzanami⁵⁵. To raczej objekty fantazji mężczyzn, ukazane jako nieskrępowane dziewczęta, o gestach nie tyle zaobserwowanych w zamtuzie, ile raczej w żeńskiej łaźni, gdzie ze względu na odmienność psychiki kobiety zachowują się wobec siebie bardziej poufale i czule niż mężczyźni w tej samej sytuacji. Taka naturalna interpretacja ich obecności na naszym obrazie wydaje się bardziej uzasadniona niż wyprawy na manowce feministycznej historii sztuki, która w wypadku tego tematu zdążyła już zaproponować lesbijski klucz interpretacyjny⁵⁶. Poza wszystkim musimy zważyć, że gdański obraz namalował mężczyzna dla męskich odbiorców, którzy od pradawnych czasów przypisują kobietom cechy występne, bo takowymi chcą je widzieć, często zarzucają im nieczystość, ponieważ pragną, żeby wobec nich były rozpustne.

Twarz gdańskiego Akteona, myśliwego w kompletnym, barwnym rynsztunku, nie wyraża głębszych myśli. Diana z lekkim uśmiechem oblewa go wodą ze szprycy strażackiej – unikatowe wyobrażenie tego cokolwiek trywialnego urządzenia, spełniającego się zapewne równie skutecznie jako lewatywa, nadaje scenie ciężki i rubaszny podtekst. W ten oto sposób Diana zaprasza młodzieńca do perwersyjnej gry, którą śmiertelnik przypłaci życiem. O ile w wypadku historii Lukrecji byliśmy świadkami męskiego widowiska z samobójczynią w roli głównej, o tyle dzieje Diany

54 *Donne d'aigue: bellezza, mito e sensi da Cranach a De Chirico*, kat. wyst., Milan 1999; L. Dunand, *La figuration dans les estampes de Diane surprise au bain par Acteon*, „Bulletin des musées et monuments lyonnais” 1981, s. 385–411. Warto tę formułę swoiście rodzajową porównać z graficzną redakcją tegoż tematu w twórczości Georga Pencza. Używa on form postrafaelowskich, scenę skomponował według klasycznych reguł renesansowych. *Entourage* jest z ducha rzymski, z ocembrowaną sadzawką i fontanną z figurą *puer migens*, który oznacza tu strumień odrodzenia życia i płodności, jest także wdzięcznym akcentem erotycznego kontekstu sceny. Akteon-myśliwy, właśnie obłany wodą z dzbana, ma już głowę jelenia. Znamiennie jest inspirowanie się figurą Psyche przetworzoną z fresku Rafaela i jego uczniów w Farnesinie w postaci nimfy siedzącej od nas tyłem. Powtórzona zostanie ona także w gdańskiej redakcji tematu i w drzeworytniczej ilustracji do mogunckiego wydania *Metamorfóz* z 1545 roku. U Pencza opulentne ciała kobiet są bardzo zmysłowe, Akteon – nader światowy, a nastrój odczuwać można jako niemal idylliczny, gdyby nie ukazane symultanicznie w tle rozszarpnięcie jelenia przez sforę. Warto wskazać na genezę zastosowanych tu motywów, zwłaszcza fontanny, która wprowadzona została do ikonografii tematu na przełomie XIII i XIV wieku, by stać się powszechną we Francji i Niderlandach. Wówczas przestrzeń kąpieliska Diany została utożsamiona z ogrodem miłości i *hortus conclusus*, a fontanna uzyskała symboliczny status *fontaine de jouvence* (zob. C. Cieri Via, *Diana e Atteone. Continuità e variazione di un mito nell'interpretazione di Tiziano*, [w:] *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der Antike Mythos in Text und Bild*, materiały sympozjum, Berlin 1995, s. 153). Temat zyskał tym samym konotacje rycersko-dworskie, a sam Akteon na ogół przedstawiany był jako rycerz. Nasuwające się spostrzeżenie ogólne brzmi: na północ od Alp w pierwszej połowie XVI wieku temat Diany i Akteona miał wyraźnie erotyczne zabarwienie; prawdziwe apogeum jego popularności przypada na schyłek wieku, gdy powstają liczne, małoformatowe, często malowane na miedzi obrazy o typowo koneserskim przeznaczeniu.

55 Gdańskie ładacznie od połowy XV wieku wabiły w rejonie ulicy Zbytki i Różanej. Tolerujące ich proceder władze miasta zabraniały im jedynie „noszenia zbyt krownej odzieży, jedwabii, złota, srebra, pereł, kamieni szlachetnych i droższych futer”. Bardziej dotkliwy dla prostytutek był jednak nakaz udziału w gaszeniu pożarów – zob. T. Bogucka, *Życie w dawnym Gdańsku*, Warszawa 1997, s. 138.

56 P. Simons, *Lesbian (in)visibility in Italian Renaissance culture: Diana and other cases of „donna con donna”*, [w:] *Gay and Lesbian Studies in Art History*, New York 1994, s. 81–122.

i Akteona wydają się północną wersją swoistej *caccia amorosa*⁵⁷, okrutnych miłosnych łowów na mężczyznę, tym bardziej bezwzględnych, że Akteon przypadkiem, w sposób niezamierzony, stał się świadkiem kąpeli Diany – to fatum zdeterminowało jego los, a *coelestis crimina* stała się rozkoszą bogini. Symbolicznymi znakami przeznaczenia są dwa psy o skontrastowanym kolorze sierści: białym i czarnobrazowym, trzymane z gracją na smyczy przez Akteona. Należy je wiązać z dawną symboliką chromatyczną bieli i czerni, łączoną z cyklicznością czasu – na *cassone* Jacopa da Sellaio, z przedstawieniem ujętego według Petrarcki *Triumfu czasu*, na zegarze słonecznym zasiada Saturn, a towarzyszą mu biały i czarny pies. Podobnie jak ich średowieczne odpowiedniki⁵⁸, psy oznaczają tu element solarny i lunarny. Diana jako Luna z kosmologicznego punktu widzenia koresponduje z nocą, a w kontekście mistyczno-religijnym wiąże się z cyklem egzystencji ludzkiej – wówczas identyfikowana jest jako Hekate⁵⁹. W dziele Petrusa Berchoriusa *De formis figurisque deorum* rozdział poświęcony bogini łowów nosi tytuł: *Diana que est Luna, Proserpina et Echate*. Symbolika białego i czarnego psa na pierwszym planie gdańskiego rundela dotyczy więc przeciwstawnych kategorii: Diany-Luny i Diany-Hekate, jasnej i ciemnej strony księżyca, dnia i nocy, życia i śmierci. Gdańskie psy to symbole Fortuny, w literaturze opisywanej jako raz stającej się białą, raz czarną, a w malarstwie ukazywanej jako w połowie biała, w połowie czarna⁶⁰. W Dworze Artusa jej zmienność najdotkliwiej ilustruje psi żer przy ciele przemienionego Akteona. Ten aspekt jego historii wiąże się bezpośrednio z determinującymi zmienność ludzkiego losu figurami siedmiu planet dłuta Karffycza z 1533 roku (do roku 1945 zachowała się figura *Saturna*), umieszczonymi nad gzymsem ławy Świętego Rajnolda. Źródłem inspiracji dla nich była seria drzeworytów Hansa Burgkmaira⁶¹.

Czytelny z perspektywy psychologii sztuki, jawnie erotyczny sposób ujęcia tematu Diany i Akteona, zbudowany na opozycji pierwiastka żeńskiego i męskiego, zapewne zawdzięczamy inwencji Mistrza Georga, jego mentalności, mieszczańskiej wrażliwości. Jednakże *raison d'être* tego obrazu, właściwy powód, z jakiego wybrano go do cyklu przedstawień zamówionych przez Bractwo Świętego Rajnolda, wiąże się z wykładnią mitu, znaną ze wznawianych od XIV wieku wydań *Ovide moralisé*⁶². W nich Diana była uosobieniem prawdy i czystości jako *nuda Veritas* (Berchorius pisze: „*Istam igitur idest claram et peccaris non offuscatam*”), jest Dziewicą zmagającą się z Akteonem–diabłem, obrazem Trójcy Świętej⁶³. Akteon, jak wspomniano, należy

57 P. F. Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art Of the Early Renaissance*, Philadelphia 1979, s. 94–97.

58 Na przykład biały i czarny gryzoń przy Drzewie Życia, wyrzeźbione przez Benedetta Antelamiego na portalu baptysterium w Parmie – por. Cieri Via, op. cit., s. 156.

59 M. Tanner, *Chance and coincidence in Titian's Diana and Acteon*, „Art Bulletin” 1974, 56, s. 540–541. Fortuna przez wieki utożsamiana była z Dianą, w średowiecznym *Carmina Burana* przywoływano ją inwokacją: „*O Fortuna velut Luna, statu variabilis, semper crescis et descrecis*”, a odrodzenie przypisało jej wspólny z Dianą, księżycowy atrybut.

60 Ibidem, s. 110–111; zob. też Miziolek, op. cit., s. 109.

61 P. Simson, *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Danzig 1900, s. 157–160.

62 C. de Boer, *Ovide moralisé en prose of 1466*, Amsterdam 1958; J. Engels, *Etude sur Ovide moralisé*, Groningen 1945; M. D. Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV. und XVII. Jahrhundert*, „Vorträge der Bibliothek Warburg” 1926–1927, Berlin–Leipzig 1930, s. 58–144; E. Blatter, *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid*, Venedig 1492 und Main 1545, München 1998; M. Desmond, *The Goddess Diana and the Ethics of Reading in the Ovide Moralisé*, [w:] *Metamorphosis: The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*, red. A. Keith, S. Rupp, Toronto 2007, s. 61–77.

63 „*Dicamus igitur quod per istam possumus intelligere Virginem gloriosam que pro certo arcu flexibili misericordiae et sagitta orationis armatur. Quibus mediantibus cervus cornutus idest superbus dyabolus superatur usque ad finem secundum dolum*” – F. Ghisalberti, *Ovidius moralisatus di Pierre Bersuire*, „Studi romanzi” 1933, 23, s. 5.

do pary bohaterów negatywnych, intruzów, którzy wtargnęli do swoistej *area sacra*, dokonali niewybaczalnej transgresji. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że jego postać u członków ławy nie musiała budzić jedynie złych skojarzeń, choćby z powodów humanitarnych czy jego pasji łowieckiej. (Notabene wspomniany Berchorius porównuje Akteona do Chrystusa, przywołuje jeszcze antyczną wersję opowieści o nim, według której miał on porzucić łowiectwo, równocześnie nie przestając troszczyć się o swoje psy. Gdy wyczerpały się zapasy żywności, sam ofiarował się jako ich pokarm⁶⁴). Umieszczenie tematu Diany i Akteona w cyklu odwołującym się do Liwiusza jest jedyne w swoim rodzaju, gdyż łączy historyczny i alegoryczny sposób interpretacji mitu. Oba wywodzące się jeszcze z antyku podjęto w średniowieczu. Pierwszy, nazwany od jego twórcy euhemerystycznym, a stosowany między innymi przez Boccaccia, zakłada, że bogowie i herosi byli ludźmi, bohaterami, o których pamięć przetrwała w literaturze i sztuce. Reprezentantem tej szkoły interpretacji w regionie nadbałtyckim był pierwszy rektor Uniwersytetu Królewieckiego, wychowanek uniwersytetu w Wittemberdze i zięć samego Melanchtona, Georgius Sabinus. W dziele *Fabularum Ovidii interpretatio tradita* (Wittemberga 1555, Królewiec 1589) uznał poemat Owidiusza za historyczny, dotyczący realnych wydarzeń i osób, choć napisany metaforycznym językiem poezji⁶⁵. Sam Luter odrzucał alegorię, w kometarzu do Księgi Rodzaju stwierdził: „Zaprawdę alegoria jest jak dziwka rozdająca pieszczoty, co i tak nie sprawi, że będzie miłowana, szczególnie przez leniwych, niedoświadczonych ludzi. Myślą oni, że są już w środku Raju i w sercu Boga, za każdym razem, kiedy dają sobie samym prawo do tych spekulacji. Po pierwsze, alegoria wywodzi się od głupich, leniwych mnichów – rozprzestrzenia się tak szeroko, że wielu ludzi interpretuje *Metamorfozy* [Owidiusza] alegorycznie, czyniąc z drzewa wawrzynowego [w domyśle – Dafne] Marię, a z Apolla – Chrystusa. I mimo że jest to absurdalna praktyka, prawdą jest, że kiedy podsunie się ten sposób myślenia alegorycznego niedoświadczonym, młodym ludziom studiującym i kochającym literaturę, tak bardzo im się to podoba, iż są całkowicie oświeceni takimi możliwościami interpretacji. Dlatego tak bardzo nienawidzę alegorii. Ale jeśli ktoś chciałby się nią posłużyć, pozwólcie, abyśmy pokazali mu, jak jej używać z odpowiednim wyczuciem”⁶⁶. Melanchton podzielał jego punkt widzenia, ale dopuszczał praktykowanie alegorii, odczytywanej wedle metody euhemerystycznej⁶⁷. Gdy zastosuje się ją w odniesieniu do Diany i Akteona, niezbornosc w doborze protagonistów patrolujących ławie Rajnoldowej okaże się pozorna. Z drugiej strony, jak wcześniej wykazano, temat *Diany i Akteona* odczytywano alegorycznie, odnajdując w nim *sensus religiosus*. Powrócono do niego w dekoracji sali jeszcze trzykrotnie, w pewien sposób korespondują z nim obficie aplikowane we wnętrzu rzeźbiarskie i naturalne głowy jeleni i poroża, osobno omówione dalej.

Jak na koniec wytłumaczyć wyłaniające się z przedstawionej interpretacji wewnętrzne pęknięcie gdańskiej *Diany i Akteona* – z jednej strony inspirowanego „moralizowanymi Owidiuszami” alegorycznego obrazu kary za naruszenie tabu religijnego, a z drugiej voyeurystycznego,

64 Ibidem, s. 110–111; zob. też Miziołek, op. cit., s. 109.

65 T. Bieńkowski, *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej 1450–1750*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 28.

66 Cyt. wg L. Brisson, *How philosophers saved myths: Allegorical interpretation and classical mythology*, Chicago 2004, s. 148.

67 Ibidem, s. 149.



29. K. F. Meyerheim, *Synowie Hajmona na Bajardzie*, Dwór Artusa, Gdańsk

przyprawionego pikanterią wykwitę północnej mentalności mieszczan. Naruszenie klasycznej zasady *decorum* jest tu symptomem postawy artystycznej typowej dla wczesnonowożytnej Północy Europy, dalekiej od bezinteresownej, idealistycznej tradycji przedstawień mitologizowanego aktu w tradycji grecko-rzymskiej, podjętej w sztuce włoskiego renesansu.

5.5 Synowie Hajmona na Bajardzie Święty Rajnold jako Nowy Herkules – tyranobójca

Dotychczas badacze byli zgodni, że pełną interpretację cyklu malowideł Mistrza Georga uniemożliwia brak największego, centralnego rundela, zastąpionego w XIX wieku obrazem *Synowie Hajmona na Bajardzie* K. F. Meyerheima (il. 29). Wiele wskazuje na to, że obraz ten powtórzył temat pierwotnego, wydaje się także stylizowany na naiwną manierę gdańskiego naśladowcy Cranacha. Tezę tę potwierdza porównanie z iluminowaną kartą tytułową *Księgi Bractwa św. Rajnolda*, przedstawiającą w manierystycznym kartuszu podobną scenę z braćmi na czarodziejskim koniu (il. 30)⁶⁸, oraz elementarna logika, nakazująca widzieć w największym, centralnym obrazie wizerunek patrona bractwa.

Dziewiętnastowieczne malowidło imitujące poprzednie przedstawia na pierwszym planie, pośrodku galopującego kasztana Bajarda o nienaturalnie wydłużonym korpusie, unoszącego czterech synów Hajmona. Zakuci są w szesnastowieczne zbroje. Pierwszy z nich, zwrócony *en*

68 Kartusz otaczają herby członków bractwa, podtrzymywane przez putta. Nad kartuszem, po prawej i po lewej stronie przedstawiono godło Rzeczpospolitej i herb Gdańska. Karta tytułowa książki prowadzonej od 1577 lub 1578 roku przez wójta Georga Knoffa (APGd., sygn. 359,57/21, s. 9). Ilustracja o tym samym temacie zdobi kartę tytułową książki z datą 1661 (APGd., 359,57 7, s. 5). Zob. A. Chodyński, *Życie codzienne w gdańskim Dworze Artusa, „Porta Aurea”* 1992, 1, s. 57.

face, trzyma uzdę i legendarny miecz Flamberge⁶⁹. W tle dostrzegamy surowy, górzysty pejzaż, przypominający scenerię potyczek, w których uczestniczyli bracia zmagający się z Maurami.

Owym dzierżącym miecz rycerzem jest Renaud de Montauban (Rinaldo di Mantalvano), literacki bohater dwunastowiecznej *chanson de geste Quatre Fils Aymon*, napisanej aleksandrynem, jednej z najdłuższych opowieści epickich tego rodzaju⁷⁰. Był on synem hrabiego Hajmona (Aymond de Dordogne). Miał trzech braci: Richarda, Alarda i Guiscarda. Przebywając na dworze Karola Wielkiego, śmiertelnie zranił w pojedynku jednego z jego bratanków. Po chwalebnej kampanii wojennej w Ziemi Świętej, podczas której wraz z braćmi odznaczył się wszelkim cnotami rycerskimi, Renaud został obdarzony łaską Karola Wielkiego. Jej warunkiem jednak był udział paladyna w wyprawie krzyżowej do Ziemi Świętej i oddanie do dyspozycji władcy magicznego rumaka Bajarda, który miał niezwykłą właściwość wydłużania się, by dosiedli go czterej bracia. Renaud wypełnił zobowiązanie, odznaczając się męstwem w Ziemi Świętej; podstępny cesarz tymczasem pochwycił Bajarda i nakazał go utopić w rzece z kamieniem u szyi; rumak jednak uwolnił się z okowów. Ostatecznie cesarz uznał dawnego buntownika za wasala, prawdziwego *miles Christi*. Renaud miał osiąść w Kolonii, gdzie w ramach pokuty pracował jako prosty murarz przy budowie katedry i gdzie zmarł męczeńską śmiercią. Jako Rinaldo stał się kluczową postacią poematu Ludovica Ariosta *Orlando szalony* (pierwsze wydanie 1522).

Historia czterech synów Hajmona, opisana w *chanson de geste*, stała się kanwą wielu czternasto- i piętnastowiecznych romansów rycerskich – apogeum popularności wiąże się z łabędzim śpiewem kultury rycerskiej (we Francji i w Niemczech przypada na koniec xv i pierwszą połowę xvi wieku)⁷¹. W tym czasie powszechnie identyfikowano świętego Rajnolda, patrona Dortmundu, z legendarnym rycerzem Karola Wielkiego, Arnaudem de Montauban. Jak słusznie zauważono, kult świętego Rajnolda uległ szczególnej metamorfozie – święty: „pod



30. Synowie Hajmona na Bajardzie, ilustracja ze strony tytułowej *Księgi Bractwa św. Rajnolda*, 1577/1578, Archiwum Państwowe w Gdańsku

69 Od jego nazwy wywodzi się termin flamberga, oznaczający ciężki, dwumetrowy miecz, używany w xvi wieku przez landsknechtów.

70 *Les Quatre Fils Aymon*, tłum. M. de Combarieu du Grès, J. Subrenat, Paris 1983.

71 P. Fiebig, *St. Reinoldus in Kult, Liturgie und Kunst*, „Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark” 1956, 53, s. 1–200; D. Martens, *Les „Trois Ordres de la chrétienté” de Barthel Bruyn et l’iconographie de saint Renaud de Dortmund*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1995, 58, s. 181–206; B. Weifenbach, *Die Haimonskinder in der Fassung der Aarauer Handschrift von 1531 und des Simmerner Drucks von 1535. Ein Beitrag zur Überlieferung französischer Erzählstoffe in der deutschen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Bern 2000; eadem, *Reinold: Ein Ritter für Europa, Beschützer der Stadt Dortmund; Funktion und Aktualität eines mittelalterlichen Symbols für Frieden und Freiheit*, [w:] 1. Internationale Reinoldustage Dortmund, Dortmund 2004.



31. Adriaen Karffycz, *Św. Rajnold*, Dwór Artusa, Gdańsk

wplywem starych romansów rycerskich i tradycji rozpowszechnionej w regionie bałtyckim przez kupców hanzeatyckich z Dortmundu, był już nie tyle prostym mnichem, lecz rycerskim synem Haymona⁷². Nieprzypadkowo zatem stał się patronem bractwa religijnego zrzeszającego przybyszów z Nadrenii⁷³ (Dortmund leży właśnie w północnej Nadrenii). Jego posąg poza gdańskim pojawił się, także w toruńskim Dworze Artusa⁷⁴.

⁷² P. Paszkiewicz, *Spoleczna i kulturowa geneza Dworu Artusa, „Porta Aurea”* 1992, 1, s. 27.

⁷³ Warto dodać, że do bractwa zapisywali się również Polacy (ich wpisy wyróżniają się w księgach bractwa), przybysze z Niderlandów, Anglii, Szkocji i inni. Narodowość ani status społeczny nie decydował o przynależności do bractwa – zob. Chodyński 1992, op. cit., s. 62–63. Święty Ragnold był także patronem bractw religijnych w Toruniu i w Rydze. W Toruniu Bractwo Świętego Ragnolda ozdobiło swą ławę przedstawieniem świętego rycerza patrona (malowidło lub rzeźba naturalnej wielkości, prawdopodobnie współczesna gdańskiej rzeźbie Karffycza). Pierwotnie trzymał on tarczę (dwa pola granatowe i dwa pola czerwone, a pośrodku lew) i miecz, na którym zatknięta była ukoronowana głowa.

⁷⁴ Pilecka, op. cit., s. 145.

Figura świętego, dłuta Karffycza (il. 31), stanowi kluczowy element programu dekoracji ławy⁷⁵. Święty, będący uosobieniem etosu rycerskiego, nosi renesansową, antykizowaną zbroję, pokrytą ornamentem liściastym i typologicznymi przedstawieniami Herkulesa walczącego z gigantem Anteuszem (inspirowanymi *Herkulesem* i *Anteuszem* Heinricha Aldegrevera z 1529 roku; il. 32) i hydrą lernejską, pancerz zdobią liczne stylizowane motywy lwa, dopełniające wątku herkulejskiego. Święty Rajnold z jednej strony należy do kultury rycersko-dworskiej jako jej łabędzi śpiew, z drugiej strony jako *Hercules christianus*, heroizowany *all'antica*, jest uosobieniem *Fortitudo*, rozumianego zarówno jako męstwo fizyczne, jak i duchowe, w myśl stoickiej egzegezy czynów herosa, przejętej potem przez chrześcijaństwo. W kontekście gdańskim najbardziej ważkie będą identyfikacje herosa jako figury tyranobójcy i symbolu wolności republiki miejskiej, chętnie przywoływanego w czternasto- i piętnastowiecznej Florencji, oraz ta wykształcona w sztuce niemieckiego renesansu, a zwłaszcza w twórczości Albrechta Dürera, gdzie Herkules stał się personifikacją *miles christianus*, orędownikiem czystej Ewangelii, nieskażonej wypaczeniami papieskiego Kościoła. Tę identyfikację należy przeciwstawić dotychczasowej, dostrzegającej w Herkulesowym kostiumie Rajnolda jedynie znak przynależności do późnośredniowiecznego etosu rycerskiego, w którym Herkulesa uznano za szlachetnego rycerza biegłego w turniejach i skutecznego w zabiegach o względy *dame du coeur*⁷⁶. Warto porównać tę Herkulesową zbroję patrona bractwa mieszczańskiego z dwoma mieczami Zygmunta I, ozdobionymi scenami z pracami Herkulesa⁷⁷. Ukazują one władcę jako drugiego Herkulesa, pogromcę alegorycznie rozumianych monstrów, eksponując w ten sposób nie tyle jego męstwo, co intelekt. Stanisław Mossakowski interpretuje wyobrażenie walki Herkulesa z hydrą na głowicy rękojeści miecza królewskiego z 1521 roku oraz reliefy z walką Herkulesa z przedstawionymi alegorycznie siłami zła w Kaplicy Zygmuntowskiej jako aluzje do monarchy zwalczającego luterzańską herezję w Gdań-



32. Heinrich Aldegrever, *Herkules walczący z Anteuszem*, miedzioryt, 1529

75 A. Wozniński, *Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej rzeźby w Gdańsku*, „Rocznik Historii Sztuki” 2002, xxxvii, s. 87. Znamienne będzie porównanie tej renesansowej kreacji z wizerunkiem świętego na rewersie zewnętrznych skrzydeł ołtarza świętego Rajnolda, który dla swej kaplicy zamówił u Joosa van Cleve Bractwo Świętego Rajnolda (1515–1516). W pełni rycerski wizerunek świętego o rysach samego malarza pozabawiony jest jakichkolwiek akcentów antycznych.

76 Martens, op. cit., s. 197.

77 Głowica miecza z 1521 roku, ze sceną walki Herkulesa–Merkurego ze smokiem Ladonem, oraz pochwa miecza z walką herosa z Anteuszem i Cerberem z 1540 roku – zob. M. Morka, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego. Treści polityczne i propagandowe*, Warszawa 2006, s. 350–361 (tu wcześniejsza literatura i wnikliwa interpretacja ikonograficzna).

sku⁷⁸. Otrzymujemy zatem poglądową lekcję tego, jak temat Herkulesa w tym samym czasie oddawał zgoła odmienne treści.

Nie zapominajmy jednak, że Rajnold *alias* Arnaud był legendarnym rycerzem Karola Wielkiego. Jego odpowiednikiem był reprezentujący podobny etos hrabia Roland, par Francji, być może siostrzeniec Karola Wielkiego. Od czasów cesarza Karola IV w miastach niemieckich rozpowszechnił się zwyczaj wznoszenia na rynkach posągów Rolanda, ustawianych głównie przed ratuszami, często przy fontannach i pęgierzach. Były one zakorzenionymi w karolińskiej tradycji cesarskiej, używanej jako element legitymizacji i integracji, symbolami wolności i przywilejów miast. O popularności tych przedstawień świadczy kilkadziesiąt – zwykle kilkumetrowych – posągów w północnych i środkowych Niemczech, w szczególności zaś w miastach hanzeatyckich: w Halberstadt, Bremie, Brandenburgu, Perlebergu, Stendalu, Hamburgu, Magdeburgu, Rydze i Elblągu⁷⁹.

Gdański Rajnold–Herkules jest pierwszą w dziejach sztuki Gdańska figurą tyranobójcy rozpoznawalną wedle nowożytnego, republikańskiego klucza. Pokonani przez herosa gigant i hybryda w sensie alegorycznym są siłami zła, ciemności, a przede wszystkim tępej siły, której przeciwieństwem jest *ratio*. Pierwotnie Rajnold na halabardzie miał zatknętą głowę króla Saforeta⁸⁰. Flamandzcy i niemieccy kompilatorzy legend o Rajnoldzie przedstawili szczegóły historii o zabiciu tego króla Maurów. Ścigani przez ludzi Karola Wielkiego czterej synowie Hajmona zdecydowali się przekroczyć Pireneje i przejść na służbę do Saforeta. Przez trzy lata walczyli dla niego, ale gdy chcieli odzyskać swoje dobra, które mu powierzyli, król udawał głuchego. Renaud zatem odciął mu głowę i uciekł z braćmi na niezawodnym Bajardzie. Następnie przybyli do chrześcijańskiego władcy Iona de Tarasconie, zaprzysięgłego wroga Saforeta, i złożyli mu u stóp głowę pogańskiego króla⁸¹.

Rajnold–Herkules otwiera galerię męskich i żeńskich monarchomachów w sztuce Gdańska: Dawida, Judyty, Lukrecji (przyczyniła się do upadku Tarkwiniusza) i Brutusa. Baśniowy rycerz ukazany został jako renesansowy heros, jego przedstawienie pozbawione jest akcentów sakralnych – jak się wydaje, inwentorzy i autor uczynili wszystko, by figura nie przypominała kultowego, dewocyjnego posągu, który w tym czasie mógł budzić skojarzenia z bałwanem. Rajnold niewiele różni się od ówczesnych podobizn Marsa, na przykład w redakcji Burgkmaira⁸². Przypomnijmy, że pierwotnie Ławę Świętego Rajnolda zdobyły cztery zbroje turniejowe, wcześniej należące do Bractwa Świętego Jerzego. Antykizowana formuła przedstawienia świętego Rajnolda przetrwała w Gdańsku aż do XVIII wieku, kiedy to Bractwo Świętego Rajnolda ufundowało dla swojej kaplicy w kościele Mariackim figurę patrona. Powstała około 1760 roku figura dłuta Johanna Heinricha Meissnera ukazuje rycerza w nader swobodnym kontrapoście, w pozie wygiętej z pewną dezynwolturą w duchu neomanieryzmu obecnego w sztuce XVIII wieku. Nieco baśniowa, antykizowana zbroja jest tu kostiumem, miecz – rekwizytem, poza, gest i mimika – elementami teatralizacji.

78 Tę interpretację potwierdza metaforyczne przyrównanie luteranów do hydry, znane z twórczości Andrzeja Krzyckiego – zob. S. Mossakowski, *Kaplica Zygmuntowska (1515–1534). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum Zygmunta 1*, Warszawa 2007, s. 253–254.

79 D. Muszel-Everling, *Rolande. Die europäische Rolanddarstellungen und Rolandfiguren*, Düsseldorf 2005.

80 Udokumentowana na zdjęciach sprzed 1945 roku głowa zatknęta na halabardę, miecz oraz tabliczka z inskrypcją REINOLDUS zaginęły.

81 Martens, op. cit., s. 195.

82 W tym samym cyklu bóstw planetarnych Burgkmair ukazał także *Sol* w podobnej do Rajnoldowej, antykizowanej zbroi.

Nim skupimy się na interpretacji cyklu obrazów dekorujących Ławę Świętego Rajnolda, podsumujmy kwestie oceny stylistycznej. Wspomniane na wstępie autorki dotychczasowych wzmianek o cyklu bądź to pomijały kwestie formy (K. Cieślak), bądź też miały z nimi wyraźne problemy (Teresa Grzybkowska)⁸³. Malarz Georg zasługuje na miano twórcy renesansowego w podobnym stopniu, jak Lucas Cranach, i z tymi samymi zastrzeżeniami. Renesansowa jest tu ideowa postawa malarza i zleceniodawców, horyzont ich poszukiwań w zakresie doboru tematów i antykizacji motywów, a także nowej, świeckiej wizji człowieka. Tkwi on jednak gębokoboku w tradycji późnogotyckiej, formy traktuje ornamentalnie, lubuje się w finezyjnie upiętych draperiach, kolorycie współczesnego kostiumu; odważnie zmierza ku naturalizmowi, choć nie ma ku temu wystarczających umiejętności warsztatowych. Niektóre z pomysłów zawdzięcza wzorom rozpowszechnianym za pomocą grafiki Kleinmeisterów.

5.6 Dziewięciu Dobrych Bohaterów i viri illustres

Nieodzownymi kluczami do zrozumienia szesnastowiecznych malowideł w Dworze Artusa są: topos Dziewięciu Dobrych Bohaterów, wykwit kultury jesieni średniowiecza, oraz pojęcie *viri illustres*, sięgające antyku, wskrzeszone przez Petrarę i Boccaccia. Znajomość tych dwóch typów ikonograficznych okaże się przydatna także w interpretacji późniejszych dzieł gdańskich.

Topos Dziewięciu Dobrych Bohaterów (fr. *Neuf Preux*, niem. *Gute Helden*)⁸⁴ po raz pierwszy pojawia się w 1312 roku w *chanson de geste* lotaryńczyka Jacques'a de Longuyon, zatytułowanej *Les voeux du paon*. Uszeregował on szlachetnych śmiałków w triady: pogańską, żydowską (starotestamentową) i chrześcijańską. Pierwsza z nich miała symbolizować trzy kolejno upadające imperia: Troję, Grecję i Rzym, personifikowane przez Hektora, Aleksandra Wielkiego i Juliusza Cezara. Bohaterowie Starego Testamentu to wojownicy: Jozue, symbol walki z idolatrią i zawierzenia spraw ziemskich Bogu, który jako zdobywca Jerycha stał się źródłem inspiracji dla kolejnych krucjat. Podobną wymowę miała postać następnego żydowskiego bohatera, Judy Machabeusza, przywódcy powstania przeciwko Seleucydom i zdobywcy Jerozolimy, zwalczającego pogańskie kultury religijne. Na koniec wspomniano o Dawidzie, pogromcy Filistyna Goliata, królu żydowskim, uważanym za przodka Jezusa. Kontekst wypraw krzyżowych pozostał żywy także w wypadku

⁸³ Autorka w *Złotym wieku malarstwa gdańskiego* stosuje następujące określenia dotyczące stylu Mistrza Georga: „Malarstwo gdańskie XVI w. właściwie od razu z gotyckiego przeszło w fazę swoistego manieryzmu. Do 1560 r. dominowało malarstwo pozbawione humanistycznego włoskiego patosu i panuje w nim baśniowa atmosfera jak w malarstwie niemieckim, a nie starożytna, jak w malarstwie włoskim” (s. 63). Na stronie 66 czytamy już zgola coś innego i niekonsekwentnego: „...pojawiają się w nim formy będące połączeniem tradycji lokalnej i przetworzonych manierystycznych wzorców włoskich i północnych [...] przyjęto tu formy i treści włosko-renesansowe, które rozplynęły się w formach lokalnych”. Powszechnie uznaje się, że manieryzm powstał w Italii w latach dwudziestych XVI wieku, natomiast w latach czterdziestych XVI wieku, w malarstwie trzeciej generacji romanistów niderlandzkich, można mówić o recepcji manieryzmu włoskiego (wcześniej odwoływano się do Rafaela, Michała Anioła i antyku). Autor gdańskiego cyklu nie mógł w latach trzydziestych XVI stulecia korzystać z przetworzonych wzorów manieryzmu włoskiego. Kolejne kwalifikacje stylowe cyklu Mistrza Georga pióra Grzybkowskiej wzbudzają podobne kontrowersje: „Obrazy Malarza Jerzego są najlepszym w Gdańsku przykładem niezręcznego rodzimego klasycyzmu” (s. 66), nieco dalej autorka widzi w nich „antyklasyczny manieryzm niderlandzki” (s. 72). W *Zakończeniu* czytamy natomiast, że Malarz Georg „jak wielu artystów nadbałtyckich [Mistrz Georg prawdopodobnie przybył z Saksonii – M. K.] kontynuuje tradycję późnośredniowiecznej ekspresji”, „w jego twórczości nie może być mowy o renesansie”, „termin manieryzm nie oznacza tylko kunsztu, ale i manierę, która w przypadku Malarza Georga oznaczała typizację” (s. 170).

⁸⁴ H. Schroeder, *Der Topos der nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 1971; I. Sedlacek, *Die Neuf Preuses*, Marburg 1997.



33. Hans Burgkmair, *Dobre Bohaterki i Dobrzy Bohaterowie Starego Testamentu*, drzeworyt, 1518



34. Hans Burgkmair, *Dobrzy Bohaterowie i Dobre Bohaterki Starożytności*, miedzioryt, 1518

triady herosów chrześcijańskich: Karola Wielkiego, odnowiciela cesarstwa zachodniego, obrońcy chrześcijaństwa i pogromcy Maurów, króla Artura, wokół którego ukształtował się jeden z najwspanialszych mitów rycerskich w kulturze europejskiej, i Godfryda de Boullion, bohatera pierwszej krucjaty.

Kategoria dziewięciu dobrych bohaterek krystalizuje się nieco później – między rokiem 1373 a 1387, kiedy powstało dzieło *Livre de Leese* Jeana le Fevre, w którym tytułowa bohaterka, personifikacja Radości, staje w obronie kobiet, wychwalając exempla ich cnót i stawiając zręczność i odwagę niewiast wyżej niż mężczyzn. Tym razem dobór protagonistek ogranicza się do postaci z mitologii greckiej i legendarnych władczyń. Należą do nich: Semiramida, królowa Babilonii, Sinope, Hipolita i jej siostra Menalipa, królowe Amazonek: Penteseleja i Lameto, królowa Tomiris, pogromczymi Cyrusa, Teuca, królowa Illirii, i Deifila, żona Tydeusa, króla Argos, pogromcy Tebańczyków.

Topoi dziewięciu pozytywnych bohaterów i bohaterek sformułowane zostały paradoksalnie w okresie schyłku kultury rycerskiej, gdy przejawiała ona symptomy kryzysu. Stan rycerski zasymlował wyrafinowany system zachowań i rytuałów kultury dworskiej – *le joie du cour* stały się bliższe niż chwała bitewna. Możemy zatem odczytać owe chwalebne exempla jako znaki tęsknoty, próby restytucji męskich ideałów. Przywołując za Villonem jego *Ballade de dame du temps jadis*, powtórzmy w oryginale nostalgiczny refren poety: *où sont les neiges d'antan*?⁸⁵ Jednocześnie topos dziewięciu bohaterów stał się atrakcyjnym i ideowo nośnym znakiem emancypacji, wolności i arystokratycznych aspiracji miast-republik Cesarstwa Niemieckiego, nośnikiem cnót tworzących *representatio identitatis* mieszczan, ideą przyświecającą ich walce o samostanowienie. Gdy w 1511 roku obywatele Metz uroczyście zatwierdzali statuty prawne miasta, w publicznej ceremonii patrycjusze pojawili się w przebraniach Dawida, Hektora, Juliusza Cezara, Aleksandra, Karola Wielkiego i Gotfryda z Bouillon⁸⁶.

Wyobrażenia *Neuf Preux* znamy ze średniowiecznych fresków, rzeźb, tapiserii i kart do gry, głównie z terenu Francji, Niemiec i północnej Italii⁸⁷. W kontekście gdańskim najistotniejszym świadectwem artystycznym będzie jednak seria trzech drzeworytów ze zbioru pod tytułem *Osiemnaście cnót* (1519) Hansa Burgkmaira (il. 33–34). Autor nawiązuje w nich do tradycji ukazywania cnót męskich, personifikowanych przez postaci czasów antycznych, Starego Testamentu i wieków chrześcijaństwa, którym od końca średniowiecza odpowiadały cnoty wyrażane przez heroiny. Nowatorstwo Burgkmaira polega na tym, że po raz pierwszy tradycyjnie zestawianym po trzech, dobrym bohaterom męskim przypisał kobiece odpowiedniki, analogicznie uszeregowane. Zestawienie otwiera drzeworyt ukazujący trzy pogańskie uosobienia cnoty czystości: Lukrecję, Weturię i Wirginię, odpowiadają im Estera, Judyta i Jael oraz święte Helena, Brygida i Elżbieta. Męscy bohaterowie zestawieni w triady to: Hektor, Aleksander Wielki, Juliusz Cezar – Jozue, Dawid, Juda Machabeusz – Karol Wielki, Godfryd de Bouillon i król Artur.

85 Ballada, wchodząca w skład *Wielkiego testamentu*, znana jest polskiemu czytelnikowi z klasycznego tłumaczenia Boya. Przypomnijmy, że Villon przywołuje w niej między innymi Florę, Thais, Heloizę, Joannę d'Arc, Blankę Kastylijską i Bertę o Wielkich Stopach.

86 Meier, op. cit., s. 365.

87 Czternastowieczne przykłady z Francji to między innymi figuralne dekoracje kominka na zamku w Coucy, dekoracja fasady zamku La Ferte Milon, dziedzińiec zamku Pierrfonds noszących imiona dziewięciu bohaterów. We Włoszech uwagę zwracają cykle fresków w zamku La Manta w Saluzzo i Villa Castelnovo. W Niemczech temat ten podejmowano w dekoracjach ratuszy i sal sądowych – na przykład w Hansasaal w ratuszu w Kolonii (kamienne figury dziewięciu bohaterów, 1367, najstarszy przykład w krajach niemieckojęzycznych), w ratuszu w Hamburgu (połowa xv wieku) i Lüneburgu (sala sądowa ratusza). Rozbudowany program ma Piękna Fontanna w Norymberdze (1385–1395), wzbogacona o przedstawienia siedmiu sztuk wyzwolonych, czterech Ewangelistów, czterech Ojców Kościoła, siedmiu elektorów Rzeszy, Mojżesza i siedmiu proroków.

Przedstawiony późnośredniowieczny model interpretacji nie wyczerpuje spektrum ikonograficznych treści szesnastowiecznej dekoracji Dworu Artusa. By ją odczytać w pełni, musimy je skonfrontować z literackimi i artystycznymi źródłami tematu sławnych mężów i niewiast⁸⁸. Autorzy nowożytni, odwołując się do Liwiusza, Swetoniusza, Korneliusza Nepota i Waleriusza Maksymusa, stworzyli moralizujący model świeckich ideałów antyku, tożsamych z moralną wykładnią chrześcijaństwa, stanowiący fundament ideowy rosnących w potęgę i cieszących się coraz większą niezależnością miast nowożytnej Europy.

Pionierską rolę należy przypisać dziełu Petrarcki *De viris illustribus*, napisanemu prozą po łacinie i zawierającemu trzydzieści sześć biografii. Wśród nich dominują bohaterowie antyczni: Romulus, Numa Pompiliusz, Horacjusz Kokles, Cyncynat, Tytus Manliusz, Publiusz Decjusz, Marek Kurcjusz, Pyrrus, Scypion Afrykański i Katon. Pozostali to postaci Starego Testamentu: Adam, Noe, Abraham, Izaak, Mojżesz, Jakub, Józef. Nader egzotycznie prezentują się w tej konfiguracji życiorysy Nemroda i Semiramidy, a zwłaszcza Jazona i Herkulesa. Intelktualnym spadkobiercą Petrarcki był Boccaccio, autor kompilacyjnego dzieła *De casibus virorum illustrium* z pięćdziesięcioma sześcioma biogramami sławnych mężów i niewiast, a przede wszystkim pierwszego w dziejach zbioru biografii sławnych kobiet, *De claribus mulieribus*⁸⁹. Znalazło się w nim sto sześć bohaterek służących jako pozytywne i negatywne exempla, w tym szeroki wybór postaci mitologicznych, antyczne władczynie i heroiny (między innymi Wirginia, Marcja, Sofonisba, Porcja, Kleopatra, Lukrecja, Klelia). Dzieło było powszechnie znane w Europie schyłku średniowiecza i renesansu – warto odnotować jego niemieckie wydania z roku 1473 (Ulm, oficyna Johanna Zainera, tekst ilustrowany drzeworytami klockowymi) i 1475 (Strasburg).

Temat sławnych mężów i niewiast był popularny od XIV do XVI wieku – odnajdujemy go zarówno w malarskich dekoracjach budowli publicznych, jak i prywatnych rezydencji, często był podejmowany w dekoracjach majolik, *cassoni* i *deschi da parto*. Najstarszy (niezachowany) cykl malarski ukazujący *uomini famosi* namalował Giotto dla króla Roberta Andegaweńskiego⁹⁰. Do naszych czasów nie dotrwał także zespół malowideł dekorujących Sala Illustrium Virorum w Palazzo del Capitano, należącym do Francesca del Carrary, protektora Petrarcki⁹¹.

Powstałe w XV wieku freski Taddeo di Bartolo w Anticapella w Palazzo Pubblico w Sienie opiewają już wyłącznie bohaterów antycznych: Mucjusza Scewolę, Fabricjusza i Kurcjusza Dentatusa, którzy zostali przedstawieni w medalionach wokół wizerunku Iustitii. Poniżej ukazano

88 Spośród bogatej literatury na temat *virii illustres* warto wskazać pracę Ch. Joost Gaugier, *Domini famosi in Classical Literary Description*, „*Artibus et historiae*” 1985, 6, s. 57–74; idem, *The Early Beginnings of the Notion of Uomini famosi and the virii illustribus in Greco-Roman Literary Tradition*, „*Artibus et historiae*” 1982, 3, s. 97–115; M. D. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed „exemplum”*. *I primi cicli umanistici di Uomini Famosi: I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, [w:] *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, t. II, Torino 1985; P. Eichel-Lojkine, *Le siècle des grands hommes: les recueils de vies d'hommes illustres au XVIème siècle*, Paris 2001.

89 M. A. Franklin, *Boccaccio's Heroines: Power and Virtue In Renaissance Society*, Ashgate 2006. Tłumaczenie polskie W. Olszańca w: „Meander” 2005, nr 3–4. Dodajmy, że dzieło zainspirowało wiele późniejszych naśladowców i parafraz, między innymi *La Cité de dames* Cristine de Pisan i *The Legend of Good Women* Geoffreya Chaucera.

90 Fresk przedstawiał Salomona, Samsona, Aleksandra Wielkiego, Juliusza Cezara, Herkulesa i czterech bohaterów wojny trojańskiej. Każdemu z bohaterów towarzyszyła kobieta znacząca w ich życiu – zob. Ch. Joost Gaugier, *Giotto's Heros Cycle In Naples. A Prototype of Donne Illustrate and a Possible Literary Connection*, „*Zeitschrift für Kunstgeschichte*” 1980, 43, h. 3, s. 311–318.

91 Malowidła, które prawdopodobnie sponęły w XV wieku, ukazywały trzydziestu sześciu męskich bohaterów rzymskich na podstawie dzieła Petrarcki *De viris illustribus* – zob. Th. Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, „*The Art Bulletin*” 1952, vol. 34, nr 2, s. 95–116; D. Hansen, *Antike Helden als „causae”. Ein gemaltes Programm in Palazzo Pubblico von Siena*, [w:] *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989, s. 133–148.

Cyceron, Katona i Scypiona. Wspaniałość została otoczona przez medaliony ze Scypionem Mniejszym, Remulusem i Regulusem, poniżej ukazano Kurcjusza Dentatusa, Kamilla i Scypiona Afrykańskiego. W ten sposób pięć personifikacji cnót zostało utożsamionych z bohaterami rzymskimi. Program uzupełniają izolowane wizerunki Cezara i Pompejusza, wrogów republiki i wolności, wieszczące dekadencję i upadek Rzymu. Znamienny jest także ubiór *uomini famosi* – dzielą się oni na *armati* i *togati*, w ten sposób podkreślono ich zasługi na polu militarnym i cywilnym, inaczej mówiąc, aktywny i duchowy model życia.

Program malowideł jest jawną demonstracją idei cnót cywilnych, opiewanych przez pisarzy i filozofów rzymskich, a personifikowanych przez wojowników i mężów stanu. Stanowili oni moralny wzorzec dla rządzących Sieną w ich dążeniu do stworzenia miasta – res publiki, zbudowanej na idei dobra wspólnego i jedności, wiecznotrwałej jak Rzym. Symptomatyczne jest zapożyczenie wyłącznie bohaterów okresu republiki, traktowanego jako Złoty Wiek. Warto również podkreślić posługiwanie się legendą inicjalną, głoszącą rzymski rodowód Sieny, założonej jakoby przez Senia, syna Remusa. Inwentorami cyklu byli miejscowi humaniści: Pietro de Perci, doktor praw, i Cristoforo d'Andrea, kancelista Signorii⁹².

Doniosłe znaczenie ma seria malowideł ze sławnymi mężami i niewiastami, pędzla Andrei del Castagno, namalowana w loggi willi Carducci w Legnaia wedle koncepcji tłumacza Plutarcha, Alamanno Rinuccia. Figury naturalnej wielkości ukazano w iluzjonistycznej przestrzeni architektonicznej. Cykl otwierają przedstawienia Adama i Ewy, sławnych bohaterów pierwszego wieku ludzkości. Następnie wyeksponowano triadę zbrojnych mężów florenckich: Pippo Spano, kondotiera, który wstąpił się walką z Turkami na terenie Rumunii, Farinata degli Uberti, gibelina, obrońcę Florencji, i Niccolò Acciaiuoli, kondotiera w służbie Roberta Andegaweńskiego. Odpowiadało im trio antycznych heroin: Sybilla Kumańska, zapowiadająca przyjsie Chrystusa, Estera, orędująca za swoim narodem żona króla perskiego, i Tomyris, znana nam już grecka pogromczyni Cyrusa. Cykl zamykały portrety trzech wielkich poetów florenckich: Dantego, Petrarki i Boccaccia⁹³.

Do naszych czasów nie dotrwał najstarszy z florenckich cykli sławnych mężów w Palazzo Vecchio⁹⁴; możemy podziwiać tam późniejsze malowidła (1482–1484) w Sala dell'Orologio, pędzla Domenica Ghirlandaia i warsztatu. Oprócz świętych protektorów miasta odnajdziemy tu Brutusa, pretora, uczestnika zamachu na Cezara, Mucjusza Scewolę, pogromcę króla etruskiego Porsenny, i Marcusa Furiusa Kamillusa, generała wojsk rzymskich, który uchronił Rzym przed Gallami. Po lewej odpowiadają im Decjusz Mus, Scypion i Cyceron. Cykl wydaje się syntezą dotychczasowej ikonografii, z motywem *armi e togati* oraz *tiuli*, a pod względem artystycznym jest ukłonem wobec sztuki Andrei del Castagno⁹⁵.

92 N. Rubinstein, *Political ideas in sienese art: The frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo Bartolo in Palazzo Publico*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1958, XXI, s. 179–207.

93 Ch. Joost Gaugier, *Castagno's humanistic program at Legnaia and its possible inventor*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1982, XLV, s. 274–282; M. Hansmann, *Andrea del Castagnos Zyklus der „uomini famosi” und „donne famose”: Geschichtsverständnis und Tugendideal im florentinischen Frühhumanismus*, Berlin–Hamburg–Münster 1993.

94 Chodzi o freski w *Aula Minor* Palazzo Vecchio, w dużej mierze inspirowane *De viris illustribus* Petrarki, z *tiuli* zawierającymi epigramaty Coluccia Salutattiego. Program, stanowiący alians *arma et literae*, obejmował antycznych bohaterów nierzymskich (Ninus, Pyrrus, Aleksander i Hannibal), cesarzy (Juliusz Cezar, August, Konstantyn Wielki, Karol Wielki), mówców rzymskich (Cyceron, Katon) i literatów florenckich (Claudia, Dante, Petrarka, Boccaccio, Zenobi da Strada).

95 I. Dacos, *Ghirlandaia e l'antique*, „Bulletin de l'Institut Historique de Belge de Rome” 1962, XXXIV, s. 419–421.

Szczególnie istotne w kontekście gdańskiego Dworu Artusa wydają się freski Pietra Perugina i współpracowników, namalowane dla *Salla dell'Udienza* w *Collegio dell Cambio* w Perugii (ukończone w 1500 roku). Program dekoracji, harmonijnie łączący na sposób humanistyczny świat wartości chrześcijańskich i cnót praktykowanych przez starożytnych, przeznaczono dla rezydencji bankierów, miejsca, w którym przeprowadzano transakcje handlowe – wystawia on chlubne świadectwo intelektualnym i etycznym aspiracjom kupców i monetarystów umbryjskich. Za koncepcję ideową i wybór tematów ikonograficznych odpowiadał profesor miejscowego uniwersytetu, Francesco Maturanzio⁹⁶. W dwóch lunetach ponad boazerią ukazano na górze po dwie tronujące personifikacje cnót kardynalnych, opatrzone *tituli* podtrzymywanymi przez putta. Każdej z nich odpowiadają poniżej trzy stojące postaci sławnych mężów, z Grekiem pośrodku między Rzymianami. *Prudentia* praktykowana była przez Fabiusa Maximusa, Sokratesa i Numę Pompiliusza, świadectw *Iustitia* dostarczyli Kamillus, Pitagoras z Metyleny i Trajan. W kolejnej lunecie cnotcie *Fortitudo* przypisano Luciusa Sicinius Dentatusa, Leonidasa i Horacjusza Koklesa, reprezentantami *Temperantia* są Scypion Afrykański, Perykles i Cyncynat. Osobno został przedstawiony Katon. Cnoty teologiczne egzemplifikują przedstawienia *Przemienienia Pańskiego (Fides)*, *Bożego Narodzenia (Caritas)* i *Boga Ojca w otoczeniu Sybilli i Proroków (Spes)*. Na sklepieniu pokrytym ornamentalną dekoracją groteskową ukazano w *tondi* wizerunki bóstw planetarnych, na modłę Petrarcki, powożących rydwanami opatrzonymi znakami Zodiaku, zaprzężonymi w realne i fantastyczne zwierzęta. Obrazują one wpływ układu gwiazd na różne dziedziny aktywności człowieka, symbolizują znaczenie fortuny w jego życiu⁹⁷.

Na zakończenie tej nader pobieżnej, acz niezbędnej prezentacji włoskich precedensów ikonograficznych wspomnijmy o programie dekoracji *Salla della Fontana* w przyziemiu *Palazzina della Rovere*, ozdobionej freskami Pintoricchia z inicjatywy kardynała Giuliano della Rovere. Sklepienie pokryły sceny z historii biblijnej i grecko-rzymskiej, ujęte w dziewięcioboki, kwadraty i medaliony. Ukazują epizody z życia Judyty, Estery, Samsona, Dawida, Wirgini i Klelii, Attyliusza Regulusa (?) i Dawida (?), Temistoklesa, Horacjusza Koklesa, Scewoli i Cinegirusa. Wybór większości protagonistów oparto na lekturze III i V rozdziału *Factorum et dictorum*... Waleriusz Maksymus wskazuje w nich na exempla męstwa (Horacjusz Kokles, Klelia, Cinegirus) i umiłowania ojczyzny (samobójstwa Temistoklesa i Kurcjusza), cierpliwości i skromności. Starożytne wartości obywatelskie i moralne stały się paralełą dla przymiotów bohaterów Starego Testamentu, ogólnie zaś kodeks wartości obu światów stanowi zapowiedź etycznego przesłania chrześcijaństwa⁹⁸.

96 Zachowały się jego utwory poetyckie dotyczące czterech cnót kardynalnych i Katona, zilustrowanych we freskach Perugina. Wybór pozostałych tematów inspirowało powszechnie znane w czasach renesansu dzieło Waleriusza Maksymusa *Factorum et dictorum memorabilium libri* oraz *De officiis* Cycerona i *Divine institutiones* Laktancjusza.

97 M. M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed „exemplum”*. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi, [w:] *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, t. II, Torino 1985, s. 97–152; R. Guerini, *Studi su Valerio Massimo*, Pisa 1981.

98 R. Guerrini, *Dal testo all'immagine. La pittura di storia nell Rinascimento*, [w:] *Memoria dell'antico*, op. cit., s. 50–60; Cieri Via, op. cit., s. 18.

5.7 Exempla, personifikacje cnót i temperamentów oraz bogowie planetarni w Dworze Artusa

We wnętrzu Dworu Artusa podjęto typologiczny, trójdzielny schemat dziejów (antycznych, starotestamentowych, średniowiecznych), inaczej mówiąc: *ante legem, sub lege, sub gratia*. Jak można przypuszczać, twórcom sformułowanego w latach trzydziestych i czterdziestych XVI wieku programu treściowego Dworu Artusa znana była idea dziewięciu męskich i żeńskich Dobrych Bohaterów, być może znali także jej ikonograficzną kodyfikację Burgkmaira, tak konsekwentną i pionierską w zakresie przedstawień heroin, dobór *viri illustres* podpowiadała lektura Liwiusza, ale też *Gesta Romanorum*. Gdybyśmy zatem stworzyli malarski portret potencjalnego inwentora bądź światłego odbiorcy malowideł z Ławy Świętego Rajnolda, mógłby on trzymać jako atrybuty: w jednej ręce ilustrowane dzieło antyczne pisane antykwą, a w drugiej – inkunabuł *Gesta Romanorum* z pismem gotyckim. Program dekoracji był cyklicznie uzupełniany aż po wiek XIX, z konsekwentnym odwoływaniem się do ramowych tematów związanych z etosem rycerskim oraz pogańskimi i chrześcijańskimi exemplami moralnymi. Ta ideowa spójność figuralnych przedstawień przetrwała, mimo że gotyckie malowidła pokrywano freskami w okresie renesansu, by w XVII stuleciu zakryć je obrazami sztalugowymi. Przetrwała, pomimo że w XIX wieku przeprowadzono abuzywne konserwacje, lub wręcz zastępowano dawne dzieła nowymi.

W latach 1526–1546 powstały dekoracje ław bractw Świętego Rajnolda i Świętego Krzysztofa oraz Ławy Malborskiej, obejmujące zamknięte półkoliście obrazy (rundele), dekorację rzeźbiarsko-snycerską (ornamentalne obramienia obrazów, figury patronów bractw, znane przede wszystkim z przekazów posągi bóstw planetarnych, personifikacje cnót oraz częściowo zrekonstruowane kapitele z wizerunkami temperamentów i maskami liściastymi).

Ukazany we wnętrzu Dworu Artura *Triumf rzymski* (niezachowany relief dłuta Karffycza z 1533 roku) oraz historiozoficzne motto odwołujące się do lekcji dziejów rzymskich wyrażają majestat i rangę urzędu cesarskiego i odpowiadają analogicznej dekoracji ratusza norymberskiego (alegoryczny triumf cesarza Maksymiliana I). Zdecydowanie więcej pozostało jednak odwołań do republikańskich tradycji rzymskich, mających aktualizujący, polityczny aspekt – wezwania do obrony wolności miasta-republiki przed zakusami tyranii pod każdą postacią (Lukrecja), dotrzymania przyrzeczonych umów i nadanych praw (Mecjusz Fufecjusz), obywatelskiego oddania się sprawom miasta, niezależnie od ceny, jaką przyjdzie za to zapłacić (Marek Kurcjusz).

Postaci egzemplaryczne dla rzymskich tradycji republikańskich pojawiały się wcześniej w Sali Rady ratusza norymberskiego, w Gerichtslaube ratusza w Lüneburgu (1529), Sali Rady ratusza w Bazylei (1521–1530). W kontekście renesansowego programu dekoracji Dworu Artusa interesujące wydają się malowidła w Lüneburgu, ukazujące obok siebie *exempla virtutis*, bogów planetarnych i współczesne wizerunki historyczne⁹⁹ (na przykład Mars i Wenus zestawione z ukazaną powyżej

99 W. Pfeiffer, *Zu den Wand- und Deckenbildern der Lüneburger Gerichtslaube*, „Lüneburger Blätter” 1961, 11/12, s. 13–21; K. Alpers, *Livische Figuren, Planeten-Götter und Wilde Männer*, „Lüneburger Blätter” 1977, 23, s. 41–69.



35. Martin Schoninck, *Oblężenie Betuli*, 1536, Dwór Artusa, Gdańsk



36. Martin Schoninck, *Oblężenie Malborka*, 1536, Dwór Artusa, Gdańsk

w analogicznym do gdańskiego rundelu Lukrecją–samobójczynią; il. 23). Bogów olimpijskich jako exempla reprezentuje Diana, skonfrontowana ze śmiertelnikiem Akteonem w obrazowej lekcji bolesnych skutków braku szacunku wobec boskich praw. Jako starotestamentowe wzorce wybrano złożoną teologicznie postać Lota z córkami oraz Jeftego (obrazy Lorenza Lauensteina, *Ława Świętego Krzysztofa*, 1534), przekonująco odczytane w duchu luteriańskiej koncepcji Starego Testamentu



37. Hans Sebald Beham, *Herma liściasta z puttami, miedzioryt*

i luteranckiego chrystocentryzmu¹⁰⁰. Starotestamentowe *femmes fortes* reprezentuje Judyta w scenie *Oblężenia Betuli*, pendant dla kolejnej wersji *Oblężenia Malborka* (oba obrazy zamówione przez Ławę Malborską u Martina Schonincka)¹⁰¹. Średniowiecznych *Neuf Preux* reprezentuje ideowy patron miejsca, król Artur, *Święty Krzysztof* dłuta Mistrza Paula, patron ławy, ukazany na sposób heroiczny, w antykizowanej zbroi, Renaud de Montauban *alias* święty Rajnold, przedstawiony jako rycerz, i król Kazimierz Jagiellończyk, ustawiony na gzymsie Ławy Malborskiej pośród mniejszych posągów jego synów: Władysława, Jana Olbrachta, Aleksandra i Zygmunta I¹⁰². Każda z figur była podpisana i trzymała tarczę z herbem, stanowiły one odpowiedniki posągów cnót, umieszczonej na przeciwległej ścianie.

Program figuralnej dekoracji Ławy Świętego Rajnolda został ułożony wielowątkowo: *mundus coelestis* stanowią personifikacje ciał niebieskich i odpowiadających im znaków Zodiaku, prawdopodobnie wszystkie według wzorów Burgkmaira: *Słońce, Księżyc, Wenus, Mars, Jowisz, Merkury, Saturn* Adriaena Karffycza, jedyny znany z fotografii (il. 16), oraz wyrzeźbione przez tegoż artystę na kapitelach, na wysokości zwieńczenia zapełek ław, głowy personifikujące między innymi ludzkie temperamenty, którym patronowały planety i znaki Zodiaku¹⁰³, *mundus moralis* (*Fortitudo, Caritas* Karffycza, *Iustitia* nieznanego autora), następnie płaskorzeźbiony fryz ze scenami triumfalnych pochodów na zapełkach ław Świętego Rajnolda i Świętego Krzysztofa, polichromowany na biało i złożony¹⁰⁴, wprowadzał w obszar gloryfikacji na modłę starożytną,

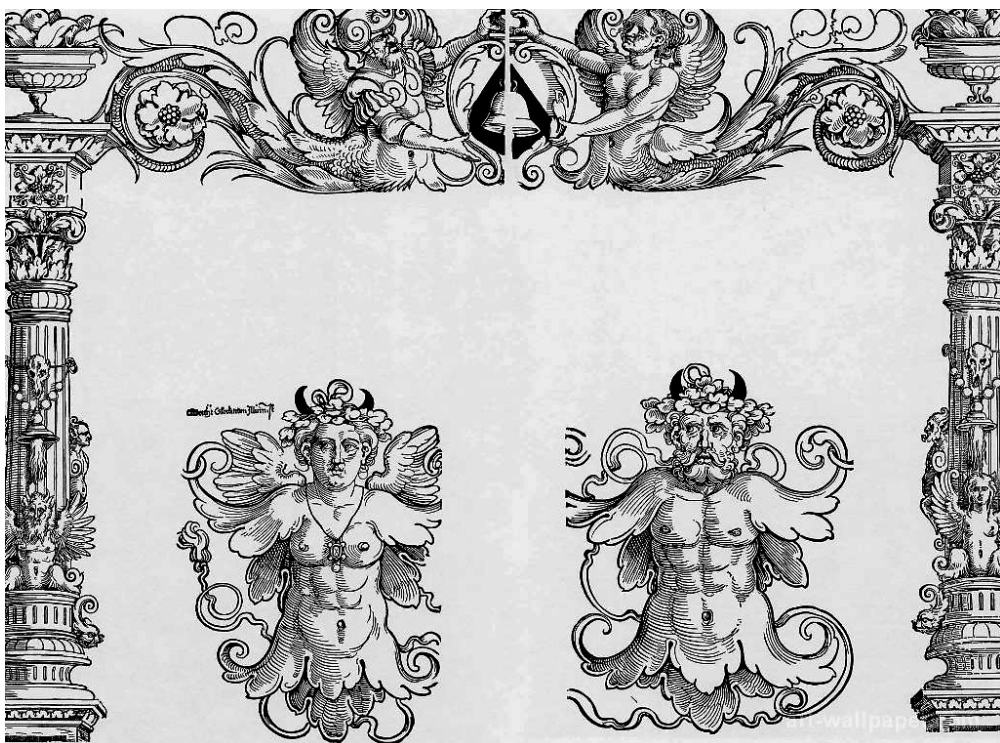
¹⁰⁰ K. Cieślak 1992, op. cit., s. 42–43.

¹⁰¹ Judyta, która uchroniła Izrael przed tyranią, zestawiana była jako *exemplum virtutis* z Brutusem i Lukrecją, na przykład w ratuszach w Strasburgu i Nördlingen – zob. K.-H. Schreyll, *Schäufeleins Judits-Wandbild im Nördlingen Rathaus*, [w:] *Hans Schäufelein, Nördlingen 1990*, s. 183–239; U. Meier, *Von Mythos der Republik. Formen und Funktionen spätmittelalterlicher Rathausikonographie in Deutschland und Italien*, [w:] *Mundus in imagine*, München 1996, s. 362–369; Tipton, op. cit., s. 111, 369.

¹⁰² Z tej grupy królewskich posągów zachowała się tylko figura Kazimierza Jagiellończyka, powstały one zapewne za panowania Zygmunta I Starego; A. L. Randt, *Der Artushof in Danzig*, „*Neue Preussische Provinzial-Blätter*” 1857, 12, s. 9; Simson, op. cit. s. 162–163. Nie zachowały się figury czterech królów polskich, zamówione w 1534 roku u Mistrza Paula dla ozdoby gzymsu ponad fryzem Ławy Świętego Krzysztofa – ibidem, s. 157–160. Przypomnijmy, że domniemany symboliczny wizerunek Kazimierza Jagiellończyka wskazano w obrazie *Oblężenia Malborka*, dekorującym Ławę Malborską.

¹⁰³ A. Wozniński, *Wystrój rzeźbiarski gdańskiego Dworu Artusa na przelomie średniowiecza i renesansu*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, Gdańsk 2003, s. 80–81.

¹⁰⁴ Była to formuła stylizacji *all'antica*, imitująca marmurową rzeźbę, stosowana także w polichromowanej rzeźbie kamiennej i ceramicznej XVII wieku w Gdańsku.



38. Hans Sebald Beham, *Tryton i trytonka*, miedzioryt



39. Peter Flötner, fryz ornamentalny, miedzioryt

uzupełniony zaś był enklawami semantycznymi w postaci moralizatorskich inskrypcji (te przestrzegały przed egoizmem i partykularyzmem, przyczynami upadku Rzymu).

W księdze rachunkowej Ławy Świętego Krzysztofa wymienione zostały prace wykonane przez Mistrza Paula w 1534 roku: „*rundele*”, „*Kapitele, Triumph, wapene*”, „*4 Kunth(er)*”, „*stadt wappenen unde dath lubesche wapien*”¹⁰⁵. Jeśli chodzi o kapitele, to w XVI stuleciu mogło ich być sześćdziesiąt dwa lub sześćdziesiąt trzy, do dziś przetrwało trzydzieści pięć. Ich interpretacja wydaje się równie trudna jak w wypadku głów wawelskich, zespół jest bowiem niekompletny i zdekomponowany. Próba interpretacji podjęta przez Andrzeja Wozińskiego w dużej mierze

105 Woziński 2002, op. cit., s. 36.



40. Lorenz Lauenstein, *Ofiara Jefty*, 1534, Dwór Artusa, Gdańsk

da się podtrzymać – wśród figuralnych kapiteli można wyodrębnić grupę znaków Zodiaku (w tym miejscu warto jednak zadać pytanie, w jakim celu dublowano temat przedstawiony powyżej) i temperamentów. Identyfikacje postaci historycznych zdają się wątpliwe, podobnie jak pór roku. W tym wypadku w kapitelu zidentyfikowanym jako personifikacja Jesieni można dopatrzeć się raczej personifikacji Ziemi, przedstawienie określone jako personifikacja Wodnika (tryton i trytonka zestawieni antytetycznie) byłoby alegorią żywiołu wody, w domniemanej personifikacji Barana zaś – alegorii Powietrza, z personifikacjami wiatrów. Przedstawieniom żywiołów odpowiadałyby temperamenty. Być może, jak sugeruje Woziński, niektóre z ujętych rodzajowo przedstawień to wizerunki reprezentantów warstw społecznych.

5.8 Między ornamentalną modą a retoryką Renesansowe rami rundeli

Obrazy Schonincka, zestawiające typologicznie tematy militarne, uzyskały snycerskie, „retoryczne”, złożone rami, skomponowane z panopliów w bogatym wyborze (il. 35–36). Składają się na nie upięte w wiązki elementy oręża, z wyróżniającymi się motywami antykizowanych pancerzy, hełmów, tarcz i wieńców laurowych. W ramie obrazu *Oblężenie Betulii* pojawia się rzadki starotestamentowy akcent wśród oręża: ośła żuchwa, którą miał walczyć Samson – dyskretnie buduje on typologiczną relację między Judytą – starotestamentową Dobrą Bohaterką, *exemplum virtutis*, a Samsonem. W wypadku *Oblężenia Malborka* panoplia służą gloryfikacji *all'antica* chlubnego epizodu w dziejach gdańszczan, który stopniowo zyskiwał status mitu założycielskiego res publiki. Umieszczenie wśród



42. Hans Sebald Beham, *Arabeska kandelabrowa*, miedzioryt, 1527



41. Lorenz Lauenstein, *Lot z córkami*, 1534, Dwór Artusa, Gdańsk

militariów herbu Królestwa Polskiego jest wyraźnym podkreśleniem jego roli w dziele wzrostu dobrobytu i prestiżu miasta. Spostrzegawczy Czytelnik zauważy w tym miejscu niezgodność opisu z zamieszczonymi fotografiami – wydaje się, że przynajmniej od XIX wieku zamieniono miejscami płótna Schonincka i stan ten trwa do dzisiaj.

Ramy obrazów Mistrza Georga z lat 1533–1534 (il. 20, 24, 26–27, 29), wypełniły malowane na białło i złocone motywy. Począwszy od góry, są to ustawione antytetycznie, w opozycji: pierwiastek męski – pierwiastek żeński, figury wąsatego trytona w stroju rzymskiego wojownika i półnagiej trytonki, obie o liściastych ogonach (tę identyfikację przedstawiamy z zastrzeżeniem, że niektóre z żeńskich hybryd morskich mają skrzydła, co nadaje im syreni aspekt, odwłoki zaś kształtowane są na tyle swobodnie, iż rybie łuski można potraktować jako pióra). Tak czy inaczej, owe monstra podtrzymują medaliony z pełnoplastycznymi głowami postaci historycznych, otoczone wieńcami laurowymi. Poniżej ukazano uskrzydłone męskie i żeńskie hermy wyrastające z liściastego pióropusza, przenikające się z akantową wicią, oraz stojące na rozstawionych nogach amorki podtrzymujące ową wic. Tego rodzaju rozwiązania ornamentalne, ogólnie rzecz biorąc, wykształcone w antyku rzymskim, mają bezpośredni rodowód norymberski i zainspirowane zostały grafiką Hansa Sebalda Behama (motyw hermy o korpusie wyrastającym z liściastego pióropusza, o liściastej twarzy i roślinnych odnóżach – il. 37; tryton i trytonka podtrzymujący wieńiec laurowy – il. 38) i Petera Flötnera – fryz z alternacją trytonów (syren) i medalionów z cesarzami w wieńcach laurowych (il. 39). O ile wymienione elementy ornamentalno-figuralne ram obrazów Ławy

Świętego Rajnolda mieszczą się w formule niemieckiej ornamentyki renesansowej (choć ucierpiały w wyniku działań wojennych), o tyle wizerunki w medalionach zostały wymienione, być może na bardziej aktualne politycznie, zapewne w końcu XVI stulecia (zauważmy także, iż są one wyraźnie różne stylistycznie od twarzy na kapitelach Karffycza). Motyw wieńca (analogiczny do malowanych medalionów wawelskich, powstałych współcześnie, w 1536 roku) ujmuje jednak dodatkowo ornament zawijano-okuciowy (w tej postaci występował w sztuce Gdańska w latach dziewięćdziesiątych XVI stulecia do początków wieku XVII). Czyżby postaci w medalionach odkuto na nowo z powodu uszkodzeń lub z potrzeby aktualizacji politycznej? Jeszcze trudniej rozstrzygnąć, czy ornamenty dobrano asemantycznie, z czysto dekoracyjnych potrzeb, jako wysmakowaną, erudycyjną nowinkę, czy też dodatkowo brano pod uwagę ich potencjalną treść ideową.

Ramy półkolistych obrazów Lorenza Lauensteina (*Ofiara Jefty, Lot z córkami*, 1534; il. 40–41) tworzą trzecią grupę wyróżniającą się zarówno pod względem typologicznym, jak i formalnym. Do kształtu podobrazia dostosowano ornament arabeskowy w układzie kandelabrowym, złożony z wyrafinowane zestawionych w układzie antytetycznym delfinów, herm kobiecych o giętkiej kibici, uzupełnionych o głowy baranie z porożem, syreny i maski liściaste (wyeksponowane także w medalionach, w zworniku łuków), i pojedynczy motyw liściastego chłopca (w ramie *Lota z córkami*). Podstawę każdego z motywów ornamentalnych, charakterystycznie podwijanych niczym liść akantu, stanowią profitki kandelabrowe. Rodowód tych arabesek także jest norymberski, z kręgu Hansa Sebalda Behama (por. jego projekt arabeski kandelabrowej z 1527 roku [il. 42] i podobny wzór graficzny Hansa Aldegrevera z roku 1529 [il. 43]; charakterystyczne stylizowane delfiny rozpowszechniał w grafice Lucas van Leyden [1527; il. 44]).

Dotychczas ignorowany przez badaczy zespół renesansowych ram w Dworze Artusa stanowi najwybitniejszy na ziemiach Rzeczypospolitej przykład renesansowej, antykwizowanej ornamentyki o proveniencji niemieckiej¹⁰⁶.



43. Heinrich Aldegrever, *Arabeska kandelabrowa*, miedzioryt, 1529

¹⁰⁶ Zaznaczmy przy okazji, że najwcześniejsze w sztuce Gdańska arabeski w układzie kandelabrowym pojawiają się na malowanych tablicach ołtarza świętego Rajnolda Joosa van Cleve z 1516 roku. Na rok 1517 datowane są węgry, nadproże i naczółek portalu przeniesionego do Ratusza Staromiejskiego w Gdańsku. Nie znamy proveniencji zabytku, lekcja inskrypcji „ANNO 1517” nie jest do końca pewna. Węgry portalu dekorowane są antykwizowanymi panopliami zawieszonymi na wstędze, zdradzającymi włoską proveniencję, w najgorszym razie są pochodną włoskich ornamentalnych wzorów graficznych. O portalu po raz pierwszy pisał szerzej L. Krzyżanowski, *Gdańska monumentalna rzeźba kamienna lat 1517–1628*, maszynopis rozprawy doktorskiej z 1966 roku, s. 6–11.



44. Lucas van Leyden, *Ornament z delfinami*, miedzioryt, 1527

5.9 Podsumowanie

Pomimo pewnych niewiadomych możemy powiedzieć, że w wypadku renesansowego programu ikonograficznego wnętrza Dworu Artusa mamy do czynienia z rozbudowanym obrazem makrokosmosu, ujętym encyklopedycznie. Ta wielowarstwowość postrzegania świata wedle kategorii astrologiczno-moralno-politycznych nie ma bezpośrednich, równie wielowątkowych, odpowiedników w sztuce. Źródeł takiej postawy należy szukać w jeszcze średniowiecznej potrzebie organizowania, kodyfikowania, budowania systemów. Rozkoszą człowieka średniowiecza było: „rozzóżnianie, określanie, układanie rubryk. [...] Wojna została (w intencjach) sformalizowana przez sztukę heraldyki i reguły rycerskie; namiętność seksualna (w intencjach) została ujęta w wypracowany kodeks miłości. Wysoce oryginalna i wzniosła filozoficzna spekulacja zacieśniła się w sztywny system dialektyczny skopiowany od Arystotelesa”¹⁰⁷. Ten brak rozróżnienia tradycji filozoficznych, to harmonizowanie sprzeczności w synkretycznych, zhierarchizowanych modelach świata należy do schedy późnego średniowiecza i wiąże się ze scholastyczną koncepcją *scientia universalis*. W jej obrębie stopniowo określono relacje między personifikowanymi planetami a kategoriami człowieka i świata (makro- i mikrokosmos), kategoriami czasu (rok, pory roku, miesiące i ich prace), cnotami i sztukami wyzwolonymi, tworząc w ten sposób rodzaj systemu encyklopedycznego.

Sferę pozytywnych i negatywnych exempli sprzężono z wątkiem astrologicznym (figury siedmiu planet, powiązane w oczywisty sposób z personifikacjami wyobrażonymi na kapitelach) i alegorycznym – scenom narracyjnym w rundelach towarzyszyły personifikacje wyobrażonych tam cnót. Był to pierwszy w Gdańsku cykl personifikacji cnót ukazanych w świeckim kontekście, sytuującym się między tradycją platońską a chrześcijańską (cnoty kardynalne), a co za tym idzie – między antropocentrycznym a teocentrycznym wymiarem etyki. Już Sokrates utożsamiał cnoty z wiedzą, Platon rozwinął ich teorię, sytuując roztropność w rozumnej części duszy, umiarkowanie – w części pożądlivej, męstwo – w impulsywnej, a sprawiedliwość postrzegał jako syntezę wszystkich. Szczególnie istotne w uniwersalistycznym programie renesansowego wnętrza Dworu Artusa wydaje się przypomnienie

107 C. S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, tłum. W. Ostrowski, Kraków 1995, s. 23.



45. Georg Stelzener, Wielki Piec, fragment, kafel z przedstawieniem Wenus, 1546, Dwór Artusa, Gdańsk

Platońskiej nauki o cnotach w relacji do teorii państwa idealnego. Poszczególne cnoty są w nim wartościami przypisanymi doskonałej res publice¹⁰⁸. W tym kontekście renesansowy program ikonograficzny wnętrza Dworu Artusa jawi się jako przeprowadzona w sferze sztuki próba uporządkowania świata po okresie religijno-politycznego fermentu, próba odniesienia idealistycznie pojętego modelu porządku uniwersalnego do mikroskali municypalnej.

W Dworze Artusa na sposób renesansowy nawiązano do antycznej filozofii przyrody, do fizyki Arystotelesa i kategorii czterech żywiołów,

108 E. Lasocińska, *Cnota sama z mądrością jest naszym żywotem. Stoickie pojęcie cnoty w poezji polskiej XVII w.*, Warszawa 2003, s. 22.

których pochodną są ukazane tu ludzkie temperamenty (fizykalna motywacja indywidualnej psychologii, do której odniesiono także determinujące działanie ludzkie planety). Całość ukazuje sieć oddziaływań w mikrokosmosie człowieka. Jest to system objaśniania świata, w który wpisano rzymskie autorytety. Jednoczy to, co różnorodne, próbuje zapanować nad chaosem wiedzy, ująć ją w system.

Osobnego komentarza wymaga kwestia stosunku luteranów do astrologii. Niechęć Lutra do przepowiedni zapisanych w gwiazdach jest znana¹⁰⁹, ale wśród jego zwolenników negatywny stosunek do astrologii był raczej deklarowany niż praktykowany – predykanci często odwoływali się do złowrogich znaków na niebie w propagandowej retoryce. Szczególne i eksponowane miejsce na tym tle zajmuje Melanchton i krąg jego wittenberskich uczniów, wśród których nie zabrakło i gdańszczan. Melanchton traktował astrologię jako jedną z najważniejszych nauk, ufał przepowiedniom i cenił ich trafność. Wykładnię jego poglądów w tej dziedzinie stanowi dzieło *Initia doctrinae phisicae*, w którym autor, odwołując się do tradycji arystoteleskiej, podkreśla naukowy charakter astrologii i jej rolę praktyczną. Odrzuca jednocześnie opozycję: spekulatywna astrologia – naukowa astronomia, traktując obie dziedziny jako dwa ważne komponenty tej samej dyscypliny. Nigdy nie traci z oczu horyzontu teologicznego, wobec nadrzędnej kategorii Opatrzności Bożej korelacje ciał niebieskich postrzega jako teofanie¹¹⁰. Oddajmy głos jemu samemu: „Tak więc myślę, iż jest to pradawna prawda, że oznaki zmian w niższej materii zależą często od pozycji gwiazd. Jedni wierzą w to bardziej, inni mniej [...]. Prawdą jest to, że temperamenty są kierowane i zmieniane przez pozycję gwiazd”¹¹¹. „...podziwiam tę piękną harmonię ciał niebieskich z tym, co poniżej, przypomina mi ten porządek i harmonia, że świat nie został przypadkowo stworzony, lecz za wolą Boga”¹¹². Melanchtonowe postrzeganie astrologii zapewne znajdowało zwolenników w Gdańsku, potwierdza to wydane w Gdańsku – dzieło ucznia Kopernika, aktywnego w wittenberskim kręgu Melanchtona, luteranina Georga Joachima Rheticusa (Retyka) *Narratio prima...* (1540), w którym autor głosi zależność wydarzeń historycznych od cyklicznych obrotów gwiazd, twierdząc wręcz, że gdyby Pico della Mirandola znał wcześniej obliczenia astronomiczne położenia ciał niebieskich sporządzone przez Kopernika, nie zaatakowałby astrologii w swych *Disputationes adversus astrologom*¹¹³.

Tak zinterpretowany program dekoracji ław brackich znajduje dopełnienie w Wielkim Piecu, ukończonym przez Georga Stelzenera w roku 1546 (il. 45, fragment), zachowującym analogiczny podział na przedstawienia heroin, monarchów z herbami, cnót i planet, uzupełniony dekoracją ornamentalną i frapującymi akcentami ludyczno-moralizatorskimi¹¹⁴. Ceramiczna galeria portretowa monarchów z żonami obejmuje władców katolickich (między innymi cesarza

109 I. Ludolphy, *Luter und die Astrology*, [w:] *Astrologi hallucinati: Stars and the End of the World in Luther's Time*, Berlin – New York 1985, s. 101–109.

110 S. Caroti, *Melanchton and astrology*, [w:] *Astrologi hallucinati*, op. cit., s. 109–121.

111 Ph. Melanchton, *Initia doctrinae phisicae*, Wittenberg 1578, s. 9, cyt. wg W.-D. Müller-Jahncke, *Magister Philippus und die Astrologie – eine kleine Zitatesammlung*, [w:] *Melanchtons Astrologie. Der Weg der Sternenwissenschaft zur Zeit von Humanismus und Reformation*, Wittenberg 1997, s. 9.

112 *Corpus Reformaticum*, oprac. C. G. Bretschneider, Schleswig 1852, s. 10–11, 82, cyt. wg Müller-Jahncke, op. cit., s. 9.

113 E. Chojecka, *Myśl o sztuce i naukowe dzieło Kopernika* [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 97–124.

114 J. Pokora, *Świat blaznami stoi. Postacie wesółków na renesansowym piecu w gdańskim Dworze Artusa*, „Porta Aurea” 1993, II, s. 199–228. Autor w erudycyjnym tekście interpretuje umieszczone w cokole pieca płaskorzeźby z blaznem i blaźnicą, mnichem i zakonnicą jako alegoryczny obszar przyzwor i grzechów, które przyniotły cnoty, bądź jako wezwanie do umiaru w świecie, który „blaznami stoi”.

Karola v i Izabelę Portugalską, Ferdynanda, króla Czech i Węgier, oraz Annę Jagiellonkę) i protestanckich (między innymi elektorów saskich: Fryderyka Mądrego i Jana Fryderyka, landgraфа Hesji Filipa Wspaniałomyślnego). Wyobrażała w ten sposób swoisty obraz *orbis politicus* – na tym tle uderza niepozorny wizerunek Zygmunta I Starego, którego Jakub Pokora dopatruje się w ukazanej z profilu głowce ginącej wśród ornamentów; Elżbieta Kilaraska tymczasem w ogóle portretu króla polskiego na piecu nie widzi¹¹⁵. Ta jawna marginalizacja (lub eliminacja) wizerunku panującego w faktycznie luteranckim mieście oznacza przede wszystkim podkreślenie miejsca Gdańska w europejskim świecie kulturowo-politycznym, a nie w *orbis polonus*¹¹⁶. Alegorie cnót pojawiają się w następującym wyborze: Prudentia, Temperantia, Patientia, Cognitas Dei, Vanitas, dopełnia ich skromny wybór *Guten Heldinnen*, znamienne ograniczony do pogromczyń despotów (przedstawiona czterokrotnie [sic!] Lukrecja, także jako Fortitudo, oraz Jael). Piec wieńczą kafle z herbami Gdańska, Prus Królewskich i hipotetyczny z herbem Korony¹¹⁷.

Pod koniec lat sześćdziesiątych XVI wieku powstały freski Mistrza Sebastiana nad siedziskami Ławy Świętego Krzysztofa, przedstawiające *Stworzenie Ewy, Grzech Pierworodny i Pietas Domini*, „plastyczny wyraz soteriologii św. Pawła, która stała się podstawą chrystocentryzmu Lutera”¹¹⁸. Sceny z Księgi Rodzaju stają się oczywistym prologiem w alegorycznym *theatrum* dziejów: pierwsi rodzice, ukazani na fresku Mistrza Sebastiana, mogą być traktowani jako najstarsi pozytywni bohaterowie, co, jak wspomniano, miało precedensy. Władców antycznych reprezentowały dwa wizerunki na lizenach: pierwszy, na lizenie pomiędzy arkadą Ławy Trzech Króli i Ławy Świętego Krzysztofa, tradycyjnie określany jako *Wojownik rzymski* (il. 46), w rzeczywistości przedstawia Hektora i powtarza z drobnymi zmianami miedzioryt Virgila Solisa z roku 1550 (il. 47). Sztuch stanowi element cyklu *Dziewięciu Bohaterów*, w wyborze takim samym jak u Burgkmaira, choć zestawionych pojedynczo. Odpowiadający mu wizerunek na lizenie nad Ławą Świętego



46. Mistrz Sebastian, *Hektor*, fresk z końca lat 60. XVI w., Dwór Artusa, Gdańsk



47. Virgil Solis, *Hektor*, miedzioryt, 1550

115 Ibidem, s. 201, 215; E. Kilaraska, M. Kilariski, *Wizerunki władców na renesansowych piecach kaflowych*, [w:] *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci Doktor Katarzyny Cieślak*, Gdańsk 2003, s. 105.

116 Kwestia ta wymaga dodatkowego komentarza. W 1533 roku jeden z rundeli na ścianie zachodniej wnętrza Dworu Artusa wypełniono napisem hołdowniczym dla katolickiego cesarza Karola V, być może istniało jego *pendent* – analogiczny rundel gloryfikujący Zygmunta I. Katarzyna Cieślak (op. cit., s. 40–41) doszukuje się w cesarskim panegiryku wyłącznie ogólnych, humanistycznych treści. Z pewnością gdańszczanom modelowy zdawał się stosunek cesarza Karola V do wolnych miast Rzeszy.

117 Ikonografia Wielkiego Pieca doczekała się wnikliwego omówienia w: E. Kilaraska, *W przededniu odbudowy pieca w Dworze Artura w Gdańsku*, „Porta Aurea” 1992, 1, s. 151–188; E. Kilaraska, M. Kilariski, *Der Renaissance – Kachelofen im Danziger Artushof von seinem Wiederaufbau*, „Keramos”, h. 142, oktober 1993, s. 31–60.

118 Cieślak 1992, op. cit., s. 44.



48. *Diana i Akteon*, grupa rzeźbiarska, 1589 (?), dawniej Dwór Artusa, Gdańsk

Rajnolda zachował się do dzisiaj w stanie cząstkowym – zapewne stanowił *pendant* dla *Hektora*. W XVII wieku na jego miejsce wstawiono obraz Andreasa Stecha *Wojownik rzymski*, trudny dziś do identyfikacji, zapewne nawiązujący do pierwotnego malowidła.

Znane nam już obrazowe formuły pozytywnych wzorców zestawione z personifikacjami cnót znajdują kontynuację w cyklu dziewięciu exempli sądowych z roku 1568 (szczegółowo omówiony dalej), który zwieńczył Ławę Bractwa Trzech Króli, miejsca posiedzeń rajców i ławników sądowych¹¹⁹. Sceny wymierzania sprawiedliwości zachowują podział na historie starożytne (zaginiony *Sąd Zeleukosa*, *Sąd Kambyzesa*, *Kara Licyniusza Krassusa*), starotestamentowe (*Sąd Salomona*) i chrześcijańskie (*Chrystus i jawnogrzesznica*). Uzupełnieniem scen narracyjnych są alegorie cnót: *Diligentia* (Dokładność), *Prudentia* (Roztropność), *Veritas* (Uczciwość) i *Clementia* (Łagodność).

119 Dotychczas na ich temat pisali między innymi P. Simson, *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Danzig 1900, s. 184; U. Lederle-Grieger, *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern*, Philippsburg 1937, s. 29, 39, 45, 49; W. Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin u. Leipzig 1938, s. 106; A. Gosieniecka, *Malarstwo gdańskie XVI i XVII w.*, kat. wyst., Gdańsk 1957, s. 11; K. Cieślak, *Wystrój Dworu Artusa i jego program ideowy w XVII w.*, „Porta Aurea” 1992, s. 48; T. Grzybkowska, *Złoty Wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520–1620*, Warszawa 1990, s. 73–74.

W latach 1585–1590 wspomniany cykl exempli sądowych z narożnika południowo-zachodniego kontynuowano w narożniku południowo-wschodnim. Z warsztatu Antona Möllera wyszły obrazy *Kalumnia Apellesa* i dwie alegorie Sprawiedliwości (zaginione po 1945 roku, częściowo znane z fotografii i przerysów; zachował się jedynie *Hold Sprawiedliwości oddawany przez Cnoty* – wszystkie datowane na rok 1588).

Ława Malborska zamówiła u Lucasa Ewerta *Pochód triumfalny Kazimierza Jagiellończyka po zdobyciu Malborka* (1585), zrealizowany na miejscu fryzu projektowanego w 1533 roku przez Adriaena Karffycza (szczegółowo rozpatrywany w rozdziale o ikonografii triumfalnej). Ta sama ława w 1589 roku wypełniła ścianę tarczową środkowego przeszła polichromowaną rzeźbą drewnianą *Diany i Akteona* (zaginiona po 1945 roku), a analogiczną połącz przeszła północnego – sceną *Diany na łowach* (obraz niezachowany, dwukrotnie wymieniany w XVIII i XIX wieku). Oba malowidła uzupełniały plastyczne przedstawienia Diany i towarzyszek, Akteona oraz poroża jeleni. Posągi leżących jeleni umieszczono po obu stronach figury patrona Bractwa Świętego Krzysztofa, w tym czasie analogiczną rzeźbę umieszczono także nad Ławą Bractwa Świętego Rajnolda.

Znana z przedwojennych fotografii grupa rzeźbiarska *Diana i Akteon* (il. 48), o niepewnym datowaniu (Simson – 1589, Drost – 1610)¹²⁰, miała wtórnie dodane, malowane na płótnie tło z nimfami w lesie – nawet na podstawie czarno-białej fotografii można je bez wątpliwości¹²¹ klasyfikować jako siedemnastowieczne, w typie postechowskim. Być może autorem obrazu był Johann Körner (1660–1709), malarz rodem z Gdańska, który zrobił karierę na duńskim dworze królewskim¹²². Grupa rzeźbiarska składająca się z żeńskiej triady: dwóch nimf z Dianą pośrodku, stojących w pobliżu niewielkiej fontanny w kształcie kanelowanego piedestału. Pełne erotycznego powabu, opulentne figury kobiet przesłaniają swą nagość jedynie wąskimi draperiami. Po lewej stronie, wyizolowany, stoi dumnie na konsoli Akteon o głowie jelenia z imponującym, naturalnym porożem, ukazany w kontrapoście jako rzymski legionista w zbroi i sandałach, trzyma-



49. Virgil Solis, *Diana i Akteon*, ilustracja z *Metamorfoz* Owidiusza



50. Hans Mont, *Europa*, Sala Cesarska zamku w Bučovicach

120 Simson, op. cit., s. 189; Drost, op. cit., s. 145.

121 Takie wątpliwości zgłasza R. Sulewska, *Przedstawienia Diany i Akteona w Dworze Artura w Gdańsku*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, Warszawa 2004, s. 102–103.

122 Potwierdzają to adnotacje C. F. Falckenberga w gdańskiej *Das Grosse Meisterbuch* – zob. J. Pałubicki, *Malarze gdańscy*, Gdańsk 2009, t. 2, s. 432–433.



51. Andreas Stech, *Walka Kuriacuszów z Horacjuszami*, zaginiony, dawniej Dwór Artusa, Gdańsk

jący włącznie¹²³. Towarzyszą mu dwa wykwintnie upozowane charty, świetne studia animalistyczne, niewiele ustępujące gracji chartów Bassana czy Parmigianiana. Znakomity zespół figur, jednych z najlepszych drewnianych rzeźb manieryzmu na ziemiach Rzeczypospolitej, tworzył wraz z malowanym tłem interesujące rozwiązanie iluzjonistyczne. Można wskazać dla niego analogię (szczególnie chodzi o kanon figuralny, typ polichromii i rodzaj iluzjonizmu) w zespole rzeźb stiukowych umieszczonych nad gzymsem w Sali Cesarskiej zamku w Bučovicach (zwłaszcza w reprodukowanej *Europie*, il. 50). Ich autor, Hans Mont, tworzący pod wpływem Giambologni rzeźbiarz dworu rudolfińskiego, rodem z Gandawy¹²⁴, reprezentuje podobną formację artystyczną, co autor rzeźb w Dworze Artusa.

Komentarzem do sceny był pisany po łacinie w pięciu kolumnach tekst, umieszczony na płaskiej listwie pod gzymsem, w dużej mierze powtarzający tekst *Metamorfoz* Owidiusza (ks. III, 165–205)¹²⁵. Nieodparcie jednak grupa rzeźbiarska zachęca do odczytania jej także w zakresie treści nie tyle zakodowanych, co wyrażonych *explicite*: trzy dorodne, prężące się, niemal nagie kobiety, ukazane w konwencji ikonograficznej *Trzech Gracji*, potwierdzają voyeurystyczne konotacje tematu, podnoszone tu wcześniej. Napiętnowany w inskrypcji Akteon w rzeczywistości triumfuje, stylizowany na starożytnego wojownika, witalny, z imponującym naturalistycznym porożem staje się faktycznie malowniczym, nieco baśniowym bohaterem, ucieleśnieniem łowieckich marzeń mieszczan, stojącym w przyściennej galerii w jednym rzędzie między innymi ze świętym Krzysztofem i Rajnoldem. Ta polaryzacja intencjonalnych treści moralizatorskich z przełamującą skostniałe konwencje, bardzo żywotną, psychologicznie wiarygodną formą zapowiada już sztukę baroku.

Około roku 1600 zrealizowano prestiżowe fundacje monumentalnych płócien, zapewne bezpowrotnie utraconych w czasie II wojny światowej. W 1594 roku zawieszono na ścianie zachodniej Dworu *Orfeusza* Vredemana de Vries, którego złożona wymowa alegoryczna zostanie odczytana w dalszej części pracy. Na przeciwległej ścianie umieszczono równie spektakularny *Sąd ostateczny* Antona Möllera, wielką summę protestanckich wyobrażeń o winie i karze, dla którego swoistą predellę stanowiły alegorie sprawiedliwości, związane z warsztatem Möllera.

W latach 1615–1617 powstała późnomanierystyczna fasada Dworu Artusa, autorstwa Abrahama van den Blocka. W serii posągów umieszczonych na konsolach między oknami przypomniano pozytywnych bohaterów Starego Testamentu (Juda Machabeusz), starożytnej Grecji (Temistokles) i Rzymu (Scypion Afrykański, Kamillus). Swoistym alegorycznym komentarzem do nich są personifikujące ich cnoty figury Siły i Sprawiedliwości, umieszczone w niszy attyki.

123 Jedyną i dość odległą analogią formalną dla kompozycji grupy rzeźbiarskiej wydaje się skromna artystycznie ilustracja do Owidiusza z wydania antwerpskiego z 1591 roku (Pieter van der Brocht według Virgila Solisa *Actaeon in cervum*, s. 81, il. 49), z podobnie upozowanym Akteonem z jelenim łbem i lancą oraz parą psów. Odziany jest jednak we współczesny strój myśliwego. Grupa Diany i pięciu towarzyszek jest ujęta dynamicznie, w trakcie spryskiwania wodą natręta, podobne są dość skromne nakrycia z draperii.

124 Na temat rzeźbiarza zob. m.in. L. O. Larsson, *Hans Mont van Gent*, „Konsthistorisk tidskrift” 1967, 36, s. 1–12; J. Vacková, *The imperial room in the castle at Bučovice in Moravia: Some remarks to the origin and the meaning of its decorations*, „Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten” 1979, s. 227–247.

125 „Fons sonat a dextra, tenui per lucidus unda, hic dea silvarum venatu besa solebat virgineos artus liquido perfundere rore. Quo postquam subit [...] ecce nepos Cadmi dilata parte laborum [...] viso nuda sua pectora nympe percussere viro, subitque ululatus omne implevere nemus circumfusaeque Dianam corporibus texere suis; tamen altior illis [...] flexit, et ut vellet promptas habuisse sagittas, quas habuit sic hausit aquas vultumque virilem [...] capiti [...] cornua cervi cum pedibusque manus, cum longis brachia mutat cruribus et velat maculoso vellere corpus. Additus et pavor est [...] mens tantus mansit. Quid faciat? repetatne domum et regalia tecta an lateat silvis? pudor hoc, timor impedit illud. Dum dubitat, videre canes”.

Bohaterami współczesności są pomazańcy Boży: król Zygmunt III Waza i król Władysław IV, przedstawieni *all'antica* w medalionach zdobiących portal.

W latach 1686–1690 źródła potwierdzają odbiór zamówionych u tkaczy brabanckich gobelinów z *exempli iustitiae*: mitologicznym (*Herkules zabijający hydrę lerneńską*) antycznym (*Historia Biasa*) i biblijnym (*Król Jozafat ustanawia sędziów*). Ostatnia z wielkoformatowych tkanin przedstawiała temat alegoryczny *Cornucopia (Felicitas Temporum)*. Autorem projektów rysunkowych był Andreas Stech, u którego Bractwo Świętego Rajnolda zamówiło obraz sztalugowy na ścianę tarczową, przedstawiający *Walkę Kuriacjuszów z Horacjuszami* (zaginiony; il. 51), i wspomnianego *Wojownika rzymskiego*. Zapewne najcenniejsze pod względem artystycznym były utracone, malowane na płótnie girlandy kwiatowe, którymi Stech ozdobił ścianę nad rundelami Ławy Świętego Rajnolda. O ich urodzie możemy mniemać na podstawie ułomnej techniki symulakry, która jednak pozwala w nich dostrzec wyraźne znamiona maniery Jana Davidsza de Heem, którą słupszczanin przyswoił. Malowany fryz kwiatowy jest odbiciem zwyczaju dekorowania wnętrz publicznych girlandami świeżych kwiatów, co potwierdzają przekazy ikonograficzne.

Uznano za celowe skrótowe przedstawienie artystycznych przedsięwzięć w dworze w czasach nowożytnych, by uzmysłowić ideową ciągłość obrazowania treści wywodzących się z antyku, swoisty nieustający dialog z przeszłością, stanowiący o *genius loci*, a żywy aż po wiek XIX.

Na koniec wróćmy do niedocenianego dotychczas cyklu obrazów Mistrza Georga, zajmującego szczególne miejsce w dziejach obrazowania rzymskich *exempli* i tematów owidiańskich, nie tylko w sztuce Rzeczypospolitej, ale i tej na północ od Alp. W krajach niemieckich możemy wskazać wiele tego rodzaju zespołów malowideł, zdecydowana ich większość powstała jednak później niż cykl gdański (na przykład Hansa Holbeina w Bazylei, Hansa Bocksbergera w Salzburgu). Współczesny mu jest zrealizowany w latach 1528–1540 cykl obrazów malowanych dla Wilhelma IV Bawarskiego, zawierający między innymi przedstawienia Marka Kurcjusza, Horacjusza Koklesa, Scypiona Starszego, Hannibala, Lukrecji, Estery, Kleli i Wirginii. Podsumowując, wskaźmy, że:

1. Program powstał w Gdańsku i jest wyrazem niezwykle wysokiej kultury humanistycznej. Został zestawiony na zasadzie *exempli*, jednak dalecy jesteśmy od stwierdzenia, że obrazy są odpowiednikami pozytywnego i negatywnego stosunku do tych samych kwestii oraz przejawem uproszczonego odczytania moralizatorskiego przesłania każdej postaci.
2. Cykl powstał w czasach niepewności i wyczekiwania, podziemnej ewolucji religijnej gdańszczan, w przededniu wielkiej transgresji religijnej i kulturowej. W tym zgiełku naturalną tendencją umysłu ludzkiego było poszukiwanie trwałych wartości. Mieszkańcy nadmorskiego grodu A.D. 1534 znaleźli je w tradycji republikańskiego Rzymu, który od tego czasu stał się dla nich Złotym Wiekiem i źródłem gdańskiej *humanitas*. Wymiar humanistyczny tego cyklu polega nie tylko na odwołaniu się do starożytnych źródeł, toposów, *exempli*, ale też na nowej ich lekturze, według nieba, ducha i zwyczaju gdańskiego, którą po czterystu siedemdziesięciu latach próbowano tu odszyfrować.

W gdańskim Dworze Artusa po raz pierwszy w dziejach sztuki Rzeczypospolitej ukazano na równych prawach Marka Kurcjusza, Lukrecję i chrześcijańskich świętych, Hektora i Kazimierza Jagiellończyka, patronujących publicznemu wnętrzu i miejskiej społeczności. Program malarzkiej i rzeźbiarskiej dekoracji Dworu Artusa, stworzony i uzupełniany przez elitę intelektualną miasta, stał się wykładnią nowożytnej historiozofii gdańszczan, świeckich koncepcji cnót obywatelskich, wolności człowieka i pośmiertnej sławy, humanistycznej idei *virtù*. Stał się moralnym niebem gwiazdzistym gdańszczan, a także ich *curriculum*. Bogactwem różnorodnych wątków przewyższa wszystkie wnętrza o analogicznej funkcji, może być porównywany tylko z królewskim Dworem Artusa¹²⁶.

Wobec tu szczegółowo zinterpretowanych, zaczerpniętych z antyku tematów w renesansowym Dworze Artusa (dekoracje ław, 1534–1544) warto namówić Czytelnika do refleksji nad opinią znakomitego uczonego o królewskim dziele renesansowym na Wawelu (Kaplica Zygmuntowska, ukończona w 1533 roku): „Nowe formy stylowe wraz z całą humiastyczną frazeologią *all'antica*, obok rozwijanego mitu o starożytnym, sarmackim pochodzeniu Polaków, odpowiadały samoświadomości przodującej teraz warstwy społecznej – szlachty, która przez nie właśnie pragnęła zaznaczyć godność, starożytność i odrębność swej własnej kultury, odciąć się od wiekowego oddziaływania kultury najbliższych sąsiadów, a zarazem od obcego jej stanowio mieszczaństwa, etnicznie często niemieckiego i tradycyjnie poddanego zawsze wpływowi kultury zdominowanej przez Niemców. Włoska sztuka renesansowa stała się tym sposobem w rękach szlachty orężem, który zadał ostateczny i decydujący cios mieszczańskiej w swej istocie sztuce późnego średniowiecza [...]”¹²⁷.

W zastosowanej w Dworze Artusa formule obrazowania splotły się dwie koncepcje czasu przedstawione. Pierwszy, linearny, w sakralnym wymiarze wiodący od Stworzenia do Sądu Ostatecznego i wieczności nieba i piekła, za punkt odniesienia przyjmuje Chrystusa jako Pana historii. Wówczas mówimy o epoce przed narodzinami Chrystusa, o czasach Nowego Testamentu i wreszcie erze rozpowszechniania się chrześcijaństwa. Druga, cyrkularna, związana z cyklicznością czasu, kojarzy się z restytucją antyku, nadającą podstawowy sens słowu „odrodzenie”, przywracającą poszukiwania uniwersalnej wiedzy o człowieku. Autorzy starożytni pojmowali czas na sposób cyrkularny w koniunkcji z układem planet i gwiazd, następstwem pór roku, nocy i dnia. Historię człowieka ujmowali w czterech epokach: pierwotnej, surowej i dzikiej, pastoralnej (sielskiej), rolniczej i miejskiej.

Luterańska zasada *sola scriptura, sola gratia, sola fides* przekreślała znaczenie klasycznych exempli na rzecz Pisma Świętego, humanistycznej idei godności ludzkiej, umotywowanej antycznym pojęciem moralności, przeciwstawiała Boże nadanie doskonałości człowieczej, osobowe

126 W siedzibie Dworu Artusa wzniesionej po 1544 roku poszczególne grupy zawodowe miały swoje kąty. *Ratswinkel* zdobyły personifikacje Bogactwa i Ubóstwa, Szczęścia i Nieszczęścia, portrety królów polskich, herby książęce i herb miasta. Malowniczo i różnorodnie przedstawiał się kąt żeglarzy, z figurami świętego Sebastiana, Muz, rzeźbionymi w drewnie jeleniami, przedstawieniem *Sądu Parysa*, obrazami *Diany i Sprawiedliwości*. W kącie lawników odnotowano krucyfiks, figurę Mojżesza i portret księcia brandenburskiego. W kącie rycerzy ustawiono ich patrona, świętego Jerzego, personifikację Spokoju, rzeźby Dobrych Bohaterów, między innymi Karola Wielkiego. Króla Artura i Rolanda ustawiono przy oknach, podobnie posągi wojownika i Herkulesa pokonującego centaury, personifikacje Pobożności i Zazdrości. Wnętrze rozjaśniał świecznik z rogów jelenia – zob. Pilecka, op. cit., s. 282.

127 S. Mossakowski, *Tematyka mitologiczna dekoracji Kaplicy Zygmuntowskiej*, [w:] idem, *Sztuka jako świadectwo czasu*, Warszawa 1980, s. 80–81.

rozumienie grzechu jako brzemienia (zasada *homo semper peccator, homo semper penitent, homo semper iustus*). Humanistyczny optymizm pozwalał jednak traktować grzech tylko jako jedno z *topoi*, oswojone przez chrześcijańską tradycję religijną¹²⁸.

W ciągu wieków zmieniała się funkcja Dworu Artusa, służył on bowiem jako municypalne miejsce spotkań i biesiad mieszczańskiej elity, sala posiedzeń rady, sądu, miejsce handlu książkami i giełda. Jego monumentalne wnętrze stało się naturalną sceną różnorodnych uroczystości miejskich, co jest zrozumiałe, zauważywszy, iż nie nadawały się do tego niewielkie sale ratusza, miejsca zresztą coraz bardziej hermetycznego. Bogactwo tematów świeckich, czerpiące inspiracje z mitów i historii grecko-rzymskich, nie powinno nas pozbawić właściwej perspektywy – w tej ekskluzywnej przestrzeni miejskiej wszystkie elementy winny być postrzegane przez pryzmat Bożego Objawienia, jest to zatem pozornie pluralistyczna przestrzeń znaczeniowa. „Oparty na kulturze słowa drukowanego protestantyzm zyskał reformatorski dynamizm właśnie dzięki tej bezcennej legitymizacji sfery publicznej jako Boskiego Objawienia”¹²⁹. Wczesnoluterańskiej sztuce w Dworze Artusa patronuje zatem rozmiłowany w greckim i rzymskim dziedzictwie Melanchton, teolog i humanista, szczególnie recypowany w Gdańsku.

128 S. Piwko, *Jan Kalwin. Życie i dzieło*, Warszawa 1995, s. 20.

129 Burkhardt, *op. cit.*, s. 103.

Antyczne exempla iustitiae w Dworze Artusa

Temat exempli, często podejmowany w sztuce gdańskiej, znajduje swoje źródło w starożytnej tradycji literackiej, w figurze retorycznej wzmacniającej ekspresję i obrazowość wypowiedzi poprzez odwołanie do faktu z przeszłości (tak definiuje ją choćby Cyceron w *De inventione* i anonim w traktacie *Ad Herrenium*). Średniowiecze zaadaptowało starożytny gatunek, rozszerzając jego zakres o wszelakie pouczające precedensy, zarówno te dotyczące rycerzy i świętych, jak i te odnoszące się do życia plebsu. W anegdotycznych exemplach szukano żywych i barwnych środków perswazji, wykorzystywanych w kazaniach, oddziałujących na prostaczków Bożych najskuteczniej, to jest na zasadzie *ante oculos*. Apogeum popularności średniowiecznych exempli przypadło na wiek XIII, gdy powstawały zbiory pouczających kompendiów autorstwa Jacques'a de Vitry, Etienne'a de Bourbon czy Caesarius von Heisterbach. Wśród stworzonych w XIII i XIV wieku antologii exempli zauważalna jest tendencja do wprowadzania klasyfikacji tematycznej w porządku alfabetycznym – przykładem może być zbiór francuski *Tabula exemplorum secundum ordinem alphabeti*, gdzie w rozdziale *Iudices* znalazły się historie starożytnych sędziów: Kambyzesa, Charondasa, Trajana i Zelukosa. Na początku XIV stulecia wyodrębnił się nowy gatunek – *exemple moralisée*, czyli opowieść z morałem, wykorzystywana nie tylko w retoryce kościelnej, lecz także włączana do świeckich traktatów moralizatorskich. To ważny moment w kształtowaniu ikonografii *exempla iustitiae*, scen odwołujących się do aktów sprawiedliwości, związanych od początku z mecenatem i światem wartości mieszczan¹.

Oczywistym miejscem przeznaczenia malowanych *exempla iustitiae* stały się w średniowieczu budowle użyteczności publicznej, zwłaszcza ratusze, w których znajdowały się sale sądowe,

¹ J. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen-Âge*, Paris 1927; H. Kornhard, *Exemplum: eine bedeutungsgeschichtliche Studie*, Leipzig 1936.



52. Malarz nieznan, *Sąd Kambyzesa*, 1568, Dwór Artusa, Gdańsk

kancelarie urzędników miejskich, a także inne miejsca, gdzie sprawowano sądy. Tematy związane z nieuchronnością kary i wymierzaniem sprawiedliwości zdobiły zarówno ściany i sufity wnętrz, jak i fasady, a sprawującym sądy przypominały o skutkach stronniczych wyroków i przekupstwa².

Najstarsze cykle „przykładów sprawiedliwości” obejmowały wyłącznie te biblijne: *Sąd ostateczny* i *Sąd Salomona*, uzupełniły je potem historie Daniela i Zuzanny, Chrystusa i jawno-grzesznicy (najstarszy, znany z kroniki Sigismonda Meisterlina, zespół malowideł wykonano w roku 1378 dla ratusza w Norymberdze). Impuls humanistyczny przyniosą jednak w wieku xv pierwsze exempla odwołujące się do źródeł starożytnych: sądy Trajana i Herkinbalda³, Zeleukosa i Kambyzesa⁴. Odtąd zestawiano obok siebie kilka exempli, pochodzących z czasów biblijnych, starożytności i średniowiecza. Wykonywali je najbardziej biegli spośród artystów epoki: Roger van der Weyden pracował dla ratusza w Brukseli, Gerard David – dla Brugii, Albrecht Dürer – dla Norymbergi, Hans Holbein zaś dla Bazylei⁵. Tradycja ozdabiania ratuszy i sal sądowych exemplami iustitiae przetrwała w wieku xvi i xvii, a dotyczyła nie tylko Europy Północnej⁶, ale też Italii, zwłaszcza północnej⁷.

2 W. Sellert, *Recht und Gerechtigkeit in der Kunst*, 1993; R. Jacob, P. Truche, M. Ezratty, *Images de la justice: Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen âge à l'âge classique*, Paris 2003.

3 A. M. Cetto, *Der Berner Traian- und Herkinbald- Teppich*, Bern 1966; J. van Leeuwen, *Trajan and Herkenbald: The combination of two „Exempla Iustitiae” in the medieval Low Countries*, [w:] „Als ich can”: *Liber amicorum in memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, Paris 2002, s. 1483–1500.

4 Zob. H. van der Velden, *Cambyzes for example: The origins and function of an „exemplum iustitiae” in Netherlandish art of the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries*, „Simiolus” 1995, nr 23, s. 5–39.

5 U. Lederle, *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern*, Philippsburg 1937.

6 M. Damm, *Iuste iudicate filii hominum: Die Darstellung von Gerechtigkeit in der Kunst am Beispiel einer Bildergruppe im Kölner Rathaus: Eine Untersuchung zur Ikonographie, zum Bildtypus und Stil der Gemälde*, Berlin–Hamburg–Münster 2000; M. Kern, „So schneyt nymmer das schwerte mein” – „iustitia divina” und „iustitia humana” im Zeitalter der Reformation, [w:] *Das Bild als Autorität: Die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2004, s. 43–71.

7 Cykle fresków o tej tematyce znajdują się między innymi w Palazzo del Consiglio dei Nobili w Belluno, w Loggia Municipale w Ceneda, w Salla del Consiglio dei Giureconsulti della Loggia w Brescii, pędzla Antonia Campiego – zob. J. Miziolek, „Exempla” di giustizia: *Tre tavole di cassone di Alvise Donati*, „Arte lombarda”, N.S., 132, 2001, 2, s. 72–88.



53. Malarz nieznan, *Ukaranie Licyniusza Krassusa*, 1568, Dwór Artusa, Gdańsk

Najstarszymi literackimi źródłami ikonografii starożytnych exempli sprawiedliwości były kompendia w rodzaju wspomnianego *Tabula exemplorum* – skodyfikowany około 1275 roku zbiór zawierający trzysta opowieści. Większą popularnością odznaczały się *Gesta Romanorum* – zamieszczone tam krótkie opowieści o różnorodnym rodowodzie, w tym historie i legendy starożytne, służyły w praktyce kaznodziejom przygotowującym mowy. Każda z powiastek opatrzona została pouczającym komentarzem, a jednocześnie uszczuplona o kontekst historyczny. Exempla sądowe zawiera także czternastowieczny traktat moralizatorski *Ludus scaccorum* Jacobusa de Cessolisa i jego naśladownictwa (gdzie nauka reguł gry w szachy staje się alegorią zasad dobrego sprawowania rządów) oraz teksty prawnicze, na przykład *Rechtsboek van Den Briel* Jana Matthij-sena z 1405 roku. Korzystano również z autorów antycznych: Waleriusza Maksymusa i jego dzieła *Factorum et dictorum memorabilium libri* oraz dialogów Lukiana. Spotykamy się także z wydanymi w jednym tomie dziełem Maksymusa i *Gesta Romanorum* (wydanie niemieckie z roku 1489).

6.1 Cykl exempli sądowych z roku 1568

Cykl dziewięciu exempli sądowych powstał w Gdańsku zapewne w roku 1568 i zwieńczył Ławę Bractwa Trzech Króli, która w latach 1530–1713 była miejscem posiedzeń rajców i ławników sądowych⁸. Sceny wymierzania sprawiedliwości, zestawione w formie fryzu, rozdzielają malowane

⁸ Dotychczas na ich temat pisali między innymi: P. Simson, *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Danzig 1900, s. 184; U. Lederle-Grieger, *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathusern*, Philippsburg 1937, s. 29, 39, 45, 49; W. Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin-Leipzig 1938, s. 106; A. Gosieniecka, *Malarstwo gdańskie XVI i XVII w.*, kat. wyst., Gdańsk 1957, s. 11; K. Cieślak, *Wystrój Dworu Artusa i jego program ideowy w XVII w.*, „Porta Aurea” 1992, s. 48; T. Grzybkowska, *Złoty Wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury*



54. Malarz nieznan, *Diligentia*, 1568, Dwór Artusa, Gdańsk

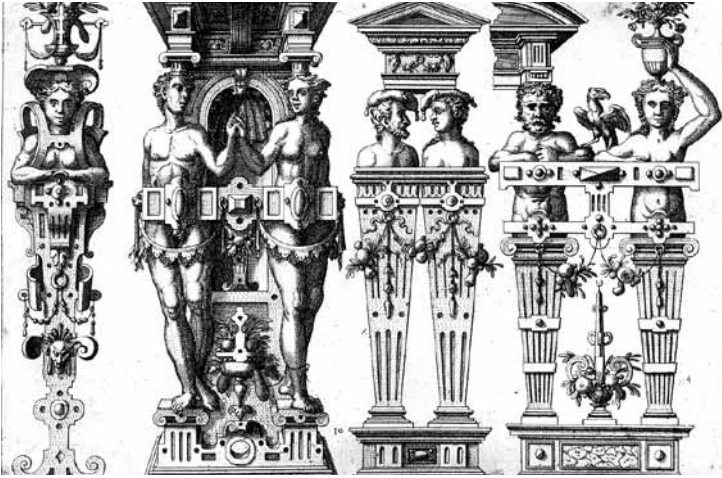
en grisaille personifikacje cnót. Seria przedstawień obejmowała: *Sąd Zeleukosa* (zaginiony), *Sąd Salomona*, *Sąd Kambyzesa* (il. 52), *Chrystusa i jawnogrzeznicę* oraz *Ukaranie Licyniusza Krassusa* (il. 53). Sceny narracyjne oddzielone są od siebie alegoriami cnót: *Diligentia* (Dokładność; il. 54), *Prudentia* (Roztropność), *Veritas* (Prawda, tu: w znaczeniu Uczciwość) i *Clementia* (Łagodność). Ujęto je w malowane en grisaille męskie i żeńskie hermy opasane ornamentem kartuszowym i okuciovym, wyraźnie inspirowane projektami Vredemana de Vries z serii *Caryatidum*⁹ (szesnastce miedziorytów wyrytych przez Lucasa van Doetecum, Antwerpia 1563; il. 55). Szczegółowej analizie zostaną poddane exempla antyczne.

6.1.1 Sprawiedliwość Zeleukosa z Locri

Historię Zeleukosa znamy przede wszystkim z dzieła Waleriusza Maksymusa *Factorum et dictorum memorabilium libri* i z *Gesta Romanorum*. Zeleukos stanął przed wielkim dylematem, gdy na mocy prawa ustanowionego przez niego samego jego własny syn skazany został za cudzołóstwo

artystycznej miasta 1520–1620, Warszawa 1990, s. 73–74; J. Miziołek, 'Exempla iustitiae' at Arthur's court in the context of Dutch and Flemish, German, and Italian art., [w:] *Netherlandish artists in Gdańsk in the time of Hans Vredeman de Vries*, Gdańsk 2006, s. 73–81.

⁹ Tym wzornikiem zapewne inspirował się także autor rzeźbionych herm z 1589 roku, dawniej w sieni domu przy Piwnej 22 w Gdańsku (il. 56).



55. Lucas van Doetecum według Vredemana de Vries, projekty kariatyd z serii *Caryatidum*, Antwerpia 1563, niezachowane, Gdańsk



56. Rzeźbione hermy, 1589, dawniej w sieni domu przy Pivnej 22, Gdańsk

na okrutną karę wyłupienia oczu. Wobec próśb mieszkańców miasta, by oszczędził syna ze względu na siebie samego, wybrał rozwiązanie sprawiedliwe i humanitarne zarazem: pozbawił po jednym oku siebie

i syna. Wyegzekwował zatem karę, jaką przewidywało ustanowione przezeń prawo, znakomicie dzieląc rolę miłościwego ojca i surowego prawodawcy”¹⁰.

6.1.2 Sąd Kambyzesa

Kambyzes II, syn Cyrusa, króla Medów i Persów, panował w VI wieku przed naszą erą. Historię jego sądu pierwszy opisał w *Dziejach* Herodot. W średniowieczu wspomina o nim *Gesta Romanorum*, jednak bez wymieniania imion postaci, oraz wspomniany *Ludus scaccorum*.

Kambyzes ukarał skorumpowanego sędziego Sizamnesa, który za pieniądze wydał niesprawiedliwy wyrok, nakazując go stracić i obdrzeć ze skóry. Ze ściągniętej skóry polecił następnie wyciąć pasy i rozciągnąć je na krześle, na którym ów sędzia zasiadał w sądzie. Na miejsce Sizamnesa mianował jego syna, Otanesa, i przestrzegł, by sprawując władzę sędziowską, zważał na przykład ojca. Kompozycja gdańskiego obrazu w trzech planach ukazuje symultanicznie trzy epizody z historii okrutnego wyroku Kambyzesa. Jako główny, pierwszoplanowy, ukazany został epizod ustanowienia Otanesa nowym sędzią. W tle widzimy dwa chronologicznie wcześniejsze obrazy: *Obdarcie ze skóry* i *Przyjęcie łapówki*. Malarz w wypadku tej, jak i innych scen zadbał o to, by *dramatis personae* opatrzone były inskrypcjami.

Ikonografia sądu Kambyzesa ukształtowała się w XV stuleciu. W dziejach kodyfikacji tematu ważna jest para obrazów Gerarda Davida, namalowanych dla ratusza w Brugii w roku 1498. Każdy z obrazów zawiera po dwie sceny w nietypowej sekwencji. Pierwszy z nich ukazuje aresztowanie Sizamnesa, a w tle – chronologicznie wcześniejsze – wręczenie łapówki. Kolejny epatuje na pierwszym planie sceną obdzierania Sizamnesa ze skóry, na drugim planie na makabrycznym tronie zasiada Otanes. Prezentowany tu typ ikonograficzny należy umiejscowić na marginesie podstawowego, rozpowszechnionego wariantu, w którym na pierwszym planie ukazywano Otanesa zasiadającego na tronie opatrzonym makabrycznym *memento* ojca. Wybór pojedynczej sceny i jednego bohatera na zasadzie *pars pro toto* lepiej spełniał wymogi moralizatorsko-dydaktyczne, jakie stawiano przed obrazem-exemplum w sali sądowej. Taki wariant pozwalał wyeliminować elementy drastyczne. Przykładem może być rysunek Jana Swarta van Groeningena, ukazujący w centrum zasiadającego na tronie Otanesa z miniaturowymi scenami korupcji i egzekucji w tle, a także obraz z warsztatu Lucasa Cranacha Starszego z około 1540 roku.

Interesujące wydają się ilustracje tytułowych stron kodeksów prawnych, w których *Sąd Kambyzesa* zestawiany jest z innymi *exemplae iustitiae*. Strona tytułowa *Der Gerichtlich Prozess* Justinusa Goblera (Frankfurt 1534) zawiera sześć grafik ze scenami sądów, autorstwa Hansa Sebaldta Behama (*Sąd Kambyzesa*, *Sąd Salomona*, *Chrystus i jawnogrzesznica*, *Sąd Zeleukosa*, *Anaxarchis i Jowisz*). Podobny do gdańskiego wybór *exempli iustitiae* znajdował się pierwotnie

¹⁰ Tłum. autora wg V. Maximus, *Memorable Deeds and Sayings one Thousand Tales from Ancient Rome*, Indianapolis–Cambridge 2004, ks. VI, r. 6, s. 220–221.



57. Malarz nieznan, *Sąd Salomona*, 1568, Dwór Artusa, Gdańsk

na zachodniej ścianie ratusza w Norymberdze (Albrecht Dürer, 1521, zniszczony w roku 1619), znanym dziś tylko z rysunkowych i medalierskich kopii.

6.1.3 Ukaranie Licyniusza Krassusa

Tym razem wybrano prawdziwe *rarissimum* ikonograficzne, temat z całą pewnością niebędący wprost exemplum sprawiedliwości. Licius Florus, Servius, a nade wszystko Dion Kasjusz (*Historia rzymska*, XI, 27) opisali przywołany w Dworze Artusa drastyczny epizod z życia generała rzymskiego Marka Licyniusza Krassusa, człowieka nader majątnego, sławnego z sukcesów politycznych i militarycznych oraz działalności charytatywnej. Ponieważ zlekceważył złe wróżby i pożałował pieniędzy na doposażenie legionów, został pokonany przez Partów, którzy schwytawszy go, wleli mu do gardła płynne złoto i zapytali, jak mu smakuje. Następnie ścięto mu głowę i wysłano królowi Orodesowi II. Na dworze owego władcy greccy aktorzy użyli jej w czasie inscenizacji *Bachantek* Eurypidesa. Ten makabryczny epizod zilustrowano symultanicznie, dbając o orientalizujące detale stroju¹¹.

Za Willim Drostem przyjęło się uznawać za datę powstania cyklu rok 1568. Podważała ją Teresa Grzybkowska, postulując przesunięcie jej na połowę wieku ze względu na temat i zastosowane formy. Autorka ta przeprowadziła najszerszą dotąd analizę stylistyczną cyklu, wyraźnie chybiła jednak, sugerując wpływ obrazów Mistrza Georga, Joosa van Cleve, a także umieszczając *Chrystusa i jawnogrzesznicę* „w nurcie późnogotyckiej charakterologicznej ekspresyjności”.

¹¹ Miziołek, op. cit., s. 79.



58. Dirck Volkertsz. Coornhert według Fransa Florisa, *Sąd Salomona*, miedzioryt, 1556

Bliższe prawdy są wtórnie przez autorkę zastosowane w odniesieniu do obrazków sędowniczych określenia: „niezręczny rodzimy klasycyzm” i „rozszczepianie form”¹².

Autor gdańskiego cyklu był zapewne lokalnym malarzem o bardzo ograniczonych możliwościach twórczych. Skromny zespół jego malowideł jest jednak pierwszym w dziejach malarstwa gdańskiego przykładem zastosowania formuły niderlandzkiego romanizmu w typie Lamberta Lombarda, Fransa Florisa i Lamberta van Noorta. I jakkolwiek ta gdańska wersja niderlandzkiego, klasycyzującego manieryzmu z około 1550 roku wydaje się koślawa i naiwna w swej nieporadności, to niewątpliwe są w niej rzymski kostium (tuniki i zbroje *allantica*), teatralne, dwuplanowe kompozycje z charakterystyczną uciekającą perspektywą, stylizowana na starorzyską architektura oraz tłum postaci na pierwszym planie, w nieco spazmatycznym ruchu. Jeśli malarz musiał zdać się z racji rzadkiego tematu na własną inwencję, to przychodziło mu kreślić nieporadnie kłębowisko kabłąkowatych postaci, karykaturalnie podtrzymujących kanon Hememskerckowskich kościstych brodaczy, powielanych w dziesiątkach alegorycznych miedziotyłów. Jeśli zaś temat był rozpowszechniany przez grafikę, to malarz skrzętnie z tego skorzystał – *Sąd Salomona* (il. 57) ma logiczną

¹² Grzybkowska, op. cit., s. 73.



59. Anton Möller, *Kalumnia Apellesa*, 1588, zaginiony, dawniej Dwór Artusa, Gdańsk

i wyważoną kompozycję, gdyż jest grubo nakreśloną parafrazą ryciny Dircka Volkertsza. Coornherta według obrazu Fransa Florisa (1556; il. 58). To oczywiste zapożyczenie i wcześniej wskazany wzór Vredemana z 1563 roku obalają tezę Grzybkwskiej o wczesnym datowaniu cyklu exempli. Niderlandzkie koneksje zdradza także *Chrystus i jawnogrzesznica*, gdzie pewne elementy kompozycji, a zwłaszcza nader wyrafinowana upozowana postać mężczyzny ukazanego od tyłu na pierwszym planie, wykazują podobieństwa do kompozycji Petera van Keempenera. Całości dopełnia standardowa manierystyczna kolorystyka z malachitową zielenią, pudrowym różem i siarkową żółcią, skontrastowana z monochromatyczną architekturą w tle i z namalowanymi w szarościach personifikacjami cnót.

Gdańskie antyczne exempla sądowe stanowią zespół unikatowy w dawnej Rzeczypospolitej, wśród dzieł późniejszych mają pojedyncze odpowiedniki – na początku XVII wieku powstał cykl malowideł sądowych dla ratusza w Toruniu¹³.

6.2 Cykl alegoryczny Antona Möllera

W 1588 roku ławnicy zamówili u Antona Möllera pięć niewielkich obrazów, umieszczonych – jako swoista kontynuacja poprzedniego,

13 J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów stosunków artystycznych Gdańska i Torunia w XVI-XVII w.*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 1959, nr 1, s. 156–216.

ujętego we fryz cyklu – pod obrazem *Sądu ostatecznego* Antona Möllera. W skład cyklu wchodziły obrazy: *Mojżesz nadający Prawo Żydom*, *Kalumnia Apellesa*, *Alegoria Sądu niesprawiedliwego*, *Alegoria Sądu Sprawiedliwego* oraz jedyny zachowany, tytułowany dotychczas *Hołd Sprawiedliwości oddawany przez Cnoty*¹⁴.

6.2.1 Kalumnia Apellesa

Kalumnia Apellesa (il. 59) odwołuje się do słynnego obrazu opisanego przez Lukiana w jednym z dialogów. Apelles, któremu zarzucono udział w spisku na życie władcy Egiptu, Ptolemajosa Filopatora, uznał, że najlepszym sposobem obrony będzie namalowanie obrazu. Obraz ten tak opisuje Leon Battista Alberti w swym *Traktacie o malarstwie*: „Na obrazie tym przedstawiony był człowiek o ogromnych uszach, a przy nim stały dwie kobiety: Nieświadomość i Podejrzliwość; z drugiej strony podchodziła sama Potwarz; była to kobieta piękna, lecz wygląd jej zdradzał, że jest równie przebiegła; w lewej ręce trzymała zapaloną pochodnię, a drugą ciągnęła za włosy młodzieńca, który wyciągał ręce ku niebu. Prowadził go człowiek błydy, szpetny, o ponurym spojrzeniu; można by go śmiało przyrównać do ludzi wyczerpanych jakąś walką; trafnie określono tę postać jako Zawieść. I jeszcze dwie postacie kobiece towarzyszyły Potwarzy tworząc tło dla swojej pani: jest to Zasadzka i Zdrada. Za nimi, okryta ciemną, brudną, podartą szatą, stoi Skrucha, tuż za nią idzie skromna i szlachetna Prawda”¹⁵.

Jak zauważa Jerzy Miziołek, Möller oparł się luźno na tekście Albertiego, uzupełniając postaci inskrypcjami. Zadbał jednak, by oglądający łatwo je identyfikował. Innowacje Möllera polegają na nadaniu personifikacji Kalumnii męskich rysów i na wprowadzeniu dwóch personifikacji: Zawieści i Zazdrości; w jego ujęciu Skrucha przyjęła pozę melancholijną, a Prawda szybuje, unoszona przez swą uskrzydloną personifikację. Forster i Miziołek sugerują, że Möller został zainspirowany ryciną Giorgia Ghisiego według Luki Penniego. Miziołek ponadto wskazuje, iż jest wielce prawdopodobne, że gdański malarz we wspomnianej grupie nadlatujących personifikacji wykorzystał motyw pary wiatrów z *Narodzin Wenus* Botticellego¹⁶. Autor niejako podtrzymuje w ten sposób niczym nieuprawnione sugestie Teresy Grzybkowskiej, dotyczące pobytu Möllera we Florencji, a także jej tezę o podobieństwie malowideł w Sali Palowej do fresków Domenica Ghirlandaia [*sic!*]. Ten i podobne poglądy stoją w sprzeczności z naszą wiedzą o źródłach inspiracji prowincjonalnych artystów Północy u schyłku XVI stulecia. Twórczość Möllera stanowi interesujący amalgamat wielu tradycji: rudolfińskiej, archaicznych zapożyczeń z grafiki Dürera i Behama oraz manierystycznych miedziorytów włoskich i niderlandzkich. Przy użyciu swej specyficznej metody budował on ze znanych z drugiej ręki motywów (fundamentalna rola grafiki) zgodny z zasadą *aemulatio* wytwór własnej inwencji. Möller mógł

14 Pierwszy z wymienionych obrazów spłonął podczas oblężenia miasta w 1807 roku, trzy kolejne przypadły w czasie II wojny światowej – zob. A. Gosienicka, *Ze studiów nad malarstwem pomorskim*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1976, nr 1, s. 23–24.

15 L. B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Warszawa 1973, s. 50.

16 Miziołek, op. cit., s. 106–109.



60. Anton Möller, *Alegoria warunków sądu sprawiedliwego*, 1588, Dwór Artusa, Gdańsk

podjąć włoskie motywy, nie opuszczając Gdańska, dzięki miedziorytom znał transpozycje dzieł weneckich i florenckich manierystów, natomiast w żadnej mierze on ani artyści jego pokolenia, od Królewca po Antwerpię, nie podejmowali wówczas wzorów Ghirlandaia i Botticellego! Osobną kwestią pozostaje, czy na podstawie nader nieudolnego przerysu z końca XIX wieku można przeprowadzać analizy typologiczne, czy wręcz identyfikować historyczne postaci (sędzia w *Kalumnii* Möllera mógłby być, według Miziołka, wizerunkiem Stefana Batorego).

6.2.2 Alegoria warunków sądu sprawiedliwego

Obraz znany jako *Hołd Sprawiedliwości oddawany przez Cnoty* (il. 60) jest ikonograficzną parafrazą miedziorytu Gerarda de Jode, opatrzonego kwiecistym tytułem *Virtutes stabili sunt omnes faedere nexae alteraque alterius dilligit officium*. Rycina ukazuje na tle pejzażu siedzące w kręgu kobiece alegorie cnót (Iustitia, Caritas, Amicitia, Spes, Humilitas, Fides, Innocentia, Virginitas, Fortitudo, Castitas), z wyeksponowaną, siedzącą na tronie, w koronie Temperantia. Ideową wspólnotę, przymierze cnót podkreśla motyw liny, którą wspólnie podtrzymują.

W gdańskim obrazie lesisty plener wzbogacono o aktualizującą temat panoramę Gdańska. Cnotom przewodzi Iustitia w koronie, w jej kręgu zestawiono w swobodnych, wyszukanych pozach Innocentia, Temperantia, Veritas, Prudentia, Vigilantia i Fortitudo. Łączącą je więc przedstawiono dosłownie – wszystkie trzymają łańcuch. Przesłanie obrazu jest nader oczywiste: warunkiem sądów sprawiedliwych jest uczciwość, umiarkowanie, wierność prawdzie, czujność i męstwo sędziów. Nie chodzi tu zatem o hołd złożony Sprawiedliwości przez inne

Cnoty (zwłaszcza, że nie ma akcentów hołdowniczych), ale raczej o wspólną cnotę, niezbędną do spełnienia sprawiedliwości.

Jedyny ocalały obraz cyklu, pomimo złego stanu jest wyjątkowo cennym świadectwem wczesnej twórczości Möllera. Ujawnia znajomość smukłego, wyrafinowanego w geście i pozie Florisowskiego kanonu figuralnego, manierystycznej kolorystyki (siarkowe żółcie, pudrowe róże i oranże), a także umiejętność adaptacji graficznego wzoru do wyrażenia treści sugerowanej przez zleceniodawców.

6.3 Antyczne exempla iustitiae z serii siedemnastowiecznych gobelinów

Okoliczności zamówienia dla Dworu Artusa gobelinów zawierających między innymi treści sądowe znamy dzięki dokumentom: umowie o wykonanie dzieł, sygnowanej przez zleceniodawców, reprezentantów sądownictwa gdańskiego, i wykonawców, tkaczy brabanckich (precyzuje ona rozmiary, temat, technikę wykonania tkanin), oraz dzięki rękopisowi Gottfrieda Peschwitz z 1686 roku, swoistemu dokumentowi odbioru¹⁷. W tym rzadkim i cennym źródle znajdujemy opis złożonej ikonografii tkanin wykonanych według kartonów opartych na rysunkach Andreasa Stecha, znanych dzięki rycinom Mattheusa Deischa. Tkaniny do początku XIX stulecia zdobiły tę część Dworu Artusa, w której odbywały się publiczne sesje sądu (tak zwane *Dicasterium Regium* lub *Gerichtslaube*). Wśród nich znajdujemy *Historię Biasa*. Bias, mędrzec i słynny mówca z Priene, słynął z prawości i surowości. Na zamówionym dla Gdańska gobelinie, zasiadając na krześle senatorskim, odczytuje wyrok śmierci w obecności podsądnego. Po twarzy sędziego spływają jednak łzy. Gdy go zapytano: „Z jakiego powodu płaczesz, skoro to od ciebie zależy wyrok?”, odpowiedział: „Bo trzeba oddać naturze uczucia, prawu – głos”. Peschwitz w opisie tej sceny wyraźnie powołuje się na tekst stoika Stobajosa.

Pendant dla antycznego *exemplum iustitiae* stanowił gobelin z *Królem Jozafatem ustanawiającym sędziów*. Z kolei kolumny w Dworze Artusa ozdabiały wąskie gobeliny z napisem łacińskim „W prawości moja siła” oraz „Podpiera i zdobi”.

Wybór tematu kolejnego gobelinu – *Herkules zabijający hydrę lerneńską* – znajduje uzasadnienie w alegorycznym statusie mitycznego herosa jako wzorca waleczności i moralności, zaanektowanego przez myśl chrześcijańską jako ideał heroicznych cnot, obraz samotnego bohatera walczącego z występkami. Opis Peschwitz świadczy o wielkiej erudycji środowiska gdańskiego – autor odwołuje się do Augustyna, Agapetusa, Laktancjusza, Plutarcha i Seneki. Dzieło opatrzone lemmą: „By przestało się plenić bezprawie” – miała ona przestrzegać przed folgowaniem bezprawiu i przed nadzieją bezkarności.

Trzeci gobelin nosi we wspomnianych dokumentach tytuł *Cornucopia* lub *Felicitas Temporum*. W odróżnieniu od poprzednich obrazów, które były scenami historycznymi, tu mamy do czynienia

17 E. Iwanoyko, *Zaginione gobeliny z Dworu Artusa w Gdańsku w interpretacji Gottfrieda Peschwitz z 1686 roku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1985, 4, s. 25–46.

ze złożoną kompozycją alegoryczną. Z opisu Peschwitza dowiadujemy się, jak w szczególności wyglądała kompozycja *Szczęśliwości czasów*: wyobrażała boginię trzymającą róg Amaltei i jabłko granatu – symbol zgody, obok stał portyk. Dalej przedstawiono Pobożność, Sprawiedliwość, Roztropność (jako potężną dziewicę wydaną na świat z głowy Jowisza), Mądrość, Łagodność i Stałość. Jak zauważa Eugeniusz Iwanoyko, centralny motyw *Szczęśliwych czasów* łączy się z problematyką etyczną i wyraża ideę obfitości, bogactwa, koniecznych dla dobra publicznego. Orszak szczęśliwości tworzą personifikacje cnót. Tak założona kompozycja inspirowana była dziełem *Tabula Cebetis Theaebani*, w której opisano malowidło w świątyni Saturna, ukazujące Szczęśliwość otoczoną gronem żeńskich alegorii. Sens przedstawienia zatem sprowadza się do konstatacji, że droga do szczęśliwości prowadzi przez praktykowanie wskazanych cnót.

Pisząc o exemplach sprawiedliwości w Dworze Artusa jako miejscu sprawowania sądów, nie można pominąć ogólnego kontekstu, w jakim przestrzeń ta stanowi alegoryczny obraz państwa (miasta) jako świątyni sprawiedliwości (Iustitia) pojętej jako cnota cywilna, od czasów Cyserona najważniejsza spośród tych budujących ład społeczny. Jej podstawowy atrybut, *gladius iustitiae*, narzędzie zapożyczone od Najwyższego Sędziego, stopniowo stawał się znakiem sprawiedliwości świeckiej, personalizowanej przez radę i jej politykę dyscyplinowania społecznego. W wiekach XIII–XV dokonał się transfer krucyfiksów i obrazów *Sądu ostatecznego*, dotychczas umieszczanych w tych miejscach świątyń, gdzie sprawowano sądy, do świeckiej przestrzeni egzekwowania prawa¹⁸. To działanie określone zostało jako sakralna intruzja, wtargnięcie do przestrzeni, która podlegała świeckiej kontroli¹⁹, i miało podwójny skutek: z jednej strony desakralizowało i nadało nowy kontekst owym religijnym artefaktom, z drugiej sankcjonowało religijnie miejsca sprawowania władzy sądowniczej, wpisywało ten rodzaj aktywności władzy municypalnej w kadr boskiego prawa, który aż po wiek XVIII stanowił nienaruszalny tabu.

Exempla w różnym wyborze (ten gdański może uchodzić za wyjątkowo makabryczny) stanowiły także przestrożę dla samych sędziów, nad którymi zawisły ciągle aktualne przestrogi: „Uważajcie na to, co czynicie, bo nie dla człowieka sądzicie, lecz dla Pana. On jest przy was, gdy sądzicie. Teraz zaś niech wami owładnie bojaźń Pańska. Uważajcie więc, co czynicie, nie ma bowiem u Pana, Boga naszego, niesprawiedliwości, stronniczości i przekupstwa” (2 Krn 19:6–7) oraz „Bo takim sądem, jakim sądzicie, i was osądzą; i taką miarą, jaką wy mierzycie, wam odmierzą (Mt 7:2)”²⁰. Sędziowie zasiadali w ławach niczym Chrystus z apostołami w dniu Sądu, po lewej sadowiono oskarżonego, gdyż w tę stronę diabli strącają potępionych w malowanych sądach²¹.

Umieszczenie *Sądu ostatecznego*, kulminacji *historia sacra*, w świeckim wnętrzu o funkcji sądowej jest wyraźnym wskazaniem archetypu sprawowanych tu sądów. Służy zarówno poruszeniu sumienia podsądnych, jak i podniesieniu rangi sądujących, także w zakresie ukazującym widomy model świeckiego ceremoniału jurysdykcji. Dopełnieniem tego obrazu są *exempla iustitiae*, oprócz biblijnych i średniowiecznych eksponujące przede wszystkim wzory antyczne,

18 R. Christian-Nils, *La justice dans ses décors: (xve–xvii siècles)*, Genève 2006, s. 29–48.

19 C. Harbison, *The Last Judgment in sixteenth century Northern Europe: A study of the relation between art and the Reformation*, New York 1976, s. 60.

20 K. E. Sorensen-Zapalac, „In his image and likeness”: *Political iconography and religious change in Regensburg, 1500–1600*, Ithaca 1990, s. 26–32.

21 S. Y. Edgerton, *Pictures and punishment: Art and criminal prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca 1985, s. 21–58.

co należy odczytać jako znak stopniowej laicyzacji i pluralizacji idei prawnych. Miejscy sędziowie protestanccy w akcie autoproklamacji czuli się zarówno ministrami Boga, jak i nobliwymi uczestnikami wpisanego w czas historyczny rytuału, w którym odgrywali rolę podobną owym cesarzom i władcom sprawiedliwym czasów starożytnych i średniowiecza. Połączenie *profanum* municypalnego stanowienia prawa i *sacrum* dogmatycznej sprawiedliwości rozpoczyna nieuchronny proces laicyzacji, a co za tym idzie – humanizacji egzekwowania prawa.

Orfeusz Hansa Vredemana de Vries i neoplatoński ideał civitas

W 1594 roku na ścianie zachodniej Dworu Artusa, ponad siedziskami Ławy Trzech Króli, zawisł bodaj największy w dziejach sztuki w dawnej Rzeczypospolitej obraz o świeckiej tematyce (776 × 604 centymetry; il. 61, 62) – *Orfeusz Hansa Vredemana de Vries*¹. Powody powstania tak niebagatelnego dzieła w prestiżowym miejscu z pewnością były ważne. Nad dziełem swoim ciężko opisał, zawarty w *Het Schilder-Boeck* Carela van Mandera: „[malarz] wyobraził sobie wrogie zwierzęta w przyjaznym zgromadzeniu wokół Orfeusza; ponieważ jest miejsce, gdzie się wychyla puchary i gdzie pijane zwierzęta nie powinny wszczynać zwady”². Zanim pokusimy się o głębszą interpretację dzieła, określimy jego domniemanych inwentorów: Bartholomäusa Schachmanna, z racji egzotycznych podróży między innymi na Bliski Wschód i do Egiptu, wyróżnionego mianem „Asiae, Europea, Aphricae Ulysses”, i Arnolda von Holten. Pierwszy, gruntownie wykształcony między innymi w Strasburgu i Bazylei³ oraz w Sienie, w czasie swych podróży odwiedził Wenecję i Genuę, sam zgromadził *curiosa* w gabinecie osobliwości. Arnold von Holten, burmistrz w latach 1619–1629, odbył kilka podróży jako delegat Związku Hanzeatyckiego między innymi do Madrytu i do wielu miast włoskich (Florencji, Wenecji, Genui). W swoim dzienniku podróży pozostawił świadectwa fascynacji oglądanymi wówczas dziełami sztuki, zwłaszcza toskańskiej i weneckiej⁴.

1 Sam temat jest rzadki w szesnastowiecznych inwentarzach polskich, uwagę zwraca wychwalany w *Epigrammatum libellus* Krzysztofa Kobylńskiego (1558) arras przedstawiający Orfeusza, a zdobiący dom Jana Tarnowskiego, na którym muzyk tracki grą na lutni uspokajał dzikie zwierzęta i poruszał lasy – K. Bieńkowski, *Gdański okres Vredemana de Vries*, Poznań 1963, s. 119.

2 Cyt. wg E. Iwanoyko, *Gdański okres Vredemana de Vries*, Poznań 1963, s. 149.

3 Immatrykulowany na uniwersytecie w Bazylei w 1586 roku, trzy lata wcześniej rekomendowany z bratem jako kandydat na studia w liście Johannesesa Sturm, założyciela słynnego gimnazjum strasburskiego, do samego Teodora Bèzy (zob. *Correspondance de Théodore de Bèze*, Paris 2002, t. 24, s. 157).

4 P. Simson, *Die Reise des Danziger Ratsherrn Arnold von Holten durch Spanien und Oberitalien in den Jahren 1606–1608*, „Archiv für Kulturgeschichte”, Bd. 6, 1908, s. 39–70; A. R. Chodyński, *Najwcześniejsze zbiory dzieł sztuki w Gdańsku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1981, t. 3, s. 253, 260.



61. Hans Vredeman de Vries, *Orfeusz*, 1594, zaginiony, dawniej Dwór Artusa, Gdańsk

Literackie, antyczne źródła tematu Orfeusza to przede wszystkim *Metamorfozy* Owidiusza (x, 1–77, xi, 1–66), *Georgiki* Wergiliusza (iv, 453–527) i *Kształcenie mówcy* Kwintyliana. W swych *Mitologiach* (III, 10) Fulgencjusz pisał o micie Orfeusza jako „alegorii sztuki uprawiania muzyki”.



62. Hans Vredeman de Vries, *Orfeusz*, fragment, 1594, zaginiony, dawniej Dwór Artusa, Gdańsk

Horacy w *Sztuce poetyckiej* i Filostratos Młodszy w *Imagines* pisali, jak zamienił on swych słuchaczy w dzikie zwierzęta⁵.

7.1 Divina concordia urbis Obraz idealnego miasta i jego społeczności

Na gdańskim obrazie Orfeusza ukazano jako młodzieńca odzianego w krótką, purpurowo-czerwoną szatę, grającego na pięciostrunnej lirze. Jej dźwięk zachwyił drzewa i znieruchomiałe z podziwu zwierzęta, w tym między innymi słońca, wielbłąda i żyrafę, jelenia, psy, wilki, lisa, owcę, zającą, niedźwiedzia i jednorożca, papugi i rajskiego ptaka, szczygły, pawia, dudka, sokoły, orła, kaczki, kury, gołębie.

⁵ Szerzej o literackich źródłach tematu traktuje A. Buck, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, Krefeld 1961.



63. *Templum intelligentiae*, ilustracja z dzieła *Civitas Veri sive Morum* Bartolomea Del Bene, Paris 1609



64. Hendrick Hondius, *Prawdziwy Kościół Apostolski*, miedzioryt, 1599

Vredeman de Vries wybrał jako stelaż kompozycji monumentalną, typową dla siebie architekturę. To pierwsze tego rodzaju rozwiązanie w ikonografii tematu, ma ono fundamentalne znaczenie dla odczytania gdańskiego *Orfeusza*. W redakcji Vredemana, zainspirowanej zapewne przez zleceniodawców, powraca antyczna idea architektury jako skamieniałej muzyki, niemej sztuki, spleciona z Platońską myślą o muzyce, która ma walory edukacyjne. Z pewnością Orfeusz nie jest tu figurą błądzą – ten symbol miłości małżeńskiej, zwycięzca śmierci jest złożonym nośnikiem idei kultury i cywilizacji. Jego ikonografia nabiera filozoficzno-politycznych znaczeń wówczas, gdy muzykę postrzegamy jako harmonię. Obraz Orfeusza ozdobił wnętrze, w którym nie tylko wznoszono toasty i dawano upust zamięłowaniu do wszelkiej celebry, ale też obradowały sądy, muzykowano (w 1593 roku powstała trybuna śpiewacza projektu Vredemana de Vries, zamówiona przez holsztyńskiego szlachcica Hansa Lewe), a nade wszystko ukazywano przybyszom swoiste *theatrum* miasta, postaci i sceny konstytuujące świat wartości wyznawanych przez obywateli.

Ażurowa budowla na gdańskim obrazie, trójnawowa pseudobazylika, ze środkową nawą sklepioną kolebką, jest kreacją o alegorycznej wymowie. Prezentuje typ obecny w twórczości Fryzyczyka (por. *Trójnawowe wnętrze* z 1594 roku, Schloss Voerslau), jednak ze znamiennej modyfikacją: gdańska budowla to lekka, ażurowa, czteroprzęsłowa konstrukcja z ujętym w skrócie perspektywicznym wnętrzem quasi-kościelnym, którego posadzka pokryta jest kwadratowymi, czarnymi i białymi płytami⁶. Jej charakter lepiej oddawałby termin fantazyjna loggia czy galeria ogrodowa. Otwiera się na widza arkadą o kształcie serliany (proporcje architektury i północna, manierystyczna oprawa ornamentalna mają rodowód antwerpski). Budowla łączy ideał formy renesansowej pojętej jako odbicie muzycznej harmonii, wynikającej z matematycznej doskonałości wszechświata, z profuzją nieklasycznie użytego ornamentu i manierystycznymi proporcjami. Za sprawą idealnej symetrii paradna architektura Vredemana zdominowała i uporządkowała przestrzeń obrazu. Ujęcie perspektywiczne, będące kreacją matematyczną, a nie odpowiadającą obrazowi wzrokowemu, ukazuje nam przestrzeń symboliczną. Mamy zatem do czynienia

6 Zauważmy, że ta regularna, idealnie geometryczna posadzka może być rozpatrywana wedle kryteriów Albertiego, który zalecał, by posadzki świątyń „zdobić liniami i figurami z zakresu proporcji i geometrii, aby stałe były one bodźcem do ćwiczeń duchowych” – L. B. Alberti, *Księga dziesięć o sztuce budowania*, tłum. I. Biegańska, Warszawa–Kraków 1960, s. 198.

z perspektywą konwencjonalną, w znaczeniu zaproponowanym przez Erwina Panofsky'ego⁷, rozpatrywaną jako nośnik treści ideowej.

Orfeusz Vredemana de Vries otwiera alegoryczne przedstawienia miasta i jego społeczności w sztuce Gdańska. Uporządkowana przestrzeń nawy, z oculusem, przez który wpada promień wiecznej światłości⁸, wyznaczający oś symetrii kompozycji, jest ważnym elementem spekulatywno-matematycznej struktury obrazu, elementem unikatowym w ikonografii tematu⁹. Porównajmy to wnętrze z wizją *Prawdziwego Kościoła Apostolskiego* na rycinie Hendrika Hondiusa (1599; il. 64), będącą alegorią Kościoła kalwińskiego, założonego przez samego Chrystusa, z kłęczącymi wiernymi wpatrzonymi w okrągły otwór w sklepieniu nawy, przez który przetiera świetlista gloria. Tej rycinie przeciwstawiono jako pendant wizję *Rzymskiego Kościoła katolickiego* – budowlę analogiczną, acz zrujnowaną i przez brak odpowiedniej liczby podpór pozbawioną harmonii i stabilności¹⁰. Na płótnie Vredemana hala jest swoistym *templum Concordiae*, alegorycznym obrazem miasta i jego społeczności. Społeczności różnorodnej i potencjalnie wrogiej sobie, jak ukazani na obrazie antagoniści: zając i pies, jagnię i wilk, kogut i lis. Zwierzęta te zasiadają wokół Orfeusza w spokoju, udziela im się muzyka, która łagodzi instynkty i prowadzi do zgody (Petrus Valerianus w *Hieroglifice* pisał, że dźwięki harfy lub liry, wydobyte przez Orfeusza, poprzez współbrzmienie różnych tonów symbolizują zgodę¹¹).

Ufundowaną na pokoju i zgodzie harmonię mieszkańców miasta przywołuje motyw pary gołębi siedzących na poprzeczce w układzie antytetycznym pomiędzy berłem (a nie na jelu miecza, jak chciał Iwanoyko), parafrazujący motyw znany z emblematu Alciati¹².

Ten, który uśmierzył swą pieśnią dzikie zwierzęta, staje się prawodawcą, wyrażającym swą sztuką *divina concordia urbis*¹³. Jest kapłanem i teologiem, który mocą łagodnej perswazji przemienił żyjących bezrozumnie, dzikich jak zwierzęta ludzi, wywiódł ich z surowego stanu pierwotnego do bytowania wypełnionego pokojem *rhetorica dulcedine*. W *Owidiuszu moralizo-*

7 E. Panofsky, *Perspektywa jako forma symboliczna*, tłum. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2007.

8 Motyw ten został podjęty później przez Izaaka van den Blocke w *Modlitwie Salomona* na stropie Sali Czerwonej.

9 W tym miejscu warto przywołać wydane w Paryżu w 1609 roku dzieło *Civitas Veri sive Morum* Bartolomea del Bene (1515–1595), z dołączonym osobnym komentarzem Théodora Marcile (1548–1617). Zarówno tekst, jak i pomysł ilustracji powstały znacznie wcześniej, zapewne w latach 1560–1580. Czytelnik dzieła wraz z protektorką autora, Małgorzatą, księżną Sabaudii, i jej dwiema damami dworu udaje się w duchową podróż po Mieście Prawdy, w którym odwzorowano kategorie *Etyki nikomachejskiej* Arystotelesa. Przewodnikami w drodze są sam autor i Arystoteles. Każdy ze starannie opisanych i zilustrowanych portali, pałaców, ogrodów i świątyń naznaczony jest treściami filozoficznymi, odkodowanymi w tekście i w ilustracjach graficznych (z motywami oznaczonymi literami, identyfikowanymi poniżej w legendzie). Pośród budowli „miasta cnót” uwagę zwraca *Templum intelligentiae* (il. 63). We wnętrzu tej ukazanej w przekroju budowli o kształcie rotundy zwieńczonej kopułą w centralnym miejscu wyeksponowano posąg muzykującego Orfeusza. Siedzi on w otoczeniu wybranych zwierząt na kamiennym cokole, ustawionym na większym, cylindrycznym postumencie z tablicą, na której pozostawiono miejsce na *canticum Orphei*. Lektura owej pieśni zapewne pochłania postacie ukazane u podnóża monumentu: księżnę ze świtą, Arystotelesa i Benedicta del Bene. To świadectwo ikonograficzne jest cenne w kontekście gdańskim jako obraz Orfeusza – *exemplum intelligentiae*, a przede wszystkim jako utożsamienie elementów architektonicznych i figuralnych w typie ikonograficznym Orfeusza, w spójny sposób wpisane w obraz postrenesansowej utopii miasta-państwa, społecznego makrokosmosu zbudowanego na etycznym fundamencie Arystotelesa. Na ten temat zob. też: W. Augustyn, *Orpheus exemplum intelligentia: Vermittlung der Antike im französischen Späthumanismus*, [w:] *Echo. Studien zur Kunstgeschichte und Musikwissenschaft zum Gedenken an Helmut Schwämmlein*, Regensburg 2006, s. 37–39.

10 J. R. Tanis, *Netherlandish Reformed Traditions in the Graphic Arts 1550–1630*, [w:] *Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Cambridge 1999, s. 383–384.

11 Iwanoyko, op. cit., s. 153. Kwintylijan wskazywał, że te same numeryczne proporcje (*ratio*) są podstawą harmonijnej budowy wszechświata, jak i konstrukcji liry – zob. Walker, op. cit., s. 100.

12 Por. A. Alciati, *Emblemata*, Leyden 1591, s. 56, emblemat XXXVIII, *Concordia symbolum*. Alciati wybrał kruki, dawny symbol wierności i lojalności, jednakże gołębie, symbolizujące pokój, w tej roli mają podobne znaczenie.

13 V. Scherliess, *Aspetti del mito di Orfeo*, [w:] *Dipingere la musica: Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, Milano 2000, s. 45.

wanym Orfeusza ukazywano jako personifikację rozumu¹⁴. Już w XIV wieku spotykamy w Italii literacki obraz Orfeusza poskramiającego dzikie zwierzęta, poruszającego drzewa i kamienie, jak ten ukazany alegorycznie przez Dantego, który zinterpretował trackiego muzyka jako mędrca poruszającego głosem okrutny i prymitywny lud. Dante ukazał Orfeusza jako doskonałego organizatora, któremu udało się doprowadzić nieokrzesanych dzikusów do stadium bezkonfliktowej społeczności – ideę tę zaczerpnął od Tomasza z Akwinu¹⁵. Erazm z Rotterdamu wyrażał zachwyt dla Orfeusza – wyraziciela porządku i harmonii społecznej¹⁶. W emblematyce Orfeusz muzykujący bardzo często był symbolem harmonijnego porządku państwa, personifikacją dobrych rządów¹⁷.

Koncepcja harmonii uniwersum, oparta na proporcji numerycznej, znajduje wykładnię w *Timajosie* Platona. Zasada powszechnego porządku pojawia się w geometrii, we właściwej proporcji elementów. Prawdziwy ustrój państwa jest przeniesieniem tej zasady z geometrii na politykę. Życie polityczne jest ufundowane na tej samej zasadzie, która rządzi całością – „kosmos polityczny jest tylko symbolem, i to najbardziej charakterystycznym, kosmosu uniwersalnego”¹⁸. Platon w *Państwie* kreśli drogę człowieka do zrozumienia idei dobra, która wiedzie od arytmetyki do geometrii, od geometrii do astronomii, harmonii i dialektyki¹⁹. Jeżeli zatem myślimy o geometrycznym ładzie i symetrii gdańskiego *Orfeusza*, to pojmujemy je wedle Platońskiej wiary, iż to, co geometryczne, jest odwieczne, niezmienne, istniejące od zawsze, a nie stworzone, że ma charakter czysto intelektualny, a nie zależny od czyjejś woli²⁰. Tak rozumianą myśl Platońską podjęli neoplatonicy florenccy, w szczególności sposób zafascynowani Orfeuszem. Cristoforo Landino, przywołując Horacego, wskazywał, że Orfeusz ze swym słodkim językiem prowadzi dziki i samotny lud do życia cywilizowanego (*civile vita*)²¹. Marsilio Ficino odnalazł w postaci trackiego muzyka model dla własnego dążenia ku oświeceniu umysłu. Orfeusz jest kluczem do zrozumienia chrześcijańskiego platonizmu Ficina, który choć interesował się astrologią i okultyzmem, przyjął święcenia kapłańskie²². Dla Ficina, który sam grał na lirze (Angelo Poliziano i Wawrzyniec Wspaniały porównywali go do Orfeusza), muzyka i poezja stanowiły najwyższą formę imitacji boskiej muzyki, ich wspólnym mianownikiem zaś miały być proporcje liczbowe²³.

W neoplatońskim środowisku Florencji przetrwała – niejako w opozycji do rodzącej się naukowej teorii muzyki – pitagorejska, mistyczna tradycja jej pojmowania. Pitagoras uważał, że wszechświat podlega tym samym prawom, które rządzą muzyką, zbudowaną na matematycznych

14 *Ovide moralisé*, red. C. de Boer (= Verhandelingen der K. Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N.S. xxxvii, iv, Amsterdam 1936, s. 16, 20).

15 Buck, op. cit., s. 10–11.

16 Erazm z Rotterdamu zawarł swe przemyślenia w liście do papieża Hadriana VI z 1522 roku – Langedijk, op. cit., s. 46; Scherliess, op. cit., s. 45.

17 M. P. Pelaez Casellas, *La visión emblemática del músico Orfeo como prefiguratio de Cristo*, „Storia dell'arte”, N.S., 19, 2008, s. 97–108.

18 E. Casirer, *Mit państwa*, Warszawa 2006, s. 79.

19 Platon, *Państwo*, Warszawa 1958, t. II, s. 370–389.

20 *Ibidem*, t. I, s. 381.

21 *Ibidem*, s. 15.

22 A. Voss, *Orpheus redivivus. The Musical Magic of Marsilio Ficino*, [w:] *Marsilio Ficino, His Theology, His Philosophy, His Legacy*, Leiden–Boston 2002, s. 227–243.

23 K. Langedijk, *Baccio Bandinelli's Orpheus: A Political Message*, „Mitteilungen des Kunstinstitutes in Florenz” 1976, 20, s. 41. Buck, op. cit.; E. Schroeter, *Orpheus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance: Eine vorläufige Untersuchung*, [w:] *Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*, Tübingen 2003, s. 109–157; D. M. Kosinsky, *Orpheus in nineteenth-century Symbolism*, Ann Arbor 1989.

współbrzmieniach. Muzyka była liczbą, a kosmos – muzyką. Pitagorejczycy wyobrażali sobie kosmos na podobieństwo olbrzymiej liry. Jednocześnie wyznawali zakorzenioną w greckiej tradycji zasadę, że muzyka łagodzi dzikość ludzkiego serca²⁴. W nurcie tak profilowanych zainteresowań wydarzeniem szczególnej rangi było odnalezienie i przetłumaczenie na zlecenie Cosima Mediciego dzieła *Corpus hermeticum*. Za autora owego anonimowego dzieła neoplatońskiego uchodził wówczas legendarny Hermes Trismegistos. W dedykacji do przekładu *Corpusu* jego tłumacz, Marsilio Ficino, stworzył filozoficzną genealogię starożytnej teologii (*prisca theologia*): za twórcę teologii uzna Hermesa Trismegistosa, a jego spadkobiercą był Orfeusz, drugi z kolei wśród starożytnych teologów²⁵. Kolejnymi spadkobiercami tej duchowej schedy byli Aglaofemos, Pitagoras, Filolaos i Platon. Zauważmy, że Ficino traktuje Orfeusza jak postać historyczną, podobnie jak greckich filozofów. Analogicznie należy postrzegać gdańskiego Orfeusza. Odziany z rzymska, jest nie tyle mitycznym, baśniowym muzykiem, co istniejącym w historii starożytnym protagonistą, filozofem²⁶ i kapłanem – gdańskie odczytanie mitu Orfeusza w końcu XVI wieku należy zatem do euhemerystycznej tradycji interpretacyjnej.

7.2 Orpheus alter Christus wśród rajskich zwierząt

By w pełni dociec, kim jest Orfeusz na gdańskim obrazie, należy ujrzeć go w kontekście całego przedstawienia. Zajmuje on w nim miejsce eksponowane, centralne, siedzi przy studni-fontannie, motywie unikatowym w ikonografii tematu i nader symptomatycznym. Przedstawiciele protestanckiej elity intelektualnej Gdańska przywołali mit na podobnych zasadach, jak czynił to Platon – jego *raison d'être* jest oddanie najwyższej idei, którą grecki filozof nazwałby ideą dobra, a święty Augustyn i Kalwin – Bogiem. Odkryjmy zatem *sensus moralis* gdańskiego Orfeusza.

Zgłębiając znaczenie wspomnianej fontanny, zaznaczmy na wstępie, że średniowieczne wodotryski ogrodowe wywodziły się z baptysteriów, im także zawdzięczały symboliczne znaczenie²⁷. Bez wątpienia fontanna na obrazie Vredemana przywołuje Eden i czas błogosławieństwa Bożego, czas harmonii utracony w wyniku grzechu pierworodnego. Konfiguracja nadaje jej wyraźnie status *Fons Vitae*, źródła życia wiecznego, tożsamego z Bogiem („Albowiem w Tobie jest źródło życia / i w Twojej światłości oglądamy światłość” – Ps 36:10). Fontannę wieńczy motyw błękitnej kuli, symbol wszechświata, znany z malarstwa niderlandzkiego, zwłaszcza twórczości Boscha, na nią spływa przez *oculus* złocisty promień Bożej światłości, wyznaczający oś symetrii kompozycji²⁸.

24 J. James, *Muzyka sfer*, tłum. Mieczysław Godyń, Kraków 1996, s. 37–43. Na marginesie dodajmy, że w Gdańsku w 1540 roku ukazało się dzieło Geora Joachima Rheticusa *Narratio prima...*, ujęte w formie listu do przyjaciela, a popularyzujące teorię kopernikańską. Autor wyznaje pogląd, że harmonia natury odpowiada harmonii muzycznej, w szczególności proporcje sfer niebieskich znajdują analogie w zestrojeniu instrumentów muzycznych – zob. R. S. Westman, *The Melanchton Circle, Rheticus and the Wittenberg Interpretation of Copernican Theory*, „Isis” 1975, 66, s. 165–193; E. Chojecka, *Mysł o sztuce i naukowe dzieło Kopernika*, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 117–118.

25 Szerzej na ten temat zob. w: D. P. Walker, *Orpheus the Theologian and Renaissance Platonist*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1953, 16, s. 100–120.

26 W dziele *De Deorum Imaginibus Libellus*, xviii, *Orpheus* (tekst anonimowy, Włochy, ok. 1420) znajdujemy następujący obraz Orfeusza: „*Erat homo in habitu philosophico, cythara manu pulsans*” – cyt. wg Augustyn, op. cit., s. 37.

27 N. Miller, *Paradise Regained: Medieval Garden Fountains*, [w:] *Medieval Gardens*, Harvard 1986, s. 115–135.

28 Szerzej zagadnienie symetrii w Orfeuszu Vredemana omawia J. Friedrich, *O symetrii w „Orfeuszu” Hansa Vredemana de Vries*, „Porta Aurea” 1992, t. 1, s. 95–101.

Światłu słonecznemu szczególną sankcję nadali florency neoplatonicy, inspirowani orfickim uwielbieniem dla Heliosa. Ficino, autor *Orfickiego porównania słońca do boga* i *Księgi o Słońcu*, mistyczną moc śpiewu Orfeusza łączył z kultem solarnym, powołując się przy tym między innymi na hymny Orfeusza²⁹. Sam tworzył hymny do słońca z towarzyszeniem liry orfickiej, które miały przynieść душom ludzkim oświecenie i przywrócić im harmonię kosmicznego ładu³⁰.

Ze źródła życia piją ptaki, co symbolizuje zarówno zbawienne działanie chrztu z wody, jak i ofiarę z krwi Chrystusa. Do wodotrysku zbiegają zwierzęta, w jego pobliżu umiejscowiono jelenia, symbol duszy, która pragnie Boga („Jak lania pragnie wody ze strumieni, tak dusza moja pragnie Ciebie Boże” – Ps 42:2). Jeleń to istotna figura chrystologiczna, rozpatrywana w aspekcie soteriologicznym. Nie przypadkiem bywał przedstawiany jako pogromca węży, odporny na ich jad. W emblematyce jeleni roztrząsujący węża wyraża przekonanie, iż żadna trucizna nie stanowi zagrożenia dla człowieka prawego³¹. Na gdańskim obrazie towarzyszy mu jednorożec, symbol Chrystusa, uosobienie czystości, bohater legendy odkrywającej tajemnicę wcielenia. To on miał wieść za sobą menażerię do wodopoju, który cudownie oczyszczał dotknięciem rogu³². W bezpośredniej bliskości fontanny ukazano także pawia, przez chrześcijan postrzeganego jako znak nieśmiertelności, oraz odpowiadającego mu po lewej stronie zawsze wiernego psa. Wyeksponowane miejsce w prawym dolnym narożniku kompozycji zajmuje majestatycznie siedzący lew, król zwierząt, którego obecność wśród rajskej zwierzyny nakazywałaby lokować Eden w Afryce. Lew jest znakiem obiecanego odkupienia, sprawiedliwości, odwagi i łaskawości, symbolem harmonii i pierwotnego pokoju. Przywołany w Apokalipsie jako metaforyczny obraz Chrystusa („Oto zwyciężył Lew z pokolenia Judy / odrośl Dawida” – Ap 5:5), stał się atrybutem ewangelisty Marka i świętego Hieronima. Według Pierre’a de Beauvais miał także odznaczać się chrystologicznymi zdolnościami ukrywania się przed prześladowcami, czujnością wobec zła i zdolnością przywracania życia lwiątkom³³. Lew na gdańskim obrazie, podobnie jak w wielu innych przedstawieniach wywiedzionych z Księgi Rodzaju, wpatrzony jest przenikliwie w widza, na podobieństwo Chrystusa, który czuwa, byśmy nie zblądzili. Faunę egzotyczną reprezentuje też słoń – według *Physiologusa* z Berna i bestiariusza z Oksfordu wraz z towarzyszką życia symbolizuje Adama i Ewę. Wyjaśnienie tej typologii znajdujemy w legendzie głoszącej, iż w celu prokreacji słoń wiedzie samicę na Wschód, w stronę Raju, by odnaleźć tam drzewo mandragory – znany afrodyzjak³⁴. O ile ta paralela, uzasadniająca obecność słonia w rajskim zwierzyńcu, ukazuje go w niekorzystnym kontekście grzechu pierworodnego, o tyle skojarzenie z Miłosiernym Samarytaninem całkowicie rehabilituje olbrzymia.

29 P. Stępień, *Harmonia wszechświata a mikrokosmos folwarku*, [w:] *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, Warszawa 2000, s. 178.

30 James, op. cit., s. 128–130.

31 V. Ortega-Tillier, *Le Jardin d'Eden: Iconographie et topographie dans la gravure (xve–xviiie siècles)*, Dijon 2006, s. 188.

32 Tę legendę spopularyzował między innymi cykl rycin poświęconych historii jednorożca, autorstwa Jeana Duvena – H. Zerner, *The Master of the Unicorn, The Life and Work of Jean Duvenet*, „The Art Bulletin” 1981, vol. 63, nr 2, s. 332–334; C. M. Kaufmann, *Orpheus: The Lion and the Unicorn*, „Apollo” 1973, 98, s. 192–196.

33 *Le Jardin d'Eden*, op. cit., s. 191. W ujęciu bestiariusza Pierre’a de Beauvais lew miał odznaczać się zdolnością do zacierania śladów własnych łap przed myślącym, tak jak Chrystus ukrywa przed inteligencją ludzką ślady swej boskiej natury. Lew zachowuje czujność w trakcie snu, tak jak nasz Pan zasnął na krzyżu, podczas gdy jego boska natura czuwała. Lwica wydaje na świat samotnie na wpół martwe dzieci, ślepe i bezsilne, dopiero po trzech dniach ma się jawić lew i swym oddechem i głosem (porównywanym do „głosu wołającego na pustyni”) zbudzić do życia lwiątko. Podobnie Ojciec Miłosierny wskrzęsił Syna.

34 Ibidem, s. 195.

Niedźwiedź, starotestamentowe uosobienie ojcowskiej miłości Boga do Jego ludu, unaocznia wagę oczyszczenia z grzechu, zbawienia przez wiarę (taka jest wymowa obecności niedźwiedzia za Adamem w scenie Stworzenia). Wedle przekonania utrwalonego od czasów Pliniusza niedźwiadki rodzą się bezkształtne, niepodobne do niczego. Liżąc je, niedźwiedzica nadaje im kształt, co porównywano do nawracania pogan.

Symboliczne treści uzasadniające dobór zwierząt na obrazie Vredemana pozwalają odszyfrować niezrównane w tej dziedzinie źródła literackie: wielokrotnie wydawany *Bestiariusz* Pierre'a de Beauvais i w mniejszym stopniu *Physiologus*, co nie wyklucza wyrafinowanej wiedzy zaczerpniętej przez inwentora z dzieł mitografów i naturalistów. Zasadą zestawienia zwierząt jest swoista precedencja, dość konsekwentnie uwzględniana w scenach z Księgi Rodzaju oraz poniżej odczytana zasada, którą nazwiemy *concordia oppositorum*.

W głębi obrazu, w miejscu zbiegu wszystkich linii i osi perspektywicznych, można dostrzec bramę wiodącą do Hadesu-Piekła ze stojącymi obok postaciami Eurydyki, Plutona, ale też parą diabłów przed kociołkiem³⁵. W ten sposób przypomniano, że Orfeusz dwukrotnie przeżył stratę ukochanej.

Tracki muzyk, szukający ukojenia w dźwiękach swej liry, na gdańskim obrazie jest bez wątpienia prefiguracją Chrystusa. Ta typologia sięga czasów wczesnego chrześcijaństwa, gdy Ojcowie Kościoła uznali, że Orfeusz odszedł od politeizmu i idolatrii, by stać się wyznawcą wiary w jednego Boga, a święty Augustyn uznał Orfeusza za proroka Chrystusa. W sztuce wczesnochrześcijańskiej, w malowidłach w katakumbach, przedstawienia Orfeusza-pasterza bezpośrednio poprzedzają wyobrażenia Chrystusa jako Dobrego Pasterza³⁶. Chrystus i Orfeusz często bywali wówczas ukazywani w sztuce funeralnej jako *psychopompi*, przewodnicy dusz, które przekroczyły bramy śmierci i piekła. Moralizowane wydania Owidiusza (czternastowieczny wierszem i piętnastowieczny prozą)³⁷ porównywały Orfeusza, który zszedł do Otchłani i z niej powrócił, do Chrystusa, który jest przewodnikiem duszy ludzkiej jak syn Kaliope, który wiodł Eurydykę. Gdy uśmiercił ją wąż, znak Szatana i grzechu, Orfeusz niczym Chrystus odebrał ją ciemnościom³⁸. Pierre Bersuire nazwał Orfeusza prorokiem i postrzegał go w sposób alegoryczny jako obraz Chrystusa, śpiewaka głoszącego Słowo Boże³⁹. I choć w XVI stuleciu w dużej mierze zarzucono chrystologiczne odczytanie mitu Orfeusza (do nielicznych wyjątków należy wydanie *Metamorfoz* z roku 1545⁴⁰, w którym Orfeusz występuje jako kaznodzieja głoszący Słowo Boże), pamiętajmy, że gigantyczny obraz eksponowano w miejscu, które ukazywało synkretyczną wizję świata. W hanzeatyckim

35 J. Chrościcki, *Orfeusz i Eurydyka na tle tradycji ikonograficznej*, [w:] *Dwóje Artura w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, Gdańsk 2004; E. Śledź, głos w dyskusji, [w:] *ibidem*, s. 248.

36 J. Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Mass., 1970, s. 38–80.

37 E. D. Zółkiewski, *Postać Orfeusza w dwóch starofrancuskich wersjach „Owidiusza moralizowanego”* [w:] *Mit Orfeusza*, Gdańsk 2005, s. 45–56. Wersja pisana ośmiozłogłosem jest swobodnym tłumaczeniem tekstu oryginału na język francuski, uzupełnionym o wyjaśnienia, ze zmianami chrystianizującymi tekst w zakresie terminologii. Moralizujące komentarze są dłuższe od adaptacji Owidiusza, odkrywają przed czytelnikiem znaczenia historyczne, naturalistyczne i alegoryczne. Wersja prozą z roku 1467 napisana dla króla René, jest bardziej lakoniczna. Obie redakcje, choć w części moralizującej porównują epizody z historii Orfeusza do zejścia Chrystusa do Piekła, a nawet do Ukrzyżowania, równocześnie potępiają trackiego śpiewaka i poetę za „sodomię”.

38 *Ovide moralisé en prose*, red. C. de Boer (= Verhandelingen der K. Nederlandse Akademie van Wetenschappen), Afd. Letterkunde, N.S. LXI, no. 2, Amsterdam 1954, s. 264.

39 P. Bersuire, *Reductorium morale*, Paris 1509 (Utrecht 1962), s. 146–148.

40 E. Blattner, *Holzchnittfolgen zu den „Metamorphosen” des Ovid, Venedig 1497 und Mainz 1545, „Beiträge zur Kunstwissenschaft”* 1998, 72.

mieście rządzonym przez wyrafinowanych intelektualnie protestantów pretekstem do powstania dzieła tej skali nie mógł być wyłącznie moralizatorski przekaz poskromienia krewkich mieszczan nadużywających trunku, czy zdradzających żony.

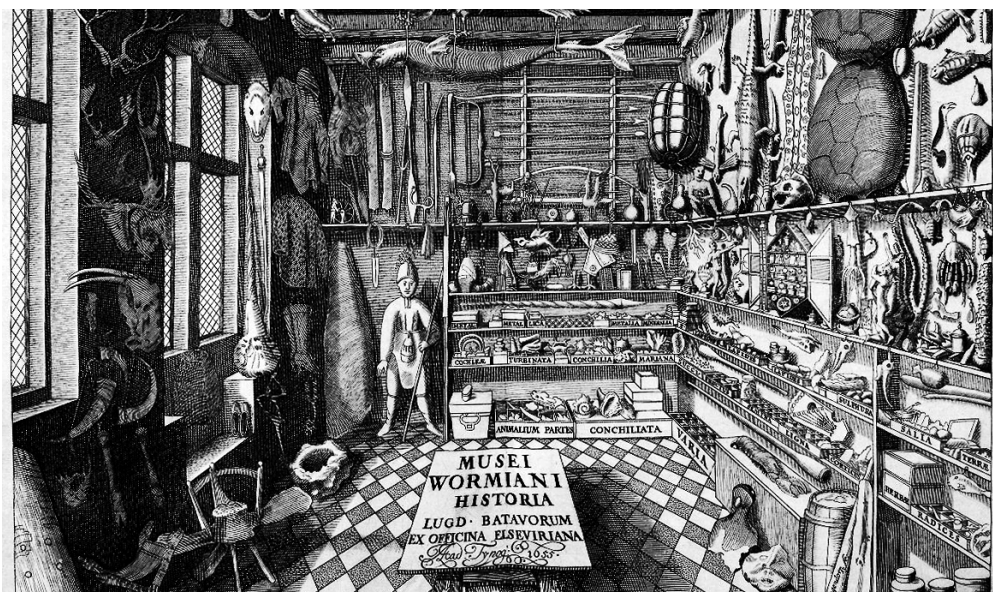
Połączenie dwóch tropów interpretacyjnych: politycznego, odnoszącego się poprzez reinterpretację mitu do starożytnych idei konstytuujących gdańską res publicę, i religijnego, w duchu *Owidiusza moralizowanego*, wydaje się uzasadnione. Potwierdzają to analogie w postaci dotychczasowych formuł narracyjnych w Dworze Artusa, wirtuozeryjno-intelektualny charakter sztuki Vredemana, a nade wszystko wyrafinowana erudycja potencjalnych zleceniodawców dzieła. Orfeusz jako figura Chrystusa zasiada na kamiennej cembrowinie fontanny, ukazanej tu jako chrześcijański symbol źródła życia, z którego piją ptaki. W górze skrzydła rozpościera orzeł – to częsty w Starym Testamencie symbol Boskiej opieki nad światem (por. Ps 91:4, a także napis na Domu Kaznodziejów w Gdańsku: „DIE AUF DEN HERRN HARREN KRIEGEN NEUE KRAFT DASS SIE AUFFAHREN MIT FLUEGELN WIE ADLER” – „Ci, którzy ufają Panu, nabierają siły, wzbijają się w górę na skrzydłach jak orły” – Iz, 40:31). To kolejne elementy, unikatowe w nowożytnej ikonografii Orfeusza, wyraźnie wskazujące na chrześcijańskie konotacje tematu.

Ażurowa architektura galerii zdominowała przestrzeń obrazu, wyznaczyła obszar, do którego zmierzają zwierzęta zwabione czarem muzyki, swoistą *area sacra*. Trójnawowy pawilon z galerią dla widzów w sposób oczywisty przywodzi na myśl formy okazjonalnej architektury triumfalnej (por. ilustrację z bramą triumfalną przy Lange Nieustraat w Antwerpii, z dzieła *La joueuse et magnifique entrée*, Antwerpia 1582, tab. x, projekt *Arcus Florentinus* na wjazd Ernesta Austriackiego do Antwerpii w 1594 roku⁴¹). Triumfalny aspekt architektury w *Orfeuszu* podkreślają cesarskie wizerunki w medalionach, zdobiące kolebkę sklepienia, ukazane pośród arabeskowych wici (pokrewne serii dwunastu graficznych wizerunków cesarza Hansa Vredemana de Vries, Antwerpia, Gerard de Jode, 1565–1569). Podobną dekorację znajdziemy w fantastycznej architekturze w cyklu personifikacji w Sali Czerwonej – warto dodać, że są one trawestacją motywów zdobiących Złoty Dom Nerona, znanych Vredemanowi zapewne dzięki włoskiej grafice reprodukcyjnej.

Orfeusz, pogromca Cerbera, będąc prefiguracją Chrystusa, zwycięzcy Piekła, przynosi ideę pokoju społecznego i optymizmu. Ten, którego muzyka oczarowała zwierzęta z natury sobie wrogie, ogłasza po raz kolejny w Gdańsku nadejście Złotego Wieku. Staje się to oczywiste, gdy przeczytamy rozdział, który Filostrates młodszy w swych *Imagines* poświęcił Orfeuszowi: „...lew i dzik przy Orfeuszu słuchały go, i jeszcze jeleń i zając, który nie odskoczył przy napaści lwa, i wszystkie dzikie stworzenia, którym lew jest straszny [...] teraz słuchały wraz z nim, razem beztrudnie [...]. Orzeł [...] nie zwracał uwagi na zająca w pobliżu, podobnie jak zwierzęta trzymające swe paszcze zamknięte – wilk i jagnię razem przebywały poddane czarowi maga...”⁴²

41 Reprodukowana w: C. van de Velde, *Hans Vredeman de Vries und die Triumphalen Einzüge in Antwerp*, [w:] *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, kat. wyst., München 2002, s. 85.

42 Philostratus, *Imagines*, red. A. Fairbanks, London–Cambridge, Mass., 1970, s. 308.



65. Frontysepis z dzieła *Musei Wormiani Historia*, ukazujący gabinet osobliwości Ole Worma

Podobne działanie muzyki na zwierzęta opisano w drugiej księdze *Fastii* Owidiusza, we fragmencie dotyczącym śpiewu Ariona: „Często wilk ścigający jagnię został powstrzymany śpiewem / często zatrzymało się jagnię uciekające przed żarłocznym wilkiem; / często psy i zające położyły się w jednym cieniu / i stanęła na skale łania przy lwicy / i bez kłótni gadatliwa wrona z ptakiem Pallady / usiadła i gołąbka przyłączyła się do jastrzębia”⁴³.

Teksty antyczne naprowadzają nas na trop kluczowego wcześniejszego źródła literackiego, niezbędnego do pełnego odczytania chrystologicznego aspektu gdańskiego Orfeusza. Jest nim „poemat mesjański” z Księgi Izajasza (11:1–9), sielankowy obraz przyjścia Mesjasza, który odpuści grzechy, przyniesie łaskę i świętość, przywróci pierwotną harmonię i pokój:

„Wtedy wilk zamieszka wraz z barankiem / pantera z koźlęciem razem leżeć będą / cielę i lew paść się będą spolem / i mały chłopiec będzie je poganiał / Krowa i niedźwiedzica przestawać będą przyjaźnie / młode ich razem będą legały / Lew też jak wół będzie jadał słomę. / Niemowlę igrać będzie na norze kobry / dziecko włoży swą rękę do kryjówki żmij / Zła czynić nie będą ani zgubnie działać / po całej świętej mej górze / bo kraj się napelni znajomością Pana / na kształt wód, które przepelniają morze”. Synkretyczny w swym przesłaniu obraz *Orfeusza* w Dworze Artusa jest zatem wizją nadejścia Wieku Złotego, który chrześcijaństwo wiązało z Paruzją. Jako obraz Raju stanowi antytezę Piekla, fascynującą zwłaszcza, jeśli uczynimy nasz obraz uczestnikiem metaforycznego dialogu z aktualizowaną obyczajowo wizją infernalną monumentalnego *Sądu ostatecznego* Antona Möllera, zawieszzonego niegdyś obok *Orfeusza*.

43 Cyt. w tłum. A. Ryś wg A. Ryś, *Problemy z antykiem w Sali Czerwonej Ratusza Głównego Miasta*, „Rocznik Gdański” 2006, LXVI, s. 45.

7.3 Naturalia–artificialia

Jelenie w Dworze Artusa

Istnieje także aspekt „amatorski” *Orfeusza*, który należy rozpatrywać w kontekście rozpowszechniającej się wówczas stopniowo w Europie mody na gabinety osobliwości (il. 65), a w szczególności tę ich część, która zawierała *naturalia* – wypchane zwierzęta, ich szkielety, minerały, korale, muszle i tym podobne oraz ilustrowane dzieła dotyczące zoologii, botaniki i skamielin. Gdański Orfeuszowy „zoolog”, swego rodzaju namiastka niedostępnego dla mieszczan zwierzyńca, z pewnością zachwyił widza u schyłku XVI wieku mnogością, barwnością i egzotyką gatunków⁴⁴, oddanych z precyzją – stwarzającą wrażenie naniesionej apliki – elementów wtórnie przerysowanych z wzornika. Jest mało prawdopodobne, by Vredeman namalował któreś ze zwierząt *ad vivum*, skądinąd był raczej marnym figurystą i animalistą. Oczywiście jego artystyczne *itinerarium* objęło miejsca, gdzie mógł oglądać egzotyczne zwierzęta przywożone z Nowego Świata⁴⁵ i sławne *kunstkammer*y (zbiory Rudolfa II w Pradze). Arnold von Holten, potencjalny konceptor gdańskiego *Orfeusza*, znał gabinet sztuki Paula von Prauna i drezdeńską *kunstkamerę*⁴⁶. Realnym źródłem inspiracji dla fryzyczyka mogły być ilustrowane dzieła naturalistów, wśród nich *Tierbuch* Konrada Gesnera (*Historia animalium*), monumentalne dzieło encyklopedyczne wydane w czterech tomach w Zurychu w latach 1551–1558 (3500 stron, 1500 ilustracji), największe od czasów systematyki Arystotelesa w *Historia animalium* i Pliniusza Starszego w *Historia naturalis*. Zamieszczone tam graficzne ilustracje Lucasa Schana i Leonhardta Fuchsa oferowały czytelnikowi szeroki wybór gatunków ssaków, ptaków, płazów i gadów. Wspomniana praca Gesnera znajdowała się w księgozbiorniku kuzyna jednego ze zleceniodawców *Orfeusza*, Waltera von Holten⁴⁷. Prawdopodobne jest także, iż mógł korzystać z *Avium vivae icones* Adriaena Collaerta. To bogato ilustrowane dzieło nie było jedynym źródłem inspiracji dla Vredemana. Hipotetyczną podręczną bibliotekę artysty należy wzbogacić o liczne ryciny mitologiczne i alegoryczne, bogato dekorowane w bordiurach odpowiednimi przedstawieniami roślin i zwierząt, na przykład projektu Maartena de Vos, rytowanymi przez Crispina de Passe.

Wyeksponowani na różnej wysokości kompozycji, jak na etalazach *kunstkammer*y, przedstawiciele królestwa zwierząt stwarzają egzotyczny efekt, spotęgowany przez wyrzeźbiony w drewnie przez snycerza Simona Herlego łeb jelenia z osadzonym nań wieńcem⁴⁸ – jeden z kilku wizerunków tego zwierzęcia w Dworze Artusa, iluzjonistycznie wmontowany w kompozycję jako

44 Należą do nich między innymi papugi i rajskie ptaki. Te ostatnie zostały odkryte przez Portugalczyków w Nowej Gwinei około 1519 roku, załoga Magellana przywozła pierwsze egzemplarze tych ptaków do Europy w 1521, naturaliści około 1600 wyróżnili pierwsze odmiany – E. T. Gilliard, *Birds of Paradise and Bower Birds*, London 1969, s. 33. Hans Vredeman de Vries być może przerysował rajskiego ptaka z dzieła Konrada Gesnera (*Thierbuch...*, Zürich 1551, s. 393). Na temat rajskich ptaków w kontekście *kunstkammer* zob. *Die Entdeckung der Natur. Naturalien in der Kunstammern des 16. und 17. Jahrhunderts*, kat. wyst., Wien 2006, s. 87–90.

45 Zdziałająca jest mnogość zoologicznych kolekcji w Niderlandach szesnastego i początków XVII wieku, gromadzili je zarówno lekarze, uczeni, jak i książęta oraz kupcy – zob. H. Engels, *Alphabetical List of Dutch Zoological Cabinets and Menageries*, „*Bijdragen tot de Dierkunde*” 1939, 27, s. 247–346.

46 Odnotowuje to *Journal Domini Arnoldi ab Holten Legati Hanseatici et Reipub. Dantiscanae* – cyt. wg Chodyński 1981, op. cit., s. 254–255.

47 Friedrich, op. cit., s. 95, 97. Dodajmy, że trzy tomy *Historia animalium* zostały przez właściciela przekazane Bibliotece Senatu w 1599 roku (*Index librorum*, s. 79).

48 To jest porożem. Autor dziękuje Panu Profesorowi Tadeuszowi Żuchowskiemu za cenną korektę nazw zwierząt łownych i terminów myśliwskich.



66. Łania między cielętami, Hirschaal na zamku Gotorff

uzupełnienie korpusu namalowanego, leżącego zwierzęcia. W Dworze Artusa tak potraktowane poroża, jak i klasyczne jelenie trofea myśliwskie zajmują szczególnie miejsce, wydają się także nader cenionym w Gdańsku elementem dekoracji domów. Charles Ogier, opisując w pamiętnikach sień gdańską, zauważa: „Zwisają z kasetonowych, wysokich sufitów lampy i świeczniki, często na rogach jelenich rozmieszczone lub wolich, o ile bardziej wielkie niż zwyczajnie wyszukane być mogą”⁴⁹. Inwentarze nie tylko patrycjuszowskich domów odnotowują mosiężne żyrandole ozdobione rogami, wiszące nad stołem, trofea saren i jeleni zdobiące wnętrza⁵⁰. W wiejskim domu miejskiego budowniczego P. Willera na Biskupiej Górcie odnajdujemy w pracowni rzeźbę jelenia i mechanicznego psa⁵¹. Współistnienie w przestrzeni Dworu Artusa artefaktów wysokiej próby intelektualnej obok naturalistów (należały do nich także skóry wieloryba i krokodyla)⁵² było w Gdańsku rzeczą naturalną, skoro siedemnastowieczny inwentarz wymienia w Sali Białej Ratusza Głównomiejskiego, w miejscu, gdzie zasiadał na tronie polski władca w czasie wizyt w Gdańsku: „*Drey Monstrosische Fische schön nach dem Leben gemahlet*”⁵³. Figura leżącego jelenia wieńczyła portal w sieni Gdańskiej kamienicy przy ulicy Mariackiej 18 (rysunek G. F. Gregorioviusa w Muzeum Narodowym w Gdańsku).

Charakterystyczny typ dekoracji z pełnoplastycznymi popiersiami jeleni o imitującym naturalne lub naturalnym porożu (ewentualnie z reliefowymi przedstawieniami całych zwierząt

49 Ogier, op. cit., t. I, s. 15, 17.

50 M. Bogucka, *Z problematyki form życia „marginesu mieszczańskiego”*, „Zapiski Historyczne” 1973, t. XXXVIII, z. 4, s. 72–73.

51 G. Cuny, *Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1910, s. 61.

52 *Mortona Csombara podróż po Polsce*, tłum. J. Ślaski, Warszawa 1960.

53 T. Domagała, *Wnętrze reprezentacyjnego piętra Ratusza Głównego Miasta na podstawie inwentarza z końca XVII w.*, s. 42. Były to dwa okazy miecznika i wieloryb, złowione u wybrzeży Helu i Gdańska, starannie odnotowano ich wymiary i dzienną datę złowienia. Obraz z wielorybem, przeniesiony do Kamlarii, dokumentują przekazy ikonograficzne sprzed 1945 roku. Źródła odnotowują także, iż w 1631 rybak na Helu zabił na płyciźnie miecznika, którego Rada sprowadziła do Gdańska, zamówiła u malarza Heinricha Bergmana jego podobiznę, a obraz w ozdobnej ramie zawisł na ścianie Wielkiej Sali Wety w Ratuszu Głównego Miasta – zob. J. Pałubicki, *Malarze gdańscy*, Gdańsk 2009, t. II, s. 35. Mieczniki rysował i malował na zlecenie Rady także Andreas Stech – datowany w źródłach na rok 1672 obraz z miecznikiem zawisł w Ratuszu Głównego Miasta – Pałubicki, op. cit., s. 725.



67. *Rittersaal* na zamku w Welkersheim Bad Mergentheim, z płaskorzeźbionymi w stiuku zwierzętami łownymi

o pełnoplastycznych głowach) zachował się w reprezentacyjnych salach zamków cesarskich (Innsbruck, zamek Ambras), w zamkach feudalnych możnowładców – w tak zwanych *Hirschsaal* (na przykład na zamku Gotorff, z podobną do gdańskiego jelenia z Ławy Rajnoldowej, półplastyczną, polichromowaną, leżącą łańią między cielętami ukazanymi w biegu; il. 66), *Rittersaal* (na przykład na zamku w Welkersheim, z malowniczymi, płaskorzeźbionymi w stiuku jeleniowatymi o pełnoplastycznych, iluzjonistycznych głowach; il. 67), *Festsaal* (na przykład Schloss Güstrow), wreszcie *Jagdsaal*.

Gdańszczanie mogli polować na terenach miasta (z wyjątkiem Mierzei, gdzie prawa łowieckie były zarezerwowane dla królów polskich), burmistrz musiał jednak wykupić prawo do odstrzału. Wyżyna to jedyne w miarę zalesione tereny gdańskie, gdzie występowała dzika zwierzyna, skądinąd mniej liczna niż obecnie. Zapewne i z tego powodu w Dworze Artusa prawdopodobnie wykorzystywano także tyki z corocznych zrzutów jeleniowatych⁵⁴. Tak czy inaczej, obywatele gdańscy, pragnący podkreślić, że parają się myślistwem, zajęciem prestiżowym, będącym przywilejem króla i szlachty, zgromadzili we wnętrzu Dworu Artusa na przełomie XVI i XVII wieku prawdziwą galerię łowiecką, z porożami, naturalistycznymi, rzeźbiarskimi imitacjami jelenich głów z porożem oraz płaskorzeźbioną, leżącą figurą jelenia z porożem nad rundelami Ławy

54 Sugestia profesora Tadeusza Żuchowskiego.

Świętego Rajnolda. Naturalnym towarzystwem dla nich są *cyngetica* obecne w figuracjach mitu Diany i Akteona. Choć poroża umieszczano, jak zaznaczono, również w publicznych i prywatnych siedzibach, a nawet w kościołach, fakt ich szczególnego nagromadzenia w Dworze Artusa należy rozpatrywać także w sensie alegorycznym, wykraczającym poza funkcję dekoracyjno-prestiżową.

Jeleń w tradycji europejskiej uważany był za uosobienie siły vitalnej, długowieczności, przetrwania w trudnych warunkach, począwszy od *Historii naturalnej* Pliniusza, poprzez *Hieroglyphica* Horapolla (z powołaniem na coroczne odrastanie rogów)⁵⁵, po *Emblemata Horatiana* Ottona van Veen (z identyfikacją jelenia z symbolem wieczności, cykliczności czasu – ouroborosem; wąż, podobnie jak jeleń, zrzuca swoją skórę, która stopniowo odrasta)⁵⁶. W *Ikonologii* Ripy leżący jeleń głaskany przez starszą kobietę trzymającą kruka jest atrybutem *Vita longa*⁵⁷; w sienińskim wydaniu dzieła z 1613 roku czytamy w komentarzu o historii znanej od późnego średniowiecza w Europie, a dotyczącej króla Francji Karola VI, który w czasie polowania schwytał jelenia noszącego obroź z napisem: *Hoc Caesar me donavit*. Jak twierdzi Ripa, ta anegdota zainspirowała Petrarke, który w swoim sonecie użył słów: *Caesaris sum, noli me tangere*⁵⁸. Mutacje tego toposu pojawiają się także na północy Europy, na przykład w opowieści znanej z Lubeki, w której jelenia dedykowano Karolowi Wielkiemu⁵⁹. W niektórych miastach niemieckich rzeźby jelenia stawiano w miejscach publicznych – na przykład w Magdeburgu przed rokiem 1513 stała na rynku statua jelenia ze złotą obrożą naprzeciwko figury Rolanda, cesarskiego wodza. Te dwa symbole karolińskiego *renovatio imperii* podkreślały prawa miast do kontrolowania własnego rynku ekonomicznego, stanowiły swoistą imperialną gwarancję dla wolności obywatelskich i prawa miast do własnej jurysdykcji⁶⁰. Trudno oczywiście doszukiwać się w Gdańsku podobnie rozumianego kontekstu cesarskiego, należy jednak rozważyć rodzaj apotropaicznego działania owych figur i poroży jelenich, w których od dawien dawna dopatrywano się nadludzkiej siły magicznej⁶¹, umieszczonych w baśniowym wnętrzu Dworu Artusa (notabene przynajmniej jeden z jeleni – ten wmontowany w *Sąd ostateczny* Antona Möllera – nosił bogatą obroź). Są one również świadectwem gustu, raczej nordyckiego, choć świetnie ujętego francuską nazwą jeleniego trofeum: *le massacre*. Wraz z wiszącymi modelami statków współtworzą nieco oniryczną aurę miejsca, są załączkiem marzenia o zamorskich podróżach, silnym zwłaszcza w miastach portowych, ujawniają ciekawość świata, wczesną potrzebę egzotyizmu.

Przeciwieństwem zwierzęcych naturalistów jest świat dzieł stworzonych ręką ludzką, namalowana przez Vredemana architektura paradna z motywami iluzjonistycznymi, zdradzającymi

55 *The Hieroglyphics of Horapollon*, Princeton 1950, ks. 2, s. 89, nr 21.

56 Otto van Veen, *Emblemata Horatiana*, Antwerp 1607, s. 193. Emblemat odnoszący się do etapów życia ludzkiego z sentencją z Horacego: *Sic vivamus, ut mortem non metuamus*.

57 C. Ripa, *Ikonologia* wg wyd. 1603, Kraków 1998, s. 442.

58 C. Ripa, *Ikonologia*, Siena 1613, s. 369.

59 Inskrypcja z katedry w Lubecie wskazuje, że Karol Wielki włożył na szyję jelenia obroź z krzyżem w czasie polowania w lasach Holsztynu. Jeleń miał żyć czterysta lat, upolował go dopiero Henryk Lew, który wybudował katedrę w tym miejscu – zob. M. Bath, *The image of the stag: iconographic themes in western art*, Baden-Baden 1992, s. 49.

60 *Ibidem*, s. 49–53.

61 Na tę kwestię w ujęciu popularnym zwraca uwagę: F. M. Kammel, *Gehört. Das Geweih als Trophäe, Apotropaion und Zierrat*, [w:] *Vom Ansehen der Tiere*, Nürnberg 2009, s. 135–142. Funkcję apotropaiczną pełniły trofea zwierząt, umieszczane w domostwach dawnych Słowian i przedstawienia zwierzęce w kościołach romańskich. Zob. też P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 143. Dodajmy także, że sproszone róg jeleni uważany był za afrodyzjak.



68. Orfeusz wśród zwierząt, dekoracja snycerska klatki schodowej gdańskiej sieni, XVII w., zaginiona

wpływy włoskie: oculusem w kolebkowym sklepieniu (na podobieństwo tego w Camera dei Sposi w Mantui), mężczyznami, chłopcem i ptakami wychylającymi się przez balustradę (jak wspomniano, najpewniej inspirowanymi analogicznymi postaciami w *Apoteozie Wenecji Veronesa*, podobnie ukazanymi w perspektywie *di sotto in sù*). Te pomysły Vredemana dowodzą, że monumentalny obraz dla Dworu Artusa traktował prestiżowo, a widza pragnął zaabsorbować swoistą grą. Płonąca świeca, iluzjonistycznie namalowana na wieńczącej obraz balustradzie, już współczesnym Vredemana wydawała się mistrzowskim popisem – to kolejne *trompe l'oeil*, inkrustujące gdańskie dzieło jako metaforycznie pojmowany gabinet osobliwości. Ten zaś w założeniu był mikrokosmicznym obrazem świata, kosmologicznego porządku uniwersum. Choć motywów figuralnych przedstawionych w *Orfeuszu* nie oddano w naturalnej skali, trudno nie zauważyć, że architektura została namalowana tak, by stanowić iluzjonistyczne otwarcie wnętrza Dworu Artusa na zachwycającą perspektywę pawilonu i ogrodu w tle. Vredeman w tym wypadku znakomicie wykorzystał przeznaczoną na malowidło powierzchnię ściany, zamkniętą gotycką arkadą. Tak oto w dziele przynoszącym projekcję gdańskiego raju odzyskanego ład zostaje zaprowadzony poprzez sztukę, poskramiającą zwierzęce instynkty w człowieku. To synkretyczny obraz państwowo-społecznej utopii, w której sztuka oddaje chwałę boskiemu stworzeniu – naturze traktowanej jako druga po Biblii księga Boga. Jest ona zwierciadłem Jego łaski, wszechmocy i mądrości, manifestacją piękną i boskiego porządku.

7.4 Orpheus musicus

W nieznanach zbiorach gdańskich znajdowała się dekoracja snycerska klatki schodowej. Znana jest dziś jedynie z fotografii ze zbiorów Instytutu Herdera w Marburgu (il. 68). Wykonana została zapewne z drewna dębowego, składała się z płaskorzeźby ukazującej Orfeusza wśród zwierząt oraz pełnej balustrady zdobnej w reliefy z kobietami grającymi na cytrze i na skrzypcach, które można pojmować jako personifikacje muzyki.

Orfeusz został przedstawiony jako krótkowłosy młodzieniec odziany w tunikę, trzymający pięciostunną lirę. Otaczają go zasłuchane w magiczny dźwięk instrumentu zwierzęta: wielbłąd, owca, jeleń, lew, koziół, jednorożec, wiele gatunków ptaków. Bujne tło roślinne stanowią

drzewa liściaste (można wśród nich rozpoznać między innymi dęby) o wyraźnie zaznaczonych, częściowo odkrytych korzeniach, co zapewne ma oznaczać, że przybyły one na koncert Orfeusza. Ten wariant tematu Orfeusza nawiązuje do tradycji ikonograficznej ukształtowanej w Niderlandach i w Niemczech około 1580 roku (Frans Pourbus, *Virgil Solis*), w której szczególne miejsce zajmuje natura. Płaskorzeźbione drzewa wydają się skromnym, ale oczywistym odniesieniem do tekstu Owidiusza: „Była wzniosłość, a na niej rozległa równina, zielona od bujnych traw łąka. Lecz miejsce to było pozbawione cienia. Kiedy boski wieszcz usiadł tam i uderzył w struny dźwięcznej liry, wnet całe to miejsce pokryło się cieniem. Przyszły tam cheońskie drzewa [dęby], miękkie lipy, buki, dziewicze laury, kruche leszczyny, jesiony zdatne do wyrobu włóczni, jodły bez sęków i dęby pochylone od żołądzi, miłe platany i różnokolorowe jawory, wierzby nadrzeczne i wodne lotosy, wiecznie zielone bukszpany, wątle tamaryszki i dwubarwne mirty, i kalina o ciemnych owocach”⁶².

Niezwykle bogata dekoracja klatki schodowej, którą na podstawie zastosowanych w niej dojrzałych form ornamentu małżowinowo-chrząstkowego można datować na lata sześćdziesiąte – siedemdziesiąte XVII wieku, świadczy o nader ekskluzywnej i wyrafinowanej formule wnętrza sieni gdańskiej. Figura Orfeusza jest w tym wypadku alegorią muzyki jako antytezy nieokiełznanej, dzikiej natury.

7.5 Orfeusz – Dawid

Kolejne dzieło, malowidło zdobiące drewniany strop sieni nieznanego gdańskiego domu, dokumentują jedynie fotografie ze zbiorów Instytutu Herdera (il. 69). Malowidło przedstawia w środkowym medalionie, ujętym ornamentem okuciowym i rollwerkiem, Orfeusza muzykującego wśród zwierząt, ukazanego jako dojrzały mężczyzna o kruczoczarnym zaroście i bujnej fryzurze, w rzymskiej zbroi i krótkiej tunice. Orfeusz zasiada na krześle kurulnym, wspierając na kolanie pięciostrunną lirę. Towarzyszą mu zwierzęta w kanonicznym wówczas zestawie: wielbłąd, jeleni, sarna, jednorozec, borsuk. W tle widzimy malowane bardzo sumarycznie zarośla drzew. Pomimo nieporadnych, grubo kreślonych form można dowieść, że autor malowidła posłużył się miedziorytem Jana Collaerta, ukazującym Orfeusza otoczonego mniejszymi przedstawieniami Muz. Pominął wyobrażonego tam pawia, ale za to dodał jednorozca.

Medalion z Orfeuszem otaczają przejęte z wzorników niderlandzkich groteski aranżowane na wiotkich stelażach, zdobne w motywy floralne i animalistyczne w typie Vredemana de Vries i Cornelisa Florisa⁶³. Przedstawieniu Orfeusza odpowiada na stropie ujęty prostokątnym kartuszem, analogicznie obramowanym jak medalion, mniejszy w skali wizerunek króla Dawida z harfą. Przetrwale do dzisiaj fotografie ukazują jedynie te dwa figuralne przedstawienia na stropie. Być może istniało jeszcze trzecie, takie samo w skali i formie jak to króla Dawida,

62 Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. S. Stabryła, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996, ks. IX, 85–100 (s. 258).

63 Odnotujemy podobne, acz uboższe w motywy i malowane jeszcze bardziej nieudolnie dekoracje stropu empyry u Świętego Jana i w kaplicy Świętej Anny w kościele Świętej Trójcy w Gdańsku.



69. Orfeusz, fragment malowidła na zaginionym stropie domu gdańskiego

a przedstawiające na przykład Apolla. Tak czy inaczej, niezachowany strop stanowi przykład typologicznego zestawienia Orfeusza i Dawida.

Orpheus musicus odpowiadał pewnemu aspektowi Dawida grającego na harfie⁶⁴. Orfeusz i Dawid jako muzycy byli ze sobą blisko kojarzeni w myśli i w sztuce, i to już od I wieku przed naszą erą. Niektóre z najstarszych znanych przedstawień Dawida jako muzyka wykorzystywały schemat kompozycyjny Orfeusza grającego na lirze, uzupełniony zwierzętami. Przedstawienie muzykującego Dawida w otoczeniu zwierząt pojawia się sporadycznie w średniowieczu. Możemy także wspomnieć o przedstawieniach Dawida w otoczeniu personifikacji czterech pór roku, czterech elementów, czterech temperamentów, gdzie występuje on jako *spiritus rector harmoniae mundi*. Dawid zatem, podobnie jak Orfeusz, może być łączony z harmonią uniwersum. Porównania między obydwoima muzykami odżywają w czasach odrodzenia. Ficino podtrzymuje to skojarzenie, dodając wzmiankę o tym, jak Dawid, dzięki swej grze na harfie ukoił skołataną duszę Saula. Niepublikowane dotychczas malowidło z niezachowanego stropu gdańskiego, razi nieporadnością ręki i pewnym zbarbaryzowaniem form, co utrudnia datowanie (ze względu na manierystyczną, niderlandzką ornamentykę malowidło można datować na lata 1580–1600). Stanowi ono jednak kolejną interesującą derywację tematu Orfeusza w sztuce Gdańska.

64 P. Corby Finney, *Orpheus-David: A connection in iconography between Greco-Roman Judaism and early Christianity*, „Journal of Jewish Art” 1978, 5, s. 6–15; L. Daniel, *L'uomo con l'arpa: Apollo, Orfeo e Davide; considerazioni sulla tipologia iconografica*, [w:] *Dipingere la musica*, op. cit., s. 53–57.

Gdańsk – Nowa Jerozolima – Nowy Rzym

Treści republikańsko-neostoickie w sztuce protestanckiego miasta

8.1 Paradoksy Gdańska jako res publiki

Gdańsk XVI–XVII wieku to nie tylko najludniejsze i najbogatsze miasto Rzeczypospolitej – w połowie XVII stulecia liczył wraz z terytorium około 70 tysięcy mieszkańców¹, około 5 tysięcy kamienic, działało w nim około 7 tysięcy warsztatów – to także największe miasto na wschód od Kolonii i na północ od Pragi². Ta gospodarcza i kulturalna metropolia powstała w Rzeczypospolitej, państwie ufundowanym na gospodarce folwarczno-pańszczyźnianej przy słabej pozycji miast³. Jako miasto o nieporównywalnym w skali europejskiej bogactwie, Gdańsk próbował nałożyć sobie protestanckie kielzno, by nie runął krezusowy gmach. Nabyte przywileje gdańszczanie starannie spisywali, a potem ich bronili, zwłaszcza indygenatu pruskiego, co budziło ustawiczny sprzeciw polskiej szlachty. Ta ostatnia wielokrotnie domagała się, by Gdańsk przedstawił przed Sejmem domniemane dokumenty gwarantujące mu monopolistyczne przywileje handlowe⁴. Gdańszczanie w szczególności, a patrycjusze Prus Królewskich w ogóle tworzyli, jak wspomniano, *natio* w sensie polityczno-ustrojowym. Przekonani o swej społecznej, kulturowej i religijnej pozycji gdańszczanie sami nazywali swoje miasto klejnotem lub przedmurzem Rzeczypospolitej.

1 Źródłowe dane statystyczne odnotowują w Gdańsku na ogół ujemny przyrost naturalny (co było normą dla dużych miast). Regulacja zaludnienia następowała więc poprzez motywowany ekonomicznie, politycznie i religijnie napływ ludności z Niderlandów, Niemiec, a w XVIII wieku – z terenu Kaszub – zob. J. Baszanowski, *Wyznania a zagadnienia etniczne Gdańska w XVII–XVIII w.*, „Zapiski Historyczne” 1989, t. 54, z. 1, s. 64.

2 H.-J. Bömelburg, *Gdańsk miastem wielokulturowym. Z perspektywy badacza dziejów wczesnonowożytnych*, [w:] *Tożsamość miejsca i ludzi. Gdańszczanie i ich miasto w perspektywie socjologiczno-historycznej*, Warszawa 2003, s. 99.

3 M. Bogucka, *Gdańsk jako ośrodek produkcyjny w XIV–XVII w.*, Warszawa 1962, s. 165 passim; M. Bogucka, H. Samsonowicz, *Dzieje miast i mieszczaństwa w Polsce przedrozbiorowej*, Warszawa 1987, s. 372, 381.

4 Jednocześnie wgląd w zdeponowane w *Christoferze* (archiwum ratuszowe) dokumenty regulujące stosunki Gdańska z Koroną miała wąska grupa wtajemniczonych, składających przysięgę zachowania tajemnicy. Zabraniano także ujawniania gdańskich przywilejów w pracach historyczno-prawnych – zob. W. Zientara, *Gottfried Lengnich ein Danziger Historiker in der Zeit der Aufklärung*, Toruń 1995, t. 1, s. 19, 28. Jeśli dokumenty były niekorzystne dla aktualnej władzy, to je niszczone, jak w wypadku działań luteranów po odsunięciu od władzy kalwinów (ocenzurowano także wątki kalwińskie w dziejach miasta, autorstwa Curickego).

Klarowna jest autoidentyfikacja gdańszczan decydujących o politycznym i kulturowym obliczu miasta, którzy w kontekście stworzonej przez nich i dla nich sztuki czuli się przede wszystkim patrycjuszami, w dalszej kolejności kalwinami czy luteranami, na końcu zaś uwzględniali swą tożsamość etniczną⁵. Tej ostatniej jednak nie należy lekceważyć – gdański konwertyta, dominikanin Martin Gruneweg, zauważył w swej kronice, że zaletą Gdańska jest posiadanie nazwy we własnym, a więc niemieckim języku, fakt zamieszkiwania go przez rodzimą, niemiecką ludność, mówiącą rodzimym językiem dolnoniemieckim⁶. Na marginesie dodajmy, że w owej spisanej po niemiecku onirycznej kronice Gruneweg podczas wizji rozmawia z aniołem i starcem po polsku⁷. Urzędowy w Gdańsku język niemiecki był językiem codziennego życia oraz kazań luteranских, kalwińskich (przybysze z Niderlandów szybko asymilowali się w Gdańsku) i katolickich⁸. Przy okazji zwraca także uwagę dobra znajomość niemieckiego na dworze Wazów i wśród Polaków kontaktujących się handlowo z posługującymi się językiem niemieckim kupcami gdańskim⁹. Z drugiej strony nadspodziewanie wiele kazań w Gdańsku wygłaszano po polsku, i to nie tylko w kościołach katolickich. Dla gdańszczan język polski był użyteczny w handlu i w pertraktacjach, miasto było też liczącym się w skali europejskiej centrum wydawniczym podręczników do nauki języka polskiego¹⁰, na czele ze znakomitym niemiecko-polskim słownikiem Nicolausa Volckmara (*Viertzig Dialogi*, Danzig 1612)¹¹, uroczą skarbnicą wiedzy o kulturze i obyczajach.

To przyswajanie języka niemieckiego nie miało oczywiście nic wspólnego z germanizacją, było społeczną i kulturową asymilacją – inaczej mówiąc, język niemiecki był językiem gdańszczan jako narodu kulturowego i politycznego, niezależnie od miejsca, z którego przybyli. Co za tym idzie, na omawiane w tej książce dziedzictwo artystyczne Gdańska nie tyle „złożyła się praca i wyobraźnia wszystkich jego nacji”¹², ile raczej przedstawiciele wszystkich przybyłych do miasta nacji w procesie identyfikacji religijnej i kulturowej zjednoczyli się pod szyldem *Danziger*

5 W tej konfiguracji status patrycjusza oznacza nie tylko pozycję ekonomiczno-prawną, ale też wierność etosowi obywatelskiemu, w Gdańsku ściśle związanemu z etyką protestancką. W tym kontekście przytoczmy odpowiedź rajców gdańskich na propozycję szwedzkiego dostojnika protestanckiego, zachęcającego ich, by w imię interesu kupieckiego poddali miasto: „Przodkowie Gdańszczan przede wszystkim przywiązani byli do ewangelicznej Nauki Chrystusowej. Zaraz potem kładli przywiązanie do Królów swoich, jako od Boga samego ustanowionej władzy. Po trzecie strzegli, by nie odpaść od Królestwa Polskiego, do którego ciała sami zostali wcieleni. Po czwarte bronili, ile im sił stało, praw, przywilejów, swobód i zwyczajów swoich. Na koniec zaś przykładali się do wzrostu handlu swego, przemysłu i dobrego bytu. Nigdy zaś u nich późniejsze obowiązki nie szły przed pierwszemi, nigdy zysk i interes nie był górą nad prawdą i dobrem. Żaden człowiek przecie nie da wiary, aby Bogu podobało się złamaniem wierności, Królowi przynależnej, podpieć sprawę religii. Sam wrodzony rozum gdańszczan, aczkolwiek słaby, naucza ich, iż nic tak nie wyraża religii w sercu i nie umacnia jej bardziej jak prostota ducha i pokój, o który wszystkie serca i wszystkie języki błagać winny Chrystusa” – cyt. wg Aszkenazy, op. cit., s. 27. Posłużmy się także opinią S. Salmonowicza: „Moim zdaniem dla wieku XVII różnica wyznaniowa, a nie różnice etniczne, ta różnica, która stanowiła jedną z cech różnicowania się ludności, uświadomiana była jako cecha główna, w związku z czym wszystkie pozostałe różnice nabierały charakteru wtórnych” (Salmonowicz, op. cit., s. 84).

6 Kaczor, op. cit., s. 557. Biorąc pod uwagę ówczesne rozumienie kategorii świadomości narodowej, skonstatujmy oczywistą rzecz, że Gruneweg, przy całej swej przychylności dla Niemców, dla języka i obyczaju niemieckiego, swe peany formułował z pozycji gdańszczanina, a nie Niemca. Pisząc: „Z tym polskim narodem Gdańsk łączył się tak, jak gdyby byli jednym narodem”, paradoksalnie daje wyraz swej świadomości państwowej – cyt. wg Bömelburg, op. cit., s. 105. Kompletne wydanie kroniki: Martin Gruneweg, *Aufzeichnungen des Dominikaners*, t. 1-4, Wiesbaden 2008.

7 Anioł i Stary Mąż nawiedzili we śnie Grunewega w 1586 roku, gdy w czasie epidemii w Adrianopolu nastąpiła u niego z powodu choroby kulminacja wizji proroczych i snów. Po wyzdrowieniu nawrócił się na katolicyzm i udał z pielgrzymką do Częstochowy – zob. M. Bogucka, *Magiczny świat Martina Grunewega. Przyczynek do mentalności mieszkańców Gdańska w XVI-XVII w.*, [w:] *Pomorze-Brandenburgia-Prusy. Państwo i społeczeństwo*, Szczecin 1999, s. 125-126.

8 W. Faber, *Die polnische Sprache in Danziger Schul- und Kirchenwesen von der Reformation bis zum Weltkrieg*, *Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins* 1930, z. 70.

9 E. Kizik, *Wstęp*, [w:] *Nicolaus Volckamara Viertzig Dialogi 1612*, Gdańsk 2005, s. VII-VIII.

10 Idem, *Nauczanie języka polskiego w Gdańsku u schyłku XVI i w XVII w.* Nicolaus Volckamara *Viertzig Dialogi und Nützliche Gespräch (1612)*, [w:] *Stosunki polsko-niemieckie w XVI-XVIII w.*, Kielce 2002, s. 37-64.

11 Nicolaus Volckamara *Viertzig Dialogi 1612*, Gdańsk 2005.

12 D. Tusk, *Witajcie w domu. Na otwarcie Światowego Zjazdu Gdańszczan*, [w:] *Tożsamość miejsca i ludzi. Gdańszczanie i ich miasto w perspektywie socjologiczno-historycznej*, Warszawa 2003, s. 13.

i stworzyli artystyczny paradygmat miasta. Odrzucić należy zatem tezę, że Gdańsk był tygłem, w którym ciągle mieszały się narody i kultury¹³, podobnie jak twierdzenie, że owo współistnienie polegało na życiu obok siebie, bez przenikania się. Najbardziej odpowiednia wydaje się metafora stopu kulturowego, z dominantą pierwiastka niemieckiego, z zaznaczeniem jednak, że ostatecznie ów zastępy stop ma odmienne właściwości od jego elementów składowych.

W księgach immatrykulacyjnych uniwersytetów europejskich przy nazwiskach gdańskich studentów pozostawiano adnotację: *nobilis Gedanensis* (notabene swoistym wyrazem pychy był odnotowany przez podróżników fakt, że zwykły żeglarz lub sprzedawca zapalek w Gdańsku kazał się tytułować szlachcicem)¹⁴. Przeważał jednak zwrot *mercatoris filius*. Nie odnajdziemy wpisów gdańszczan w albumie nacji polskiej Uniwersytetu Bolońskiego, bo młodzież z Prus Królewskich wyznania reformowanego nie uczestniczyła w jej życiu. Natomiast w okresie od połowy XVI do XVIII wieku była ona sklasyfikowana w metryce Uniwersytetu Padewskiego w proporcji: 45 wpisanych do nacji polskiej, 29 do nacji niemieckiej. Od połowy XVI stulecia ustalili się zwyczaj wpisywania w metrykach i katalogach uniwersytetów włoskich nie tylko nazwiska, ale też przynależności narodowej. Przytoczmy kilka wpisów studentów z Prus Królewskich: *Berussus*, *Prutenus Conicosti*, *Varmiensis Polonus*, *Dantiscanus*, *Dantiscanus Germanus*¹⁵. W dyplomie przyznającym tytuł prorektora Uniwersytetu Padewskiego Nathanielowi Schröderowi gdańskiego patrycjusza tytułowano *nobiles Borussus*¹⁶.

W metrykach uniwersytetu lejdejskiego osobno notowano Polaków (554 w XVII wieku), a osobno Prusaków (mieszkańców Prus Królewskich)¹⁷. Choć siedemnastowieczni gdańszczanie z czułością pisali o Polsce: „*Doch last uns nächer gen, zu unsern lieben Polen*” (zanotował Gabriel Schumann, zauważwszy że skutki wojny trzydziestoletniej dotknęły także Polskę), to jednak określenie: *Unser Vaterland* rezerwowano tylko dla Gdańska¹⁸. Umierając za Gdańsk, oddawano ducha za ojczyznę i za republikę. Na chorągwi pogrzebowej Daniela Gabriela, który poległ, broniąc Gdańska przed Szwedami w 1656 roku, napisano: „*Dulce est pro Patria mori. Satius est mori quem foedari. Qui per Republica ceciderunt per Gloriam vivere intelliguntur*”¹⁹. Kwieciste barokowe zwroty można mnożyć, nie zapominając jednak, że retoryka bywa rodzajem kamuflażu.

Johanna Schopenhauer, pisząc o wczesnej wiośnie nad Renem, wspomina o trwającej jeszcze surowej zimie w jej ojczyźnie, to jest w Gdańsku; rozprawiając jak zwykle z emfazą o swych pasjach literackich, równocześnie wzdycha do „literatury pięknej naszej niemieckiej ojczyzny”²⁰. Znamienne, że na kartach jej wspomnień, przesyconych nostalgią za Gdańskiem, który ukształtował duchowo autorkę, odnajdujemy symptomy nieuchronnych zmian w mentalności i samoświadomości gdańszczan, dla których rodzinne miasto w polityczno-kulturowych realiach

13 Idziemy w ten sposób śladem przemysła Bömélburga, op. cit., s. 102–106.

14 Gyssling, op. cit., s. 143.

15 M. Pawlak, *Studia uniwersyteckie młodzieży z Prus Królewskich w XVI–XVIII w.*, Toruń 1988, s. 92, 148.

16 Biblioteka Gdańska PAN, adl. 156 in: Ma 3984, 2°.

17 S. Kot, *Polska Złotego Wieku a Europa*, Warszawa 1987, s. 539.

18 E. Kotarski, op. cit., s. 217.

19 *Der Sankt Marien Pfarrkirchen in Dantzig inwendige Abriss: Beschreibung der Oberpfarrkirche zu Sankt Marien in Danzig und der inneren Merkwürdigkeiten derselben, vorzüglich des berühmten Altargemäldes, auf welchem das jüngste Gericht abgebildet ist / Gregorius Frisch*, Danzig 1698, red. K. Cieslak, Gdańsk 1999, s. 130.

20 J. Schopenhauer, op. cit., s. 38, 73.

pruskich staje się prywatną ojczyzną. Ten nowy status oznaczać będzie zarazem bezpowrotną utratę atrybutów miasta jako metropolii o doniosłym przekazie kulturowym, z własnym, uniwersalistycznym kodem znaczeń.

Nieuchronny pochód reformacji w Gdańsku zakończony został dekretem tolerancyjnym, nie tyle łaskawie uzyskanym, co kupionym²¹ od Zygmunta Augusta w 1557 roku (obejmował przede wszystkim zgodę na komunie pod obiema postaciami, *de facto* sankcjonującą obowiązujący *status quo*). Wkrótce miasto stało się ostoją dla dysydentów religijnych, zwłaszcza z Niderlandów, co niezwykle wzbogaciło je kulturowo. Podobną rolę odegrały powstałe z fundacji miasta Gimnazjum Akademickie (1558) i Biblioteka Senatu Miasta Gdańska, zapoczątkowana donacją Giovanniego Bonifacia d’Oria, włoskiego dysydenta religijnego (1596). Instytucje te pełniły ważną funkcję w kształtowaniu pokolenia, które stworzyło cywilizacyjne i artystyczne *akme* Gdańska na przełomie XVI i XVII wieku. Nad Motławą zrealizowała się neostoicka idea res publiki wolnych obywateli, narodził się polityczny naród gdańszczan, a miasto uzyskało charakter bliski pozycji wielkiego magnata-latyfundysty²².

Od lat sześćdziesiątych XVI wieku utrwała się posługiwanie się przez gdańszczan terminem *res publica*²³, określającym status ideowo-polityczny ich miasta-ojczyzny. W czasie oblężenia miasta przez wojska Stefana Batorego gdańszczanie nazywali swe miasto *particulare Rempublika*, a za ową identyfikacją przemawiał według nich fakt posiadania „własnej rady, stanów, skarbników i innych urzędników [...] własnych praw, przywilejów, wolności i zwyczajów, własnej pieczęci i rytuału składania przysięgi Koronie”²⁴. Nie oznaczało to, że gdańszczanie negowali w ten sposób łączność z Rzeczpospolitą, „owym światem polskim” – mógł zatem Jan Heweliusz, obywatel res publiki gdańskiej, nazywać siebie w liście do przyjaciela, jezuitę Adama Adamandego Kochańskiego, *civis Orbis Poloni*²⁵, a Bartholomäus Keckermann mógł pisać o *nostra Polonia universa*²⁶.

Podobnie jak w wolnych miastach cesarskich, w oficjalnej retoryce politycznej Gdańska odwoływano się do Platońskiej i Arystotelesowskiej kategorii res publiki, do mitów legitymizujących, teorii politycznych, a także *praxis* antyku greckiego (kategoria greckiego *polis*, demokracji ateńskiej, mieszanego ustroju Sparty) i rzymskiego (etos republikański, zwłaszcza w ujęciu Cycerona, exempla obywatelskie w ujęciu Plutarcha i Waleriusza Maksymusa). Szukano inspiracji w kulturze państw-miast renesansowej Italii, na czele ze zmitologizowaną Wenecją, dla kalwinów zaś ideałem politycznym pozostawała Genewa. Ówczesnie takie identyfikacje mogły być uznawane za uzurpację – gdy biskup Bremy oskarżył to hanzeatyckie miasto o zuchwałę nazwanie się res publiką na wzór Wenecji i miast szwajcarskich, ojcowie miasta odpowiedzieli mu, że tytuł ten otrzymali od cesarza w pradawnych czasach²⁷.

21 Wykorzystując koniunkturę historyczną, władze Gdańska, Elbląga i Torunia uzyskały swobody religijne po wpłaceniu do skarbcza królewskiego 100 tysięcy złotych.

22 W. Czapliński, *Problem Gdańska w czasach Rzeczypospolitej szlacheckiej*, „Przegląd Historyczny” 1952, t. 43, s. 273–286.

23 Na przykład Petrus Holstius Dantiscanus w wydanej w 1564 roku pieśni weselnej (*Epithalamion in nuptiis ornatissimi viri prudentia...*) ojca panny młodej tytułuje *Reipublicae Gedanensis consul*. Podobnie w anonimowej elegii *Clypeus in tres areas divisus...* (1566) honoruje się Johanna Proita (Preuta).

24 Cyt. wg M. Ptaszyński, *Kto tu rządzi? Spór między Gdańskiem a Stefanem Batorem o charakter władzy w szesnastowiecznej Rzeczypospolitej*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2003, XLVIII, s. 97.

25 E. Kotarski, op. cit., s. 143.

26 H. Sikorska, *Jan Speyman. Szkice z dziejów mecenatu gdańskiej sztuki XVI i XVII w.*, „Rocznik Gdański” 1969, t. XXVII, s. 270.

27 K. Friedrich, op. cit., s. 98.

W Rzeczypospolitej Obojga Narodów rozkwit Gdańska był umotywowany faktycznym monopolem miasta na handel towarami spławianymi Wisłą, zwłaszcza zbożem (80 procent eksportu *via* Gdańsk) i drewnem, popiołem i smołą, woskiem i miodem. Poprzez kontakty handlowe z Antwerpią i Amsterdamem Gdańsk uczestniczył w handlu światowym, choć miasto w ograniczony sposób brało udział w czynnym handlu morskim – korzystanie z pośredników z całą pewnością nie było dalekowzroczne. Emporium gdańskie, największy port Bałtyku, pośredniczyło także w rozpowszechnianiu towarów sprowadzanych ze świata (dwie trzecie globalnego polskiego importu). Barwnie opisuje to Askenazy: „Szły tutaj wolno zboża, mąki i leśne roboty, a k'temu rzeczy wszystkie ku żywności i gospodarstwa własnego szlacheckiego. Szły woły trawne i karmne, szły dęby masztowe do Holandii i Anglii”²⁸. W głąb Polski docierały z Gdańska towary luksusowe, zdaniem wielu zbyteczne i przepłacane. Obawy szlachty, zanotowane w niespokojnym czasie pierwszego bezkrólewia, oddaje fragment *Rozmowy kruszwickiej Piasta z Gościem* (1573): „Gość: [...] Korona, dawszy sobie skazić port gdański, to oko, którem patrzy na wszystkie świat, [...] nic nie przybywa a przedsię na każdy rok jednako wszystkiego z Polski ubywa, do Niemiec, do Włoch, do Węgier, do Turek za sukna, płótna, jedwabie, bławaty, wina, małmazyę, korzenie. Więc tym szerokim upustem stok się przebrał [...] Piast: [...] Każdemu panu i narodowi więcej na morskim państwie należy, niżli na ziemskim, bo [...] kto ma państwo morskie, a nie używa go, albo da sobie wydierać, wszystkie pożytki od siebie oddała, a wszystkie szkody na się przywodzi, z wolnego niewolnikiem się zestawa, z bogatego ubogim”²⁹. Z troską o politykę morską Rzeczypospolitej Jerzy Ossoliński białował w 1637 roku: „Poddani naszy gdańszczanie jawnie śmieją się i bezpiecznie mówić, że prawo abo panowanie nasze nie dalej w morze się rozciąga, tylko jako koniem białym zasiąść możemy. Co wszystko stąd pochodzi, żeśmy panowania morskiego zaniedbali”³⁰. W podobnym tonie wypowiadał się poeta Krzysztof Opaliński w *Satyrze* z 1650 roku, uznając gdańskie nabytki za przepłacany zbytek: „bogaciem Cudzoziemców, kupując drogo ich towary, Materye, bławaty, które oni zowią Roba per la Polonia [...] Kształtnie wyprowadzają zboża nasze, A tanio sprzedawamy”. Te oraz inne literackie przykłady należy rozpatrywać na tle niechętnego z powodów estetycznych i etycznych obrazu miasta w kulturze staropolskiej, utożsamianego z ciasnym i brudnym siedziskiem kupców – dziedziców i fałszerzy, zajmujących się rzemiosłami, które „sprośne a smrodliwe są”³¹.

Symbioza miasta i Rzeczypospolitej postrzegana była różnie. Mikołaj Rej w *Zwierzynku* celnie zauważał, że gdańszczanie „z nami jako w szachy grają”, Szymon Klonowic „piorunował” na to miasto zachłanne, złośliwie rymował Gdańsk z Chłzańskim³², pisano wręcz, że gdańszczanie „jako wieprze utuczywszy się z majątności Korony, pany się poczynili, a nas pomamili”³³.

28 Askenazy, *Gdańsk a Polska*, Warszawa 1919, s. 21.

29 J. D. Solikowski, *Rozmowa kruszwicka*, cyt. wg *Kto ma państwo morskie... Problemy morza w opinii dawnej Polski*, red. E. Kotarski, Gdańsk 1970, s. 178–179.

30 Cyt. wg K. Lepszy, *Dzieje floty polskiej*, Gdańsk 1947, s. 279.

31 M. Bogucka, *Obraz miasta w kulturze staropolskiej*, [w:] eadem, *Człowiek i świat. Studia z dziejów kultury i mentalności xv–xvi w.*, Warszawa 2008, s. 98–99.

32 Szerzej o obrazie miasta we *Flisie* traktuje M. Bogucka, *Obraz miasta we „Flisie” Sebastiana Fabiana Klonowica*, „Miscellanea Historico-Archivistica” 2000, t. XI, s. 205–210.

33 M. Bogucka, *Życie w dawnym Gdańsku*, Warszawa 1997, s. 63. Przytoczmy tu świadectwo nuncjusza papieskiego Giacomu Fantuzziego, który w swym dziurzu opisał wizytę w Gdańsku w 1652 roku, zauważając, że: „Gdańszczanie okazują więcej grzeczności cudzoziemcom niż Polakom, których śmiertelnie

W antymieszczańskiej literaturze polemicznej miasto postrzegane było jako ucieleśnienie pychy, chciwości i lubieżności³⁴, prawdziwy Nowy Babilon (te wady zresztą zauważali u siebie sami gdańszczanie, o czym świadczy kilka istotnych dzieł alegorycznych; skądinąd samobiczowanie się poprzez sztukę należy uznać za mało dotkliwe i ambiwalentne). Z kolei światli Prusacy dostrzegali narodowe wady Polaków: lenistwo, ignorancję, bylejałość (to gdańszczanie w XVIII stuleciu wymyślili określenie *polnische Wirtschaft*)³⁵.

Gdańską res publikę ujrzymy jednak w pełni, gdy dostrzeżemy w niej strukturę dobrze zorganizowaną, praworządną, scementowaną protestanckim kodeksem etycznym, ze sprawnym aparatem władzy, surowo egzekwującym prawo i nieustająco przeglądającym się w lustrze reformowanej wiary, propagującej sumienność i pracowitość, wdrażającej system ustaw dyscyplinujących zachowania społeczne i aktywnej w domenie tak zwanej *res mistae*³⁶, gdy rozpoznamy w Gdańsku miasto ludzi roztropnych, pragmatycznych i układnych, dbających o szeroko rozumiane potrzeby obywateli, począwszy od edukacji (miasto fundowało synom patrycjuszowskim stypendia na studia zagraniczne, by po powrocie do niego stanowili jego elitę, ufundowało i finansowało Gimnazjum oraz wspierało Bibliotekę Senatu), poprzez sport, rekreację, szpitale, przytułki, teatry publiczne, ogrody przeznaczone dla sportów i ćwiczeń. Gdańsk był organizmem samowystarczalnym, wytrzymującym długotrwałe oblężenia. Funkcjonował w warunkach ustrojowych zdecentralizowanej Rzeczypospolitej szlacheckiej i jej systemu rządów mieszanych i na pewno bliższe gdańszczanom były polskie realia polityczne niż dziedziczność tronu i militarna ekspansja absolutystycznych pruskich Hohenzollernów, zwłaszcza że podnoszone przez gdańszczan roszczenia historyczno-prawne były skuteczne tylko wobec coraz słabszej Rzeczypospolitej, a nie scentralizowanych Prus.

Europejscy podróżnicy, szczególnie ci, którzy mieli szeroki rekonesans, celnie postrzegali status polityczny miasta. Anglik Fynes Moryson w swym dzienniku podróży, pisząc o „wolnym mieście Gdańsku”, zanotował, że „miasto jest wolne w rozumieniu poszanowania jego przywilejów handlowych i w tym, że jest rządzone przez Senatorów i prawa Miasta, nie jest jednak zaliczone do miast Cesarstwa Niemieckiego, gdyż znajduje się w rodzaju podległości Królowi Polski i płaci należny trybut jego Ministrowi, rezydującemu w mieście”³⁷. Dla oddania statusu

nienawidzą, są jednak bardzo interesowni, chciwi wszelkiego dobra i zysków. Za pomocą takiej polityki uzależnili od siebie wszystkich Polaków, którzy swe dobra muszą z konieczności przez ręce gdańszczan kierować, jako że nie mają oni innego miejsca, w którym by sprzedawać i zbywać mogli [swoje towary], jak tylko spławiając je corocznie Wisłą do Gdańska i ci to gdańszczanie ustalają wedle własnego uznania ceny na wszystkie zboża i pasze, którymi bez trudu jakiegokolwiek i ryzyka handlują. A to dlatego, że Polacy przywożąc zboża do Gdańska mogą je sprzedawać jedynie gdańszczanom, ci zaś, zanim wypłacą im należność w gotówce, odsprzedają je obecnym tam kupcom holenderskim lub flamandzkim. W ten sposób płacą Polakom tymi samymi pieniędzmi, które otrzymali byli od owych Holendrów, dla siebie zachowując nadwyżkę i nic przy tym nie ryzykując. A ponieważ całe polskie zboże tam dociera, można sądzić, że zyski ich są ogromne, a przez to oni sami bardzo bogaci, dzięki zaś zręcznej polityce nie dopuszczają do tego handlu nikogo obcego i rozdzielają między siebie wszystkie stanowiska i urzędy tak honorowe, jak i dochody przynoszące” – cyt. wg G. Fantuzzi, *Diariusz podróży po Europie (1652)*, Warszawa 1992, s. 49.

34 Pierwszym istotnym literackim dokumentem takiej krytyki jest elegia Jana Dantyszka (Johannes von Höfen) *Jonas propheta de interitu civitatis Gedanensis*, [b.m.], 1538. Autor, sam związany z Gdańskiem, był przeciwnikiem reformacji i tendencji separatystycznych w mieście, a w swym polemicznym utworze potępia gdańszczan za herezję, pychę i nadmierny zbytek.

35 H. Olszewski, *Dzieje Polski XVI–XVIII w. w ocenie reprezentantów historyzoficznej szkoły pruskiej*, [w:] *Strefa bałtycka w XVI–XVIII w.*, Gdańsk 1993, s. 79–81.

36 Kontrolą objęte zostały praktyki religijne w dni świąteczne, zbytek, ceremonie rodzinne, elementy życia małżeńskiego, zwłaszcza w sferze obyczajowej, żebractwo i inne – zob. wnikliwe studia E. Kizika, *Gdańskie ordynacje o weselach, chrzcinach i pogrzebach*, „Barok” 2000, 7, s. 187–205, a zwłaszcza *Gute Policye. Dyscyplinowanie zachowań społecznych w ewangelickim Gdańsku w XVI i pierwszej połowie XVII w.*, [w:] *Panorama lojalności. Prusy Królewskie i Prusy Książęce w XVI w.*, Warszawa 2001, s. 73–92.

37 F. Moryson, *An Itinerary Containing his ten years travell*, London 1617 (wyd. Glasgow 1907–1908), t. IV, s. 281.

polityczno-prawnego Gdańska znacznie bardziej odpowiednia niż nadużywany niegdyś przez uczonych niemieckich termin państwo-miasto (z naciskiem na państwo) jest kategoria res publiki miejskiej, którą szeroko tu stosujemy. Mimo to nie sposób oprzeć się refleksji, że można pozostawać formalnie w granicach państwa, *de iure* uczestniczyć w strukturach hierarchicznej władzy, będąc *de facto* obszarem eksterytorialnym, odrębnym pod względem kultury, obyczaju, religii i wyznawanych ideałów. Gdańsk miał atrybuty samodzielnego państwa o tyle i w takim stopniu, o ile można było je uzyskać i zachować w szczególnym układzie symbiotycznym, gwarantującym jego rozwój.

W Gdańsku faktycznie rządziła oligarchia dożywotnio wybieranych i często spokrewnionych ze sobą patrycjuszy, skupiona w Radzie, powołanym w 1526 roku organie ustawodawczym, administracyjnym i sądowniczym, który prowadził zarówno politykę wewnętrzną, zagraniczną, jak i obronną, nadzorował handel i sprawował mecenat sztuki. W części kompetencji Radę wspierała Ława, czyli Drugi Ordynek, najniżej w hierarchii władzy zaś stał Trzeci Ordynek, powołany w myśl statutów Zygmunta I. Elitę władzy w Gdańsku w latach 1458–1792 stanowiło czterech burmistrzów, dwudziestu jeden rajców (w tym czternastu z Głównego Miasta i pięciu ze Starego Miasta), dwunastu ławników, a także stu przedstawicieli Trzeciego Ordynku, rekrutujących się spośród reprezentantów czterech kwater miejskich i czterech głównych cechów oraz pastorów z *Geistliche Ministerium*³⁸.

Gdańsk nigdy nie wypełnił obowiązku wystawienia polskiemu królowi rezydencji – Rada Miasta zawsze oferowała siedziby niejako zastępcze (doliczono się ich kilkunastu), które pełniły swą reprezentacyjną funkcję tylko podczas wizyty monarchy. Uznano, że wzniesienie królewskiego pałacu byłoby widocznym znakiem podległości politycznej miasta, uszczerbkiem dla jego suwerenności³⁹. Ostatnim władcą podejmowanym w ratuszu był Zygmunt I (1526). Ten fakt stanowi swoistą cezurę w dziejach Gdańska, którą postrzegamy jako *signum* usamodzielnienia się miasta – res publiki, dla której ratusz, zastrzeżony wyłącznie do użytku władz miejskich, stanowił symbol niezależności⁴⁰. Obszarem szczególnej samodzielności miasta była obronność – ufortyfikowany Gdańsk miał własne wojsko i arsenały, prowadził zaciągi, wyłaniał Radę Wojenną. O tym, jak wielką wagę przywiązywali gdańszczanie do tej dziedziny niezależności, świadczy fakt, że po uroczystych wizytach królów polskich Rada pilnowała, by oddziały koronne opuściły miasto i kwaterowały w okolicznych posiadłościach. Dużą suwerennością odznaczały się także poczynania Rady w zakresie polityki zagranicznej (na przykład wykształcenie typowej dla samodzielnych miast portowych sieci placówek konsularnych, na ogół niekolidujące jednak z *raison d'état*)⁴¹.

38 J. Zdrenka, *Ratusz Głównego Miasta w Gdańsku i jego użytkownicy*, [w:] *Ratusz w miastach nadbałtyckich*, Gdańsk 1993, s. 91–100.

39 Królowie rezydowali w ratuszu, Zielonej Bramie i domach przy ulicy Długiej – zob. I. Fabiani-Madeyska, *Gdzie rezydowali w Gdańsku królowie polscy*, Gdańsk 1976; T. Zarębska, *Przebudowa Gdańska w jego Złotym Wieku*, Warszawa 1996, s. 39–40.

40 M. Bogucka, *Funkcje społeczno-polityczne Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku do końca XVIII w.*, [w:] *Ratusz w miastach nadbałtyckich*, Gdańsk 1993, s. 83.

41 W szerszym kontekście tę kwestię podejmuje E. Cieślak, *Kilka uwag na marginesie artykułu Helge bei der Wieden o posesiłowach gdańskich w XVII i XVIII w.*, „Zapiski Historyczne” 1989, t. LIV, z. 1, s. 101–108.

Gdańsk domagał się tolerancji religijnej, choć jednocześnie przedstawiciele pomniejszych wyznań (głównie menonici i katolicy) byli marginalizowani, wykluczani z procesu asymilacji, wyznaczono im miejsce poza strukturami społeczno-administracyjno-terytorialnymi miasta⁴². Procesowi konfesjonalizacji wyznań luterańskiego i kalwińskiego towarzyszyła nieunikniona brutalna walka o władzę i majątności, podgrzewana płomiennymi kazaniami zwalczających się predykantów. Wynik tej walki był przesądzony: choć po stronie drugiej reformacji opowiedziało się wielu światłych rajców i profesorów gimnazjum, średnie mieszczaństwo i biedota sprzyjały wyznaniu augsburskiemu, ponadto lojalistyczny, oparty na realizmie politycznym luterański stosunek do władzy centralnej odpowiadał polskim królom⁴³.

Gdańsk był niechętny unii Korony z Litwą, która oznaczała inkorporację Prus Królewskich – osobnej prowincji cieszącej się dotychczas szczególną autonomią w Rzeczpospolitej⁴⁴ – oraz szlachecki ruch egzekucji praw i dóbr. Gdy w XVI stuleciu ukonstytuował się Sejm Rzeczpospolitej, Gdańsk w dużej mierze ignorował jego rolę⁴⁵, podkreślając bezpośrednią podległość królowi, rozumianą jako relacja dwóch podmiotów prawnych (celowali w tym miejscowi prawnicy)⁴⁶. Rok 1569 stanowi zatem istotną cezurę w postępującym procesie historycznym izolacji Gdańska od spraw Rzeczpospolitej, w dużej mierze rozstrzyganych w Sejmie – stosunku Gdańska do parlamentu Rzeczpospolitej nie wyrażało uczestnictwo, lecz raczej wywieranie presji. Ta sytuacja była wygodna dla królów polskich, obsypywanych cennymi prezentami niczym bakszyszem politycznym, nie mówiąc o obligatoryjnych świadczeniach pieniężnych. Władcy byli obiektem ceremonialnych zabiegów Rady, ponieważ swym autorytetem gwarantowali przywileje i osobiście interweniowali w konflikty miejskie. Dzieje zatargów Gdańska z królami polskimi obfitują w akty buty, zuchwalstwa, nielojalności, czy wręcz zdrady, które nierzadko przekształcały się w otwarty konflikt zbrojny. Stracenie królewskich kaprów w 1568 roku było spektakularnym epizodem długotrwałego konfliktu miasta z Zygmuntem Augustem. Początkowo miasto zamknęło bramy przed interwencją delegata królewskiego, biskupa Stanisława Karnkowskiego, władze zmobilizowały obywateli i podburzyły plebs przeciwko Polakom. Gdy w 1570 roku wracali do Gdańska miejscowi dostojnicy, Georg Klefeld, Constantin Ferber, Johannes Proit i Adalbertus Giese, wcześniej uwięzieni w czasie sejmu lubelskiego przez Zygmunta

42 W szczególności wskażmy na status katolików (w XVII wieku stanowili oni około 10 procent stałych mieszkańców), którzy praktycznie zostali pozbawieni prawa zasiadania we władzach miasta i manifestowania swej wiary poza nielicznymi świątyniami, z pasją zwalczano zwłaszcza jezuitów – zob. J. Baszanowski, *Wyznania a zagadnienia etniczne Gdańska w XVII–XVIII w.*, „Zapiski Historyczne” 1989, t. 54, z. 1, s. 61. Oczywiście w ówczesnej Europie była zdegradowana pozycja Żydów w Gdańsku, w ograniczony sposób tolerowanych z powodów merkantylnych (o sytuacji mniejszości religijno-kulturowych w Gdańsku zob. na przykład E. Kizik, *Tolerowani, nieubliżani. Menonici i Żydzi w Gdańsku w XVI–XVIII w.*, [w:] *Tożsamość...*, op. cit., s. 65–86).

43 M. Bogucka, *Prusy Królewskie jako teren styku wielu kultur i wpływ tego zjawiska na rozwój reformacji. Przykład Gdańska*, [w:] eadem, *Człowiek i świat*, op. cit., s. 193.

44 S. Salmonowicz, *O sytuacji kulturalnej Prus Królewskich w XVI–XVII w.*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Warszawa 1995, s. 83.

45 W większości wypadków Gdańsk musiał pogodzić się z uchwałami Sejmu, na który notabene wysyłał swych obserwatorów.

46 Szerzej na ten temat zob. w E. Cieślak, *Miejsce Gdańska w strukturze Rzeczpospolitej szlacheckiej (XV–XVIII w.)*, [w:] *Strefa bałtycka XVI–XVIII. Polityka – społeczeństwo – gospodarka*, Gdańsk 1993, s. 39. Gdański historyk Gottfried Lengnich podkreślał, że Gdańsk jako miasto królewskie podlega jedynie królowi i „nikt inny nie ma prawa występować wobec Gdańska w roli zwierzchnika [...]”. Król jednak nie może postępować despotycznie i zarządzania Jego nie mogą być skierowane ani przeciw przywilejom miejskim ani przeciwko ordynkom, które w przeciwnym razie nie są zobowiązane wobec niego do posłuszeństwa” – G. Lengnich, *Ius publicum civitas gedanensis...*, Danzig 1769, s. 73, cyt. wg A. Groth, J. Włodarski, *Gdańsk wobec państwa pruskiego 1772–1793*, [w:] *Tożsamość...*, op. cit., s. 86.

Augusta za obrazę majestatu, wiwatował im na powitanie rozentuzjzmowany tłum, podjęto ich uroczyste w ratuszu i w ich intencji odprawiano modły⁴⁷.

W 1576 roku miasto, odmówiwszy złożenia przysięgi Stefanowi Batoremu przed potwierdzeniem wolności i przywilejów, rozpoczęło otwartą wojnę z Rzeczpospolitą. Niezwykle istotnym drukiem związanym z tym faktem jest tekst propagandowy z 1577 roku znany w niemieckiej wersji pod tytułem *Gründliche Erklärung aus was Ursache...*, oraz dołączony do niego apendyks przetłumaczony jako *Anhang*, oba adresowane do cesarza i książąt Rzeszy oraz do szlachty. Dokumenty te stanowią wykładnię federacjonalistycznego pojmowania Rzeczpospolitej przez gdańszczyzan, myślenia o państwie w kategoriach systemu określanego jako mechanicystyczny⁴⁸. Rzeczpospolita stanowi w nim połączenie Korony i dwóch księstw: Litwy i Prus, te ostatnie zaś nie są częścią Korony, kontestują więc unię lubelską, a w konsekwencji obywatele Prus nie podlegają Sejmowi Rzeczpospolitej. Wedle ich przekonania władca polski powinien w chwili objęcia tronu za każdym razem potwierdzać osobno przywileje nie tylko Korony i Litwy, ale i Prus, w tym Gdańska. *De facto* oznaczałoby to, że Gdańsk z każdym nowo wybranym królem zawiera osobny kontrakt (może go nawet renegocjować), gdańszczanie nie byłoby zobowiązani do przybywania na Sejm, a miasto byłoby zwolnione ze składania przysięgi Koronie i Królestwu Polskiemu (takową składałoby wyłącznie przez władcę). Zauważmy, że w tym momencie dziejowym Gdańsk uciekał się nie tylko do argumentu wolności republikańskich, ale też do szczególnej protekcji Bożej (w czasie oblężenia miasta bito talary, w których na rewersie zamiast popiersia Stefana Batorego umieszczono Chrystusa Salvatora Mundi, opatrzonego inskrypcją *CHRISTE SALVATOR DEFENDE NOI*)⁴⁹. Oblężani gdańszczanie w druku *Historia und Beschreibung* nazwali siebie Dziećmi Izraela, nad którymi w chwili doznawania cierpień od wrogów czuwa Bóg; konsekwentnie idąc dalej, uznali się za bezbronnych chrześcijan pod pieczę Opatrzności broniących się przed tyranem⁵⁰. Narzucającym się porównaniem tej identyfikacji jest martyrologiczna retoryka kalwinów niderlandzkich, stosowana wobec katolickich agresorów, oraz apologie i paszkwile wydawane w północnoniemieckich miastach kalwińskich. Kontekstem pozostaje jawnie wyrażone przez Kalwina prawo do oporu wobec władcy sprzeniewierzającego się prawom Bożym, a w szerszej perspektywie zapewne instrumentalne nakazy doktrynalne, traktowane jako argument sprzeciwu wobec świeckich autorytetów⁵¹.

47 Dotyczy tego świadectwa literackie Achatiusa Cureusa, Laurenta Fabritiusa, Clemensa Fricciusa, Michaela Retella, a zwłaszcza Valentinusa Schrecka, autora elegii pod wielce znaczącym tytułem: *Respublica sive gratulatio in felicem e Polonia reditum strenuis, clarissimis ac spectabilibus viris...*, Gdańsk 1571. Utwory wzmiankowane w pracy *Gdańsk w literaturze. Bibliografia od roku 997 do dziś. Tom pierwszy: Około 998–1600*, Gdańsk 2009, s. 156–157, 160–162.

48 Ptaszyński, op. cit., s. 100. Autor celnie podsumował: „System mechanicystyczny nie różnił się niczym od sumy elementów – nie stanowił odrębnej jakości – dlatego nieco metaforycznie rzecz ujmując można powiedzieć, że go nie ma, istnieją bowiem tylko elementy, tak samo «znika» państwo w argumentacji gdańszczyzan, wykazujących, że po śmierci króla nie są związani z Rzeczpospolitą i mogą żądać zawarcia nowej umowy” – ibidem, s. 100–101, z przywołaniem źródła *Anhang...*, k. Mij 2r.

49 Podobna dewiza dodawana była do herbu miasta – na przykład w panegiryku Cristopha Heylla *Istula* (Rostock 1580), w którym autor podziwiał dzielność gdańszczyzan broniących miasta przed wojskami Stefana Batorego.

50 Ptaszyński, op. cit., s. 97–98. Autor słusznie zwraca uwagę na różnicę w postrzeganiu koncepcji Dzieci Izraela w Holandii i w Gdańsku.

51 Wojna mieszkanców Niderlandów przeciwko katolickiemu absolutyzmowi prowadzona była *pro libertate et pro religione*. Na medalu wybitym w Zjednoczonych Prowincjach w 1590 roku ukazano kapelusze wolności z napisem *liber* oraz kapelusze z napisem *relig*. Towarzyszy im napis: *HANC TUEMUR, HANC NITIMUR* – „tę [wolność] chronimy, na tamtej [to jest religii] się wspieramy” – zob. *Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, Bern 1991, s. 329–330.

Niezmiennie obecne w Gdańsku postawy autonomiczne, separacjonizm, partykularyzm i pacyfizm, znalazły polityczną konsekwencję w działaniach wymierzonych przeciwko planom budowy królewskiej floty wojennej⁵². Był to uzasadniony handlowymi korzyściami miasta otwarty akt sprzeniewierzenia się interesom polityczno-dynastycznym Wazów i szerzej rozumianym tendencjom centralistyczno-unifikującym, postrzeganym z dzisiejszej perspektywy jako remedium na anachroniczny ustrój państwa. Podobnie było w innej chwili próby, kiedy Gdańsk przeciwstawił się nowoczesnemu cłu generalnemu, uchwalonemu w celu sanacji państwa w 1764 roku i późniejszej reformie monetarnej⁵³.

Z drugiej strony jednak to właśnie Gdańsk dzielnie i skutecznie bronił się przed Szwedami w czasie Potopu (by wróg nie usadowił się pod murami, palono podmiejskie posiadłości)⁵⁴, gdy wokół szlachta dokonywała jawnej zdrady. Miasto odrzuciło propozycję neutralności, złożoną przez Karola Gustawa, nie ufano także elektorowi brandenburskiemu (w odróżnieniu od szlachty Prus Królewskich, Gdańsk nie przystąpił do przymierza w Ryńsku). Już wcześniej, bo w roku 1632, miasto stanęło wobec podobnych nacisków króla szwedzkiego, domagającego się neutralności Gdańska, przy czym zaznaczono, że od przychylności miasta „zależy *exercitium religionis luteranae et reformatae*”⁵⁵. Źródeł takiej postawy nie należy szukać wyłącznie w kalkulacjach ekonomicznych, które świetnie komentuje opinia polskiego szlachcica: „Więc jeśli się dobrze z nas mają Gdańszczanie, i że *per commercia* nasze bogacieją, toćby wyrodnymi byli błaznami, żeby mieli o odmianie pana przemysłować”⁵⁶; w równej mierze chodziło o zagwarantowanie ustroju miasta pod rządami królów polskich. Jakże pouczający w tym kontekście jest pozornie paradoksalny kazus oblężenia Torunia przez szwedzkiego najeźdźcę: niemieccy mieszcianie w poczuciu lojalności wobec Rzeczypospolitej przystąpili do obrony miasta, podczas gdy polska szlachta – uciekinierzy, którzy schronili się w murach miasta – opowiedziała się za kapitulacją w trosce o swoje majątki⁵⁷.

Gdańszczanie ze zrozumiałych przyczyn kulturowo-etnicznych nie podjęli mitu sarmackiego, którego odpowiedników szukać można w ówczesnej Europie (mityczna Batavia Holendrów, mit gocki Szwedów). Szczególnym obszarem poszukiwań ideowej identyfikacji res publiki gdańskiej stała się sztuka. Postawa obywatelska, kwintesencja miejskiego republikanizmu, w sposób szczególny znalazła wyraz w wolnościowej retoryce o wyraźnych akcentach przestrogi przed absolutystycznymi zapędami. Towarzyszyła jej na ogół – deklarowana raczej wobec władców Rzeczypospolitej niż jej samej – postawa lojalistyczna, nieustanne podkreślanie przynależności terytorialno-politycznej (na obszarze sztuki w triadzie heraldycznej), dbałość o edukację histo-

52 Gwoli prawdy dodajmy, że Wazowie byli osamotnieni w swych zainteresowaniach gospodarką i polityką morską – szlachcie bliższe były zdobycze lądowe na wschodzie Rzeczypospolitej.

53 J. Dygdała, *Opozycja Prus Królewskich wobec cła generalnego w latach 1764–1766*, „Zapiski Historyczne” 1977, t. 42, z. 2, s. 27–38; eadem, *Wielkie miasta Prus Królewskich wobec reformy menniczej z lat 1765–1766*, „Zapiski Historyczne” 1976, t. 41, z. 3, s. 106–109.

54 W umyśle Czytelnika może jednak zasiać wątpliwość fakt, że miasto tuż po wojnie szwedzkiej wystąpiło wobec Rzeczypospolitej z gigantycznymi żądaniami rekompensaty finansowej, której w pełni nie otrzymało, mimo że supliki wnoszone aż do roku 1676. Spalenie podgdańskich osad demaskowano w drukach ulotnych wydawanych w Holandii jako świadome niszczenie dóbr drukurentów – menonitów – zob. E. Cieślak, *Okres „potopu” szwedzkiego*, [w:] *Historia Gdańska*, t. III, cz. 1, 1655–1793, Gdańsk 1993, s. 53, 55.

55 *Historia Gdańska*, t. II, red. E. Cieślak, Gdańsk 1982, s. 605.

56 Cytowany anonimowo w: Aszkenezay, op. cit., s. 12.

57 K. Friedrich, op. cit., s. 201–203.

ryczną, obejmującą wiedzę o ustroju Rzeczypospolitej i naukę języka polskiego. Historiografowie gdańscy zwykli podkreślać związki miasta z prowincją pruską i całą Rzeczypospolitą, z troską podejmowali kwestie ustrojowe państwa. Inaczej mówiąc, Gdańsk pozostawał lojalny wobec królów polskich, o ile ci gwarantowali mu przywileje – z punktu widzenia *regnum* było to partykularne, dla gdańskiej res publiki oznaczało dbałość o żywotny interes społeczności. Gdańszczanie podkreślali, że do Korony przyłączyli się dobrowolnie, jako strona zawierająca konsens z rządzącymi. Treści, jakie ukazywała sztuka powstająca w Gdańsku, w tym konfiguracje heraldyczne, w pewien sposób dopełniały deklaracje słowne i z rozmysłem stawiały kolejnych władców polskich wobec figuracji gdańskiej *Libertas* jako swoistego faktu dokonanego (przykładem może być zestawianie na równych prawach godeł Rzeczypospolitej i Gdańska, trzymany na wstędze przez *manus Dei*, znane z medalierstwa gdańskiego⁵⁸). To podkreślanie podległości bezpośrednio królowi jako stronie umowy prawnej, królowi gwarantującemu przywileje, odpowiadało modelowi ustrojowemu suwerennych miast-państw niemieckich, bezpośrednio podporządkowanych cesarzowi. Ten ostatni jednak w dużo mniejszym stopniu ingerował w wewnętrzne konflikty religijne i społeczne miast w porównaniu z monarchiami polskimi.

Już w latach sześćdziesiątych XVI wieku w Gdańsku pojawiają się kalwini, początkowo przyjmowani życzliwie, jako dysydenci religijni z Niderlandów. Dołączają do nich miejscowi adepci uczelni niemieckich (poglądy prokalwińskie reprezentowali tam między innymi zwolennicy Melanchtona). Luterkańska większość w Gdańsku czuła się zagrożona, ale ani jej negatywny stosunek do zwolenników Genewy, ani dekrety królewskie i propaganda jezuicka nie zahamowały postępu kalwinizmu w mieście. Zwolennicy wiary reformowanej, choć pozostali mniejszością, od lat osiemdziesiątych XVI wieku stopniowo zdominowali elity patrycjuszowskie, w tym Radę, ławy i elitę intelektualną miasta. To sytuacja szczególna na tle europejskim, na ogół mniejszość kalwińskich dysydentów była bowiem odsunięta od sprawowania urzędów i aktywna głównie gospodarczo⁵⁹. Jak zauważono, do roku 1591 kalwinizm osiągnął w Europie nieodwracalne zdobycze, przeto wdzięczny opatrności Bożej niemiecki kalwin Abraham Scultetus ogłosił *świt aureum seculum*⁶⁰.

Paradygmat konfesjonalizacyjny, sformułowany przez historyków niemieckich, stanowił wyraz oporu wobec paradygmatu socjoekonomicznego⁶¹. Proces konfesjonalizacji w Gdańsku nie dotyczył jedynie przemian w obrębie dwóch kościołów protestanckich, ale także sfery polityki, kultury i życia codziennego. Wpłynął również na kształtowanie się ikonosfery przestrzeni urbanistycznej Gdańska, obszaru autoprezentacji miasta o wymiarze pedagogicznym i apotropaicznym, ceremonialnym i rytualnym⁶².

58 Medal Sebastiana Dadrera z okazji zaślubin Władysława IV i Ludwiki Marii (1646).

59 U. Schilling, *Konfesjonalizacja. Kościół i państwo w Europie doby przednowoczesnej*, Poznań 2010, s. 180.

60 E. A. Mc Grath, *Jan Kalwin. Studium kształtowania kultury Zachodu*, Warszawa 2009, s. 283.

61 Th. A. Brady, *Confessionalization. A Career of concept w: Confessionalization in Europe, 1555–1700: Essays in honor and memory of Bodo Nischan*, Ashgate 2004, s. 1–21; H. Schilling, *Confessionalization. Historical and scholarly perspectives of a Comparative and Interdisciplinary Paradigm*, [w:] *Confessionalization in Europe 1555–1700: Essays in honor and memory of Bodo Nischan*, Ashgate 2004, s. 21–37.

62 Por. U. Schilling, *Urban Architecture and Ritual in Confessional Europe*, [w:] *Religion and Cultural Exchange in Europe 1400–1700*, Cambridge 2006, s. 116–137.

W konfesjonalizacji kalwińskiej odnajdujemy fasynujący paradoks: w zsekularyzowanej w okresie renesansu sferze polityki dokonuje się sakralizacja – sakralne ugruntowanie całego porządku życia⁶³ miasta, które prowadzi do modernizacji. Ta daleko idąca synteza elementów konfesyjno-kościelnych i etatystyczno-świeckich wynikała z autentycznego zaangażowania wszystkich mieszkańców miasta i z głębokiego poczucia *bonum commune*, ukształtowanego metodycznie i trwale narzędziami dyscyplinowania społecznego i kościelnego. Proces luteirańskiej i epizodycznej, intensywnej, acz zakończony fiaskiem, kalwińskiej konfesjonalizacji zdecydował o integracji tożsamościowej gdańszczan w ramach miejskiej res publiki. W długiej perspektywie konfesjonalizacja była elementem napędowym transformacji „stanowego świata dawnej Europy w nowoczesne demokratyczne społeczeństwo industrialne”⁶⁴. Głównie luteirańską konfesjonalizację miast Prus Królewskich należy sytuować w opozycji do katolickiej, absolutystyczno-urzędowej konfesjonalizacji na łonie Rzeczypospolitej.

Powołanie w 1558 roku Gimnazjum Akademickiego, wzorowanego na szkole strasburskiej Johanna Sturma i aplikującego programy edukacyjne Philippa Melanchtona, stanowi cezurę w dziejach Gdańska – oto miasto doczekało się własnej szkoły średniej (której ostatnie klasy prezentowały poziom akademicki), kuźni miejscowych elit intelektualnych, kościelnych i politycznych. Uczono tu, podobnie jak w szkołach parafialnych, łaciny i greki, edukując w zakresie literatury, historii i filozofii starożytnej, rozszerzano zestaw lektur znanych już autorów: Cyserona, Kwintyliana, Terencjusza, Owidiusza i Wergiliusza, Pitagorasa i Arystotelesa. Nauka nastawiona była na cele praktyczne: uczono retoryki i prawa, by przygotować do wystąpień publicznych, zwłaszcza broniących przez królem i szlachtą interesów miasta; wykładano historię, by ze starożytnych exempli moralnych wyciągnąć aktualne wnioski. Około roku 1600 gimnazjum promieniowało ideami neostoicko-kalwińskimi, których najpełniejsze odwzorowanie przyniosła sztuka miasta. Włoski emigrant, dysydent religijny, markiz Bonifacio d’Oria, ofiarował swój księgozbiór (przeszło tysiąc tomów) Radzie Miejskiej w 1593 roku⁶⁵. Stał się on zaczątkiem Biblioteki Senatu Miasta Gdańska, systematycznie wzbogacanej donacjami luminarzy kultury i polityki. O potencjale intelektualnym miasta świadczy liczba prywatnych bibliotek (w XVII wieku – 170, w XVIII wieku – 270) oraz rozwój drukarstwa i księgarstwa.

Podróżnicy postrzegali Gdańsk i okolice jako enklawę cywilizowanej Europy, w każdym razie w tej części Rzeczypospolitej. Towarzyszący w podróży księciu Maksymilianowi Emmanuelowi Johann Wendel Bardili, przekraczając granicę Kaszub, zanotował w 1703 roku: „Tutaj przeżył książę przedsmak Polski. Wszystko miało inną postać niż w krajach, przez jakie dotychczas podróżował. Słońce owszem świeciło, ale nie było tak przyjemne, jak na niemieckim niebie i nie było w stanie ogrzać powietrza z północy, tak jak by tego potrzebowali tutejsi mieszkańcy. [...] Śmiesznie wyglądali tutejsi ludzie w swych dziwnych futrach, na co nie wpadną nawet

63 O. Brunner, *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte*, Göttingen 1968, s. 95.

64 Schilling 2010, op. cit., s. 313–314.

65 By nieco sprowadzić na ziemię wymiar jego gestu, dodajmy, że księgozbiór nabył on jako lokatę kapitału, gdy wycofał się z operacji kredytowo-lichwiarskich. Kiedy uległ katastrofie morskiej pod Gdańskiem, zmuszony był oddać księgozbiór Radzie w zamian za dożywotnie mieszkanie i pensję – zob. M. E. Welts, *Gospodarka wygnańców. Przykład Giovanniego Bonifacia*, „Kwartalnik Historyczny” 1975, t. 82, z. 1, s. 18.

najdostojniejsi z nich, a mianowicie szlachta – czy to kawaler czy szlachcianka. Widać było, że w rzeczywistości nie wyróżnia ich nic – jedynie własne nazwisko. Chodzili boso na sposób orientalny⁶⁶, lecz od narodów Wschodu różnili się tym, iż nie myli nóg. Zachowują się poza tym niestosownie. Mimo, że ich poddani są posłuszni i wykonują wszelkie polecenia, zdarza się, że szalchcic karmi własnoręcznie świnie czy też chodzi za pługiem”⁶⁷. Obrazu życia Kaszubów niech dopełni wcześniejsza opinia Marcina Kromera, zauważającego, że ludność kaszubska „rozpała pośrodku domostwa ogniska i wraz z bydłem, i z końmi, i resztą zwierząt i domowego ptactwa w brudach, w zaduchu i dymie spędza życie”⁶⁸. O tym, jak trwały był stereotyp dotyczący tej części ziem polskich, świadczy lakoniczna opinia o świeżo zajęтым terytorium, wyrażona w liście Fryderyka II do brata z 1773 roku: „nic prócz piasku, jodeł, wrzосу i Żydów”⁶⁹.

8.2 Ideowe inspiracje sztuki Gdańska w czasach politycznej dominacji kalwinów

Najbardziej fascynująca w artystycznym dziedzictwie gdańszczan jest sztuka okresu kalwińskiej dominacji politycznej. Zwolennicy Genewy uzyskali przewagę w Radzie już w 1587 roku, a w początkach XVII wieku stanowili zdecydowaną większość elity politycznej, intelektualnej i duchowej miasta. Stopniowe odzyskiwanie wpływów przez większość luterzańską datuje się od roku 1612 (edykt Zygmunta III, gwarantujący obsadę urzędów miejskich wyłącznie luteranom i katolikom; dotychczasowi burmistrzowie kalwińscy pozostali jednak na swoich stanowiskach). W pierwszej ćwierci XVI wieku krótkotrwała konfesjonalizacja kalwińska wydała w dziedzinie sztuki swoisty łabędzi śpiew – spieszne zawłaszczenie ikonosfery miasta, zrodzone w atmosferze nasilającego się konfliktu z luteranami, postępującej kontrreformacji i w obliczu skutków politycznych uni lubelskiej. Ten bezprecedensowy, ideowo-artystyczny wykwit miejskiego, obywatelskiego kalwinizmu⁷⁰ należy rozpatrywać w kontekście datowanej około 1600 roku szczególnej aktywności zwolenników obywatelskiego kalwinizmu w Europie.

I choć gdańska konfesjonalizacja kalwińska wpisuje się w internacjonalistyczną wspólnotę ideologiczną⁷¹, w której konfesjonalizacja była drogą do wewnętrznej integracji, autonomizacji i modernizacji, a do której należały wówczas zarówno społeczności Emden, Groningen, jak i Bremy, to jednak unikatowe świecko-religijne treści sztuki powstałej w kręgu kalwińskiego mecenatu w Gdańsku wyprzedzają te w pełni wyrażone w sztuce holenderskiej dopiero około połowy XVII stulecia.

66 Trwały musiał być wówczas jakiś orientalny topos postrzegania Kaszubów, sformułowany zapewne jeszcze w końcu XVI wieku (włoski jezuita Giovanni Botero w opisie wszystkich stron świata, *Relationi Universali divise in quatro parti*, Roma 1592, porównuje Kaszubów do Arabów i Nasamonów).

67 Cyt. wg W. Zientara, *Siedemnastowieczne niemieckojęzyczne opisy podróży do Gdańska*, „Barok” 2000, 1 (13), s. 214–215.

68 Kromer, op. cit., s. 170.

69 Cyt. wg K. Friedrich, op. cit., s. 28.

70 Termin *civic Calvinism* upowszechnił Heinz Schilling – stanowi on analogię do terminu *civic Humanism* – zob. H. Schilling, *Civic Calvinism in North-western Germany and the Netherlands: Sixteenth to Nineteenth*, Kirksville 1991, s. 1.

71 Jej wyznacznikiem są kategorie miejskiego republikanizmu i patriotyzmu, zabarwione monarchomachicznie prawem oporu, legitymizująca dążenia do samostanowienia teologia polityczna, posługująca się wizjami eschatologicznymi i profetycznymi (gdzie apokaliptycznym antychrystem był zwykle papież, hiszpańscy, katolicycy okupanci lub luterkańscy książęta) – zob. Schilling, op. cit., s. 77–88.

8.2.1 Księgozbiory gdańszczan u schyłku wieku XVI i w XVII stuleciu

Dane o księgozbiorach, zawarte w gdańskich rejestrach mienia, zwłaszcza w inwentarzach pośmiertnych, oraz starannie i systematycznie spisywane w *Index Librorum* (Biblioteka Gdańska PAN), wykazie książkowych i rzeczowych donacji dla Biblioteki Senatu, pozwalają określić profil lektur patrycjatu gdańskiego w czasie, gdy intelektualnie dojrzewał on do wielkich realizacji artystycznych w mieście. Przedstawione dalej reprezentatywne przykłady ukazują spójny, specyficzny dobór literatury preferowanej w bibliotekach prywatnych, które w większości wzbogaciły zasoby publicznej Biblioteki Senatu.

Już w księgozbiorze gdańskich lekarzy Kristophera Heylla i jego wnuka Heinricha odnotowujemy – obok licznych prac z zakresu medycyny i nauk przyrodniczych, astronomii, astrologii i alchemii – dzieła religijno-filozoficzne w znamienym wyborze. Oprócz dwóch wydań łacińskich Biblii, *De rebus memmorandi* Petrarki (Frankfurt 1566), *Emblematum liber* Alciatięgo (1534) spotykamy tam między innymi wybór pism Platona (Basel 1534), Arystotelesa z *Etyką nikomachejską* (Basel 1531), pisma Cyserona (Frankfurt 1565) i Teofrasta (Basel 1541), mowy Erazma (Venezia 1521), a także wybór dzieł Phillipa Melanchtona (Köln 1525) oraz jego ucznia, Joachimusa Camerariusia (Basel 1536)⁷².

Biblioteka Giovanniego Bernardina Bonifacia, markiza d’Oria, włoskiego protestanta, ideowego ucznia Melanchtona, która jako donacja stała się fundamentem Biblioteki Senatu Miasta Gdańska (obok prywatnych bibliotek luminarzy kultury miasta, zgodnie z lokalnie ustalonym, chwalebnym zwyczajem pośmiertnie przekazanych teź bibliotece), przyczyniła się do powstania ideowego zaplecza pokolenia patrycjuszy, które stworzyło Gdańsk Złotego Wieku. Włoski arystokrata pozostawił w Gdańsku imponującą donację, a w niej liczne wydania łacińskie Biblii, opatrzone komentarzami teologicznymi publikacje poszczególnych części Biblii, bogaty wybór pism Ojców Kościoła, dzieła teologiczne Lutra i Melanchtona. Oprócz nich odnotowujemy liczne dzieła filozoficzne, w tym Platona (*Opera...*, t. 1–5, Lyon 1550), Plotyna (*De rebus philosophicis libri LIII*, Solingen 1540), Dionizego Areopagity (*Libri duo: Alter de Mystica theologia, alter de divine nominibus*, Venezia 1538–1539). Znamienne, że wszystkie wymienione zbiory dzieł opatrzone zostały komentarzami Marsilia Ficina, a o szczególnej predylekcji Bonifacia do filozoficznej tradycji neoplatonńskiej świadczy także obecność w księgozbiorze *Opera omnia* Angela Poliziana (Venezia 1498). Bogato reprezentowane były pisma filozoficzne Arystotelesa – wśród kilkunastu woluminów odnajdujemy między innymi *Ethicorum ad Nicomachum* (Lyon 1544, Basel 1555), *De republica* (Basel 1544), *Politicorum libri* (Venezia 1514), *Opera* (t. 1–6, Lyon). Wśród filozofów rzymskich prym wiodą Seneka (*Flores... summo labore selecti*, Venezia 1554, *Opera...*, Basel 1529) i Cyseron (*Opera*, t. 1–2, Basel 1540), Lukrecjusz (*Opera cum commentaris*, Paris 1514), Macrobius (*In somnium Scipionis... explanatio*, Venezia 1528).

72 Wybór na podstawie: S. Sokół, M. Pelczarowa, *Księgozbiór gdańskich lekarzy Krzysztofa i Henryka Heyllów*, Gdańsk 1963.

Późnohumanistyczna formacja intelektualna markiza nie mogła dokonać się bez dzieł z zakresu historiografii starożytnej Grecji i Rzymu – posiadał on między innymi dzieła Tukidydesa (*De bello peloponnesiaco*, Venezia 1502), Appianusa z Aleksandrii (*De civilibus Romanorum bellis*, Lyon 1551), Flavia Bionda (*Historiarum ab inclinatione Romanorum imperii decades*, Venezia 1483), Diona Kasjusza (*Romanae historiae libri*, Basel 1558), Euzebiusza z Cezarei (*Chronicon*, Basel 1536), Hegesippesa (*De bello iudaico*, Köln 1559), Nicephorusa Gregorasa (*Romae, hoc est Byzantinae, historiae*, Basel 1562), Swetoniusza (*Caesares*), Carla Sigonia (*De Atheniensium*). Bonifacio pozostawił gdańszczanom wybór literatury greckiej i rzymskiej, dzieła Homera (*Ilias*, Basel 1540, Venezia 1537), Sofoklesa (*Tragoediae omnes*, Venezia 1543), Eurypidesa (*Tragoediae*, Basel 1541), Horacego (*Poemata omnia*, Venezia 1938), Apulejusza (*Asinus aureus*, Bologna 1500), Owidiusza (*Fastorum libri...*, Toscolano 1525, *Libri de arte amandi*, Venezia 1516), Wergiliusza (*Bucolica, Georgica, Aeneis*, Venezia 1539, *Opera*, Venezia 1543–1544), Marcjalisa (*Epigrammata*, Venezia 1517, 1542), Plauta (*Comoediae*, Venezia 1518), Seneki (*Tragoediae*, Venezia 1505, 1517, Lyon 1554), Anakreonta (*Odae*, Paris 1554), Katona (*Disticha moralia*, Genf 1561). Poza tym ofiarował dzieła z zakresu gramatyki greckiej i łacińskiej, a także pisma retoryczne Cyserona. Przekazana bibliotece scheda zawiera wybór autorów włoskich: Petrarki (*Opera latina*, Venezia 1503), Boccaccia (*Il Decamerone*, Venezia 1549), Dantego (*La Divina Comedia*, Venezia 1555), Aretina (*Le lettere*, Venezia 1538), oraz dzieła o tematyce mitologicznej: Lilia Gregoria Giraldiego (*De deis gentium et multiplex historia*, Basel 1548), Natale Contiego (*Mythologiae sive explicationes fabularum*, Venezia 1581). Nie zabrakło dzieł klasycznych dla renesansowego humanizmu – Erasma z Rotterdamu (*Opera omnia*, t. 1–9, Basel 1540 i inne) oraz Tomasza Morusa (*Utopia*, Basel 1518). Bonifacio przekazał kluczowe dla sztuki gdańskiej dzieła emblematyczne, w tym *Symbola heroica* Clauda Paradina i Gabriella Simeoniego (Antwerp 1567)⁷³, oraz dotyczące starożytności rzymskich: Carlo Sigonio (*In fastos consulares ac triumphos Romanos commentarius*, Basel 1559), Bartolomeo Marliano *Urbis Romae topografia...* (Basel 1550)⁷⁴.

W zachowanym księgozbiornie Bartholomäusa Schachmanna, przekazanych Bibliotece Senatu Miasta Gdańska (zebrane w *Index Librorum* książki opatrzone ekslibrisami właściciela), znajdujemy między innymi dzieło Kalwina *Institutio Christianae religionis* (Genf 1585), trzy tomy traktatu teologicznego Theodora Bezy (Genf 1582), poza tym wybór dzieł z zakresu literatury antycznej (dzieła Horacego, Cyserona, Terencjusza, Wergiliusza) i starożytnej historiografii (Tukidydes, Herodot, Kurcjusz Rufus, Eutropius)⁷⁵.

Wśród pozostałych donacji ze schyłku XVI wieku uwagę zwraca bibliofilski dar gdańskiego senatora Gerharda Zimmermana, odnotowany w roku 1598 (*Ind. Libr.*, s. 73–75), o wybitnie włoskim i francuskim profilu. Oprócz sentencji Cyserona i *Rozmyślań* Marka Aureliusza ofiarował

73 Rola tego dzieła jako źródła inspiracji dla malowideł na stropie Sali Czerwonej została w tej książce wydobyta po raz pierwszy. Emblematy Paradina wykorzystano także w dekoracji stropu Sali Obrad Senatu ratusza toruńskiego; konceptor programu ikonograficznego, burmistrz Heinrich Strobot, imiennie je wskazuje (emblematy *ex Paradino*) – zob. J. Puciata-Pawłowska, *Z dzieł stosunków artystycznych Torunia i Gdańska w XVI i XVII w.*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 1959, I, s. 185.

74 Zestawienie oparto na krytycznym opracowaniu biblioteki Bonifacia – M. Welti, *Die Bibliothek des Giovanni Bernardino Bonifacio, Marchese d’Orta*, 1517–1597, Bern – Frankfurt am Main – New York 1985.

75 H. Dzienis, *Znaki własności biblioteki Bartłomieja Schachmanna*, „Libri Gedanenses” 1994, XI/XII, s. 87–93.

on spektakularny wybór wczesnej literatury włoskiej, z dziełami Petrarcki (w tym *Triumfy* we francuskim tłumaczeniu), Boccaccia (między innymi *Decameron*), *Il Cortegiano* Baldassare Castiglione oraz należącym do pokrewnego gatunku dziełem Mambrina Roseo *La istituzione del principe cristiano*. Zimmermana fascynowali zapewne legendarni rycerze i francuscy paladyni, posiadał bowiem dzieła *Chevalier Artus*, *Orlando Furioso* Ludovica Ariosta i *L'Amadigi* Bernarda Tassa. Darczyńca zaopatrzył Bibliotekę Senatu w przewodniki po Francji i Niemczech oraz słynną monografię siostrzanej Republiki Weneckiej – Gaspara Cantariniego *De magistratibus et republica Venetorum*. W tej donacji po raz kolejny odnotowujemy w Gdańsku obecność dzieł emblematycznych: Claude'a Paradina i Gabriela Symeoniego *Symbola Heroica* oraz *Les emblemes* Alciatięgo.

Z biblioteki Johanna Speymana przekazano w 1607 roku do publicznych zbiorów miejskich zapewne tylko część jego okazałego księgozbioru. Dominują dzieła teologiczne, w tym komentarze biblijne i katechizmy, głównie luterzańskie. Wśród dzieł klasycznych znalazły się prace historyczne Tukidydesa, Dionizjusza z Halikarnasu, Herodota, utwory literackie Horacego i Owidiusza (w tym *Metamorfozy* i *Fasti*). Wśród dzieł filozoficznych wyróżniają się *Polityka* i *Etyka nikomachejska* Arystotelesa, wzorów postaw dostarczały *Moralia* Plutarcha, retoryki uczyło *Kształcenie mówcy* Kwintyliana (Ind. Libr., s. 105–107).

Jak się wydaje, proporcje ilościowe dzieł teologicznych, filozoficznych i mitologicznych w księgozbiorach dotyczyły nie tylko własności luminarzy życia politycznego miasta, ale również tych wiodących swój żywot mniej spektakularnie. W spuściznie po starym, żyjącym nader skromnie nauczycielu wymieniono w 1699 roku liczącą około pięćdziesięciu tytułów biblioteczkę, co znamienne, oprócz polskich wydań Biblii, słownika i gramatyki zawierającą też *Metamorfozy* Owidiusza, pisma Cycerona, Terencjusza i Horacego⁷⁶.

Przywołajmy na koniec unikatowy manuskrypt, dokument poświadczający intelektualne wyrafinowanie i świadomość odbiorców sztuki w Gdańsku XVII stulecia. Sporządził go gdański burmistrz, poeta rozmiłowany w kulturze łacińskiej, włoskiej i francuskiej, Gottfried Peschwitz, a opisał w nim i zinterpretował treść tkanin zamówionych we Flandrii dla Dworu Artusa⁷⁷. W kwiecistym, prawdziwie barokowym stylu autor identyfikuje sceny, a następnie, dobierając odpowiednie cytaty, dokonuje ich egzegezy. I tak, komentując treść tkaniny przedstawiającej exemplum Biasa, zestawia w autorskim wyborze cytaty z poetów i pisarzy starożytnych: Owidiusza, Stobajosa, Cycerona, Klaudiana, Seneki, pisząc o historii Jozafata, powołuje się na biblijną Księgę Mądrości i pisma Hugona Grocjusza, odczytując przedstawienie Herkulesa wedle etyki społecznej, posiłkuje się między innymi autorytetem Cycerona, Plutarcha, Katona, Laktancjusza i Seneki. W wypadku gobelinów alegorycznych powołuje się na klasycznych autorów rzymskich: Salustiusza, Tacyta, Klaudiana, oraz na sentencje z *Symbolographi...* J. Boschiusa. Jak w soczewce widzimy tu typowe dla kultury umysłowej i artystycznej Gdańska przełomu

76 E. Kizik, *Śmierć starego nauczyciela w Gdańsku w 1699 r.*, [w:] *Studia z historii sztuki i kultury. Prace poświęcone Doktor Katarzynie Cieślak*, Gdańsk 2003, s. 350.

77 Tekst opublikowany w polskim tłumaczeniu w: E. Iwanoyko, *Zaginione gobeliny z Dworu Artusa w Gdańsku w interpretacji Gotfryda Peschwitz z 1686 r.*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1981, 3, s. 31–42.

xvi i xvii wieku komponenty ideowe: stoicką myśl etyczną aplikowaną do systemu społeczno-politycznego, starotestamentowe *memento* przestrzegające przed deprawacją i sprzeniewierzeniem się wartościom, aktualizowane protestancką wykładnią dotyczącą państwa i prawa, oraz posthumanistyczną erudycję, opartą na lekturze dzieł emblematycznych i zbiorów sentencji.

8.2.2 Jan Kalwin i *Institutio Christianae religionis*

Jak zaznaczono, wywodzący się z antyku świat wyobrażeń pojawia się w sztuce Gdańska, zwłaszcza około roku 1600, w symbiozie z protestanckimi doktrynami społeczno-politycznymi. W czasie dominacji kalwińskiej polityczną biblią Gdańska stały się poglądy twórcy wiary reformowanej, zawarte przede wszystkim w jego dziele *Institutio Christianae religionis* (I wydanie – 1535, wersja ostateczna – 1559) oraz w listach i komentarzach biblijnych. Jan Kalwin nie był jedynie doktrynerem – swe ustrojowe idee urzeczywistnił w teokratycznie rządzonej Genewie, republice miejskiej, a jednocześnie gminie chrześcijańskiej, w której podjął się budowy Królestwa Bożego na ziemi wraz z narodem przymierza, politycznym dziedzicem Izraela. Przymierze to było warunkiem współlistnienia chrześcijan w społeczeństwie, modelem kontraktu społecznego i systemu konstytucjonalistycznego. Jak trafnie ujęto, chrześcijańskie miasto w opinii Kalwina „nie istnieje w sposób spontaniczny: powstaje jako owoc kultury, pedagogii, historii, a nawet projektu politycznego”⁷⁸. Władzy cywilnej poświęca Kalwin ledwie xx rozdział iv księgi *Institutio*, jednakże wcześniejsze rozdziały tej księgi stanowią niejako wstęp do tego zagadnienia. W swych rozważaniach jest ideowym spadkobiercą świętego Pawła, po wielokroć przywołuje jego List do Rzymian (Rz, 13:1–7), przydatny zwłaszcza wtedy, gdy poszukuje się uzasadnienia dla użycia siły⁷⁹. Działalność magistratu (bo takim organem władzy się zajmuje) rozważa w ramach integralnej wizji świata, w którym władza świecka i duchowna współdziałają w zaprowadzaniu Bożej władzy na ziemi. Ten rząd Boga na ziemi Kalwin rozpatrywał w dwóch porządkach, traktowanych jako gwarancja wolności: *regiment spiritualis* (ów rząd duchowy ma u Kalwina wybitnie zinstytucjonalizowany charakter) i wtórny wobec niego, w gruncie rzeczy traktowany instrumentalnie, *regiment politicus* (*Inst.* iv, 20, 1). Dialektykę religii i polityki u Kalwina trafnie spuentowano: „Kalwin radykalnie odróżnia politykę od religii, by połączyć je w zaangażowaniu w sprawy świata”⁸⁰. Spośród narzędzi władzy szczególną rolę odgrywają te, które pozwalają egzekwować sprawiedliwość cywilną, osiągnąć ład i spokój publiczny (iv, 20, 2–3). W kwestiach ustrojowych Kalwin zachowywał

78 B. Cottret, *Kalwin*, tłum. M. Milewska, Warszawa 2000, s. 127.

79 Zacytujmy ten znaczący fragment w całości: „Každy niech będzie poddany władzom, sprawującym rządy nad innymi. Nie ma bowiem władzy, która by nie pochodziła od Boga, a te, które są, zostały ustanowione przez Boga. Kto więc przeciwstawia się władzy – przeciwstawia się porządkowi Bożemu. Ci zaś, którzy się przeciwstawili, ściągną na siebie wyrok potępienia. Albowiem rządzący nie są postrachem dla uczynku dobrego, ale dla złego. A chcesz nie bać się władzy? Czyni dobrze, a otrzymasz od niej pochwałę. Jest ona bowiem dla ciebie narzędziem Boga, [prowadzącym] ku dobremu. Jeżeli jednak czynisz złe, lękaj się, bo nie na próżno nosi miecz. Jest bowiem narzędziem Boga do wymierzenia sprawiedliwej kary temu, który czyni złe. Należy więc jej się poddać nie tylko ze względu na karę, ale ze względu na sumienie. Z tego samego też powodu płacicie podatki. Bo ci, którzy się tym zajmują, z woli Boga pełnią swój urząd. Oddajcie każdemu to, co mu się należy: komu podatek – podatek, komu cło – cło, komu uległość – uległość, komu cześć – temu cześć”.

80 R. Hancock, *Calvin and the foundations of modern politics*, Ithaca – New York 1989, s. 163.

ostrożność wynikającą z realizmu politycznego, poza tym, jak zaznaczał, polityka dotyczy tego, co relatywne, a nie absolutne. Postulował raczej dostosowywanie istniejących struktur ustrojowych do zadań, jakie stawia im Bóg. W abstrakcyjnych rozważaniach nad wyższością któregoś z ustrojów opowiadał się za arystokracją, zarówno w formie czystej, jak i utemperowanej przez demokrację („*aristocratiam vel temperatum ex ipsa et politia statum aliis omnibus longe excellere*” – IV, 20, 8). Władza świecka wspomaga Kościół, wszystkich wierzących, przedstawiając pozytywne wzory, napominając i karząc. Godność i honor magistratu ufundowane są na autorytecie Chrystusa – w takiej perspektywie przeciwstawianie się magistratowi oznacza sprzeniewierzenie się Bogu. Władcy i urzędnicy są namaszczeni przez Boga, są Bożymi ministrami, chronią doktrynę, kult i kodeks etyczny prawdziwej (to jest kalwińskiej) religii (IV, 20, 4), słowem – wypełniają treścią *usus civilis legis*, gdzie prawo pojmowane jest jako nauka biblijna, odczytana wedle doktryny moralnej. Ich podstawowymi obowiązkami są dostosowywanie prawa do Dekalogu, pełnienie wychowawczej funkcji państwa, sprowadzone przede wszystkim do stosowania dyscypliny w ramach sprawiedliwości cywilnej wobec naruszających reguły ustanowione przez zreformowany Kościół, zwalczanie bluźnierstwa, bałwochwalstwa, pobudzanie uczciwych stosunków społecznych i handlowych⁸¹. Kara wygnania z miasta mogła więc spotkać każdego, kto notorycznie opuszczał mszę niedzielną, odziewał się nieskromnie lub zachowywał nieobyczajnie. Jeszcze bardziej radykalne stanowisko w tej kwestii niż Kalwin zajmował jego współpracownik i następca Teodor Beza, zwolennik karania heretyków (czyli wszystkich niekalwinów) przez władzę cywilną⁸².

Wbrew stereotypom Kalwin nie był ojcem duchowym kapitalizmu, choć jego podyktowane względami pragmatycznymi przyzwolenie na i tak praktycznie tolerowaną lichwę oraz wynikające z teorii predestynacji uznanie powodzenia w interesach za działanie łaski Bożej sprzyjały kształtowaniu się kapitalistycznej mentalności. Ostatnio podważana jest koncepcja wiążąca kapitalistyczny etos pracy z kalwińskim predestynacjonalizmem, odrzucana jest również teza Maksa Webera⁸³, że rozumiana w takim kontekście aktywność gospodarcza protestantów stymulowana była pokusą potwierdzenia stanu łaski sukcesem zawodowym. Miał on być dla nich dowodem na to, że Bóg wybrał ich do zbawienia.

Ideąłem Kalwina było życie w pokorze, skromne i uczciwe, które przygotowuje nas na nieuniknione troski i zagrożenia⁸⁴. Nie pochwalał pogoni za bogactwem, rodzącym w człowieku pychę i próżność, choć niezmierną wagę przywiązywał do poszanowania własności. Według niego każdy człowiek, będąc uczestnikiem dziedzictwa uniwersalnej deprawacji, jest „zepsuty przez naturalną wadliwość, ale wadliwość, która nie wypływa z natury”⁸⁵. Grzeszy z konieczności, ale nie z zewnętrznego przymusu. Tylko na niektórych z nas, predestynowanych, spłynie łaska, niezależna od uczynków i wieczna, pozwalająca zniwelować skutki grzechu pierworodnego.

81 *Institutio*, IV, 20, 2–3.

82 Q. Skinner, *The Foundations of Modern Political Thought*, Cambridge 1978, t. II, s. 212, 216.

83 Ogłoszona w pracy *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, wyd. pol. Lublin 1994. McGrath (op. cit., s. 314–315) precyzuje, że Weberowi chodziło nie tyle o kapitalizm, ile o nowoczesny kapitalizm.

84 Piwko, op. cit., s. 99.

85 *Institutio*, op. cit., II, 1, 7.

Absolutny determinizm Kalwina wyznaczony jest z jednej strony statusem wszechmocnego Boga, z drugiej – kondycją pozbawionego wolnej woli, upadłego człowieka. Budując państwo prawa, nie sposób więc ufundować go na naturze człowieka, czy też na naturalnym, ludzkim rozumie⁸⁶. Kalwińska etyka obywatelska zasadza się na teologiczno-etycznej koncepcji prawa moralnego, opartej przez Kalwina na klasycznym rozróżnieniu praw republiki (Platon, Cynceron), przypomnianym przez niego znanym cytatem z Cyncerona: „*Magistratum legem esse loquentem, legem autem mutum magistratum*” – magistrat jest mówiącym prawem, prawo zaś – niemym magistratem⁸⁷. Członkowie władz miasta byli tylko wikariuszami i porucznikami Boga. Dodajmy, że Kalwin był znawcą filozofii stoickiej, która w XVI wieku stanowiła istotny element *studia humanitatis*. Jego młodzieńcze, erudycyjne dzieło to *Komentarz do De clementia* Seneki, a intelektualne dziedzictwo *stoa* stało się bazą jego rozważań o prawie naturalnym, moralności, sprawiedliwości, o potrzebie rezygnacji z potrzeb indywidualnych na rzecz zachowań społecznych, najwyżej plasowanych w hierarchii Bożej⁸⁸.

Wolność pojmuje Kalwin w kategoriach indywidualistycznych i duchowych. Jesteśmy wolni, to znaczy, że spłynęła na nas łaska Boga, ufamy mu bezgranicznie i jesteśmy narzędziem w jego rękach. Nie istnieje jakakolwiek instytucja na ziemi, która zagrażałaby wolności chrześcijańskiej. Ta szczególna sankcja religijna, jaką nadaje Kalwin także magistratowi, pojmowana w kategoriach teokratycznych, lub wręcz teonomicznych (w sensie nadanym przez Paula Tillicha), stanowi ideowo-polityczną tarczę przed zapędami zwierzchniej władzy świeckiej. Wynika z niej następująca implikacja: tylko instytucje zależne i podległe prawu Bożemu (w rozumieniu doktryny kalwińskiej) mogą egzekwować od obywatela swe nakazy, w przeciwnym razie jest on od nich zwolniony. Tak więc pod hasłem (pretekstem?) wierności pryncypiom religijnym republiki miejskie mogą przeciwstawić się woli władcy – kalwińska wykładnia wolności chrześcijańskiej jest przesłanką prawa oporu⁸⁹.

Na koniec warto podnieść kwestię wpływu kalwinizmu na rozwój nauk przyrodniczych oraz astronomii z powodu ich zdolności do unaoczniania cudownego porządku stworzenia, przepojonego mądrością Bożą⁹⁰.

Rozwojowi kalwinizmu towarzyszy sekularyzacja świętości przy uświęceniu sfery ludzkiej aktywności. „Kalwińskie struktury i wartości – moralne, ekonomiczne, społeczne i polityczne – choć mocno ugruntowane w teologii, z łatwością odrywają się od swych teologicznych podstaw, by wieść niezależną egzystencję. Emancypacja tych struktur i wartości od wiary, za sprawą procesu erozji kultury, stanowi jeden z najistotniejszych aspektów odbioru i przyswajania kalwinizmu”⁹¹.

86 T. Szczech, *Państwo i prawo w doktrynie św. Augustyna, Marcina Lutra i Jana Kalwina*, Łódź 2006, s. 242–243.

87 D. Müller, *Jean Calvin. Puissance de la Loi et limite du Pouvoir*, Paris 2001, s. 68.

88 O związkach Kalwina z filozofią stoicką traktują między innymi prace: L. Zanta, *La renaissance de stoïcisme au XVI siècle*, Paris 1914, s. 47–71; Ch. Partee, *Calvin and classical philosophy*, Leiden 1977, s. 20–25; P. F. Moreau, *Calvin: Fascination et critique du stoïcisme*, [w:] *Le stoïcisme au XVIIe et XVIIIe siècle*, Paris 1999, s. 51–64.

89 Skinner, op. cit., t. II, s. 192.

90 E. A. McGrath, *Jan Kalwin. Studium kształtowania kultury Zachodu*, Warszawa 2009, s. 222.

91 McGrath, op. cit., s. 312.

8.2.3 Johannes Althusius

Respublica Hebraeorum a kalwiński model federacyjny

Johannes Althusius jest jednym ze współtwórców nowoczesnej, federalistycznej myśli politycznej⁹² – powoływali się nań zarówno twórcy federacji jugosłowiańskiej, jak i kibuców. Był radykalnym teoretykiem *politica christiana*, wywiedzionej z teorii Lutra i Kalwina, wzbogaconej o polityczną lekcję Cesarstwa Rzymskiego. Znakomicie wykształcony, sprawował funkcję syndyka miejskiego w Emden we wschodniej Fryzji, mieście zwanym „drugą Genewą”. Jego *opus magnum* stanowi traktat *Politica methodice digesta et exemplis sacris et profanis illustrata* (Herborn 1603)⁹³. Federalistyczna myśl Althusiusa ma korzenie biblijne, opiera się na autorytecie Starego Testamentu i Tory, jej centralnym motywem jest zgoda. Istotę federalizmu stanowi pakt społeczny (Althusius używa terminu *fedus* [foedus], łac. umowa – stąd nazwa systemu), podstawa tradycji żydowskiej, zapoczątkowana Bożym przymierzem z Noem⁹⁴. Tak w rozumieniu biblijnym powstawało prawo naturalne. Althusius za wzorowy model społeczny uważał inny rodzaj federalizmu biblijnego – przymierze praktykowane wśród wspólnot plemiennych w czasach biblijnych. We wstępie do trzeciej edycji *Politiki* uznawał państwo żydowskie za najmądrzejsze, perfekcyjne ustrojowo⁹⁵. Swą koncepcję *ius regni* wywiódł z biblijnego *mishpat hamelukhah* (prawa królestwa, 1 Sm, 10:25)⁹⁶. Jeden z wczesnych badaczy Althusiusa, Otto von Gierke, widział w tym systemie rekonstrukcję struktury społecznej średniowiecznego miasta⁹⁷, podobnie zresztą dopatrywał się w myśli politycznej Kalwina kontynuacji średniowiecznego hierokratyzmu. Althusius definiuje politykę jako sztukę kojarzenia obywateli w celu ustanowienia, kultywowania i odnawiania życia społecznego. Jej celem jest stowarzyszenie obywateli oraz ich symbioza (*consonantio symbiotica*) w celu skutecznego uporządkowania komunikacji (*communicatio*) na obszarze państwa, administracji i ekonomii⁹⁸. Naczelną cnotą polityczną jest *prudentia* – Althusius powołuje się na Senekę i Cyncerona, nawołując do roztropności w jej praktykowaniu. Uznawał, że ziemską władza jest tylko częścią Bożego porządku, jej idee zawarte są w Objawieniu. Monarcha nie jest posiadaczem władzy, lecz osobą delegowaną do jej sprawowania, jest suwerenem, ale nigdy przed Bogiem. Poza tym Althusius jako monarchomacha sądził, że wspólnota obywateli ma prawo wystąpić przeciwko władcy, jeśli ten podważa jej suwerenność w ramach sprawowanej przez nią jurysdykcji i nadanych praw. Społeczeństwo

92 A. de Benoist, *The First Federalist: Johannes Althusius*, „Krisis”, March 1999, s. 2–34.

93 Powoływać będziemy się na wydanie krytyczne: J. Althusius, *Politica*, tłum. i wstęp F. S. Carney, Indianapolis 1995.

94 T. O. Hüglin, *Sozialer Föderalismus: Die politische Theorie des Johannes Althusius*, Berlin – New York 1991, s. 51–54. Althusius odwołuje się do dwóch umów zawartych przez Izraelitów: (1) teopolitycznej, dotyczącej przymierza między Bogiem a królem, ludem, w którym władca i reprezentanci ludu (zebrani w ephorach) pozostają wierni słowu Bożemu w odpowiedzi na jego obietnicę błogosławieństwa i opieki nad wspólnotą, (2) cywilnej, zawartej między władcą a ludem, z którego mandatu wybierany jest magistrat, wypełniający zaprzysiężone zobowiązania, co dobrze oddaje pojęcie *mutua obligatio* – wzajemne zobowiązania – zob. *From Irenaeus to Grotius. A Sourcebook in Christian Political Thought*, oprac. O. O'Donovan, J. L. O'Donovan, Cambridge 1999, s. 759–760.

95 Althusius, op. cit., s. 13.

96 D. J. Elazar, *Althusius' Grand Design for Federal Commonwealth*, [w:] Althusius, op. cit., s. XXVI, VLIV.

97 O. von Gierke, *Johannes Althusius und die Entwicklung der naturrechtlichen Staatstheorie. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Rechtssystematik*, Breslau 1880.

98 Althusius, op. cit., s. 17.

obywatelskie, zbudowane na podstawie religijnej, opiera się na zaufaniu i wzajemnej komunikacji, jego filarami są *pietas* i *iustitia*. Althusius pojmował je jako ciało, którego członki istnieją w relacji do siebie. Zasadza się ono na umowie i symbiozie, współdziałale (*consociatio*) naturalnych elementów jego struktury, poczynsz od rodziny, przez *collegia* (cechy, gildie, korporacje), po miasta, prowincje i państwa (*imperia*, republiki). Kolejne szczeble społeczności politycznej łączy wspólnota interesów, symbioza. Przy okazji miasta pozwólmy sobie na dygresję terminologiczną – Althusius pojmował miasto w kilku aspektach: jako przestrzeń, terytorium (*urbs*), jako strukturę urbanistyczną opasaną murem (*oppidum*) i wreszcie jako obywatelską wspólnotę rodzin i kolegów (*civitas*). Miasta dzielił na wolne, komunalne, mieszane i metropolitalne. Wolne miasto jest bezpośrednio zarządzane przez magistrat, niezależne od władców – takie miasta Althusius rozpoznaje w Cesarstwie Niemieckim, zaznaczając, że mają one takie prawa, jak książęta w swoich włościach. Naczelnym organem władzy w mieście jest senat, wśród urzędów municypalnych Althusius wymienia konsuli i prefektów⁹⁹. Używa przy tym formuł retorycznych pochodzących z listów Cycerona do brata („gotowi stawić opór poddani, obywatele i wszyscy ci, którzy kochają ojczyznę”), by przypomnieć o obowiązku obrony *leges patriae* przed zakusami władców¹⁰⁰. Władza zagwarantowana jest wielopokoleniowym, zakorzenionym rodem, których prawa wynikały z członkostwa w tej grupie. Rozdział o miastach w *Politice* w dużej mierze możemy odnieść do Gdańska.

Jak wspomniano, ideałem politycznym było dla Althusiusa państwo żydowskie, owa zapewne mitologizowana *respublica Hebraeorum*, która jako model polityczno-społeczny była propagowana w traktatach od połowy XVI wieku do końca XVII¹⁰¹. Hiszpański duchowny Benito Arias Montano, wysłany do Antwerpii, by czuwać nad kanonicznością *Biblia regia* wydawanej u Plantina, wydał w tym mieście ilustrowane dzieło *Dawid*, dedykowane Filipowi II. Epizody z życia Dawida zostały wykorzystane jako exempla klasycznych cnót, temperantii, clementii, perseverantii, prudentii i innych – tego rodzaju synkretyzm etyczny, zestawiający rzymskie exempla i moralność biblijną, był powszechny w nowożytnych Niderlandach, a także w sztuce Gdańska. Kolejne dzieło Montana, *De varia republica, sive commentaria in librum Iudicum* (Antwerpia 1592), ukazuje federalną naturę państwa żydowskiego. W tym też nurcie należy sytuować pracę Franciscusa Juniusa *De politiae Mosis observatione* (Leiden 1602), a zwłaszcza dzieło Petrusa Cunaeus *De republica Hebraeorum* (Bologna 1582). Po raz pierwszy w tym dziele szeroko odwołano się do *Miszna Tora* Majmonidesa. Cuneus sformułował modelową koncepcję teokratycznej i federacyjnej republiki żydowskiej, z wyraźnie określonym prymatem władzy cywilnej nad religijną i przewodnią rolę Sanhedrynu, traktowanego jako senat żydowski.

99 Miastu poświęcony jest rozdział v i vi *Politiki*, op. cit., s. 39–50.

100 Althusius, r. xxx, 48; R. von Friedeburg, *Civic humanism and Republican Citizenship In Early Modern Germany*, [w:] *Republicanism and Constitutionalism in Early modern Europe*, Cambridge 2002, t. 1, s. 130.

101 L. C. Boralevi, *Classical Foundational Myth of European Republicanism: The Jewish Commonwealth*, [w:] *ibidem*, s. 247–261.

8.2.4 Justus Lipsjusz i neostoickie cnoty obywatelskie

Kalwin, postulując, by wobec cierpienia okazać chrześcijański heroizm, krytykował niewzruszoną postawę wobec zrządeń losu, jej zwolenników zaś nazwał *Novi Stoici* (Inst. III, 8.9). Popularność neostoicyzmu od schyłku XVI stulecia i w wieku XVII wynikała zarówno z kryzysu światopoglądowego, zwłaszcza w Niderlandach i we Francji, spowodowanego wojnami o podłożu religijnym, jak i z kryzysu neoplatonizmu i neoarystotelizmu. Pod uwagę bierze się także pewien aspekt praktycyzmu, stoicyzm bowiem, rygorystycznie podnosząc różnice między cnotą a występkiem, zostawia spory obszar odnoszenia korzyści praktycznych¹⁰².

Czołowym myślicielem neostoickim był niderlandzki katolik Justus Lipsjusz (Joost Lips, 1547–1606), *professor historiam et iuris*, którego pisma z całą pewnością znane nad Motławą, stanowią fundament ideowy gdańskiej res publiki i źródło dla konceptorów państwowotwórczych programów alegorycznych w sztuce miasta około roku 1600. Znakomicie wykształcony, był Lipsjusz znawcą Seneki i Tacyty, historii i kultury antycznego Rzymu.

W dziele *De Constantia libri duo, qui alloquium praecipue in publicis malis* (Leiden 1584) stworzył ideowy przewodnik mądrego życia w czasach ideowej niepewności. Napisany zrozumiałym językiem w formie dialogu uczonych, stał się dziełem uniwersalnym, znajdującym zwolenników zarówno wśród jezuitów, jak i kalwinów (dodajmy, że w czasie pobytu w Lejdzie Lipsjusz miał epizod kalwiński). Dotkliwie doświadczony losem swej ojczyzny, autor odnajdywał w tytułowej Constantii, wewnętrznej stałości, remedium na problemy Europejczyków w czasach sporów ideowych i religijnych. Owa postawa cierpliwości i nieugiętości, duchowego męstwa (*Constantia*, I, 4) stanowi chrześcijańską adaptację stoickiej kategorii *apatheia*. Lipsjusz pisał, że urodziliśmy się w Królestwie, w którym posłuszeństwo Bogu jest prawdziwą wolnością (C., 1.14), a co za tym idzie – prawdziwi chrześcijańscy stoicy są kosmopolitami, ich prawdziwą ojczyzną zaś jest niebo (C., 1.12). Stajemy się dobrymi obywatelami, by dać świadectwo temu, że jesteśmy dobrymi ludźmi (C., 1.12). Jakże czytelny jest sens tych słów, zaadaptowanych w Gdańsku w duchu kalwińskiej koncepcji teokratycznego miasta-państwa, ustanowionego ponad pojęciami interesu narodowego. Z całą pewnością *De Constantia* stanowiła dla gdańszczan, zwłaszcza członków Rady, przewodnik ideowy – nieprzypadkowo pierwsze tłumaczenie dzieła na niemiecki zostało opublikowane przez Andreasa Viritisa właśnie w Gdańsku w 1599 roku. We wstępie David Chytraeus nakazywał, by zakupili je studenci, jako dzieło o nieśmiertelnej sławie¹⁰³.

Dzieło Lipsjusza *Politicorum sive civilis doctrine libri sex* (Leiden 1589), znane pod skróconą nazwą *Politica*, stało się fundamentalnym tekstem z zakresu filozofii polityki dla siedemnastowiecznej Europy (do 1760 roku ukazały się dwadzieścia cztery tłumaczenia)¹⁰⁴. To

102 P. O. Kristeller, *Myśl moralna humanizmu renesansowego*, [w:] *Humanizm i filozofia. Cztery studia*, Warszawa 1985, s. 109–110.

103 J. Lipsius, *Von der Beständigkeit...*, Danzig 1599 (faksymile oprac. L. Forster, Stuttgart 1965). Rok później ukazało się polskie tłumaczenie Janusza Piotrowicza *O Stałości Księgi dwoie...*, Wilno 1600.

104 Odnotujmy wczesne tłumaczenie polskie Pawła Szerbica, dedykowane Zygmuntowi III – *Politica pańskie to jest nauka, jako pan i każdy przelożony rządnie żyć i sprawować się ma... teraz na polski przelożona...*, Kraków 1595. W IBL PAN przygotowywana jest krytyczna edycja tego wydania. Dla klarowności wywodu posługujemy się tłumaczeniami współczesnymi z łacińskiego oryginału. Tłumaczenie niemieckie: *Von Unterweisung zum Weltlichen*

należące do gatunku zwierciadeł władcy kompendium dla rządzących, określające pryncypia ich władzy, napisane było nieznośnym *stilus sententiosus* (nieustanne odwołania do sentencji autorów starożytnych, przede wszystkim Tacyta, Arystotelesa, a zwłaszcza Cycerona¹⁰⁵), miało charakter kompilacyjny i eklektyczny, cytuje się w nim zarówno Tomasza z Akwinu, jak i Machiavellego. Zapewne taka formuła dzieła spowodowała jego pozytywne przyjęcie przez dwory absolutystyczne¹⁰⁶, jak również przez republiki miejskie, zarówno przez katolików, jak i przez protestantów. Zauważmy, że tak cenione w Gdańsku i w Prusach Królewskich dzieło Lipsjusza (*Politica* stała się podręcznikiem w Gimnazjum Toruńskim pięć lat po pierwodruku¹⁰⁷, tamże w 1624 roku Andrzej Leszczyński wygłosił publiczną pochwałę Lipsjusza, nazywając go „Talesem naszego stulecia”¹⁰⁸) było równocześnie wydawane po polsku w Rzeczpospolitej, figuruje ono w katalogach bibliotek szlacheckich i magnackich, doczekało się zwolenników i komentatorów, zwłaszcza wśród entuzjastów umiarkowanego konstytucjonalizmu, miało również status podręcznika szkolnego¹⁰⁹.

Sześć ksiąg *Politiki* tworzy obraz idealnego etycznie władcy i obywatela, świadomego, czym jest *bonum publicum*, obowiązkowego, pracowitego i sumiennego. Księga pierwsza dotyczy dwóch niezbędnych warunków budowy *vita civilis*. Pierwszym jest *virtus*, wymagający *pietas* i *proibitas*, podobnie jak w nauczaniu stoików, dostępny każdemu, niezależny od fortuny i trosk. Drugim jest *prudencia*, sztuka doboru właściwych środków do własnego postępowania, do której uciekamy się zarówno w praktyce, jak i w pamięci historycznej (ta dostarcza nam pouczających *exempli*). To nie są poszczególne cnoty – to odrębne wartości, niezbędne władcy. Księga druga dotyczy cnót księcia (tak konsekwentnie określany jest władca), zawiera sugestie, jak dobrze rządzić. Głównym celem władcy jest osiągnięcie *concordii*, zgody cywilnej; aby ją skutecznie, powinien postępować cnotliwie i ostrożnie. Księgi trzecia i czwarta szczegółowo traktują o *prudencia civilis*. *Prudencia* ma trzy źródła: *usus* (znajomość rzeczy zdobyta dzięki doświadczeniu), *memoria* (przekazy historyczne) i *doctrina* (całość wiedzy teoretycznej przydatnej księciu). *Prudencia mixta* to cnota właściwa księciu kierującemu państwem, której wydzwięk moralny jest wątpliwy. Założeniem jest fakt, że mieszkańcami państwa są także ludzie podstępni, zdeprawowani, szaleni. Dobro publiczne w tym wypadku wymaga zastosowania takich środków, które zneutralizowałyby ich działanie, należących do – jak to obrazowo za Machiavellem nazwano – domeny lisa i lwa¹¹⁰.

Regiment (Amberg 1599) Współczesne wydanie z obszernym wstępem J. H. Wasznika: J. Lipsius, *Politica. Six books of politics or political instruction*, Assen 2004.

105 Uważa się wręcz, że trzy pierwsze księgi *Politiki* są połączeniem myśli Cycerona i etyki chrześcijańskiej – zob. J. Wasznik, *Reading the Politica: The Format of the Work*, przedmowa, [w:] J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Instruction*, tłum. J. Wasznik, Assen 2004, s. 35–36.

106 Zwolennikiem tej tezy był, zwłaszcza w odniesieniu do scentralizowanych rządów Hohenzollernów – R. Oestreich, *Neostoicism and the early modern state*, Cambridge 1982.

107 C. Backvis, *Orientacja stoicka a recepcja Lipsjusza w dawnej Polsce*, w: idem, *Renesans i barok w Polsce*, Warszawa 1993, s. 273.

108 S. Tync, *Dzieje Gimnazjum Toruńskiego*, Toruń 1949, t. II, s. 85.

109 Backvis, op. cit., s. 246–279; A. Borowski, *Iustus Lipsius and the Classical Tradition in Poland*, [w:] *Iustus Lipsius Europae lumen et column: Proceedings of the International Colloquium*, Leuven 1999, s. 4–17 (tu szczegółowa bibliografia); idem, *Iter Polono-Belgo-Ollandicum. Cultural and literary relationships between the Commonwealth of Poland and the Netherlands in the 16th and 17th centuries*, Kraków 1999; E. Lasocińska, „Cnota sama z mądrością jest naszym żywotem”. Stoickie pojęcie cnoty w poezji polskiej XVII w., Warszawa 2003.

110 J. Lagrée, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme: Étude et traduction des traités stoïciens de la constance, Manuel de philosophie stoïcienne, Physique des stoïciens (extraits)*, Paris, 1994, s. 93. Lipsjusz wyjaśnia także pojęcie *honesta fraus*, pokazując opozycję *fraus* – występki w relacji do *fides* – cnota. *Politica fraus* jest postępowaniem oddalonym od cnoty i praw, podyktowanym jednak dobrem księcia i jego państwa. W tej perspektywie książkę jest utożsamiany ze swoim państwem, dobro księcia całkowicie stapia się z dobrem publicznym i dobrem państwa. Oszustwa polityczne mogą przybierać trzy formy: lekką, średnią i ciężką. Z tego *levis fraus* (na przykład ukrywanie) jest jedyną dopuszczalną, a nawet polecaną; *media fraus* (oszustwo,

W księdze czwartej zawarto także postulat, by jedna społeczność praktykowała jedną religię, a władcy nie ingerowali w sprawy Kościoła (IV, 2). Rada Miasta Gdańska mogła znaleźć w *Politice* zwierciadlane odbicie bliskich jej ideałów, a zwłaszcza politycznej *praxis* w tym zakresie, w którym skuteczne działania rządzących zmierną do osiągnięcia pokoju i porządku. Bywało bowiem, że polityczny pragmatyzm nakazywał przymknąć oczy na sprawiedliwość, wolność i pobożność. *Iustitia* jest najważniejszą z cnót księcia, którą należy praktykować przenikliwie, ale bez namiętności. W fundamentalnej relacji z nią pozostaje *fides*, rozumiana także jako wierność, w tym w kontekście – dotrzymywanie danego słowa, istotna jako *modus operandi* życia w zbiorowości i jako znak wdzięczności wobec otrzymanych dobrodziejstw¹¹¹.

Z wymierzaniem sprawiedliwości związana jest także kolejna cnota władcy – *clementia* (łaskawość, pobłażliwość), w znaczeniu, jakie w starożytności miało exemplum Trajana. Jak wiadomo, Seneka poświęcił jej osobny dialog (*De Clementia*, dedykowane Neronowi). Nie jest to litość ani miłosierdzie w chrześcijańskim znaczeniu *caritas* (należą one do sfery działań prywatnych), chodzi raczej o sprawiedliwe okazanie wspańałości. Wreszcie *auctoritas* – ostatni z przymiotów właściwych księciu. Autorytet, szacunek, jakim darzą władcę państwo i poddani oraz cudzoziemcy, zbudowany jest na stałości i odwadze. O sile państwa decyduje jego zamożność, siła armii, mądrość rady, alianse i wreszcie przychylność Fortuny.

Szczególną cnotą księcia jest *constantia*, przydatna zwłaszcza wtedy, gdy władca musi stanąć wobec zmiennego, podejrzliwego, podatnego na wpływy, egoistycznego i krnąbrnego ludu. Stałość, nieugiętość, cierpliwość pozwalają władcy zapanować nad tłumem, egzekwować jego posłuszeństwo. *Per analogiam* dodajmy, że stałość i cierpliwość wobec niesprzyjających okoliczności stanowią parę kluczowych dla kalwinizmu cnót, czytelnych zwłaszcza wobec predestynacji. Konkludując Lipsjuszowe rozważania o cnotach, zaznaczmy, że nie sama cnota (*virtus*), lecz Bóg, najwyższe dobro, był dla neostoików właściwym celem.

Kolejne z dzieł Lipsjusza, podręcznik etyki stoickiej w ujęciu chrześcijańskim – *Manductio ad stoicam philosophiam* (1604), miało bardziej naukowy, a co za tym idzie – mniej popularny charakter.

Na koniec przywołajmy Lipsjusza *Monita et exempla politica*, wydane w 1605 roku dzieło dedykowane rządzącemu w Niderlandach arcyksięciu Albertowi, w porównaniu z *Politica* mające bardziej praktyczny niż teoretyczny charakter. Napisane językiem klarownym, obfituje w liczne przykłady. Przejęta przez humanistów stara antyczna tradycja gromadzenia anegdot i exempli – tak zwanych *loci communes* – służy tu oddaniu długiej listy cnót książęcych: *pietas, prudentia, iustitia, clementia, fides, modestia, patientia, castitas, magnitudo*¹¹².

Refleksja polityczna Lipsjusza sytuuje go między moralistami a realistami. Poszukiwał on uniwersalnej etyki, pomocnej w życiu codziennym człowieka, który tłumiąc w sobie szkodliwe

korupcja) jest porównywana do trucizn w lekach – nie można się bez nich obyć, ale są zawsze niebezpieczne i szkodliwe. *Magna fraus* (perfidia, niesprawiedliwość) jest całkowicie potępiona jako obraza Boga.

111 Tę kwestię Lipsjusz podnosi szczegółowo w *Monita* II – zob. Lagée, op. cit., s. 95.

112 Zob. stronę projektu badawczego uniwersytetu lowańskiego: <http://www.arts.kuleuven.be/sph/book.htm>, gdzie znajduje się omówienie kolokwium (*Unmasking the Realities of Power. Justus Lipsius's Monita et exempla politica and the Dynamics of Political Writing in Early Modern Europe*, Leuven 2009, w druku).

usposobienie, na drodze samodoskonalenia staje się użyteczny społecznie. Lipsjuszowa idea społeczeństwa obywatelskiego stanowiła w dużej mierze potwierdzenie formuły ustrojowej Rzeczypospolitej, koncepcja *civitas* została zbudowana na posłuszeństwie i działaniu dla dobra wspólnego, przy jednoczesnym podkreśleniu niepodzielnej władzy króla – ojca poddanych¹¹³. Szczególny oddźwięk znalazła ona w Gdańsku i w innych miastach Prus Królewskich. Ceniono nad Motławą Lipsjuszowy nowy ideał stylistyczny w prozie łacińskiej, znano jego edycje Seneki, Mochinger wydał w Gdańsku w 1652 roku *Iustii Lipsii Institutio et epistolica et oratoria coniunctim edita*¹¹⁴. Etykę Lipsjusza najpełniej podjął w Gdańsku profesor Gimnazjum Akademickiego, Bartholomäus Keckermann.

8.2.5 Bartholomäus Keckermann Polityczny arystotelianizm w Gdańsku

Bartholomäus Keckermann należał do najbardziej świątłych gdańszczan w okresie apogeum cywilizacyjnego miasta. Świetnie wykształcony w Wittemberdze, Lipsku i Heidelbergu, łączył kompetencje teologa, filozofa i filologa. Całą swą wiedzę oddał w służbę miastu, obejmując po powrocie do Gdańska w roku 1602 stanowisko profesora filozofii w Gimnazjum Akademickim. Jako pedagog kształtujący światopogląd gdańszczan, w wykładach i książkach posługiwał się usystematyzowanymi i zestawionymi metodycznie *loci communes*, przekazując w ten sposób wiedzę spójną i encyklopedyczną. Mimo że sam uważał się za kontynuatora Arystotelesa i szkoły perypatetyckiej, cenił przede wszystkim praktyczne zastosowanie filozofii jako narzędzia edukacji przyszłego świadomego obywatela, przydatne w codziennym życiu, na przykład w handlu, negocjacjach i ogólnie w sytuacjach publicznych¹¹⁵.

Z oczywistych względów najbardziej w dorobku Keckermanna będą nas interesować podręczniki filozofii praktycznej z zakresu etyki i polityki¹¹⁶. W *Systema politicae*, wademekum po sztuce dobrych rządów, obrazuje on poszczególne cnoty etyczne (cnoty intelektualne marginalizował), znane z *Etyki nikomachejskiej*, godnymi naśladowania exemplami z historii i literatury starożytnej¹¹⁷. Ta intelektualna formuła, w której abstrakcyjne pojęcia etyczne unaocznia się historycznymi narracjami, wraz z personifikacjami jest tożsama z kodem znaczeniowym sztuki Gdańska.

Fundamentalną cnotą praktyczną, sklasyfikowaną jako moralno-intelektualna, jest dla Keckermanna *prudentia*, pozwalająca zapanować nad wolą i pożądaniem. Najważniejsze dzieło polityczne Keckermanna, *Systema disciplinae politicae*, stanowi wykładnię politycznego arystotelianizmu – to traktat o sztuce skutecznych rządów, posługujący się logiką w ocenie

113 E. Lasocińska, *Filozofia moralna w Politykach pańskich Justusa Lipsjusza*, „Barok” 2008, 2 (30), s. 21.

114 *Gdańskie Gimnazjum Akademickie*, t. II, *Wybór źródeł z XVI–XVII w.*, Gdańsk 2008, s. 242.

115 D. Facca, *Bartłomiej Keckermann i filozofia*, Warszawa 2005, s. 205–206, 214.

116 Należą do nich: *Systema ethicae tribus libri...*, Hanoviae 1607, *Systema disciplinae politicae publicis...*, Hanoviae 1608, *Disputationes politicae*, Hanoviae 1610.

117 Facca, op. cit., s. 216. W rezultacie *virtus* to dla niego jedynie cnota moralna, niejako „charakterologiczna”. Pisze o niej: „pojmujemy tu cnotę jako stałą dyspozycję kierującą wolą i ludzkimi pożądaniem oraz kształtującą i porządkującą obyczaje w celu umocnienia i poprawy życia społecznego” – *Systema ethicae*, op. cit., s. 70, cyt. wg ibidem, s. 220.

sytuacji politycznej. Studium rozpoczyna się od zaczerpniętych z antyku definicji *politia* (*ordo inhabitantium civitatem*) i *res publica*, która jest tożsama z *res populi*. Następnie autor rozważa różne formy rządów (monarchia, arystokracja, demokracja) oraz ich kombinacje (na przykład warianty *republica temperata*). Przekonany, że najlepszym ustrojem państwa jest monarchia rządzona silną ręką, zaznacza jednocześnie – zbudowany przykładem Niderlandów i wolnych miast niemieckich – że idealnym rozwiązaniem dla miast rozwijających rzemiosło i handel dzięki umiłowaniu wolności jest *republica mixta* – forma rządów łącząca arystokrację i demokrację. Keckermann analizuje historycznie jej funkcjonowanie między innymi w Rzymie, Sparcie, Wenecji i Polsce. Preferencje polityczne Keckermanna odpowiadają realiom gdańskim, cenił on bowiem skupioną w jednej ręce, sprawną i skuteczną władzę monarszą, a jednocześnie wspierał niezależność miast, owych „mieszanych republik”¹¹⁸. Władca natomiast ma stać na straży jedności państwa i swobód wznaniowych.

8.3 Gdańsk Nowym Rzymem?

8.3.1 Zakres zastosowania paraleli Ikonografia rzymskich motywów architektonicznych jako symptom w sztuce Gdańska

Kolejne podrozdziały poświęcone zostaną gdańskiej recepcji mitu Rzymu i jego ideowego substytutu Wenecji. Kiedy gdańszczanie, próbując dyskontować chlubny epizod obrony miasta w czasie Potopu, kolportowali anonimowe druki wychwalające wierność miasta wobec Rzeczypospolitej, a piętnujące postawę Torunia i Elbląga, w odpowiedzi toruńscy i elbląscy polemicy zarzucili Gdańskowi pychę, pozowanie na drugi Rzym i Wenecję, a na koniec wróżyli mu rychły upadek¹¹⁹.

Nawiązania do zmitologizowanego antycznego Rzymu w kulturze nowożytnej Europy są wnikliwie rozpoznany toposem kulturowym, odczytywanym wedle różnorodnych kluczy (na przykład *urbs aeterna*, *altera Roma*, *renovatio imperii*, mit republikański, mit *Roma sotteranea* czasów reformy katolickiej i tym podobne). Służyły legitymizacji ambicji politycznych i aspiracji kulturowych, propagandzie i gloryfikacji władzy jednostki i zbiorowości. Dalej próbujemy odpowiedzieć, do jakiego Rzymu i w jakiej formule odwoływali się gdańszczanie oraz jak zmieniało

118 Keckermann, *Systema disciplinae*, op. cit., s. 7, 33–34; M. van Gelderen, *Monarchomachs and Republicans: Sovereignty and „respublica mixta” in Dutch and German Political Thought*, [w:] *Republicanism. A Shared European Heritage*. Vol. I. *Republicanism and Constitutionalism in Early Modern Europe*, Cambridge 2002, s. 210–211. Kwestię *res publica mixta* podejmowano szeroko w Holandii (H. Grotius, *De republica amendata, Liber de antiquitate reipublicae Batavicae*, 1610, Paulus Busius, *De republica*, 1613) – zob. ibidem, s. 204, 213.

119 Z. Nowak, *Między barokiem a oświeceniem*, [w:] *Historia Gdańska*, t. III, cz. 1, 1655–1793, Gdańsk 1993, s. 298. Interesującą jest konfrontacja tego przekazu z dialogiem zapamiętanym przez Ogięra w 1636 roku. Król Szwecji, Gustaw Adolf, namawiając mieszczan gdańskich do uniezależnienia się od Rzeczypospolitej, miał argumentować: „Patrzcie na Wenecję i Rzeczpospolitą Wenecką, czemuż byście nie mogli dokazać tego, co Wenecjanie?” Sekretarz i syndyk miejski Johann Keckerbart „z największą mu skromnością odpowiedział, że jego ziomkowie zbyt niepoczesne mają o sobie mniemanie, iżby się z Wenecjanami porównywać ośmielili, rzekł Gustaw: – To bądźcie niczym Genua” – Ogięra, op. cit., cz. II, s. 111.

się nad Motławą znaczenie emblematycznych dla kultury Wiecznego Miasta motywów: ruin, łuku triumfalnego, obelisku (piramidy).

To, co najsilniej wyróżnia tradycję Europy, to jej rzymskość. Zdaniem Remi Braque'a możemy być dziś greccy lub żydowscy właśnie dlatego, że jesteśmy przede wszystkim rzymscy. Rzymskość jako mit kultury staje się modelem dla stosunku Europy do tego, co stanowi o jej istocie. Być Rzymianinem oznacza przekształcać stare doświadczenia w nowe. Rzymskość oznacza twórczą asymilację, doświadczenie porządku jako nowych narodzin. Źródłem sukcesu Rzymian było poczucie drugorzędności, warunek zachowania twórczej asymilacji. Europejczycy, począwszy od Rzymian, byli barbarzyńcami – ich siłą była świadomość drugorzędności. Kryzys europejskiej tożsamości pojawił się z chwilą utraty poczucia drugorzędności, kiedy Europejczycy zamienili się w barbarzyńców nieświadomych swego barbarzyństwa¹²⁰. Używając terminu Braque'a, przyjrzyjmy się, jak wyglądała gdańska *la voie romaine*.

W nazwach urzędów miejskich gdańszczanie, idąc śladem wolnych miast niemieckich, świadomie nawiązywali do tradycji republikańskiego Rzymu, rzadziej do starożytnej Grecji. I tak, burmistrza określano mianem *proconsul*, rajcę – *consul*, radę miasta *Senatus Gedanensis*¹²¹, członków Trzeciego Ordynku – *centumviri*. Gdańsk nazywano: *urbs, civitas, res publica*, niezmiennie zaś *patria*, szczególnie oddanych miastu obywateli: *patres patriae*; gdańszczanie nazywali siebie *nobilis Gedanensis, patricius*. Oprócz stałych terminów urzędowych pojawiały się nazwy bardziej rozbudowane, czerpiące z bogatej topiki antycznej. I tak, rajców tytułowano dostojnie *virii pugnatores*; *Gymnasium Dantiscanum* zwano Ateneum Gdańskim (*Athenae Gedanenses*), rzadziej *Amaltheum* (Mochinger). Ratusz nosił miano *Curia Civitatis Palatium*, co jest o tyle symptomatyczne, że siedziby, w których tymczasowo rezydowali w Gdańsku polscy królowie, miały status *Palatium Regium*. Dwór Artusa powszechnie nazywano *Curia Regis Artus*. Ulicę Długą określano *Platea Longa*, a Długi Targ – *Forum*, dom Speymana, niczym rezydencję Nerona, zwano *Domus Aurea*. Ogier nazywa przedproża *prothyraeum*¹²², natomiast Johanna Schopenhauer, już w duchu klasycyzmu – „prawdziwymi Propylejami”¹²³. Constantin Ferber nazwał nieco bombastycznie swą podmiejską rezydencję Konstantynopolem (odwołując się do swego imienia, a zapewne także do stolicy cesarstwa wschodniego¹²⁴).

Najstarsze przykłady odwzorowań starożytnej architektury rzymskiej odnajdziemy w Dworze Artusa. W scenie *Oblężenia Betuli* Martina Schonincka (il. 35), w malowniczym (utrzymanym w typie szkoły naddunajskiej) pejzażu miejskim Betuli, w tle rozpoznano pośród obronnej architektury późnogotyckiej budowlę przypominającą świątynię Westy i ruiny świątyni Kastora i Polluksa w Rzymie¹²⁵. Jeszcze bardziej interesujący wydaje się rundel Lorenza Lauensteina, przedstawiający *Ofiarę Jęfity* (1534; il. 40), z wyeksponowaną w centrum bramą miejską, której

120 R. Braque, *Europa. La Voie Romaine*, Paris 1992.

121 Szczególnie oburzało to króla i szlachtę, na przykład, gdy na pożegnanie pary królewskiej Jana Kazimierza i Ludwiki Marii Gonzagi użyto tego terminu, spotkało się to z protestami otoczenia króla (*Diariusz* Michałowskiego, op. cit., s. 460, przyp. 85).

122 Ogier, op. cit., t. I, s. 16.

123 Schopenhauer, op. cit., s. 20.

124 Grzybkowska, op. cit., s. 246.

125 A. R. Chodyński, *Obraz Martina Schonincka „Oblężenie Betuli”, czyli „Obóz Holofernesa”, [w:] Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Zachodniej*, Gdańsk 2003, s. 46–49.



70. Malarz nieznan, epitafium rodziny Oehmów,
fragment z ruinami Septizonium, 1559, kościół Mariacki, Gdańsk

fasadzie po raz pierwszy w Gdańsku nadano kształt łuku triumfalnego (trójosiowy, jednoprzelotowy łuk triumfalny). Jego kształt architektoniczny odpowiada antykizowanym formom w sztuce Niderlandów powstałym przed rozpowszechnieniem ilustrowanych traktatów Witruwiusza i Serlia. Wywodzi się z przedstawień architektonicznych z drugiej dekady XVI wieku, w typie znanym z twórczości Gossaerta i późnych reprezentantów tak zwanego manieryzmu antwerpskiego – architektonicznych popisów malarzy, którzy z gorliwością neofitów zachłannie przyswajają formy, lecz nie struktury; ornamenty, lecz nie proporcje antyczne. Jest to architektura komplikowana jeszcze na sposób gotycki, mnożą się linearne podziały, uskoki, dekoracyjne

inkrustacje marmurami, złożenia, z antykwaryczną lubością eksponuje się podpatrzone często *in situ* (zanotowane w szkicowniku), lub raczej zapożyczone z włoskiej lub północnej grafiki medaliony z popiersiami cesarzy bądź sławnych mężów i niewiast, fryzy wydają się niemal przeniesione z sarkofagów i tym podobnie. Tę charakterystykę możemy odnieść także do łuku triumfalego namalowanego przez Lauensteina, zwracając uwagę, że łuk triumfalny od lewej strony dekorowany jest portretowym medalionem *all'antica* – koresponduje to z triumfalną stroną przedstawienia (z wracającym ze zwycięskiej kampanii Jeftem z towarzyszami; wszyscy, łącznie z końmi, przedstawieni są w antykizowanych zbrojach). Pierwsza wita zwycięzców nieszczęsna córka Jefty – przyjdzie jej za to zapłacić życiem¹²⁶. Po prawej stronie łuku zaniechano powtórzenia medalionu, zastąpiły go skromne okna – to strona o świadomie archaizowanej architekturze, strona pogodzenia się z surowością prawa Bożego, z pogrążonym w modlitwie Jeftem klęczącym przed ołtarzem ofarnym, na którym złożył głowę córki. Z tyłu, na tle górzystego pejzażu, ukazano symultanicznie córkę Jefty w otoczeniu niewiast, gdy udaje się do samotni, z której wróci, by dopełnić ofiary Bogu. Oboje znaleźli się po alegorycznej stronie Prawa, którego wypełnienie dla obojga oznacza tragedię. Dopiero wraz z przyjściem Chrystusa nastanie czas Łaski. Rozpoznajemy zatem w opisywanym rundelu zarówno archaizowaną narrację symultaniczną, jak i użycie motywów antycznych w funkcji typologicznej. Śmiało możemy zestawić gdańską wizję antykizowanej architektury ze współczesnymi jej analogicznymi realizacjami w sztuce Niderlandów (zwłaszcza w środowisku brugijskim)¹²⁷. Jej wymowa w tym kryptoluteranśkim dziele jest typologiczna, a przy okazji jest znakiem erudycji malarza i estetyczną nowinką. Na koniec tej krótkiej interpretacji wyeksponujmy kolejną małą w malarstwie gdańskim, tym razem siedzącą na parapecie między muzykującymi niewiastami a ołtarzem ofiarnym. W Starym Testamencie mała uchodziła za egzotyczny znak bogactwa – jej obecność odnotowano w tym znaczeniu w opisie pałacu króla



71. Vredeman de Vries, *Sąd ostateczny*, fragment (1594–1596), Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

126 Jefte ślubował Bogu (epizod symultanicznie przedstawiony w górnym lewym rogu obrazu), iż „jeśli sprawi, że Ammonici wpadną w jego ręce, wówczas ten, kto [pierwszy] wyjdzie od drzwi jego domu, gdy w pokoju będzie wracał z pola walki z Ammonitami, będzie należał do Pana i złoży z niego ofiarę calopalną” (Sdz, 11:31). Gdy jako triumfator przybył do rodzinnego miasta, „oto córka jego wyszła na spotkanie, tańcząc przy dźwiękach bębenków” (na gdańskim rundelu akompaniują jej harfistka i lutnistka). Zrozpaczony ojciec i córka pozostali wierni ślubowaniu; przed śmiercią ta ostatnia udala się z towarzyszkami w miejsce odosobnione (epizod w tle po prawej, z wędutą w typie Jerozolimy), by oplakać swą śmierć w dziewictwie, gdyż nie zaznała jeszcze pożycia z mężem. Następnie ojciec złożył ją w ofierze, co nader makabrycznie ukazano po prawej.

127 T. Grzybkowska dopatruje się analogii dla *Ofiary Jefty* w *Legendzie św. Jerzego* Lancelota Blondeela (szkopolu w tym, że brugijczyk ukończył swój obraz sześć lat po gdańskim) i w twórczości „malarza antwerskiego Becka” (autorce zapewne chodziło o malarza augsburskiego Leonharda Becka) – zob. T. Grzybkowska, *Złoty wiek malarstwa gdańskiego*, Warszawa 1990, s. 75.



72. Philips Galle według Maartena van Heemskercka, *Triumph Czystości*, miedzioryt, 1565

Salomona, „Domu Lasu Libanu”: „...złoto i srebro, kość słoniową oraz małpy i pawie. Dzięki temu król Salomon bogactwem i mądrością przewyższył wszystkich królów ziemi” (Krl 10:22–23). W XVI wieku jednak w małpach widziano raczej apostołki Antychrysta (Jan Kalwin) lub alegorie ludzkich przywar (małpki na obrazie Pietera Bruegla, obrazujące rozrzutność i chciwość, Gemäldegalerie, Berlin, 1562)¹²⁸. Skowaną małpę na obrazie Lauensteina należy zatem odczytać jako okiełznanie w człowieku pragnień zmysłowych.

Ćwierć wieku później w epitafum luteranńskiej rodziny Oehmów z 1559 roku w kościele Mariackim w Gdańsku antyczne ruiny odegrały podobną rolę (il. 70). Pobożna rodzina klęczy u stóp Chrystusa na krzyżu, przy czaszce Adama. W tle po prawej ukazano ruiny Septizonium, przerysowane z ryciny Hieronymusa Cocka ze zbioru *Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis ruinarvm monumenta vivis prospectibus ad veri imitationem affabre designata* (1550–1551)¹²⁹. Wyrażają one epokę *sub lege* zakończoną ofiarą Chrystusa, po której nastąpiła epoka *sub gratia*¹³⁰. Zauważmy także, że antwerpski wzór graficzny dotarł stosunkowo wcześniej do Gdańska, a Paolo Veronese posługiwał się nim, dekorując iluzjonistycznymi freskami Villę Barbaro w Maser w latach 1560–1561.

8.3.2 Rzym – Nowy Babilon

W kolejnej grupie obrazów religijnych dostrzeżemy istotną zmianę funkcji antycznych rzymskich monumentów. W okresie nasilania się konfliktu luteranско-kalwińskiego i reakcji antykatolickiej przeznaczone dla gdańskich kościołów obrazy były wyraźnymi, rygorystycznymi deklaracjami konfesyjnymi, a wszelkie elementy antyczne traciły w nich dawny, neutralny aspekt, rzymskie posągi i monumenty zdegradowano do roli symboli Rzymu – Nowego Babilonu. W protestanckim Gdańsku Rzym papieski obciążono oczywistym odium. Luter obarczył „romanistów” (papieża i jego zwolenników) odpowiedzialnością za opłakany stan chrześcijaństwa w Europie, odrzucał

128 M. A. Sullivan, *Peter Bruegel the Elder's Two Monkeys, a new interpretation*, „The Art Bulletin” 1981, 63, s. 114–126.

129 Wydaje się, że ten wzór po raz pierwszy wskazał W. Drost – udokumentowany został w jego zbiorze fotografii w Herder Institut w Marburgu. Publikuje go K. Cieślak, *Epitafia obrazowe w Gdańsku (xv–xvii w.)*, Warszawa–Wrocław–Kraków 1993, s. 42. O zespolu miedziorytów traktuje Th. A. Riggs, *Hieronym Cock (1510–1570). Printmaker and Publisher*, New York – London 1977, s. 256–266.

130 Cieślak 1993, op. cit.



73. Izaak van den Blocke, *Rozejście się narodów po upadku wieży Babel*, po 1605, Kamlaria Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk



74. Izaak van den Blocke, *Alegoria Dobrej i Złej Drogi*, 1610, zaginiony, dawniej kościół Świętej Katarzyny, Gdańsk



75. Hieronymus Cock według Maartena van Heemskercka, *Superbia (Pycha prowadząca do Zazdrości)* z cyklu *Circulus vicissitudinis humanarum rerum*, Antwerpia 1564

zwierzchność władzy papieskiej nad władzą świecką, wyłączność papieża na interpretowanie Pisma Świętego i zwoływanie soborów¹³¹. Lęki millenarystyczne około 1500 roku, kryzys ekonomiczny i polityczny, zagrożenie tureckie, wystąpienia Lutra – wszystkie te okoliczności skłaniały do żywej lektury Apokalipsy, często wizualizowanej w sztuce protestanckiej. W Objawieniu świętego Jana, podobnie jak wcześniej w Starym Testamencie, sformułowano potępienie Babilonu jako stolicy pychy, próżności i bałwochwalstwa i ukazano wizję jego upadku. Artyści sprzyjający Lutrowi gorliwie spełniali zapotrzebowanie na antypapieskie ilustracje graficzne, w których umieszczano weduty Rzymu zamiast widoków zgładzonego Babilonu. Rzym – Nowy Babilon ukazywano jako antytezę Niebiańskiej Jerozolimy, to w nim miała być wzniesiona nowa Wieża Babel (często utożsamiana z budowaną głównie za odpustowe pieniądze nową bazyliką Świętego Piotra). Na miedziorytach Cranacha apokaliptyczna bestia i nierządnica babilońska nosiły tiary papieskie¹³². Kalwin uważał, że instytucja papieżstwa zamiast ministerium Słowa stała się urzędem perwersyjnym, zbudowanym na kłamstwie (*Inst.*, IV, 2, 2). Uznawał, iż rzeczywistą sukcesją w dziejach Kościoła nie jest ta fizyczna, osobowa (następstwo kolejnych papieży w ciągu historycznym), lecz ta w Prawdzie, pod egidą Słowa¹³³.

W *Sądzie ostatecznym* Vredemana de Vries (1594–1596, Sala Czerwona; il. 71) w infernalnej scenerii końca świata rozpoznawalna jest panorama Rzymu z papieskim Zamkiem Świętego Anioła i Mostem Świętego Anioła na Tybrze. W tej antykatolickiej wizji Stolica Piotrowa utożsamiona została z apokaliptycznym Babilonem¹³⁴. Dotychczas nie podjęto kwestii genezy i znaczenia widocznej tam innej budowli o antycznym rodowodzie – świątyni na wzgórzu, dominującej nad umownie ukazanym miastem otoczonym murami z bramami. Z całą pewnością to Niebiańska Jerozolima, z biblijnym, symbolicznym obrazem Świątyni Jerozolimskiej, usytuowanej pośród cyprysów, w ogrodzie, z sadzawkami, pawilonami i czterema rajskimi rzekami. Nośnikiem pozytywnych treści jest tu jednak budowla o artystycznym rodowodzie pogańskim – jak to wytłumaczyć? Podpowiedź przynosi miedzioryt *Triumpf Czystości* Phillipa Galle według Maartena van Heemskercka

131 Szczech, op. cit., s. 176.

132 A. Chastel, *The Sack of Rome 1527*, Princeton 1983, s. 49–90; A. Giardina, A. Vauchez, *Rome. L'Idée et le Mythe. Du Moyen-Âge à nos jours*, Paris–Rome 2000, s. 73–78.

133 D. Müller, *Puissance de la Loi et limite du Pouvoir*, Paris 2001, s. 51–52.

134 B. Uppenkamp, Vredeman de Vries „Last Judgement” in Gdansk: A Calvinist reinterpretation of a Catholic iconography, [w:] *Art re-formed: Re-assessing the impact of the Reformation on the visual arts*, Newcastle 2007, s. 169–180.



76. Bartholomäus Milwitz, *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, fragment, 1654, kościół Świętej Katarzyny, Gdańsk

(z cyklu ilustracji do *Triumfów* Petrarki, 1565; il. 72), gdzie w tle ukazano centralną świątynię na rzucie koła, przypominającą rzymską świątynię Westy, uznawaną od czasów antycznych za alegoryczny obraz *Pudicitas* (tę asocjację podtrzymuje także poetycki opis triumfu Petrarki). Vredeman de Vries zatem świadomie wybrał dla świątyni zbawionych tę utrwaloną w ówczesnej świadomości artystów i inwentorów formę architektury idealnej – użyty *pars pro toto* nośnik alegorycznych treści. Kształt budowli należy tłumaczyć inklinacją artysty do komplikowanych i fantazyjnych kształtów – monopteros zwieńczony kopułą na ażurowych arkadach (błędnie określony przez Iwanoykę jako okrągły peripteros)¹³⁵. Ogólnie rzecz biorąc, w architekturze formy na planie koła jako takie stanowią obraz idei dobra moralnego – na wczesnonowożytnych przedstawieniach świątynia Salomona jest na kolistym rzucie, jak na przykład w widoku Jerozolimy, opublikowanym przez Hartmanna Schedla w 1493 roku. Równie interesująca wydaje się lektura obrazu Izaaka van den Blocke *Rozejście się narodów po upadku wieży Babel*, z cyklu ilustrującego Księgę Rodzaju (Kamlaria Ratusza Głównego Miasta, po 1605; il. 73). Ukazuje on kulminacyjny moment w dziejach postępującej ludzkiej nieprawości, pojęty zgodnie z kalwińskim przekonaniem o nieodwołalnie skażonej grzechem naturze ludzkiej i ograniczeniach

¹³⁵ Iwanoyko 1986, op. cit., s. 69.



77. Philips Galle według Maartena van Heemskercka, *Latarnia morska w Faros, miedzioryt, 1572*

poznawczych ludzkiego rozumu¹³⁶. Powielono w nim kompozycję znaną z ryciny Zachariasza Dolendo według Carela van Mander¹³⁷. Elementem aktualizacji w gdańskiej wizji *Confusio babilonica* jest wprowadzenie do sceny grupy gdańskich patrycjuszów, na Boże wezwanie opuszczających miasto, w którym króluje *Superbia* i czci się pogańskie bożki, by na mocy nowego przymierza z Bogiem zbudować Nową Jerozolimę w Gdańsku. Obecne w obrazie monumenty antyczne: posąg pogańskiej bogini i egipski obelisk, są nie tylko znakami indentyfikacji Babilonu z Rzymem, ale żywym w kontekście gdańskim argumentem kalwińskim przeciw tolerującym sztukę kościelną luteranom.

O ile w tym gdańskim *babilonicum* znajdujemy wykładnię kalwińskiego rozumienia predestynacji, o tyle w kolejnym dziele człowiek staje przed możliwością wyboru drogi Dobra i Zła, zgodnie z luterzańską wykładnią wiary. Chodzi o obraz Izaaka van den Blocke *Alegoria Dobrej i Złej Drogi*, namalowany dla kościoła Świętej Katarzyny (1610, zaginiony; il. 74), ukazujący pośrodku kompozycji młodego gdańszczyzanina „na rozstajnym drogach”; po lewej personifikacja

¹³⁶ K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000, s. 195.

¹³⁷ H. Minkowski, *Aus dem Nebel der Vergangenheit steigt der Turm zu Babel*, Berlin 1959, kat. nr. 265.



78. Abraham van den Blokke, nagrobek Simona i Judith Bahrów, fragment, 1620, kościół Mariacki, Gdańsk

Cnoty oferuje mu drogę naśladowania Chrystusa, wiodącą do Niebiańskiej Jerozolimy, po prawej Pani Świat kusi, by wybrać drogę ku ziemskim rozkoszom, którym patronuje Nierządnica Babilońska, adorowana przez dostojników katolickich, w tym papieża¹³⁸. Bardziej wnikliwy ogląd archiwalnej fotografii obrazu pozwolił dostrzec dotychczas niezauważane elementy. I tak, stronę Dobrej Drogi symbolizują tablice Dekalogu u stóp młodzieńca, kazanie głosi tam gdańszczyznom sam Chrystus, w tle zaś ukazano współczesne miasto, z nowożytną bramą. Po stronie Zła odpowiada mu miasto starożytne, z portykami i obeliskiem. By lepiej zrozumieć znaczenie antykizowanej architektury w tym obrazie, posłużmy się analogią wyłonioną spośród licznych w drugiej połowie XVI wieku malarskich i graficznych wizji Wieży Babel, znanej wówczas jedynie z opisu Herodota, niekiedy opasanej – na znak identyfikacji z Rzymem – arkadami skopiowanymi z Koloseum. Chodzi o *Superbię* (dosłownie: *Pychę prowadzącą do Zazdrości*; il. 75) Hieronimusa Cocka według Maartena Heemskercka z cyklu ukazującego obrót ludzkich spraw (*Circulus vicissitudinis humanorum rerum*, Antwerpia 1564). Rydwan Superbii wiodą konie traktem Rzymu – Nowego Babilonu, z wedutą naznaczoną monumentami upodobnionymi do Łuku Tytusa, Kolumny Trajana, z obeliskami i budowlą łączącą formy podpatrzone w inkryminowanym Mauzoleum Hadriana (architektonicznej kwintesencji rzymskiej pychy, monumencie pomyślanym jako deifikacja pogańskiego władcy, w czasach reformacji obarczonym złą sławą siedziby papieskiej) z biblijną Wieżą Babel, metaforą ludzkiej pychy, wyrażonej

138 Cieslak 2000, op. cit., s. 176.



79. Theodor de Bry według Maartena de Vos, *Wilhelm Orański i Charlotte de Bourbon kłęczący przed Bogiem*, miedzioryt, 1577



80. Izaak van den Blocke, emblemat *Si crux fundata virescat*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

chęcią dorównania Bogu¹³⁹. Izaak van den Blocke, nader często posługujący się w swych malarskich emulacjach grafiką niderlandzką, przyswoił z ryciny antwerpskiej alegoryczny sposób rozumienia architektury rzymskiej, znakomicie wpisujący się w koncepcję ideową dzieła zleconego przez luterańskiego zwierzchnika kościoła Świętej Katarzyny, sprowadzającą się do opozycji Gdańsk – Nowa Jerozolima wobec Rzymu – Nowego Babilonu.

Ostatni z gdańskich antykizowanych *paysages moralisés* wskażemy w obrazie Bartholomäusa Milwitza z 1654 roku, dekorującym prospekt małych organów kościoła Świętej Katarzyny (il. 76), świątyni, w której w sposób szczególnie doniosły głoszone teologiczną myśl luterańską. Kompozycję w układzie fryzu ujmują – niczym teatralne kurtyny – antykizowane ruiny z arkadami i balustradami. Drobne figurki ludzkie zmierzają mostem nad fosą ku bramie w kształcie łuku triumfalnego i dalej, w stronę przedziwnej budowli łączącej w dolnej kondygnacji Wieżę Babel, w górnej zaś – kolumnę Trajana z obeliskiem. Malując tę nieco ekscentryczną panoramę, Milwitz posługiwał się miedziorytem Philipa Galle według Maartena van Heemskercka *Latarnia morska w Faros* (1572; il. 77).

8.3.3 Motyw obelisku w sztuce Gdańska

Wśród epitafiów gdańskich xvi wieku motywy antyczne należą do rzadkości. Wykonane w Gdańsku w ostatniej ćwierci xvi stulecia cynowe sarkofagi królów polskich, zapewne alegorycznie kodowane na krakowskim dworze, w ograniczony sposób należą do sztuki miasta¹⁴⁰.

139 Na temat miedziorytu Cocka zob. I. M. Veldman, *Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck*, Haarlem 1986, s. 50–51; V. P. Tschudi, *The Rhetoric of Roman Monuments. Observations on an engraving by Maarten van Heemskerck*: <http://www.hum.uit.no/nordlit/6/tschudi.html>.

140 Nader interesująco przedstawia się wspólne dzieło gdańskich rzeźbiarzy i ludwisarzy, to jest cynowe sarkofagi władców polskich. Boki sarkofagu króla Zygmunta II Augusta z 1572 roku, dzieło gdańskiego monogramisty FVA, zdobią prostokątne kwatery z personifikacjami Duszy Nieśmiertelnej i pięciu zmysłów pograżonych we śnie, rozdzielonych figurami płaczków. Program, w którym dla wyrażenia chrześcijańskich treści wanitatywnych wybrano tak zsekularyzowany zespół przedstawień, trudno jednak uznać za antykizację, ponieważ temat personifikacji zmysłów, choć ideowo sięga antyku (Arystoteles, Pliniusz), doczekał się formuły artystycznej dopiero w średniowieczu. Alegorie pięciu zmysłów pojawiają się często w oficjalnej sztuce dworskiej jako nawiązanie do atrybutów władzy, ściśle – do przynależnej władcy umiejętności opanowania owych zmysłów i kierowania się rozumem. W sarkofagu Stefana Batorego (1587, Daniel Gieseler I) oprócz konwencjonalnych elementów heraldycznych, chrześcijańskich (Pietà, anioły) oraz inskrypcji znalazły się alegoryczne i egzemplarystyczne przedstawienia odwołujące się do dziedzictwa antyku i Starego Testamentu. Nisze w narożnikach i na osi dłuższych boków wypełniły posągi bohaterów: Herkulesa, Hektora Trojańskiego, Dawida (dwukrotnie), Judyty, Judy Machabeusza. Powrócono tutaj do tradycji Dobrych Bohaterów, włączając do nich uosobienie Fortitudo – Herkulesa i antyczne *exemplum virtutis* – Hektora. Jako exempla przywar uznano Holofernesa, Sardanapala, Tarkwiniusza Pysznego i Nerona. Wraz z nimi na dłuższych bokach sarkofagu umieszczono personifikacje Roztropności, Wstrzemięźliwości, Męstwa i Sprawiedliwości. Ta konfiguracja wydaje się niekompletna i niespójna – alegorie cnót nie odpowiadają chwalebny protagonistom, występnym władców zaś nie opatrzoneo jakimkolwiek komentarzem alegorycznym. Brak także jednolitej historycznej lub ideowej

Wśród gdańskich nagrobków i epitafiów siedemnasto- i osiemnastowiecznych prześledzimy monumenty, w których posłużono się motywem obelisku (piramidy).

Rozpoczniemy od nagrobka Simona Bahra, faktora i wierzyiciela królewskiego, pośrednika w transakcjach dworu, i jego żony Judith, w kościele Mariackim (Abraham van den Blocke, 1620; il. 78). Fundatorem nagrobka teściów był Johann Speyman. Nagrobek wyróżniają monumentalizm i surowość form, rzadka formuła wolno stojącej tumby z kłęczącymi postaciami zwróconymi do siebie (przeważają wówczas nagrobki przyścienne z figurami umieszczonymi w niszy arkadowej), ograniczenie do minimum atrybutów religijnych przy jednoczesnym wyeksponowaniu na pulpicie herbu Rawicz i bogato ornamentowanych, złożonych strojów. Wyniesieni ponad głowy wiernych Bahrowie, ukazani w postawie adoracji ze złożonymi rękoma, wydają się nieco zażenowani, choć bardziej rozpiera ich duma. Monument tyleż mówi nam o przewagach Bahrów, co o smaku i formacji religijno-intelektualnej ich kalwińskiego zięcia, Speymana (dodajmy, że zanim stanął nagrobek, zięciowie Bahrów wiedli spór natury religijno-prestizowej o to, kto go ufunduje i w jakiej formie). Luteraniskim wiernym nagrobek protegowanych polskiego króla wobec umieszczonych wcześniej patrycjuszowskich epitafiów wydawał się przeskalowany i ostentacyjny, a lokalizację w transepcie pochytywano za uzurpację – słowem, jasna stała się intencja fundatora, by upodobnić nagrobek teścia do magnackich monumentów funeralnych w ich aktualnie modnym typie ikonograficznym, od półwiecza rozpowszechnionym zwłaszcza w sztuce Europy Północnej. Swą surowością i sekularyzacją form przypomina on ilustrację graficzną *Wilhelm Orański i Charlotte de Bourbon kłęczący przed Bogiem* (Theodor de Bry według Maartena de Vos, 1577; il. 79). Też, że Speyman mógł zasugerować Abrahamowi van den Blocke ten wzór, uzasadnia podobieństwo kompozycji i motywów (pulpit, herb), holenderskie korzenie fundatora i wyznawana przezeń wiara reformowana, a co za tym idzie – żywa wśród gdańskich kalwinów przybyłych z Niderlandów pamięć o męczennikach za wiarę, uśmierconych w ich rodzinnych stronach rękami katolików, w tym o bohaterze narodowym Wilhelmie Orańskim, zabitym przez katolickiego fanatyka. Podnieśmy także argument osobistej znajomości Speymana z synem Wilhelma, stadhouderem Maurycym Orańskim, który ofiarował mu zbroję (Speyman kazał się w niej przedstawić na swym superekslibrisie) i którego uwiecznił posągiem w Wielkim Arsenale. Novum w stosunku do wspomnianego wzoru są wieńczące tumbę, ujęte w dwie narożne pary, obeliski na kulach (*pedini*) i postumentach, uwieńczone jednym z charakterystycznych motywów gdańskich – szyszkami (wcześniej były stosowane w mniej spektakularny sposób – Willem van den Blocke użył ich w nagrobku Kosów już w 1600 roku; motyw ten zastosował także Abraham van den Blocke w dekoracji fasady Dworu Artusa z lat 1616–1617, zapewne świadomie odwołując się do antwerpskiego ratusza, wykorzystano go również w dekoracji Wielkiej Zbrojowni z lat 1600–1605, być może za pośrednictwem wzorów Vredemana de Vries). Ten element wprowadza akcenty triumfalistyczne *allantica* do architektury

zasady doboru postaci. Mimo to program ikonograficzny sarkofagu stanowi interesujący przykład uniwersalności zastosowania tematu personifikacji cnót i exempli – tu w dziedzinie sztuki funeralnej, w funkcji pośmiertnej gloryfikacji. Wśród metalowych sarkofagów powstałych nie tylko w Rzeczypospolitej, ale też w Europie Środkowej to unikat. Zwróćmy uwagę, że exempla pojawiają się na innych sarkofagach królewskich rzadko, i to w wyborze biblijnym (Zygmunt III Waza, Cecylia Renata). Manierystyczne i wczesnobarokowe sarkofagi królów polskich wyróżniają się bogactwem form i treści na tle podobnych powstałych w Europie Środkowej – zob. K. J. Czyżewski, *Metalowe sarkofagi królewskie w katedrze na Wawelu*, [w:] *Gdańsk dla Rzeczypospolitej w służbie Króla i Kościoła*, Gdańsk 2004, s. 88.



81. Jeremias Falck według Adolfa Boya, frontypis *Machinae coelestis pars prior* Jana Heweliusza, Gdańsk 1673



82. Nagrobek Nathaniela Schrödera, 1668, stan przed 1945, kościół Świętego Jana, Gdańsk

Gdańska, podkreślając niezależność, zwłaszcza militarną, miasta i wierność etosowi republikańskiemu¹⁴¹. W wypadku nagrobka Bahrów obeliski stają się elementami gloryfikacji, wywyższenia godnego władcy, przewyższającego nawet faktyczną nobilitację – wszak Ripa uznawał piramidę (tożsamą znaczeniowo z obeliskiem) za pełen blasku symbol górnej chwały, przynależny „władcom, którzy hojnie leżą na wznoszenie okazałych, wielkich gmachów, świadczących o tej ich chwale”¹⁴². Taką wymowę zapowiadają już elementy umieszczone w narożach grobowca króla Szwecji Gustawa Wazy i jego dwóch żon w katedrze w Uppsali (Willem Boy, 1576). Użyte w podobnej skali i kontekście obeliski na nagrobku Bahrów przydają grobowcowi rodziny bankiera prawdziwie królewskiego splendoru. Jak się wydaje, symptomatyczny był także dobór kamienia na figury Bahrów – różowo-czerwonawego marmuru (podobny zastosowano wcześniej w tondzie z popiersiem Barthele Schachmanna na epitafium jego rodziny w kościele Mariackim, 1607). Być może w sensie typologicznym, podobnie jak marmur węgierski w królewskich nagrobkach w katedrze krakowskiej, odpowiada on antycznemu porfirowi, zgodnie z wymową *lex purpurea*, przynależnemu cesarzom, a potem świętym i władcom¹⁴³.

W sensie soteriologicznym te obeliski należy traktować jako znaki *aeternitas* i sławy zwyciężającej śmierć¹⁴⁴. Ukończony w 1620 roku nagrobek Bahrów zapowiada fundamentalną zmianę ideową w ikonosferze Gdańska (umownie cezurę widzimy w roku 1626) – miasta, w którym władzę odzyskują luteranie, a co za tym idzie, do głosu dochodzą reprezentanci postawy bardziej oportunistyczno-lojalistycznej,

141 Tak odczytane motywy architektoniczne, zastosowane świadomie jako nośniki znaczeń, należy odróżnić od dużo mniejszych w skali i skromniejszych w formie obelisków powielanych jako asematyczne, czysto dekoracyjne motywy zdobiące portale i szczyty domów gdańskich oraz epitafia (*Zierobelisken*).

142 Opis przedstawienia *Chwały księżęcej* według medalu Hadriana – Ripa, op. cit., s. 19. Por. w podobnym znaczeniu dzieło aktywnego w Gdańsku medaliera Sebastiana Dadlera. Na rewersie medalu z Władysławem IV (1639) ukazał on tego władcę *en pied* z gałązką wawrzynu przy obelisku na czterech kulach i piedestale, opatrzonego dewizą *Honor virtutis praemium* – zob. Stahr, op. cit., s. 103.

143 O tej asocjacji traktuje S. Mossakowski, op. cit., s. 232 (tu wskazanie literatury tematowej). Na temat nagrobka Schachmanna zob. T. Grzybkowska, *Artyści i patrycjusze*, Warszawa 1997, s. 34.

144 Odkryte ponownie w okresie renesansu egipskie obeliski, przywożone wcześniej przez Rzymian do stolicy i ważnych miast imperium w celach kommemoratywnych, uzyskały nowe znaczenie. Dawny przedmiot pogańskiego kultu stał się emblematem triumfującego Kościoła. Egzorcyzmowane i konsekrowane obeliski, lokowane na nowych bazach i w centrum fontann, poprzez umieszczenie nań krucyfików i symboli papieskich stały się symbolem potęgi katolickiego Rzymu i jego dostojników. Podobny splendor stopniowo zyskiwały dworskie afilacje obelisku, służące propagandzie władzy świeckiej. Antycznemu motywowi obelisku nadano chrześcijański sens także poprzez związek trójkątnego kształtu z Trójcą Świętą, jak również z symboliką Zmartwychwstania i solarną symboliką chrystologiczną. Najstarszym przykładem zastosowania obelisku w chrześcijańskim monumencie funeralnym jest nagrobek Agostina Chigiego w Santa Maria del Popolo w Rzymie (ukończony w 1554 roku). Dobrym wprowadzeniem do tematu jest praca B. A. Curran, A. Grafton, *Obelisk: A history*, Cambridge 2009. Motyw obelisku w sztuce polskiej analizowali między innymi J. Miziolek, *Obeliski Rzymu i Krakowa w 2 połowie XVI w.*, „Barok” 1994, 1/2, s. 153–172; A. Badach, *Obeliski króla Władysława*, „Kronika Zamkowa” 1998, 1/36, s. 73–89; J. Śliwa, *Najstarsza polska piramida. Grobisko ariańskie w Krynicy koło Krupcego*, „Meander” 2005, 3, s. 350–355; J. Tyszkiewicz, *Motyw obelisku w sztuce nagrobnej Warszawy jako element europejskiej tradycji sepulkralnej*, „Meander” 2005, 3, s. 356–376.

którzy coraz częściej korzystać będą z obiegowych, kosmopolitycznych znaków antykizowanego hołdu. A składać go będą zarówno swej zmitologizowanej przeszłości i coraz bardziej uczonym protagonistom swej współczesności, jak i polskim władcom odwiedzającym miasto. W tym ostatnim wypadku sztuka w kostiumie antycznym staje się instrumentem gry politycznej. Sygnalizując jedynie omówioną w osobnym podrozdziale problematykę, wydobędziemy w tym kontekście leitmotyw naszych rozważań – obelisk. Intratę do Gdańska Władysława IV i małżonki w roku 1646 upamiętniły między innymi dwa obeliski, triumfalne znaki dobrobytu i sławy (projekt Adolfa Boya, znane dzięki rycinie Jeremiasa Falcka), sprzężone z solarno-lunarnym, mitologicznym wizerunkiem pary królewskiej. O tym, jak uniwersalny był to znak, świadczy fakt wtórnego wykorzystania tych obelisków w czasie wizyt w mieście Jana III Sobieskiego i Marysieńki oraz Augusta II Sasa.

Para znanych nam autorów, rytownik Jeremias Falck i Adolf Boy jako rysownik, stworzyła frontysepis *Machinae coelestis pars prior* Jana Heweliusza (1673; il. 81). Artyści, zapewne inspirowani przez samego astronoma, wykorzystali w nim zarówno znany już z Sali Czerwonej motyw Koloseum (wprowadzonego w tło jako scenograficzny element gloryfikacji i uwiecznienia), jak i motyw obelisku. W tym wypadku służy on jako *sideralis scietiae monumentum*, opatrzony emblematami przeplecionymi wawrzynem, ilustrującymi przymioty astronoma: bystry umysł, rysi wzrok, niestrudzenie i stałość w pracy. Cztery kule, na których spoczywa obelisk, alegorycznie odnoszą się (jak zaznaczył sam Heweliusz w autorskim komentarzu) do ukazanych obok w dyspucie czterech astronomów: Hipparcha, Ptolomeusza, Kopernika i Tychona Brahe¹⁴⁵. Do motywu obelisku powrócono w epitafium Heweliusza (il. 84)¹⁴⁶.

Świadectwem przejmowania motywów znanych z monumentów funeralnych rozpowszechnionych w krajach katolickich są nieliczne w sztuce Gdańska nagrobki z czasów dojrzałego i późnego baroku. Najstarszy i najbardziej monumentalny upamiętnia Nathaniela Schrödera (1668, Gdańsk, kościół Świętego Jana; il. 82). Sarkofag ujmują personifikacje Iustitii i Fortitudo, lico zdobi ujęta w owalny



83. Johann Heinrich Meissner, nagrobek Johanna von Sinclaira, po 1731, kościół Mariacki, Gdańsk



84. Epitafium Jana Heweliusza, stan przed 1945, kościół Świętej Katarzyny, Gdańsk

¹⁴⁵ K. Targosz, *Jan Heweliusz uczony – artysta*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 70–71, 74–75.

¹⁴⁶ Epitafium Jana Heweliusza umieszczono na północnym filarze prezbiterium kościoła Świętej Katarzyny w Gdańsku, nad płytą nagrobną ustawioną w miejscu pochówku astronoma i jego rodziny. Składa się ono z konsoli, ozdobionej panoplium złożonym z przyrządów astronomicznych, i spoczywającego na niej obelisku z medalionem portretowym i tablicą inskrypcyjną, nad którymi rozwieszona jest laurowa girlanda. Po bokach i u szczytu obelisku umieszczono antykizowane urny. Epitafium-pomnik, powstałe z inicjatywy i zapewne wedle koncepcji Johanna Bernoullego, wykonał Wilhelm Chrystian Meyer. Kenotafl Heweliusza reprezentuje już sentymentalistyczny nurt klasycyzmu, określane jako *Denkmalsromantik* – zob. M. Chorzozman, *Epitafium Heweliusza z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku*, www.free.art.pl/artifex.

kartusz inskrypcja kommemoratywna podtrzymywana przez putta. Nad nimi niemal unosi się piramida, optycznie usadowiona jedynie na palmetowych muszlach, między którymi umieszczono lwa świętego Marka z księgą zawierającą dewizę zakonu jego imienia. Pośrodku egiptyzującego monumentu wyeksponowano rzeźbiony portret Schrödera w popiersiu na postumencie, otoczony wieńcem laurowym i małżowinowym kartuszem, z herbami zmarłego po bokach. Piramidę wieńczy glob z orłem o rozpostartych skrzydłach. Równie bogate w treści jest malowane tło nagrobka: na dole rzeźbione alegorie cnót kardynalnych uzupełniają Prudentia i Temperantia, wyżej, na tle rozpiętej draperii, zawieszono owalne portrety rodziców Schrödera, wybór herbów, obrazy emblematyczne, dydaktyczno-moralizatorskie, zaczerpnięte z antyku (Parki, Etapy życia ludzkiego) i Biblii. Malowaną kotarę wieńczą postaci trzech cnót teologicznych, od lewej Fides, Caritas i Spes. Pod względem stylistycznym skonfrontowane zostały w nagrobku schemat nagrobka Chigich i w miarę nowoczesne formy postbernińskie z retrospektywnymi, wywiedzionymi z epitafium Brandesów i figury Caritas z Domu Złotego Speymana.

Nagrobek pułkownika Johanna von Sinclaira upamiętnia dowódcę sił zbrojnych miasta (kościół Mariacki, Johann Heinrich Meissner, po 1731; il. 83), z czterometrowym obeliskiem z rozbudowaną inskrypcją, u którego stóp umieszczono cztery postaci alegoryczne: Chronosa (Tempusa), Virtus oraz prawdopodobnie Fortitudo i Prudentię¹⁴⁷.

Gdańskie monumenty funeralne warto zestawić z wykonanym z piaskowca nagrobkiem podkomorzego Augusta II Sasa, Georga Konstantina von Hülsena w katedrze w Oliwie (J. H. Meissner, ok. 1760). W tym katolickim *monumentum* połączono elementy sarkofagu podtrzymywanego przez parę lwów, obelisku z popiersiem portretowym na postumencie z herbem oraz panoplium z chorągwiami u stóp obelisku, odpowiednim ze względu na stopień kapitana, którego dosłużył się zmarły¹⁴⁸. Obelisk w górnej partii dekoruje triada puttów.

Co znamienne, nagrobki z wyeksponowanym obeliskiem, pojętym jako nośnik kommemoratywnych znaczeń, a nie asemantyczny motyw architektoniczny, ufundowali osiadli w Gdańsku nobilitowani, niemający jednak statusu patrycjuszów. Przyjęty do herbu Rawicz Bahr, nobilitowany we Włoszech Schröder i wywodzący się z baronów szkockich von Sinclair symbolicznie przeskoczyli w ten sposób szczeble drabiny społecznej, ich *monumenti* stały się znakiem awansu¹⁴⁹.

Ukazane w tym świetle protestanckie pomniki funeralne nadają świątyniom szczególną funkcję jako *templa communitatis urbanae*¹⁵⁰, współtworzonej przez patrycjat i Radę przestrzeni publicznej życia obywatelskiego, czytaj: areny, w której z ostentacją demonstruje się pozycję społeczno-majątkową i zawłaszcza *sacrum* budowli kościelnej.

147 Wbrew sugestiom Cieślak 1992 (op. cit., s. 119) zachowała się fotografia archiwalna ukazująca nagrobek, ba, zachował się w dużej mierze sam monument, uznany przez uczoną za zaginiony (figury alegoryczne przechowywane były w Kaplicy Królewskiej, a obelisk – w składnicy konserwatorskiej w Oliwie). Figury rozpoznane przez tę autorkę jako „Virtus i korząca się przed nim Śmierć” to dokładnie Tempus (jako Saturn, dziś pozbawiony atrybutów) i Virtus – młoda dziewczyna uwieńczona laurem, pierwotnie trzymająca w uniesionej ręce wieńiec.

148 Koska, op. cit., s. 51.

149 Tak interpretuje sam fakt ufundowania przez nich nagrobków K. Cieślak, nie podnosząc jednak znaczenia samego obelisku – zob. Cieślak, op. cit., s. 117.

150 Pojęcie zaczerpnięte z: A. Ziemia, *Północ-Południe. Konfrontacje i wzajemne inspiracje w kulturze Italii, Niderlandów i Niemiec w średniowieczu i epoce nowożytnej. Zarys problematyki*, [w:] *Transalpinum*, kat. wyst., Warszawa b.d., s. 33.

8.3.4 Gdańsk wobec mitu Wenecji Ideowe i artystyczne związki Gdańska i Serenissimy

Wenecja w dobie nowożytniej stała się uosobieniem wartości republikańskich, które w sposób szczególnie atrakcyjny i prowokujący intelektualnie oddziaływały w Europie Północnej¹⁵¹ jako ideowy substytut, lub raczej alternatywa dla współczesnego Rzymu obciążonego odium papieskim. Serenissima od XV wieku podtrzymywała mit ukazujący jej konstytucję jako współczesną wersję antycznej mądrości politycznej¹⁵². Mit republiki weneckiej, choć zakorzeniony w idealizowanym dziedzictwie starożytnych Aten, Sparty i Rzymu, był bardziej żywotny niż owe skamieliny, stał się źródłem politycznej edukacji Europejczyków i exemplum antymonarchistycznym¹⁵³. W połączeniu z wyraźnie antypapieską¹⁵⁴ polityką Serenissimy mit Wenecji był chętnie podejmowany w krajach protestanckich, w tym w Holandii i Anglii, zastępując w funkcji katolicki Rzym.

Wenecki model ustrojowy był nośną ideą w całej Europie, w tym w Italii, na przykład we Florencji, zwłaszcza około roku 1500¹⁵⁵. Jesień renesansu przyniosła włoskim miastom przemiany ustrojowe, a na ich tle *res publica* wenecka zdawała się wręcz soliterem na mapie Włoch. Ukształtowana w Wenecji harmonijna koncepcja władzy łączyła w sobie wszystkie trzy Arystotelesowskie formy rządzenia: w Wielkiej Radzie widziano organ demokratyczny, republikański, w Senacie – arystokratyczny, a instytucja doży miała kontekst monarchistyczny. O ówczesnym rozumieniu pojęć „republika” i „demokracja” wiele mówi fakt, że zgromadzeni w Wielkiej Radzie przedstawiciele ludu stanowili 1,5–2 procent mieszkańców Wenecji. Rzeczywisty autorytet polityczny nie leżał w czysto reprezentacyjnych funkcjach dożów ani w czasowo liczącej aż do dwóch tysięcy osób Wielkiej Radzie, tylko w liczącym zaledwie czterdziestu członków Senacie. Senat Wenecji rządził samowystarczalnie, jako arystokratyczny element republiki, podczas gdy niemający władzy politycznej doża był jedynie reprezentantem państwa¹⁵⁶. Taka struktura zapewniała jednak polityczną stabilność i ciągłość władzy, *de facto* skupionej w rękach elity rekrutującej się wyłącznie spośród *cittadini originari* o szlacheckim pochodzeniu.

Wenecja od początku XVI wieku stała się w Europie na północ od Alp modelem republikańskim – na przykład w Norymberdze Willibald Pirckheimer porównywał rodzinne miasto do Wenecji, wskazując na podobieństwa w zakresie sposobu administrowania i roli handlu w tworzeniu

151 W. J. Bouwsma, *Venice and the Defence of Republican Liberty: Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation*, Berkeley – Los Angeles 1969; idem, *Venice and the Political Education of Europe*, [w:] *Renaissance Venice*, London 1973, s. 445–466; M. Haitzma, O. G. Eco, *The Myth of Venice and Dutch Republican Thought in the Seventeenth Century*, Assen 1980; J. Eglin, *Venice Transfigured: The Myth of Venice in British Culture 1660–1797*, New York 2001.

152 T. Fröschl, *Selbstdarstellung und Staatssymbolik in den europäischen Republiken der frühen Neuzeit an Beispielen der Architektur und der bildenden Kunst*, [w:] *Republiken und Republikanismus in der frühen Neuzeit*, München 1988, s. 239–271.

153 E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1986, s. 23.

154 Gdy uchwałę Senatu weneckiego uzależniono fundację nowych klasztorów i kościołów oraz donacje na rzecz Kościoła od zgody Signorii, w 1607 roku papież ekskomunikował weneckie władze, a interdykt objął całą domenę Wenecji. Weneccjanie nie przejęli się tym i w kościołach nadal odprawiano liturgię.

155 F. Gilbert, *The Venetian Constitution in Florentine Political Thought*, [w:] *Florentine Studies: Politics and Society in Renaissance Florence*, London 1968, s. 463–500.

156 Ibidem, s. 468.

dobrobytu obu miast-republik. W 1506 roku patrycjusze norymberscy zwrócili się z prośbą do weneccjan, by ci przysłali kopie swych statutów prawnych, które chętnie by naśladowali¹⁵⁷.

Recepcja mitu Wenecji w Rzeczypospolitej znajdowała realny, historyczny kontekst w świadomości wspólnego wroga – Turcji, obopólnych interesach handlowych oraz częstym wśród szlachty wyborze studiów w Padwie (należącej do Wenecji). Paralelna pozostaje także dominacja magnaterii w Polsce i pozycja arystokracji w Wenecji oraz polska odmiana *regimen mixtum* (Polibiusz), oparta na trzech elementach: monarchii (król), arystokracji (Senat) i demokracji szlacheckiej (Sejm). Około roku 1600 Paweł Palczowski (*Status Venetorum seu brevis tractatio de vetustate Venetorum...*, Kraków 1603) i Krzysztof Warszawicki (*De optimo statu libertatis*, Kraków 1598) postulowali, żeby w Polsce wprowadzić idee, które konstytuowały władzę Wenecji. Nawiązali w ten sposób do ducha dzieła Gaspara Cantariniego *De magistratibus et republica Venetorum libri quinque* (Paris 1543), w którym ukazano wyidealizowany obraz republiki i jej *governo misto*. Wskazywali na mieszany model władzy w Wenecji jako ewentualne źródło reformy ustrojowej w Polsce, chwalili obowiązujący tam system rad, metodę głosowania, sposób rekrutacji potencjalnych kandydatów do sprawowania władzy. Podobnie jak w Rzeczypospolitej po bezpotomnej śmierci ostatniego z Jagiellonów, w Wenecji obieralny doża sprawował władzę dożywotnio, a polskie *pacta conventa* zestawiano z *promissione ducale*¹⁵⁸. Anonimowy autor *Libera respublica* podkreślał, że istnieją tylko trzy prawdziwe republiki: Rzym, Wenecja i Polska; w dwóch ostatnich szlachta cieszy się szczególnymi względami¹⁵⁹. Podobne argumenty zdecydowały zapewne o uznaniu i podziwie, z jakim w nadbałtyckim emporium cieszyła się Serenissima – Królowa Adriatyku. W historii gospodarczej Gdańska handel z miastami włoskimi, w szczególności z Wenecją, odegrał istotną rolę¹⁶⁰. Sekretarz Rady Miasta i gdański historiograf Reinhold Curicke w znamienity sposób określił relacje Gdańska i Wenecji: „*Nec video urbem in regionibus istis, cuius Gubernatio sit similior Venetorum Reipublicae*”¹⁶¹. Rozpoznawalne są analogie między statusem polityczno-prawnym obu miast, wspólnota aspiracji ideowych (Wenecja *altera Roma*¹⁶², rola stoicyzmu i rzymskich exempli w Gdańsku), umiłowanie wolności i arystokratyzm kultury). W konsekwencji ikonograficznym do niezachowanych malowideł w ratuszu toruńskim, namalowanych przez Antona Möllera, tak zwana *Tabula emblematica* III poświęcona była Mądrości i miała swój odpowiednik w *Tabula historica* przedstawiającej sesję Senatu w Toruniu i *Sessio Senatus Veneti in Consilio*¹⁶³. Około 1603 roku mógł Toruń wyposażenie sali obrad miejskich swojego ratusza uzasadniać przykładem

157 R. von Friedeburg, op. cit., s. 134.

158 K. Korany, *La costituzione di Venezia nel pensiero politico della Polonia*; B. Biliński, *Venezia nelle peregrinazioni polacche del Cinquecento e lo Spotalizio del Mare di Giovanni Siemuszowski* (1565), s. 289–29; B. Dembiński, *Stosunek włoskiej literatury politycznej do polskiej w XVI w.*, <http://www.omp.org.pl/>.

159 *Libera respublica-absolutum dominium-rokosz*, 1606, [w:] *Pisma polityczne z czasów rokoszu Zembrzydowskiego*, red. J. Czubek, Kraków 1918, t. III, s. 407. W tym czasie powszechne w Europie było przekonanie, że ostatnie prawdziwe republiki to Wenecja, Genua, San Marino, Genewa i Holandia.

160 T. Hirsch, *Neber den Handelsverkehr Danzigs mit den italienischen Staaten zu Ende des XVI Jahrhunderts*, „*Neue Preussische Provinzial Blätter*” 1847, VI, s. 97–114; L. Boratyński, *Przyczynek do dziejów pierwszych stosunków handlowych Gdańska z Włochami, a w szczególności z Wenecją*, „*Rozprawy Wydziału Historyczno-Filologicznego PAU*” 1908; H. Samsonowicz, *Relation commerciale entre la Baltique et la Méditerranée aux XVIIe et XVIIIe siècle. Gdańsk et L'Italie*, [w:] *Mélange à l'honneur de Fernand Brandel*, Toulouse 1973, s. 537–545.

161 R. Curicke, *Der Stadt Danzig historische Beschreibung*, Amsterdam–Danzig 1687, s. 83. Gdańsk z Wenecją porównywał już Stanisław Sarnicki w dziele *Descriptio veteris et novae Poloniae...*, Kraków 1585 – zob. *Gdańsk w literaturze. Bibliografia od roku 997 do dziś. Tom pierwszy: Około 998–1600*, Gdańsk 2009, s. 243.

162 B. Marx, *Venezia – alter Roma? Ipotesi sull'umanesimo italiano*, Venezia 1978.

163 S. Dąbrowski, *Malowidła Antoniego Möllera w ratuszu toruńskim*, „*Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu*” 1923–1925, t. IV, s. 176.



B. Prell: Gesandtschaft Danziger Kaufleute bei dem Dogen Marino Grimani, 1601.

85. Hermann Prell, według, *Poselstwo gdańskich kupców u doży Marina Grimaniego w 1601 r.*, litografia, 1859

Wenecji. W dwunastu *praecepta politica*, które malarz miał odzwierciedlić w obrazach, w trzeciej parze obrazów zawarto bezpośrednie porównanie pomiędzy Senatem Torunia a „czcigodnym Senatem Wenecji”. Na jednej tablicy miał być przedstawiony ratusz i posiedzenie toruńskiego Senatu, naprzeciw malarz miał przedstawić posiedzenie Senatu w Wenecji.

Porównanie do Wenecji zawiera wyraźną wskazówkę do politycznego samookreślenia: Wenecja jako topos kulturowy i cywilizacyjny punkt odniesienia funkcjonuje w Gdańsku od końca XVI wieku, co potwierdzają choćby uwagi w kronice dominikanina Martina Grunewega, wywodzącego się z gdańskiej luteranckiej rodziny, spisane u zarania XVII stulecia. Tworząc pean na cześć Gdańska, autor wielokrotnie odwołuje się do przykładu Wenecji, którą odwiedził kilka lat wcześniej w celach handlowych. O dziwo, z pobudek patriotycznych hiperbolizuje zalety Gdańska, wyraźnie górującego nad Perłą Adriatyku. Kościół Mariacki bardziej go zachwyca niż San Marco, Długi Targ równa się Piazza di San Marco, ratusz nie ustępuje włoskiemu odpowiednikowi i tym podobnie. Swoje stronnicze porównania rozciąga na urzędzenia komunalne, uroki pejzażu oraz należące do jego *licentia poetica* kuriozalne spekulacje językoznawczo-numeryczne¹⁶⁴.

Proces hermetyzacji społeczeństwa gdańskiego, stymulowany gospodarczo i kulturowo, doprowadził do tego, że dostęp do Ławy i Rady miało zaledwie kilka rodzin. W Wenecji to zjawisko miało

164 D. Kaczor, *Orbis Gedanense. Wizja Gdańska w kronice dominikanina Martina Grunewega (XVI w.)*, [w:] *Dominikanie. Gdańsk-Polska-Europa, Gdańsk-Pelplin 2003*, s. 554-557.

charakter zinstytucjonalizowany, zasady uczestnictwa w organach władzy regulowała *Serrata*¹⁶⁵. Oba miasta stworzyły w kulturze własny mit, w obu wypadkach kontrastujący z rzeczywistością, a w każdym razie stanowiący dla niej wyzwanie. Wielokrotnie bowiem, podważając idealizowaną legendę *Serenissimy*, podnoszono fakt, że Wenecja słynie z korupcji, a jej mieszkańcy uciekają się do zdrady i wiarołomstwa¹⁶⁶. „Próby zawłaszczenia urzędu doży, uczynienia go dziedzicznym i przejścia przezeń całej władzy, bezlitosne walki skłóconych rodów, skrytobójstwa i spiski, banicje i egzekucje – wczesne dzieje Wenecji, jak innych włoskich miast–państw, obfitują w epizody dramatyczne i krwawe...”¹⁶⁷. Wady gdańszczan były napiętnowane w moralizatorskich dziełach, które w kostiumie mitologiczno-astrologicznym tropią nadmierne bogactwo, pychę i lubieżność. Społeczno-psychologicznym przyczynkiem do problemu autofiguracji obu miast jest rys arywistyczny jego mieszkańców. Istotny w wypadku obu miast portowych lokalny rodowód, jako polityczny placet znalazł wyraz w propagandowych prywatnych fundacjach funeralnych, tworzeniu genealogii mających podnieść prestiż i splendor rodziny. Wszystko to zmierzało do swoistego zatarcia przez patrycjusz-*nuworyszów* niedawnej profesji kupieckiej, a jednocześnie do przyjęcia nowych zwyczajów, rytuałów i zainteresowań humanistycznych¹⁶⁸.

Ożywienie relacji gdańsko-włoskich nastąpiło u schyłku XVI stulecia – pierwszy statek wenecki z ładunkiem wina przyplął nad Motławę w 1580 roku¹⁶⁹. Włoska wyprawa Johanna Speymana, absolwenta uniwersytetów w Padwie i Pizie, miała charakter handlowy – wyruszył on w roku 1589 wraz z flotyllą statków ze zbożem do Genui. Wracał przez dwa lata, zatrzymując się we Florencji, Rzymie i Wenecji. Włoskie peregrynacje mieli za sobą Bartholomäus Schachmann i Arnold von Holten (burmistrz w latach 1617–1629), który odwiedził między innymi Genuę i Wenecję. W 1591 roku poznał sekretarza Republiki Weneckiej Marca Ottoboniego, który jako agent handlowy przyczynił się do rozkwitu stosunków handlowych między Gdańskiem a *Serenissimą* (prowadził w Gdańsku negocjacje w sprawie importu polskiego zboża). W uznaniu jego zasług przyjęto go do bractw Świętego Rajnolda i Świętego Jerzego oraz obdarowano widokiem (dosłownie: *conterfey*) Gdańska, namalowanym w roku 1600 przez Antona Möllera (zaginiony)¹⁷⁰. Gdy Arnold von Holten odwiedził w 1608 roku Wenecję jako oficjalny przedstawiciel Gdańska, Ottoboni osobiście oprowadzał go po mieście¹⁷¹.

Mit wenecki w Gdańsku odżył w malowniczej formule historyzmu w drugiej połowie XIX stulecia – wtedy zaczęto nazywać Gdańsk Wenecją Północy (pierwszy miał to uczynić cesarz Fryderyk Wilhelm IV w czasie odwiedzin miasta w 1843 roku). W Wielkiej Sali Ławy wśród innych obrazów gloryfikujących niemiecką przeszłość Gdańska znalazło się płótno Hermanna Prella

165 P. Korduba, *Patrycjuszowski dom gdański w czasach nowożytnych*, Warszawa 2005, s. 49–50.

166 D. E. Queller, *The Venetian Patriariate: Reality Versus Myth*, Chicago 1986.

167 K. Pomian, *Wenecja w kulturze europejskiej*, Lublin 2000, s. 17.

168 A. F. Cowan, *The urban patriariate: Lübeck and Venice 1580–1700*, Köln–Wien 1986, s. 102–103; P. O. Loew, *Danzig und Venedig in Trauer vereint. Ein Städtevergleich als Beitrag zur lokalen Mentalitätsgeschichte (16. bis 20. Jahrhundert)*, „Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung” 2002, 51, Hf. 2, s. 159–187.

169 H. Samsonowicz, *Dynamiczny ośrodek handlowy*, [w:] *Historia Gdańska*, t. II, 1454–1655, red. E. Cieślak, Gdańsk 1982, s. 159–160; E. Cieślak, *Les relations de Gdańsk (Dantzig) avec L'Italie*, [w:] *La via dell'ambra*, Bologna 1994, s. 209–218. Intensywność kontaktów handlowych Gdańska i Italii wygasa już na początku XVII wieku, przede wszystkim z powodu braku zewnętrznego wsparcia politycznego. Gdańsk handlował zbożem z Wenecją, z Toskanią w czasie panowania Ferdynanda I, z Genuą, Mantuą i państwem kościelnym.

170 G. Cuny, [w:] Thieme-Becker, xxv, 1935, s. 5.

171 E. Cieślak, 1994, op. cit., s. 214.



86. Loggetta di San Marco, Wenecja

*Poselstwo gdańskich kupców u doży Marina Grimaniego w 1601 r.*¹⁷², reprodukowane w rozposzechnionych zestawach ilustracji typu *Moderne Kunst* (na przykład Berlin 1859; il. 85).

Wpływy sztuki weneckiej są widoczne w Gdańsku¹⁷³ przede wszystkim w sposobie alegorycznej figuracji miasta. Gdy patrycjuszowska elita tworzyła portret swego miasta, dokonywała się wizualizacja sprzężonych z sobą idei religijno-filozoficzno-politycznych. Weneccjanie stworzyli autoportret miasta cudownie wyrosłego na lagunie, posługując się figurami symbolicznymi republiki: Świętym Markiem z lwem, personifikacją Wenecji jako Królowej Adriatyku, figurą Iustitii, bogini Romy i Wenus, nie zapominając o analogiach maryjnych. Na wielkoformatowym, drzeworytniczym widoku Wenecji Jacopa de'Barbari poniżej weduty ukazano patrona handlowego emporium – Merkurego oraz Neptuna ujeżdżającego delfina, obierającego Wenecję za dom i przynoszącego obietnicę łagodnej żeglugi¹⁷⁴. Gdańszczanie do sakramentalnych patronów swego miasta oprócz tych znanych z weneckiej weduty dołączyli Cererę.

Monumentalne figury *Marsa* i *Neptuna Sansovina*, ustawione na schodach Pałacu Dożów, reprezentują *stato di terra e di mare*. Artyści gdańscy częściej niż do Marsa odwoływali się do

172 P. O. Loew, *Danzig und seine Vergangenheit 1793-1997: Die Geschichtskultur einer Stadt zwischen Deutschland und Polen*, Osnabrück 2003, s. 238.

173 W tym miejscu skupiono się wyłącznie na dziełach alegoryczno-mitologicznych, szerzej o relacjach artystycznych wenecko-gdańskich autor pisze w artykule *Relacje artystyczne między Gdańskiem a Italią w czasach nowożytnych*, [w:] *Relacje artystyczne między Italią a Polską od średniowiecza do nowoczesności. W pierwszą rocznicę śmierci profesora Zygmunta Ważbińskiego (1933-2009)*, w przygotowaniu.

174 J. Schulz, *Jacopo de Barbari's View of Venice: Map Making, City Views and Moralized Geography before the Year 1500*, „Art Bulletin” 1978, 60, s. 425-474; D. Howard, *Venice as Dolphin: Further Investigations into Jacopo de' Barbari's View*, „Artibus et Historiae” 1997, 35, s. 101-111.

walecznej i roztropnej Minerwy. Brązowy piedestał z Piazza di San Marco, zwieńczony posągami uskrzydłonego lwa, u nasady dekorują reliefy Alessandra Leopardiego, ukazujące *trionfi* w konwencji mitologicznej. Minerwa w hełmie, trzymająca gałązkę oliwną, symbolizuje Pokój, alegorią obfitości jest Cerera z winnym gronem i rogami obfitości, jako personifikację Sprawiedliwości ukazano dziewicę Astreę – ostatnią ze śmiertelnych, która opuściła ziemię, i pierwszą, która wróciła, by zainicjować Złoty Wiek. Co znamienne, wszystkie boginie żeglują.

Ukazując alegoryczne oblicze swej republiki, Wenecjanie często utożsamiali ją z Iustitią. Identyfikowanie tej cnoty kardynalnej z miastem-państwem było toposem w kulturze średnio-wiecznych komun (kazuś malowideł Lorenzettiego w Palazzo Publico w Sienie) – w ikonosferze Wenecji doszło do niezwyklej fuzji, stopienia się w jedno pojęcie Wenecji i Sprawiedliwości¹⁷⁵. Przedstawienie Wenecji jako Iustitii zdobi eksponowane miejsce – zachodnią fasadę Pałacu Dożów (relief w medalionie Filippa Calendaria z połowy XIV wieku). Ukazano ją zasiadającą na tronie Salomonowym, między lwimi głowami, z mieczem i zwojem, z inskrypcją, podczas gdy u jej stóp leżą pokonane Ira i Superbia. Pałac Dożów zdobią także dwie inne figury alegoryczne Wenecji-Iustitii, dłuta Alessandra Vittorii (1579): wieńcząca fasadę od strony Piazzety, umieszczona na osi nad balkonem, i w fasadzie południowej, także nad balkonem. W sztuce Gdańska alegoryczne dzieła ilustrujące szeroko rozumianą ideę sprawiedliwości zajmują równie eksponowane miejsce – począwszy od jednoosobowych i zbiorowych personifikacji, poprzez biblijne i antyczne exempla, aż po protestanckie wizje sądu ostatecznego.

Rozbudowany program dekoracji rzeźbiarskiej weneckiej Loggetty di San Marco, zrealizowany przez Jacopa Sansovina, można ująć hasłem *Venetia figurata* (il. 86). Kluczowe są tu trzy marmurowe reliefy zdobiące attykę. Pośrodku została przedstawiona personifikacja Wenecji jako Iustitii tronującej między dwiema alegoriami rzek. Płaskorzeźby po bokach wyobrażają Jowisza jako personifikację Krety i Wenus, patronkę Cypru – w ten sposób zostało mitologicznie zobrazowane morskie imperium Wenecji. Poniżej w czterech niszach międzyarkadowych umieszczono posągi Minerwy, reprezentującej Mądrość (jej wyrazicielem był Senat, kierujący się sprawiedliwością Bożą), Apolla, opiekuna Muzyki (bóg-słońce wyrażający w muzyce harmonię władz Wenecji, wynikającą z umiłowania wolności i sprawiedliwości), Merkurego, uosabiającego Elokwencję (a w domyśle dar perswazji w rzemiośle kupieckim), i żeńskiej personifikacji Pokoju (jako dobrodziejstwa Opatrzności)¹⁷⁶. Po raz kolejny pogańscy bogowie w miejscu publicznym obrazują państwowotwórcze cnoty.

Architektura i dekoracja rzeźbiarska loggetty znajduje odpowiednik w sztuce Gdańska – jest nią trójarkadowa przegroda z sieni domu przy ulicy Długiej 45 z około 1560 roku (obecnie sień górna Ratusza Starego Miasta w Gdańsku, il. 204). Wieńczy ją fryz z wizerunkami Neptuna, Junony i Merkurego, traktowanych jako personifikacje różnych domen Gdańska. Artykulacja loggetty jest bardziej urozmaicona, filary mają nisze ujęte kolumnami, jej architektura odznacza się

¹⁷⁵ D. Rosand, *The Myths of Venice. The Figuration of the State*, Chapel Hill 2001, s. 26.

¹⁷⁶ Ch. Davis, *Jacopo Sansovino's Loggetta di San Marco and Two Problems of Iconography*, „Mitteilungen der Kunsthistorischen Institutes in Florenz” 1985, 29, s. 396–400.

doskonałością proporcji, będącej owocem utrwalonego od kilku pokoleń włoskich architektów studium antyku. Bryła jest doskonale wyważona, detal traktowany bardziej światłocieniowo. Arkady gdańskiej przegrody są przykładem klasycyzującego manieryzmu w wydaniu północnym, powierzchownie przyswojonego dziedzictwa Palladia i Serlia, przy ornamentalno-linearnym traktowaniu formy i zachwianiu tektoniki (zbyt ciężka, przeładowana dekoracjami attyka w stosunku do proporcji arkad).

8.4 Program dekoracji Sali Czerwonej Ratusza Głównego Miasta wobec tradycji antycznej

Alegorii nie zredukuje się do figury mikrostrukturalnej. To jedynie makrokontekst wyznacza i narzuca charakter wyobrażony w dyskursie alegorycznym¹⁷⁷.

Tzvetan Todorov

Ratusz (od niem. *Rathaus* – dom rady), począwszy od średniowiecza, wraz z kształtowaniem się poczucia odrębności statusu prawnego miast, stanowił symbol podmiotowości mieszczaństwa, autonomii i prestiżu jego władzy. Automatycznie wzrastała ranga tej budowli jako akcentu urbanistycznego, z imponującą wieżą, niejako rywalizującą z wieżami fary, a malarsko-rzeźbiarskie dekoracje fasady i wnętrza ratuszowych stawały się świadectwami społeczno-politycznej świadomości fundatorów. Od XII stulecia o supremacji architektonicznej ratuszy decydowała skala, o dominacji ideowej – symbolizujące niezależność polityczną elementy architektoniczne zaczerpnięte z architektury feudalnej, takie jak wieża, krenelaż, loggia sądowa i attyka, *aula regia*. Na wzór kościołów umieszczano w ratuszach kaplice, naśladowano kształt okien i wnęk¹⁷⁸. Od średniowiecza stał się więc ratusz *palatium* mieszczan (tak określano już w 1298 roku ratusz gdański¹⁷⁹).

Ratusz Głównomiejski w Gdańsku staje się przedmiotem naszego zainteresowania począwszy od momentu, w którym utracił charakter wielofunkcyjny i pozbawiony został funkcji handlowych, towarzyskich oraz większości sądowych i militarnych. Budowla ta staje się ekskluzywną, hermetyczną świątynią władzy – siedzibą instytucji bezpośredniego sprawowania władzy i jej obsługi technicznej¹⁸⁰. Rada odbywała swe posiedzenia w Sali Letniej Rady, tak zwanej Sali Czerwonej, i w Sali Zimowej Rady. Ława obradowała w Sali Ławy bądź w Małej Sali Ławy (gdy Sąd Ławy przeniesiono do budynku przy Dworze Artusa, wewnątrz stało się Dużą Salą Wety – miejscem

177 Cyt. w tłum. autora wg *Vocabulaire de la stylistique*, red. J. Mazaleyrat, G. Moliné, Paris 1989, s. 9.

178 M. Zlat, *Ratusz-zamek mieszczan. Symbolika typu architektonicznego i jego form*, [w:] *Ratusz w miastach nadbałtyckich*, Gdańsk 1993, s. 19–36; Ostatnio interesujące uwagi na temat ratusza jako symbolu władzy książęcej w przestrzeni miast w landach niemieckich podległych władzy książąt przedstawił M. Müller, *Das Schloss als Bild des Fürsten: herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470–1618)*, Dresden 2004, s. 358–377.

179 T. Domagała, *Ratusz Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1327–1556*, [w:] *Sztuka pobraża Bałtyku*, Warszawa 1978, s. 117–120.

180 Bogucka 1993, op. cit., s. 84–85. Autorka celnie zestawia w okresie nowożytnym ekskluzywny, „zamknięty” ratusz gdański z wielofunkcyjnym ratuszem toruńskim, z kramami w parterze, używanym na zabawy i bale.

obrad sądu policyjno-handlowego, a także posiedzeń Trzeciego Ordynku). Nad Salą Czerwoną od XVI wieku znajdował się urząd Kamlarii, zajmujący się głównie sprawami fiskalnymi i budowlanymi miasta. W ratuszu znalazła się także Komora Palowa, w której pobierano cła, waga miejska i tajne archiwum, urzędował tu również burgrabia królewski.

W kontekście zarysowanej wcześniej paralelności Gdańska i Wenecji pouczające wydaje się porównanie tak rozumianych funkcji gdańskiego *palatium* władzy mieszczańskiej z weneckim Pałacem Dożów. Ten ostatni stanowił główny cel wizyt dostojników i zwykłych podróżnych, Republika Wenecka uczyniła jego zwiedzanie stałym punktem programu oficjalnych wizyt, wydano nawet przewodnik (1587) autorstwa Girolama Bardiego, zaznajamiający gości z alegoryczną treścią eksponowanych malowideł, w trosce o to, by obowiązywała oficjalna ich interpretacja, zakodowana przez zleceniodawców¹⁸¹. Kształt i program jego dekoracji malarskich wywarł wpływ na ikonografię malowideł dekorujących ratusze w krajach niemieckich, przede wszystkim w Augsburgu i Norymberdze¹⁸². Z całą pewnością wnętrza Pałacu Dożów, zwłaszcza Sala Senatu, pozostawiły niezatarte wrażenie u gdańskich peregrynantów, jednakże o ile w wypadku ratusza augsburskiego można mówić o formalno-ideowej inspiracji dekoracją Sali Wielkiej Rady, o tyle w ratuszu gdańskim próbowano jedynie oddać w kameralnej skali gotyckiego wnętrza podobny weneckiemu splendor barwnych sufitowych *panneaux* w bogato ornamentowanych, ociekających złotem ramach. Choć wnętrza miały zbliżoną funkcję, wiele je dzieli: skala wielkości, wspomniana dostępność dla publiczności, nade wszystko zaś program dekoracji i zupełnie inny repertuar ornamentalny. Pamiętajmy, że Ratusz Głównego Miasta stopniowo tracił swą wielofunkcyjność, a około roku 1600 stał się miejscem sprawowania władzy i reprezentacji¹⁸³ – do Sali Czerwonej miały więc dostęp tylko elity i takie też, elitarne i hermetyczne, były jej malowidła.

Zanim przystąpimy do interpretacji malowideł stropu Sali Czerwonej, wstępnego rozważenia wymaga elementarna funkcja ukazanych tam pogańskich *exempli* cnót moralnych i intelektualnych. Kalwin uznawał za jedynie dopuszczalne obrazy z „historiami” („...*historiae ac res gestae usum in docendo vel admonendo aliquem habend*”)¹⁸⁴ i pejzażami pojmowanymi jako pierwsza i druga księga Bożego objawienia¹⁸⁵ – w obu wypadkach chodziło o ukazanie obecności Boga w akcie stworzenia i w dziejach człowieka. W optyce kalwińskiej tak rozumiane *historiae* służyły jedynie zobrazowaniu uniwersalnego działania łaski Bożej. Takie widzenie jest dalekie od humanizmu – Kalwin nie „ekspozuje tezy o doniosłości moralnej pogańskich dokonań jako wyrazu przekonania o skuteczności ich moralnej *praxis* dzięki podejmowanemu przez nich heroicznemu wysiłkowi, aktywizującemu ich czysto przyrodzone, ludzkie cechy, lecz przeciwnie, ukazuje te

181 G. Bardi, *Dichiaratione di tutte le istorie, che si contengono ne i quadri posti novamente nelle Sale dello Scrutinio & del Gran Consiglio, del Palagio Ducale della Serenissima Republica di Vinegia*, Venezia 1587.

182 B. Bushart, *Das Augsburger Rathaus und seine venezianischen Vorbilder*, [w:] *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance*, Sigmaringen 1993, s. 223–232; S. Michalski, *Der Dogenpalast und die Rathäuser in Augsburg und Mitteleuropa um 1600*, [w:] *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert: Venedig und Augsburg im Vergleich*, Berlin 1997, s. 83–94.

183 M. Bogucka, *Funkcje społeczno-polityczne Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku do końca XVIII w.*, [w:] *Ratusz w miastach nadbałtyckich*, Gdańsk 1997, s. 79–89.

184 Opinia wyrażona w łacińskiej wersji *Institutes* z roku 1543 – cyt. wg Ch. R. Joby, *Calvinism and the Arts: A Re-assessment*, Leuven–Paris–Dudley 2007, s. 17.

185 *Ibidem*, s. 22.

dokonania jako wyłączny skutek operującej w nich Łaski Bożej¹⁸⁶ lub działania Ducha Świętego. „Gdy pisarze pogańscy dają świadectwo prawdy, uczą nas sztuki politycznej *prudentiali*, prowadzenia sporów i medycyny, znaczy to, że natura ludzka, nawet w czasach upadku, objęta była łaską Boga” (zresztą, jak zaznacza Kalwin, pogańscy poeci sami uznawali swą filozofię i prawo za dary Boga)¹⁸⁷. W pewnym sensie jest to kontynuacja myśli augustiańskiej: pochwalę cnót rzymskich, jaką odnajdujemy w *De civitate Dei*, 5, 12 (uosabianych między innymi przez Marka Kurcjusza, Lukrecję, Katona i Regulusa), towarzyszy przekonanie, że to łaskawy Bóg pozwolił Rzymianom – dzięki ich cnotom – zbudować potężne państwo. Ta kluczowa konstatacja paradoksalnie szeroko otwiera kalwiński patrycjat na zbieżne z jego intelektualno-etycznymi pryncypiami pogańskie dziedzictwo, bez jakichkolwiek uprzedzeń i ograniczeń, jest ono bowiem oznaką Bożej chwały¹⁸⁸. Już na wstępie zatem podane zostaną w wątpliwość tezy Iwanoyki o podziale na historyczne i naturalne założenia dobrych rządów, wyrażone w tematach historycznych i mitologicznych oraz pozahistorycznych (*divina*), ukazanych w obrazach biblijnych. Kalwińscy konceptorzy nie dostrzegali w historiach senatorów i konsuli „etycznych wzorców starożytnych”, lecz dowody działania łaski Bożej! O doborze i selekcji tematów nie decydowała więc przyczynowo-skutkowa logika dziejów, lecz metafizyczna logika obecności Boga w dziejach człowieka. Przytoczmy aktualną w kontekście gdańskim, lapidarną i celną konstatację Antoniego Ziembę, odniesioną do holenderskiej idei Nowych Dzieci Izraela: „Horyzontalny, liniowy i ciągły przestrzennie schemat historii świeckiej ustąpił sekwencji powtarzalnych w określonych momentach wertykalnych osi ludzkość–Bóg, stanowiących zasadę historii świętej”¹⁸⁹.

Kalwińska z ducha koncepcja czasu przedstawionego na stropie Sali Czerwonej operuje nie tyle *alegoria in factis*¹⁹⁰ (budowaną wokół typologicznej relacji Starego i Nowego Testamentu, wpisanych w chronologię dziejów zbawienia; *alegoria in factis* w znikomym stopniu dotyczy historii pogan, w biblijnym spektrum pogaństwo jest opresorem, swoistym rewersem *historia sacra*), co *alegoria in verbis* (alegorią samego tekstu biblijnego, istniejącą między rzeczywistością poza czasem a fikcją dyskursu poetyckiego i metafory; Kalwin posługuje się nią, by upolityzować tekst biblijny).

Szukając klucza interpretacyjnego tematów mitologicznych, warto sięgnąć także do pism Carela van Mandera. W tekście dopełniającym *Het Schilder-boeck*, a poświęconym interpretacji *Metamorfoz* Owidiusza, wyjaśnia on, że dydaktyczna funkcja mitów wynika z faktu, iż są one owocem przemyśleń doskonałych i cnotliwych mędrców. Teoretyk skłaniał się ku moralnej lekturze mitów, powstrzymywał się jednak od nadania „sensu religijnego tym pogańskim baśniom i interpretowania ich tak, jakby odnosiły się do Chrystusa”. Wydobywa przy tym ich *sensus moralis*, ponieważ „służą rozwojowi moralności, prowadzeniu człowieka w kierunku życia prostoliniowego,

186 Piwko, op. cit., s. 77.

187 *Institutio*, op. cit., II, 2, 15–16. Kalwin twierdził, że wbrew temu, co chcieliby sądzić antyczni filozofowie, ich cnota nie pochodzi naturalnie od nich samych, nie jest domeną ich woli, nie jest autonomiczna – zob. Piwko, op. cit., s. 79–80.

188 Szerszym kontekstem dla tej tezy jest wspomniany kalwiński absolutny zakaz wyobrażania Boga, przy jednoczesnym otwarciu teologów i artystów na Boże stworzenie: obrazy natury i historii, które uzyskały nowy, religijny wymiar (McGrath, op. cit., s. 349).

189 A. Ziemia, *Nowe Dzieci Izraela*, Warszawa 2000, s. 71.

190 M. Engammare, *L'alegoria in factis chez les exégètes protestants de l'Ancien Testament de Luther à Théodore de Bèze*, [w:] *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie au xve–xviiè siècles*, s. 95–107.



87. Simon Herle i warsztat, fryz snycerski Sali Czerwonej Ratusza Głównego Miasta, *Luna*, Gdańsk

cnotliwego i uczciwego jako obywatela”, oraz ich *sensus naturalis* (uzmysławiają człowiekowi różnorodność aspektów natury)¹⁹¹. Carel van Mander, a także współcześni mu twórcy i amatorzy sztuki, rozpatrując ową *fabula*, najpierw poszukiwali jej źródła (*sensus historicus*), potem sensu naturalnego, a na koniec wyjaśnienia moralno-dydaktycznego¹⁹².

8.4.1 Dekoracja kamieniarska i snycerska z lat 1594–1608 Harmonia kosmosu jako wzór dla idealnej struktury społecznej

Najstarszy z zachowanych nowożytnych elementów wyposażenia Sali Czerwonej to kominek Willega van der Meera z Gandawy, opatrzony datą 1593, z herbem Gdańska podtrzymywany przez dwa lwy. Związany z nim immanentnie motyw ognia został użyty w sensie alegorycznym w łacińskich sentencjach prorepublikańskich, mających swoiście apotropaiczną funkcję: *Ignem gladio ne fodito* – Mieczem ognia [czytaj: republiki] nie przebijesz i *Ad Remp/publicam ut ad ignem* – Z republiką jak z ogniem. To przesłanie umacnia męską i wojowniczą, retoryczną wymowę zastosowanego w dolnej kondygnacji kominka porządku doryckiego i tokańskiego oraz nieco orientalne figury Atlantów o sumiastych wusach. Te ostatnie treści znajdują dopełnienie w snycerskim wewnętrznym portalu Sali z Marsem – strażnikiem res publiki, przywołanym *implicite* (porządek dorycki) i *explicite* (pełnoplastyczne „ucha portalu” z popiersiami boga wojny)¹⁹³.

W latach 1593–1596 oraz 1606–1608 warsztat Simona Herlego wykonał elementy snycerskie Sali Czerwonej: portal, boazerie, ławy, belkowanie i strop (il. 87). Interpretując te elementy wyposażenia Sali Czerwonej, Eugeniusz Iwanoyko przedstawił tyleż błyskotliwą, co słabo umotywowaną treścią samych dzieł interpretację, w której część z dekoracyjnych elementów snycerskich o czysto użytkowym charakterze urosła do traktowanych równorzędnie z cyklem alegorii Vredemana de Vries nośników treści (zaproponowany hierarchiczny schemat wertykalny, wschodzący od posadzki ku stropowi, sprowadzony do kategorii: *mundus mineralis*, *mundus animalis*, *mundus moralis* i *mundus coelestis*). Słabość interpretacji Iwanoyki, szczegółowo dalej demaskowana, wynika także z oczywistego faktu, że dla uczonego niezborne chronologicznie elementy snycerskie

191 C. van Mander, *Het Schilder-boeck...*, (Haarlem 1604), wyd. Amsterdam 1618, vol. 3, r-v.

192 C. Nativel, *Quand l'écorce révèle le noyau. Les peintres et l'allégorie de la Renaissance*, [w:] *Le noyau at l'écorce*, op. cit., s. 11.

193 Szerzej na ten temat zob. w: E. Iwanoyko, *Interpretacja niektórych elementów wystroju Sali Wielkiej Rady w ratuszu gdańskim*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1978, 2, s. 13–17.

stanowią homogeniczną strukturę obrazującą model świata jako jednolitego systemu (przypomnijmy, że dekoracje dolnej strefy powstały jako uzupełnienie niezachowanego stropu projektu Vredemana de Vries). Niestety tekst Iwanoyki, który można z włoska lakonicznie podsumować: *non è vero e ben trovato*, jest bezkrytycznie aplikowany przez kolejnych badaczy. Spróbujmy zatem uwolnić snycerskie dekoracje Herlego przynajmniej od części nadanych w sposób nieuprawniony sankcji alegorycznych.

Pierwotny strop Sali Czerwonej prezentował się skromnie: podzielony listwami na prostokątne pola ozdobione głowami aniołów lub lwów, pośrodku ukazywał w owalu namalowaną konfigurację herbów – Gdańska, Prus Królewskich, Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego (niezachowany, do połowy XIX wieku znajdował się w Kamlarii). Strop podtrzymywało zachowane do dzisiaj belkowanie, gdzie pośród bogatej wici roślinnej oplatającej zestawione na ogół antyetyczne motywy figuralne (między innymi putta, wojowników, ptaki, groteskowe maski), umieszczono właściwych protagonistów: postaci bóstw planetarnych oraz alegorię natury i sił twórczych człowieka – Proteusza. Tę strefę Iwanoyko nazywa *mundus coelestis* – my nazwiemy ją kosmosem lub raczej makrokosmosem, strukturą harmonijnie uporządkowaną, która zgodnie z teorią pitagorejczyków, podjętą także w *Timajosie* Platona, może służyć za model mikrokosmosu, rozumianego w kontekście gdańskim jako porządek społeczno-prawny. Zarówno kształt stopu, koncepcja ideowa portalu, jak i cykl planetarny znajdują odpowiednik w powstałej niemal współcześnie *Kriegsstube* ratusza w Lubece (1594–1608; il. 89). Personifikacjom planet towarzyszą tam alegorie cnót kardynalnych, bogato dekorowany snycersko portal wewnętrzny zdobią figury rzymskich wojowników o wymowie apotropaicznej, podobnie jak w gdańskim portalu¹⁹⁴. Harmonia i hierarchia makrokosmosu znajduje odzwierciedlenie w uporządkowanej sferze aktywności człowieka.

Inspiracją dla gdańskiego rzeźbiarza był cykl niewielkich miedziorytów norymberskiego artysty Virgila Solisa, przedstawiający *Siedem Planet* (il. 88). Na to źródło inspiracji wskazują nienaturalne, siedzące pozy planetarnych bóstw (na rycinach Solis ukazał je siedzące na rydwanach zaprzężonych w zwierzęta-atrybuty)¹⁹⁵, ich



88. Virgil Solis, *Luna* z cyklu *Dzieci Planet*, miedzioryt



89. *Kriegsstube*, fragment, ratusz w Lubece (1594–1613), stan sprzed 1945



90. Simon Herle i warsztat, intarsja ze sceną polowania, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

194 Na temat dekoracji *Kriegsstube* zob. T. Albrecht, *Die Renaissancearchitektur und -ausstattung des Lübecker Rathauses*, [w:] *Rathäuser im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Marburg 1997, s. 44.

195 Iwanoyko, który nie znał cyklu graficznego Solisa, sądził, że siedzące pozy bóstw planetarnych wynikają „z ograniczonej przestrzeni strefy” – E. Iwanoyko, *Sala Czerwona ratusza gdańskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1986, s. 33.



91. Virgil Solis, *Polowanie z cyklu Scen myśliwskich*, miedzioryt



92. Scena myśliwska, płaskorzeźba na fryzie Sieni Lwiego Zamku w Gdańsku, 1569, stan przed 1945

charakterystyczne, zindywidualizowane stroje, dobór i sposób trzymania atrybutów. Często wykorzystywane jako wzornik w rzemiośle artystycznym, przedstawienia bóstw planetarnych Virgila Solisa ukazują w dwustrefowej kompozycji unoszące się na rydwanach bóstwa-planety, a w partii dolnej – pejzaże z przykładami aktywności odpowiadających im dzieci¹⁹⁶. W gdańskim wnętrzu jednak w połowie wysokości ściany biegnie intarsjowany fryz. W górnej części zdobiony jest hermami kobiecymi i trytonami podtrzymującymi wici roślinne oraz uwieńczonymi laurem bądź girlandami żeńskimi i męskimi głowami. Poniżej, między tryglifami, umieszczono intarsjowane płyciny, przedstawiające niemal bez wyjątku sceny polowań (il. 90), które są wyraźnym nawiązaniem do modnej wśród złotników i sycerzy doby manieryzmu serii graficznej Virgila Solisa. Ukazuje ona w układzie kompozycyjnym fryzu, z charakterystyczną ekspozycją na pierwszym planie wykadrowanych pni drzew, scenki polowań z nagonką na dziki, jelenie, zające i tym podobne¹⁹⁷, w rollwerkowych kartuszach, alternowane znanymi już płycinami z motywami ornitologicznymi i floralnymi (il. 91).

Tematyka łowiecka, tak popularna w Dworze Artusa, jest w Gdańsku nośnikiem treści związanych z aspiracjami mieszczan, a jednocześnie znakiem pomyślności i dobrobytu. Dodajmy, że analogiczne przedstawienia (na przykład cykl Giovanniego Strady w Palazzo Vecchio) były wyrazem arystokracji książąt Toskanii, dawnych patrycjuszy. Cosimo i Medici, zatrudniający Stradanusa jako projektanta gobelinów w Arazzeria Medicea, zamówił u niego kartony do tkanin ze scenami polowań, inspirowane pismami Pliniusza, Homera i Herodota, ale też praktyką polowania na florenckim dworze (przeznaczone do willi w Poggio a Caiano, dziś w Palazzo Pitti). Sceny te zostały niezwykle spopularyzowane w Europie dzięki reprodukcji graficznej w cyklu *Venationes ferarum, avium, piscium*. Fryzy inspirowane cyklem Solisa pojawiały się w Europie

196 I. O'Dell – Franke, *Kupferschitte und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*, Wiesbaden 1977, s. 36–42.

197 Na temat cyklu Solisa zob. ibidem, nr 15.



93. Jagdsaal, Schloss Wolfsburg, ok. 1600



94. Sala zamku Kalmar z fryzem ze scenami myśliwskimi, koniec XVI w.

Północnej zwykle w reprezentacyjnych wnętrzach zamków feudalów: w Jagdsaal w Schloss Wolfsburg (obiegająca wnętrze dekoracja stiukowa ze zwierzyzną łowną, umieszczona pod fryzem tryglifowo-metopowym, ok. 1600; il. 93)¹⁹⁸ i na zamku w Kalmar (il. 94)¹⁹⁹. W Gdańsku norymberski wzór swobodnie oddano we fryzie Sieni Lwiego Zamku (1569; il. 92). Te elementy dekoracji Sali Czerwonej są świadectwem adaptacji treści zaczerpniętych z dekoracji wnętrz reprezentacyjnych rezydencji możnowładców i książąt, a przy tym kolejnym argumentem na rzecz tezy, iż nie istniała specyficzna sztuka mieszczańska.

198 J. Zahlten, *Schloss Wolfsburg. Ein Baumdenkmal der Weserrenaissance*, Braunschweig 1991.

199 K. Boström, *Virgil Solis och jaktfrisen på Kalmar slott*, „Konsthistorisk tidskrift” 1952, 21, s. 69–72.



95. Izaak van den Blokke, *Jozafat przed radą sędziów*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk



96. Izaak van den Blokke, *Modlitwa Salomona*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

Te oczywiste konstatacje, wynikłe z elementarnej lektury przedstawień fryzu, skonfrontujmy z powielanymi opiniami Iwanoyki. Uznał on tę strefę dekoracji za obraz *mundus animalis*, „wyższej skali postępu, obejmującego wegetację roślinną, określone gatunki zwierzęce i człowieka”²⁰⁰. Dalsze szczegółowe wyjaśnienia autora są jeszcze mniej przekonujące, gdyż próbuje on za wszelką cenę nagiąć istniejącą w rzeczywistości ikonografię do założonej treści filozoficznej. I tak, czysto ozdobne, ornamentalne motywy figuralno-arabeskowe oraz wzornikowe sceny polowań są obrazem człowieka – pana i eksploratora natury żywiłowej; jednocześnie uczony dostrzegał tu sceny pasterskie i rolnicze (człowiek użyźniający naturę) oraz zabudowania miejskie i wiejskie (człowiek wprowadzający ład w przyrodzie). Dodajmy, że owe elementy pasterskie, rolnicze i miejskie to po prostu elementy towarzyszące w tle scenom polowań! Autor, rozochocony tak (na pozór) klarownie układającymi się wnioskami, brnie dalej, pisząc: „zgodnie z tak zarysowanym mechanizmem o wyrażnie neoplatonickiej genezie człowiek ukazany jest jako model funkcjonujący, jako system [...] działający według mechaniki tego świata”²⁰¹.

Ławy, pełniące także funkcje skrzyń, zdobi iluzjonistyczna intarsja, ukazująca perspektywicznie ażurowe struktury w typie projektów Vredemanowskich, wywodzące się z formy stelażu ornamentu groteskowo-rollwerkowego. Ławy miały oczywistą funkcję użytkową – służyły za siedziska i schowek (por. analogiczne przykłady w *Kriegsstube* ratusza w Lubece, 1594–1613), a w czasie obrad były praktycznie niewidoczne, podobnie jak zaplecki części z nich, na których stelaż geometryczny jest tłem dla przedstawień ptaków łasujących wśród gałązek i wici roślinnych. Tym bardziej wydają się raczej elementem użytkowym i w abstrakcyjny sposób dekoracyjnym, w duchu wzornikowych modeli perspektywicznych wspomnianego inwentora rodem z Fryzji, niż artefaktami pojętymi jako struktury krystaliczno-mineralogiczne, opatrzone przez Iwanoykę alegorycznym mianem *mundus mineralis* (w fazie przedbiologicznej)²⁰².

Między ławami a gzymsami umieszczono osiem obrazów (siedem zachowanych) pędzla Vredemana de Vries (1594). Dzieła, opatrzone szczegółowymi inskrypcjami, tworzą swoisty „katechizm dobrych rządów”. Ukazano w nich jako pozytywne i negatywne exempla cnoty Sprawiedliwości, Mądrości, Pobożności, Zgody, Wolności i Stałości, cykl zamyka Sąd Ostateczny. Obrazy doczekały się już wyczerpujących i przekonujących omówień, w książce zatem przywołujemy w adekwatnych miejscach jedynie wybrane dzieła o reminiscencjach antycznych.

W latach 1604–1608 Izaak van den Blocke ozdobił malowidłami strop Sali Czerwonej. Ich dogłębna lektura skłania do modyfikacji przyjętych dotychczas interpretacji Eugeniusza Iwanoyki i nowej systematykacji obrazów.

200 Iwanoyko 1986, op. cit., s. 32.

201 Ibidem.

202 Ibidem, s. 18–19.



97. Izaak van den Blocke, *Upadek Jerycha*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

8.4.2 U źródeł przymierza Exempla biblijne jako legitymizacja projektu teokratycznej res publiki kalwińskiej

Sens pierwszego z obrazów tej grupy, *Jozafat przed radą sędziów* (il. 95), zawiera się w umieszczonej na nim inskrypcji – apokryficznych słowach króla do siedzących, iż nie ludzki, lecz Boży sąd sprawują. Wzorem dla gdańskiej Rady staje się *Respublica Hebraeorum* i jej model władzy sędowniczej sprawowanej w imię Boże. *Tabulae emblematice* tę ideową genealogię podkreślają, operując symboliką *Dextra Dei* wyłaniającej się z obłoku z atrybutem Iustitii – prętem mierniczym – oraz

pojętą jako *exemplum contrarium* wizją miasta i władcy upadających pod ciężarem nieprawości, stanowiącej *memento* dla rady, która sprzeniewierzyłaby się Bogu.

Równie pouczająca jest *Modlitwa Salomona* (il. 96), dopełniająca wykładni świeckiej władzy według Kalwina i Althusiusa. Tym razem to lekcja pokory dla władcy, wykraczająca poza obiegowy topos Salomonowej mądrości. Salomon rozmawia z Bogiem na kolanach, swoje insygnia złożył na stopniach świątyni. Przed Bogiem klęczy w pokorze, boska sakra jest jedynym mandatem jego władzy. Oto właściwa hierarchia państwa Bożego na ziemi, struktury idealnej, jak idealnie symetryczna jest nawa świątyni – alegoryczny obraz nawy miasta – res publiki. Malarska przestrzeń Świątyni Jerozolimskiej, zainspirowana wzorami Vredemana, jest opatrzona doniosłymi znakami. Przez *oculus* pośrodku wpadają promienie światłości Bożej, która jest źródłem mądrości i przezorności władcy (wprost traktują o niej napisy nad nawami: *A Domino sapientia* i *Consilium res sancta*, oraz emblematy²⁰³). Na najważniejszy motyw jednak trafimy w głębi świątyni. To Arka Przymierza – najświętszy i jedyny przedmiot kultu judaizmu, *palladium* Izraela. Przechowywano w niej kamienne tablice Dekalogu, znak Przymierza Bożego z ludem Izraela.

Arka Przymierza jest także centralnym motywem ideowym i kompozycyjnym obrazu *Upadek Jerycha* (il. 97; jak zaznaczono w inwentarzu, zawieszono „nad stołem, gdzie Pan Prezydent [to jest Burmistrz – M.K.] zasiada”²⁰⁴. Z jednej strony ukazano wiernych prawu Bożemu kapłanów niosących w triumfalnym pochodzie²⁰⁵ Arkę Przymierza wśród okrzyków ludu. W głębi zaś drży w posadach bezbożne miasto Jerycho, które Pan opuścił (opatrzone sentencją z Psalmu 126: „*Nisi Dominus custodiverit civitatem frustra vigilant*”). Wyeksponowana Arka Przymierza, umieszczona na osi kompozycyjnej stropu, przebiegającej dokładnie przez środek triumfalnego łuku *Apoteozy Gdańska*, w sensie alegorycznym jest znakiem przymierza Gdańska z Bogiem, a jednocześnie przestrogą przed skutkami jego zerwania. Boża opieka nad miastem przynosi pokój i dostatek – przypominają o tym emblematyczne didaskalia kompozycji²⁰⁶. Odnoszą się one bezpośrednio do Psalmu 147: 13: „Umacnia bowiem zawory bram twoich i błogosławi synom twoim w tobie”. Zilustrowany został on wprost bramą miejską (il. 98) – w kształcie klasycznego, jednoprzelotowego łuku triumfalnego, której podwoje zamyka ręka Boża. Bez wątplenia to brama Gdańska – Nowego Jeruzalem. Najpełniej asocjacje Nowej Jerozolimy i Nowego Rzymu, Rzymu obywatelskich cnót republikańskich, wyraża *Apoteoza Gdańska*. Wers 14 wspomnianego psalmu głosi: „Zapewnia pokój twoim granicom, nasycy ciebie najlepszą pszenicą”; obrazowo dopełnia go symbolizujący urodzaj łan pszeniczny i Terminus, broniący granic i czuwający nad pokojem oraz urodzajem i dobrobytem.

203 Emblemat *Desuper irradiet* odnosi się do iluminacji Bożą mądrością, emblemat *Custos rerum prudentia simplex* zaś przywołuje świętego Mateusza (10:16) i jego wezwanie, żebyśmy byli „roztropni jak węże, a nieskazitelni jak gołębie!”. Jest to jawne wskazanie *modus operandi* w polityce res publiki gdańskiej, odpowiadające neostoickiemu pojmowaniu Prudentii.

204 Domagała 1978, op. cit., s. 28.

205 Analizę treści obrazu jako triumfu religijnego przeprowadzono w rozdziale „Via regia – via triumphalis”. Tu czytelnik znajdzie także genezę kompozycji.

206 Iwanoyko 1986, op. cit., s. 62–63.



98. Harmen Jansz. Muller,
Upadek Jerycha, miedzioryt



99. Johann Sadeler według
Christopha Schwartza, *Ukrzyżowanie*,
miedzioryt, 1582



100. Izaak van den Blocke,
*Helwidiusz Priscus i cesarz
Wespazjan, Sala Czerwona Ratu-
sza Głównego Miasta, Gdańsk*

8.4.3 Exempla starożytne – stoickie modele postępowania res publiki wobec regnum

Na pierwszym z obrazów tej grupy ukazano pretora rzymskiego i stoickiego filozofa – Helwidiusza Priscusa i cesarza Wespazjana (il. 100)²⁰⁷. Skonfrontowano w nim bezkompromisową, prawą postawę republikańczyka walczącego o obywatelskie wolności z bezwzględną postawą autokraty. Publicznością tego sporu jest ukazany symultanicznie w tle rzymski senat, jawnie wspierający pretora – senat gdański zaś jest adresatem ponadczasowego przesłania. Cesarz przybywa z Syrii, dumny pretor wita go na posiedzeniu senatu, nie używając ceremonialnych tytułów. W tle ukazany symultanicznie Helwidiusz nie przerywa mowy, hardy zwolennik republikanizmu najpierw oddaje hołd senatowi, potem cesarzowi. Ostatecznie ukarany śmiercią za swą zuchwałość, stał się symbolem bezkompromisowej postawy wobec tyranii, hegemonii władcy, a co za tym idzie – naturalnym patronem nowożytnych społeczności odwołujących się do idei republikańskich i filozofii stoickiej. Obraz jest wezwaniem do obrony przywilejów gdańskiej res publiki przed zakusami monarchii. Należy go odczytywać w sensie alegorycznym, jako exemplum obywatelskiej *Libertas*²⁰⁸, wyznanie wiary w *Libera mens et libera vota* (napis u wejścia do sali senatu)²⁰⁹. Obraz stanowi jawną manifestację kalwińsko-neostoickiej monarchomachii – w sali senatu eksponowany jest posąg tyranobójcy, prawdopodobnie Brutusa. Kwestia tyranii i biblijnie uzasadnionego prawa do oporu wobec niej stanowi jeden z najistotniejszych problemów xx rozdziału iv księgi *Institutiones* Kalwina. Izaak van den Blocke stanął wobec tematu rzadkiego, zapewne niepodjętego przez grafikę. Ta okoliczność w jego wypadku zawsze demaskowała nieporadność i elementarne braki warsztatowe (w zakresie wykreślenia głębi perspektywicznej, usytuowania postaci w przestrzeni, charakterystyki relacji emocjonalnej protagonistów).

Kolejny z obrazów, *Serwiliusz i Appiusz* (il. 101), dotyczy sporu o prawa plebsu, toczony między patrycjuszowskimi rodami Serwiliuszów, nastawionych kompromisowo (reprezentowanych przez konsula Serwiliusza), a Appiuszami, nieubłagany wobec plebejuszów,

207 Literackie źródła tematu to przede wszystkim: Tacyta *Historie*, IV, 5; Kasjusza Diona *Historia rzymska*, ks. LXVI, 12, LXVII, 13, Kraków 2008; Swetoniusza *Divus Vespasianus*, 15.

208 Por. Ch. Wirszubski, *Libertas as a political idea at Rome during the late Republic and early principate*, Cambridge 1950, s. 147–150.

209 Symbolikę wolności dopełnia emblemat *Libera corda* z pileusem i sercem.



101. Izaak van den Blocke, *Serwiliusz i Appiusz*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

żądającymi dla nich drastycznych kar (w ich imieniu występuje gwałtownik, konsul Appiusz)²¹⁰. Exemplum z dziejów rzymskich stanowi zarówno pouczającą lekcję o potrzebie społecznej zgody stanów, do której zmierzać należy nie siłą, lecz perswazją, jak i wskazówkę dla

210 Temat zaczerpnięty z Liwiusza, *Dzieje Rzymu od założenia miasta*, Warszawa–Wrocław–Kraków 1968, ks. II, s. 23.



102. Izaak van den Blocke, *Attyliusz Regulus*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

zasiadających w radzie, by poskromili ambicje prywatne w imię dobra wspólnego. Możemy zatem odnieść tę historię do alegorycznych kategorii *concordia* i *temperantia*, tej ostatniej przywołanej wprost napisem na boazerii sali kurii rzymskiej: *Temperentur isti*. Oba pojęcia odczytane zostały w duchu stoickim (por. znaczenie *concordia* u Lipsjusza oraz Cyceroniańską cnotę obywatelską *temperantia-modestia*

jako samokontrolę w zgodzie z zasadami *decorum*²¹¹ i jej kalwińskim odczytaniem²¹²).

Exemplum konsula Attyliusza Regulusa (il. 102) dotyczy bezgranicznego poświęcenia ojczyźnie. Wypuszczono go z niewoli kartagińskiej pod warunkiem, że namówi rodaków do uwolnienia jeńców (zobowiązał się, że w przeciwnym razie powróci do obozu wrogów). Stanąwszy przed obliczem senatorów, nakonił ich jednak, by nie oddawali jeńców. Oznaczało to dlań powrót do Kartaginy, gdzie według legendy umęczony zmarł. Cynceron i Liwiusz widzieli w nim ucieleśnienie obywatelskiego męstwa, stawiania dobra ojczyzny ponad wartość własnego życia. Waleriusz Maksymus umieścił jego exemplum w podrozdziale dotyczącym respektowania praw bożych.

Na gdańskim obrazie widzimy Attyliusza Regulusa przemawiającego do senatorów i konsulów, w tle symultanicznie przedstawiono pojmanie i mękę konsula. Izaak van den Blocke, malując postaci senatorów siedzących w kręgu przed konsulami, posłużył się ryciną *Ostatniej wieczerzy* Johanna Sadelera według Petera Candida (il. 103). Można rzec zatem, iż postaciom odzianym z rzymska dodano głowy apostołów. Historia Attyliusza Regulusa posłużyła w tym wypadku jako ilustracja kategorii moralnych w neostoickim ujęciu Justusa Lipsjusza. Pierwsza z nich to *fides*, rozumiana jako wierność danemu słowu (*Politica*, II, 2), druga to *constantia*, stałość i nieugiętość, tytułowa cnota obywatelska jego dzieła. Dopelnieniem tych znaczeń jest napis, jakim opatrzone scenę (*Consilio testata fides* – radą poświadczona wierność), oraz emblemat według Typotiusa, z motywem uściśniętych dłoni trzymających kaduceusz z koroną oraz sentencją *Fide et consilio*. Jest on pochwałą zgody i wzajemnego zaufania jako źródeł życiowej pomyślności²¹³.

Jedynym tematem historycznym odnoszącym się do historii starożytnej Grecji jest rzadki w ikonografii Aleksandra Wielkiego epizod jego spotkania z Hefajstionem (il. 104). Olimpias, matka Aleksandra, na wieść o spisku Antypatra listownie powiadomiła o nim syna. Na sklepieniu Sali Czerwonej ukazano moment, w którym Aleksander odczytuje list w obecności przyjaciela Hefajstiona i pieczętuje jego usta pierścieniem, by ten na zawsze dochował tajemnicy. Scenie towarzyszy



103. Johannes Sadeler według Petera Candida, *Ostatnia wieczerza*, miedzioryt

211 „*Temperantia est rationis in libidinem atque in alios non rectos impetus animi firma et moderata dominatio*” (Cynceron, *De inventione*, 2, 54).

212 Kalwin w komentarzu do II Listu świętego Piotra lakonicznie ujął współzależność: „*In scientia vero temperantiam, in temperantia autem patientiam, in patientiam vero pietatem*”.

213 Iwanoyko 1976, op. cit., s. 42–45; Ryś, op. cit., s. 52–53.



104. Izaak van den Blocke, *Aleksander Wielki z Hefajstionem*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

posłaniec i pies – symbol wierności. Obraz propaguje nakaz zachowania tajemnicy urzędowej i właściwego dobierania współpracowników. Literackim źródłem przedstawionego epizodu jest dzieło Plutarcha *De Alexandri Magni fortuna aut virtute* oraz *Hieroglyphica* Pietrus Valerianus i Waleriusza Maksymusa (*Dictorum...*, ks. v, 7 *O przyjaźni*)²¹⁴.

214 Ibidem, s. 46–47.



105. Izaak van den Blocke, *Cerera, Neptun i Merkury*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

Nad wejściem do komnaty króla wyobrażono Zeusa Gromowładnego, strażnika tajemnicy, który przykładowie karze łamiących przysięgi. Dopelnieniem tej gdańskiej alegorii zaufania (tajności) jest emblemat z milczącym posłańcem z lemmą: *Sponte premit vocem*, będący trawestacją ikonografii Harpokratesa, znanej w dobie nowożytnej między innymi dzięki włoskiemu mitografowi Vincenzowi Cartariemu²¹⁵. Unikatowy temat zmusił malarza do odwołania się do własnej inwencji. Kompozycja jest rozbita na dwie niespójne części, twórca, kreśląc nienaturalnie

215 Ibidem, s. 50–51.



106. Izaak van den Blocke, *Apoteoza Gdańska*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

uciekającą przestrzeń, zlekceważył reguły perspektywy zbieżnej; brak geometrycznej konsekwencji w ukazaniu gotycyzującej hali zdradza nader powierzchowną recepcję fantazji architektonicznych Vredemana de Vries. Wreszcie, nieznośny wydaje się kanon figuralny, realizowany w figurach odzianych z rzymska brzydali, o kościstych twarzach, wyrażających często niezamierzoną srogość. Malarz zapożyczył go z ilustracji graficznych sporządzanych według wzorów Maartena van Heemskercka.

8.4.4 Świat natury a egzystencja miasta

Cerera, Neptun i Merkury (il. 105) – obraz ten, pozorny intruz w świecie wyobrażeń kalwińsko-neostoickich, pozbawiony jest wyrażonych

explicite treści mitologicznych. Nie jest on rodzajem *fantasii* lub *poesii* (w klasyfikacji Gillia da Fabriano tematy mitologiczne otrzymują bezpieczny wobec zarzutu o pogańskość status poetycki). Mitologia staje się tu językiem naturalnym czystej alegorii, jak ujmuje to Iwanoyko. Dodajmy, że następuje tutaj znamienna przemiana statusu semantycznego tematu mitologicznego umiejscowionego w uniwersalistycznej strukturze ikonograficznej. W naszym gdańskim itinerarium ikonograficznym spotkaliśmy Dianę, obrończynię praw bożych, przedstawioną w *Gesta Romanorum* na takich samych prawach moralnego exemplum, jak Lukrecja lub Marek Kurcjusz (triada pozytywnych bohaterów, znana z Ławy Świętego Rajnolda w Dworze Artusa). Podobnie potraktował Herkulesa i Jazona Petrarka, umieszczając ich wśród sławnych mężów. Cerera, Neptun i Merkury istnieją na zasadach bardziej abstrakcyjnych, poza czasem, uwolnieni od więzi typologii i konfiguracji. W większych *panneaux* komentujących centralne malowidło, posługiwano się narracją. Do wyrażenia statusu ekonomicznego gdańskiej res publiki za najbardziej właściwy uznano język mitologicznej alegorii. *Mundus naturalis*, ukazany w związku Ziemi i Morza, staje się źródłem dobrobytu miasta, gdy jest implikowany inteligencją i praktycznym zmysłem handlowym mieszczan – cechami personifikowanymi w postaci Merkurego, posłańca bogów. W strukturze semantycznej malowideł stropu jest on czytelnym znakiem; jednocześnie wpisuje się w bogatą ikonosferę odnajdującą w naturze źródło prosperity Gdańska (w osobnym rozdziale Czytelnik znajdzie szczegółową interpretację treści i formy obrazu).

8.4.5 Wywyższenie Gdańska jako eschatologicznej Nowej Jerozolimy

Kluczowy dla programu ideowego Sali Czerwonej obraz *Apoteoza Gdańska* (il. 106) zajmuje centralne miejsce w kompozycji stropu. Dzieli się na dwie wyraźne strefy. Dolną, realną, aktualizowaną, ukazującą patrycjuszki Gdańska oraz ich gości przed Dworem Artusa, na tle odnog i kanałów Wisły i Zatoki Gdańskiej, oraz alegoryczną, obejmującą łuk triumfalny zwieńczony panoramą miasta z tetragramem Jahwe i dłońią Opatrzności trzymającą hełm ratusza. Górna partia malowidła ma znaczenie fundamentalne – ilustruje ideał kalwińskiego miasta pojmowanego jako Nowa Jerozolima, Jerozolima Niebiańska. I nie mamy tym razem do czynienia z obrazowaniem toposu literackiego, ale z żywą ideą polityczno-religijną²¹⁶. To miasto wybrane przez Boga nie z powodu zasług jego mieszkańców, lecz w wyniku działania *gratia praevenies*, całkowicie zależnej od niezbadanych wyroków Boga, miasto ukazane w Jego światłości, z wyraźnym znakiem Jego przychylności wobec kalwińskich władz Gdańska, a co za tym idzie – błogosławieństwa dla wypełniających przymiery z Bogiem w historycznym momencie usilnych starań, by kalwinizm stał się rodzajem religii

²¹⁶ Topos Gdańska jako Niebiańskiej Jerozolimy po raz pierwszy sformułował w swojej kronice (1601) gdańszczanin, dominikanin Martin Gruneweg (Kaczor, op. cit., s. 558–569). Postrzega on Gdańsk jako Ziemię Obiecaną, do której i jego rodzina przybyła z różnych stron Niemiec i z Żuław. W swojej wizji Gdańska odwołuje się do apokaliptycznego opisu Nowego Jerozalema, miasta wybranego. Typologię konstruuje z autorskich, ahistorycznych spekulacji na temat biblijnych źródeł herbu Gdańska, jego urbanistyki i topografii. Wykracza w ten sposób poza topos kulturowy, przyrównując Gdańsk do klawicymbalu, na którym gra Bóg, a siedem bram gdańskich, kojarzących mu się z bramami Jerozolimy, obdarza złożoną symboliką religijną.



107. Emblemat *Ego federa faxo* z dzieła Claude'a Paradina, *Devises heroïques*, Lyon 1557

państwowej. Kalwin pojmował dzieje zbawienia jako historię kolejnych przymierzy Boga i ludzi, począwszy od Adama, który zerwał pierwsze z nich, po Noego, Abrahama i Mojżesza²¹⁷. Kalwiński konceptor (konceptorzy?) w centralnym, owalnym obrazie ukazali miasto i jego społeczność kierowaną przez Radę jako uczestników tego przymierza. Ukazano zarówno doczesne przejawy owego *foedus*, skutki opieki Bożej nad miastem, dobrodziejstwa, w które opływa, jak i transcendentny Gdańsk, przywołujący czasy, w których: „...już nocy nie będzie. A nie potrzeba im światła lampy i światła słońca, bo Pan Bóg będzie świecił nad nimi i będą królować na wieki wieków [...]. I ujrzałem niebo nowe i ziemię nową [...]. I Miasto Świąte – Jeruzalem Nowe ujrzałem zstępujące z nieba od Boga, przystrojone jak oblubienica zdobna w klejnoty dla swego męża” (Ap 21:1–2). Nad tak rozumianym miastem rozciąga się tęcza: „...znak przymierza, które ja zawieram z wami i każdą istotą żywą, jaka jest z wami, na wieczne czasy: Łuk mój kładę na obłoki, aby był znakiem przymierza między Mną a ziemią” (Rdz 9:12–13). „Patrz na tęczę i wychwalaj Tego, kto ją uczynił, nadzwyczaj piękna jest w swoim blasku: otacza niebo kręgiem wspaniałym, a napięły ją ręce Najwyższego” (Syr 43:11–12). O ile kwestia symboliki tęczy wydaje się zgłębniona²¹⁸, o tyle nie wskazano dotychczas ikonograficznego źródła tego motywu zastosowanego w *Apoteozie*. Z tym większą satysfakcją zostanie wskazany. Konceptor programu dekoracji stropu zapewne znał emblemat z tęczą wyłaniającą się z obłoków z lemmą: *Ego federa faxo* („Ja czynię przymierze”), z dzieła Claude'a Paradina *Devises heroïques* (il. 107)²¹⁹. W wydaniu dzieła z roku 1557 zmienia się znaczenie tego samego *imago*, choć nie zaprzecza poprzedniemu: grecka sentencja głosi, że tęcza przynosi ładną pogodę, którą w dołączonym komentarzu skojarzono z „*serenité & tranquillité de PAX*”²²⁰. Tęcza jest widowym znakiem przymierza Boga z miastem – wcieleniem Niebiańskiej Jerozolimy, umowy, która sankcjonuje przymierze polityczno-społeczne (w rozumieniu *foedus* Althusiusa). Ma ona dwa aspekty, oba zresztą uwidocznione na stropie: należnych praw i przywilejów Prus Królewskich, a miasta Gdańska w szczególności, których gwarantem jest Rzeczpospolita Obojga Narodów (zasada *mutua obligatio*), aspekt podkreślony rzeźbiarskim

217 K. Cieślak 2000, op. cit., s. 195.

218 Tęcza jest kalwińskim symbolem wyrosłym z *gratia praeveniens*, arbitralnej łaski uprzedzającej wolę i uczynki człowieka, ignorującej jego zasługi. Tylko ta nieodgadniona łaska, symbolizowana ręką Bożą trzymającą wieżę ratusza, a nie zasługi miasta, decydowała o jego pomyślności – zob. S. Michalski, *Protestancka symbolika tęczy*, „Rocznik Historii Sztuki” 1985, 15, s. 287–293.

219 C. Paradin, *Devises heroïques*, Lyon 1551, s. 35.

220 C. Paradin, *Devises heroïques*, Lyon 1557, s. 64.

programem heraldycznym, a także paktu społecznego gwarantowanego przez wewnętrzny ustrój miasta-państwa i obopólnie korzystnej więzi ekonomicznej gdańszczyzn i polskiej szlachty (zasada *consonantio symbiotica*). Tak odczytany federacjonizm, znajdujący wykładnię w *Politice* Althusiusa, staje się źródłem zgody i dobrobytu. Jednocześnie – ujmując to pragmatycznie – stanowi alibi, z najpotężniejszą sankcją – religijną, dla miasta-republiki w relacjach z Rzeczpospolitą. Wszelkie działanie polskiego władcy, uznane przez Senat Gdańska za sprzeniewierzenie się teokratycznym kategoriom *pietas* i *iustitia*, usprawiedliwia czynny opór miasta. Wszak Biblię, a w szczególności Dekalog, gdańszczanie uważali za swe *Ius patrium*²²¹.

Nad Gdańskiem – miastem Bożym – rozacza skrzydła orzeł, zgodnie z intencją Psalmisty: „Okryje cię swymi piórami i schronisz się pod Jego skrzydła” (Ps 91:4). Biblijną, a nie heraldyczną egzegezę motywu orła w ówczesnej sztuce Gdańska potwierdzają także słowa z Księgi Izajasza: „Ci, co zaufali Panu, odzyskują siły, otrzymują skrzydła jak orły: biegną bez zmęczenia, bez znużenia idą” (Iz 40:31), przytoczone około 1600 roku na kamiennym fryzie Domu Kaznodziejów przy kościele Świętej Katarzyny (DIE AUF DEN HERRN HARREN KRIEGEN NEUE KRAFT DASS SIE).

Na koniec pozostaje nam odczytanie najbardziej abstrakcyjnego elementu kompozycji – łuku triumfalnego. Autor najstarszego zachowanego inwentarza dotyczącego Sali Czerwonej nazywa go deprecjonująco postumentem (*Postement*)²²². Iwanoyko widzi w nim *Consilium* wybranych, odpowiednik Rady Miejskiej, zbudowanej na fundamentach Mądrości i Sprawiedliwości (zgodnie z wymową emblematów na kolumnach). Ma on triumfalnie wynosić miasto, łączyć niebo i ziemię²²³. Michalski pogłębia interpretację treści owalnego plafonu w zakresie znaczeń kalwińskich, zwłaszcza predestynacji i figuracji Niebiańskiego Jeruzalem, wskazując kilka znaczących analogii, między innymi panoramę Londynu, umieszczoną na okazjonalnym łuku triumfalnym wystawionym z okazji wjazdu Jakuba I do Londynu, oraz emblemat z *Icones* Bezy z miastem, które zawisło na sznurku trzymanym Bożą ręką²²⁴.



108. Izaak van den Blocke, emblemat *Roborat vectes portarum tuarum*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

221 Por. obraz *Iustitia* Vredemana de Vries w Sali Czerwonej – na kolumnie, symbolu stałości i siły res publiki, umieszczono napis *Ius patrium*.

222 T. Domagała, *Wnętrze reprezentacyjnego piętra Ratusza Głównego Miasta na podstawie inwentarza z końca XVII w.*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1978, 2, s. 29.

223 Iwanoyko, op. cit., s. 78–79.

224 S. Michalski, *Gdańsk als auserwählte Christengemeinschaft*, [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 509–516.

W dość konsekwentnym pomijaniu zagadnień formy obrazów stropu Sali Czerwonej pominięto także genezę artystyczną i analizę kształtu łuku jako nośnika znaczeń alegorycznych. Łuk triumfalny w artystycznej redakcji Izaaka van den Blocke nawiązuje do kształtu jednoprzelotowego rzymskiego łuku triumfalnego, choć przybrał formę poklasyczną. Nadano mu przy tym witruijską wymowę retoryczną porządku korynckiego. Kolumna koryncka w dobie nowożytnej uchodziła za najbardziej odpowiednią dla łuków triumfalnych; w gdańskim kontekście szczególnie istotne jest utożsamienie kolumn korynckich z kolumnami świątyni Salomona, choć ich biblijna wymowa alegoryczna (kolumny Boaz – *fortitudo* i Jahin – *firmitas*²²⁵) odbiega od tej zakodowanej w Gdańsku. Zwolennik kalwinizmu Salomon de Bray we wstępie do traktatu *Architectura moderna* (Amsterdam 1631), faktycznie rekapitulującym architektoniczną myśl holenderską około 1600 roku, uważa, że początki klasycyzmu architektury, przede wszystkim zaś porządku korynckiego, wiążą się z budową przez króla Salomona Świątyni Jerozolimskiej, której projekt pochodził od samego Boga²²⁶. Zauważmy też, że łuk ten jest formą płaską, „makiętową”, przypominającą okazjonalną architekturę wjazdów triumfalnych²²⁷. I tym razem nie wynika to z indolencji twórczej malarza – wszak zdarzało mu się wprawnie wykreślić tunelowe wnętrza w typie vredemanowskim. Wydaje się zatem, że źródłem inspiracji mogły być ilustracje ze współczesnych *festival books*, ewentualnie frontyspisów książek²²⁸. Podobnie jak efemeryczne bramy triumfalne, gdański malowany monument jest jedynie nośnikiem znaczeń, w żadnej mierze formą użytkową. Na trop *sensus alegoricus* tej formy architektonicznej naprowadza wspomniany wcześniej emblemat z sentencją *Roborat vectes portarum tuarum* komentujący *Upadek Jerycha* (il. 108). Formę rzymskiego łuku triumfalnego nadano tu miejskiej bramie Gdańska – Nowej Jerozolimie, strzeżonej przez Boga. Podobny w wymowie jest późniejszy napis na fasadzie Bramy Długoulicznej: „Niech pokój będzie w twoich murach, a bezpieczeństwo w twych pałacach!” (Ps 122:6–7). W *Apoteozie* łuk triumfalny jest ukazany raczej jako brama świątynna niż miejska, przywołuje *pars pro toto* świątynię Salomona. By tego dowieść, skonfrontujmy krajobrazowy *entourage* tego motywu na owalnym obrazie Izaaka van den Blocke z apokaliptycznym opisem otoczenia świątyni: „Pomiędzy rynkiem Miasta a rzeką, po obu brzegach, drzewo życia, rodzące dwanaście owoców, wydające swój owoc każdego miesiąca – a liście drzewa [służą] do leczenia narodów” (Ap 22:1–3). Ten fragment jest interpretowany jako „Aleja «drzew życia» – symbol utraconego raju, a przez odkupienie przywróconego ludziom życia łaski, która uzdrawia członków Kościoła”²²⁹. Dziedziniec świątyni, na podobieństwo ogrodu Edenu, pełen był drzew, kwiatów i fontann²³⁰. Dopelnienie tego obrazu znajdziemy w rozdziale 47 Księgi Ezechiela, opisującym źródło w świątyni i rzeki, które ze wszystkich stron ją otaczają:

225 Zob. Forssman 1956, op. cit., s. 205; idem 1961, s. 43.

226 Zob. K. de Jonge, K. Ottenheim, *Unity and discontinuity: Architectural relations between the Southern and Northern Low Countries 1530–1700*, Brepols 2007, s. 112.

227 Wskażmy jako analogię choćby przykład architektury triumfalnej wzniesionej w Lyonie z okazji intraty Henryka IV, znaną z rysunku Jacques’a Perrisina (1595), M. McGowan, *The Vision of Rome In Late Renaissance France*, Yale 2000, s. 335–337.

228 Szerzej na temat tego źródła inspiracji zob. H. F. Bouchéry, *Des Arcs triomphaux aux frontispices des livres*, [w:] *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris 1956, t. I, s. 431 passim.

229 Biblia Tysiąclecia online, Poznań 2003, przyp. Ap 22:2.

230 L. Stager, *Jerusalem as Eden*, „Biblical Archeology Review”, May/June 2000.

„Następnie zaprowadził mnie z powrotem przed wejście do świątyni, a oto wypływała woda spod progu świątyni w kierunku wschodnim, ponieważ przednia strona świątyni była skierowana ku wschodowi; a woda płynęła spod prawej strony świątyni na południe od ołtarza. I wprowadził mnie przez bramę północną na zewnątrz i poza murami powiódł mnie od bramy zewnętrznej, skierowanej ku wschodowi. A oto woda wypływała spod prawej ściany świątyni, na południe od ołtarza. Potem poprowadził mnie ów mąż w kierunku wschodnim; miał on w ręku pręt mierniczy, odmierzył tysiąc łokci i kazał mi przejść przez wodę; woda sięgała aż do kostek. Następnie znów odmierzył tysiąc [łokci] i kazał mi przejść przez wodę; sięgała aż do kolan; i znów odmierzył tysiąc [łokci] i kazał mi przejść: sięgała aż do bioder; i znów odmierzył jeszcze tysiąc [łokci]: był tam już potok, przez który nie mogłem przejść, gdyż woda była za głęboka, była to woda do pływania, rzeka, przez którą nie można było przejść. Potem rzekł do mnie: «Czy widziałeś to, synu człowieczy?» I poprowadził mnie z powrotem wzdłuż rzeki. Gdy się odwróciłem, oto po obu stronach na brzegu rzeki znajdowało się wiele drzew. A On rzekł do mnie: «Woda ta płynie na obszar wschodni, wzdłuż stepów, i rozlewa się w wodach słonych, i wtedy wody jego stają się zdrowe. Wszystkie też istoty żyjące, od których tam się roi, dokądkolwiek potok wpłynie, pozostają przy życiu: będą tam też niezliczone ryby, bo dokądkolwiek dotrą te wody, wszystko będzie uzdrowione. Będą nad nimi stać rybacy począwszy od Engaddi aż do En-Eglaim, będzie to miejsce na zakładanie sieci i będą tam ryby równe rydom z wielkiego morza, w niezliczonej ilości. Ale jego błota i zalewy nie zostaną uzdrowione, one są pozostawione dla soli. A nad brzegami potoku mają rosnąć po obu stronach różnego rodzaju drzewa owocowe, których liście nie więdną, których owoce się nie wyczerpują; każdego miesiąca będą rodzić nowe, ponieważ woda dla nich przychodzi z przybytku. Ich owoce będą służyć za pokarm, a ich liście za lekarstwo»”.

Obraz odnóg Wisły wpadających do morza jest z jednej strony przywołaniem realnego pejzażu miasta widzianego z lotu ptaka, ze sztafażem rodzajowym, wdzięcznymi akcentami bratania się kupców i szlachty, z portową wedutą – znajdującymi przekonujące analogie w *Alegorii poddania Antwerpii* Vredemana de Vries (1586, Archiwum Miejskie w Antwerpii)²³¹. Z drugiej, metafizycznej strony widzimy Gdańsk wywyższony jako eschatologiczna Jerozolima, miasto przyszłej szczęśliwości. Ten trop interpretacji potwierdza emblemat po lewej stronie obrazu, z sentencją *Flumen e fontibus laetificat urbem; deus in medio pius*, parafrazujące Psalm 46:5–6: „Odnogi rzeki rozweselają miasto Boże – uświęcony przybytek Najwyższego. Bóg jest w jego wnętrzu, więc się nie zachwieje”. Słowa te odnoszą się zarówno do Jerozolimy, jak i do Gdańska. Owe „odnogi rzeki” są tożsame z rajskimi rzekami, przywołanymi w eschatologicznej wizji Jerozolimy, choć miasto to rzek nie miało. W języku Biblii rzeki przepływające przez miasto są znakiem błogosławieństwa Bożego, są „wodą życia” (Ap 22:1). W Księdze Zachariasza, w apokaliptycznym opisie końca dziejów i wywyższenia Jerozolimy czytamy: „W owym dniu wypłyną

231 S. Michalski, *Von der Übergabe Antwerpens bis zur Apotheose von Danzig: Zum Einfluss von Hans Vredeman de Vries auf Isaac van den Blocke*, [w:] *Hans Vredeman de Vries und die Folgen*, Marburg 2005, s. 181–189.

z Jeruzolimy strumienie wód, połowa z nich [popłynie] do morza wschodniego, a połowa do morza zachodniego. I w lecie, i w zimie tak będzie” (Za 14:8)²³².

Przytoczone fragmenty Biblii pozwalają zidentyfikować tajemniczą, idealnie symetryczną zieloną aleję z fontanną pośrodku jako wyobrażenie Raju. Inwentaryzator ratusza w końcu XVII stulecia widział w alei drzewa powszechnie uznawane za południowe, ale zarazem rajskie: „cedry i cyprysy”²³³. Podobnie rzecz się ma w wizji świętyni Baranka w Raju na obrazie Hansa Vredemana de Vries *Sąd ostateczny* w cyklu pod fryzem Sali Czerwonej. Spod świątyni wypływają cztery rajskie rzeki, otaczają ją wiecznie zielone, strzeliście rosnące ku niebu cyprysy, w nowożytniej emblematyce kojarzone z Constantią i Iustitią²³⁴. Architektoniczną formę łuku rozpatrywano jako znak triumfu miasta; tu rozważona zostanie jej interpretacja jako bramy – bramy przybytku, świątyni uwieńczonej modelem miasta – wyrażonym wprost utożsamieniem Gdańska z Jeruzolimą. W świetle wcześniej wskazanych konotacji biblijnych obraz Gdańska został ukazany jako element wszechświata przemienionego, Kościoła dni ostatnich, Nowego Jeruzalem, antytezy Babilonu. To obraz piękna i świetności nowych czasów, odwołujący się do symbolicznej wizji Ezechiela (Ez 40:47), wizji odbudowy świątyni, tożsamej ze świątynią Salomona (1 Krl 6).

Motyw świątyni Salomonowej odegrał znaczącą rolę w nauczaniu wielkich promotorów wiary reformowanej: Lutra i Kalwina. Marcin Luter interpretował świątynię opisaną przez Ezechiela jako niebiańskie Jeruzalem, znane z Objawienia świętego Jana (21–22)²³⁵. Wizja Ezechiela stanowiła temat słynnych kazań Jana Kalwina w kościele La Madeleine w Genewie, wygłoszonych w latach 1552–1554²³⁶. Szwajcarski teolog skupił się w nich na wizji przywrócenia panowania Izraela i na obrazie świątyni, symbolizującym Nową Jeruzolimę, z którą Kalwin identyfikował rodzinne miasto. Genewa, zwana *la Rome protestante*, miała podobny do Gdańska status miasta – res publiki, enklawy pośród krajów katolickich. Analogicznie też przez kalwinów postrzegana była jako miasto wybrane przez Boga, predestynowane, jawiła się jako ziemia obiecana, a jej mieszkańcy byli przekonani, że są nowym ludem Izraela. Na tym nie kończą się analogie między oboma miastami. Kalwin wyróżniał kilka typów rządów, a najbardziej cenił arystokrację – podobnie jak w Gdańsku, w Genewie rządziła elita rodzin patrycjuszowskich, od dawna zasiedziały w mieście²³⁷.

Łuk triumfalny w Sali Czerwonej może być zatem rozpatrywany jako symbol świątyni Salomona, swoistego mikrokosmosu Bożego uniwersum, znak szczególnie nośny w europejskiej ikonosferze około roku 1600. W związku z tą sugestią należy wspomnieć dzieło jezuita Juana Battisty Villalpando, architekta, znawcy optyki i muzyki, pod tytułem *Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani* (t. 1 napisany w 1583 roku, t. 2 – w 1604). Dzieło zasłynęło ukazaną w tomie drugim literacko-plastyczną wizją świątyni Salomona, odwołującą się do opisów

232 Odnotujmy gwoli uzupełnienia, że A. Ryś zaproponowała odmienną, „realistyczną” interpretację motywu, zauważając, iż wspomniana inskrypcja emblematu zawiera odniesienia do źródeł Wisły (*e fontibus* – słowo nieobecne w tekście psalmisty), co pozwala jej snuć domysły na temat aktualizowanych treści związanych z łącznością Gdańska z Polską – Ryś, op. cit., s. 60.

233 Domagała, op. cit., s. 29.

234 B. Uppenkamp, *Vredeman de Vries „Last judgement” in Gdansk: A Calvinist reinterpretation of a Catholic iconography*, [w:] *Art re-formed: Re-assessing the impact of the Reformation on the visual arts*, Newcastle 2007, s. 173, 178.

235 P. Martin, *Martin Luther und die Bilder zur Apokalypse. Die Ikonographie der Illustrationen zur Offenbarung des Johannes in der Lutherbibel 1522 bis 1546*, Hamburg 1983, s. 136, 196; R. B. Barnes, *Apocalypticism in the wake of the Lutheran Reformation*, Stanford 1988, s. 196–198.

236 E. A. de Boer, *John Calvin on the Visions of Ezekiel: Historical and Hermeneutical Studies in John Calvin’s „Sermons Inédits”*, Leiden–Boston 2004.

237 J. B. Roney, M. J. Klauber, R. M. Kingdon, *The Identity of Geneva: The Christian Commonwealth, 1564–1864*, Westport 1998, s. 3.

biblijnych i symboliki judaistycznej, poświadczającą znajomość autora antycznych miar i proporcji, nauki Platona o harmoniach muzycznych²³⁸. Opis architektury świątyni, w którym hiszpański jezuita posługuje się kategoriami witruwiańskimi, ma charakter spekulatywny. Wywarł on ogromny wpływ na architekturę europejską. Villalpando miał wpłynąć na kształt Eskorialu jeszcze przed drukiem dzieła²³⁹, a jego koncepcję architektoniczną przejęli jezuita w Hiszpani i Niderlandach²⁴⁰, Inigo Jones w Anglii oraz siedemnastowieczni twórcy protestanckich budowli kościelnych i bożnic żydowskich w Holandii²⁴¹. Luterzańską odpowiedzią na dzieło Villalpanda jest *Templum Ezechielis* Matthiasa Hafenreffera (Tübingen 1613), przykład mistycznego myślenia obecnego w luteranizmie w owym czasie, z drobiazgowym potraktowaniem zagadnienia liczb i miar zawartym w *Appendix geometria*, opatrzonym wielce spirytualistycznym komentarzem.

W salomonowym kontekście naszych rozważań zarezerwowano na koniec jeszcze jedną gdańsko-wenecką analogię. Na wielkich *panneaux* Sala del Maggior Consiglio personifikacje Wenecji ukazują ją raz jako ziemską, trionującą triumfatorkę z jeńcami w okowach u stóp (*Triumpf Wenecji* Jacopo Palmy Młodszego), raz jako zstępującą z nieba, by błogosławić doży i radnym (*Dobrowolne podporządkowanie się Prowincji dominacji weneckiej* Jacopa Tintoretta). Centralny obraz pędzla Veronesa ukazuje *Wenecję jako Junonę koronowaną przez Wiktorię* (il. 109) pośród obłoków, w otoczeniu bogiń personifikujących Pokój, Obfitość, Sławę, Szczęście, Honor, Stałość i Wolność. Porównując ostatni obraz i *Apoteozę Gdańską*, zwykle wskazuje się na odmienne formuły personifikacji: z jednej strony tradycyjną, wywodzącą się z antyku alegorię posługującą się figurą ludzką, z drugiej – bardziej abstrakcyjną, operującą formą architektoniczną i znakami. Typ ikonograficzny wybrany przez gdańszczan miałby tłumaczyć niechęć wobec katolickiej tradycji ikonograficznej i typową dla protestantów obawę przed idolatrią. To teza



109. Paolo Veronese, *Wenecja jako Junona koronowana przez Wiktorię*, Sala del Maggior Consiglio, Pałac Dożów, Wenecja

238 *El templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando: Comentarios a la profecía de Ezequiel / Juan Bautista Villalpando*, red. Juan Antonio Ramírez, Madrid 1995; J. Lara Jaine, *God's good taste: The Jesuit Aesthetics of Juan Bautista Villalpando in the Sixth and Tenth Centuries*, Toronto 1999.

239 J. R. de la Cuadra Blanco, *King Philip of Spain as Solomon the Second. The origins of Solomonism of the Escorial in the Netherlands*, [w:] *The Seventh Window. The King's Window donated by Phillip II and Mary Tudor to Sint Janskerk (1557)*, Hilversum 2005.

240 P. Lombaerde, *The Temple of Solomon: Its interpretation by the Jesuit Fathers during the early seventeenth century and its architectural receptions in the Low Countries*, [w:] *Innovation and experience in the Early Baroque in the Southern Netherlands: The case of the Jesuit church in Antwerp*, Brepols 2008, s. 201–211.

241 S. R. Kravtsov, *Juan Bautista Villalpando and Sacred Architecture in the Seventeenth Century*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 2005, 3, s. 312–339; K. Ottenheim, *Centralised Dutch Calvinist churches, Jewish synagogues in Amsterdam and the model of the Temple of Solomon*, [w:] *L'architecture religieuse européenne au temps des réformes: Héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques*, Paris 2009, s. 91–106.



110. Izaak van den Blocke, Emblem *Coronasti annum benignitatis tuae*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

dyskusyjna, zwłaszcza jeśli zważymy, że w sztuce holenderskiej pojawiają się tradycyjne figuralne personifikacje, na przykład Amsterdamu czy Belgii, w malarstwie gdańskim zaś mamy do czynienia z autotematycznymi figuralnymi alegoriami pychy i bogactwa. Porównywane owalne *panneaux* w Wenecji i w Gdańsku wbrew pozorom mają wspólny motyw. Otóż tłem dla koronacji Wenecji-Junony jest łuk triumfalny o kręconych kolumnach, interpretowany jako nawiązanie do jerozolimskiej świątyni Salomona²⁴². Dodajmy, że Pałac Dożów uważany jest za typologiczne naśladownictwo Pałacu Króla Salomona, znanego z opisów biblijnych. Wyraźnie trójdzielna struktura budowli, w której sprawowano władzę legislacyjną, wykonawczą i sądowniczą, odpowiadać miała częściom wyodrębnionym w legendarnym wzorze: Sali Sądu, Sali Lasu Libańskiego i Pałacu Króla Salomona, podobnie przeprowadzono artykulację fasady. Naroże Palazzo Ducale zdobi grupa rzeźbiarska przedstawiająca *Sąd Salomona*, a wiele detali architektonicznych ma wyraźnie orientalizujący charakter.

Skonstatujmy zatem, że użycie łuku triumfalnego jako metafory architektonicznej w centrum kompozycji *Apoteozy Gdańska* ma przede wszystkim religijny, a nie świecki charakter. Ta wizja architektoniczna wyrosła z millenarystycznego optymizmu, legitymizuje prawo do wolności i niezależności. Emblematiczne komentarze do centralnego obrazu ukazują powiązanie między wypełnianiem warunków przymierza a rozkwitem miasta. Obraz emblematyczny z obeliskiem zwieńczonym parą heraldycznych krzyży gdańskich, ozdobionych gałązkami oliwnymi i palmowymi oraz sentencją *Si crux fundata virescat* (il. 79), ukazuje triumf wiary (pojętej wedle kalwińskiej zasady *Sola Fides*) i jej owoce: mądrość i sprawiedliwość (inspiracja emblematem Typotiusa *Consilio firmata Dei*). Dolne obrazy emblematyczne przedstawiają urodzaj ziemi błogosławionej przez Boga. Odnajdujemy tu łan zboża, dojrzewający w słońcu i deszczu, z odpowiednią lemmą: *Orbitae tuae stillant pinguedinem*. Emblem *Coronasti annum benignitatis tuae* (il. 110) odnosi się do tekstu Psalmu 65:12: „Rok uwieńczyłeś swymi dobrami i Twoje ślady opływają tłustością”. Pod względem artystycznym imago, a w zasadzie girlandę kwiatów (lilia biała, lilia złotogłów, kosaciec bródkowy, róża galijska, kąkol), owoców i zbóż, uznajemy za najpiękniejszą martwą naturę przed usamodzielnieniem się gatunku w sztuce Gdańska. Po raz pierwszy zostaje też dowiedzione, że pod względem ikonograficznym wiernie odpowiada on emblematowi *In se contexta recurrit*, z ręką

242 Rosand, op. cit., s. 150.

wyłaniającą się z obłoku, trzymającą ouroborosa starannie oplecionego giralandą z owoców i zbóż (il. 111; Claude Paradin, *Devises heroïques*, Lyon 1557, s. 191). W *explicatio* odniesiono się do Bożej łaski i opatrności, źródła płodności natury w cyklu rocznym²⁴³. Saturniczny znak tworzącego krąg węża, oznaczający cyrkulację czasu, potraktowany jako kabłąk dla girlandy, oznacza w sztuce Gdańska rok pomyślności i urodzaju, co potwierdza zastosowanie tego motywu w medalierstwie (rewers medalu pokojowego Johanna Höhna z roku 1636)²⁴⁴ i w sztuce religijnej XVIII wieku.

Odnieśmy się na koniec do kilku „rewelacyjnych”, a rzuconych poniekąd *en passant*, ogólnych sądów interpretacyjnych dotyczących programu ideowego dekoracji Sali Czerwonej. Tadeusz Domagała zamknął swe tłumaczenie inwentarza sal reprezentacyjnych ratusza daleko idącą konstatacją: „W wyniku powyższych ustaleń [?] decyzja umieszczenia na stropie Wielkiej Sali Rady filozoficznego wywodu sprowadzającego się w konkluzji do uznania wąskich celów miasta jako najwyższego dobra i supremacji jego interesów nad interesami Królestwa Polskiego miało charakter *crimen laesae maiestatis* i nie mogło być otwarcie głoszone jako zasada postępowania”²⁴⁵. W zasadzie każda z tych opinii została podważona w podanym tu wywodzie, gdzie starano się dowieść, jak szerokie i głębokie były zakodowane w programie stropu cele republiki gdańskiej i jakie miejsce w tym projekcie politycznym miała Rzeczpospolita Obojga Narodów, uosabiana przez majestat królewski. Ten ostatni przywołany był w heraldycznych programach stropu i witraży Sali Czerwonej, ale też fasady ratusza. Jak zostanie dowiedzione, polityczno-religijna autoidentyfikacja Gdańska, która znalazła artystyczny wyraz w sztuce miasta początków XVII stulecia, miała w ogromnej mierze charakter publicznej deklaracji, istniejącej w otwartej przestrzeni miasta.

Nieuprawnione opinie Domagały podtrzymuje Teresa Grzybkowska, a dokonane przez nią uzupełnienia pogłębiły ich absurdalność. (Uczona twierdzi, między innymi, że: „malowidła Blocka przypominały wtajemniczonym członkom Rady, że ich ojczyzną jest Gdańsk, a jego dobro należy przedkładać nad dobro Rzeczpospolitej” gdańszczanie byli o tym



111. Emblemat *In se contexta recurrit* z *Devises heroïques* Claude'a Paradina, Lyon 1557

243 „Benedices Coronae anni benignitatis tuae, dit le Psalmiste, faisant mention de la grand' grace, que la bonté, beninité, & providence Divine nous fait: nous envoyant annuellement une Revolution, coronnee de diversité de tous biens, sentresuivans & tenans de pres, selon leurs tems, & leurs saisons. Par le Serpent, s'entend l'année: en ensuivant l'Egipcienne antiquité” – C. Paradin, *Devises heroïques*, Lyon 1557, s. 191.

244 Stahr, op. cit., s. 131. Tu nastąpiło pewne przesunięcie znaczeń: inskrypcja głosi, że pokój każdą porę roku wieńczy urodzajem.

245 Domagała, op. cit., s. 38.



112. Jacob Liscorneta Młodszy, *Concordia*, 1685, stan przed 1945, plafon dawniej w Sieni Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

przekonani od dawna i nikt nie musiał im o tym przypominać – M. K.). Dalej autorka sugeruje – wbrew faktom – że w XVII wieku już „nikt nie potrafił odczytać treści stropowych obrazów”²⁴⁶ (inventarz z 1699 roku dowodzi trwającej niemal stulecie później znajomości programu stropu). Referując poglądy innych autorów, uczona niespodziewanie formułuje lakoniczną, acz daleko sięgającą interpretację (jak się wydaje, asumptem

246 T. Grzybkowska, *Między sztuką i polityką. Zwischen Kunst und Politik*, Warszawa 2003, s. 38–39. Ta luksusowa, dwujęzyczna publikacja, zamierzona jako „monografia plafonu” (s. 8), jest w rzeczywistości kompilacją prac E. Iwanoyki, S. Michalskiego, A. Ziemby, T. Domagaly i innych, bez podania źródeł. Liczne błędy w tekstach łacińskich punktuje A. Ryś – op. cit., s. 35–51.

do niej było ukazanie się po raz pierwszy w języku polskim naukowego opracowania zagadnienia tak zwanych Nowych Dzieci Izraela i jego odzwierciedlenia w sztuce holenderskiej²⁴⁷). Nie zważając na swoistość i historyczno-ideowe uwarunkowania tego zjawiska, różnice w sytuacji społeczno-ustrojowej Holandii i Gdańska, holenderski aspekt nacjonalistyczny, a wreszcie czasową koincydencję, zbyt łatwo twierdzi, że dekoracja stropu ukazuje gdańszczan jako Nowe Dzieci Izraela, do czego doszła, jak zaznacza, „w wyniku przeprowadzonej analizy”²⁴⁸.

Enigmatycznie przedstawiają się ogólne uwagi Katarzyny Cieślak na temat sztuki Gdańska w czasach dominacji kalwińskiej. Twierdziła ona bowiem, że powstałe wówczas programy dekoracji budynków i sal „optują za tzw. modelem mieszanym”, czyli złagodzoną formą demokracji, gdy upadły nadzieje na wprowadzenie w Gdańsku „drugiej reformacji” i stworzenie „drugiej Genewy”²⁴⁹. Ta niezrozumiała wypowiedź dziwi tym bardziej, że autorka później, przy okazji interpretacji cyklu *Genesis* (dziś w Kamlarii), konstatuje, iż powstał on „prawdopodobnie wkrótce po 1605 roku ponieważ w tym momencie szanse na wprowadzenie w Gdańsku Drugiej Reformacji wydawały się największe” (miastem zaczęło wówczas współrzędzić trzech kolejnych burmistrzów wyznania reformowanego), oraz ogólnie stwierdza, że próby wprowadzenia w Gdańsku reformacji kalwińskiej znalazły odzwierciedlenie w dziełach sztuki zamawianych dla Ratusza Głównomiejskiego²⁵⁰.

8.4.6 Alegorie cnót obywatelskich i exempla dobrych rządów w pozostałych wnętrzach Ratusza Głównego Miasta

Alegoryczny program personifikacji cnót, zrealizowany w Sali Czerwonej, kontynuuje znane z inwentarza z 1699 roku wyposażenie sieni i przedsiionka ratusza, które w dużej mierze zostało zniszczone w roku 1945.

Przy schodach po prawej stronie odnotowano przedstawienie Iustitii oraz adwokatów i prokuratorów zgromadzonych przy stole z napisem *Omnibus Eadem*. Od strony wejścia do Dużej Sali Wety ukazano młodzieńca stawiającego trzy duże dzbany (obraz opatrzono inskrypcją *fragimur si collicimur*) oraz Minerwę wraz z ludem szturmującą bramy, z inskrypcją *Comuni consilio et Oepra Sunstinetur*. Nad portalem do Sali Wety naniesiono napisy łacińskie *Salus Populi, esto suprema Lex* oraz *Provide/fortiter* wraz z girlandami i herbem Gdańska oraz daleką panoramą Wisłoujścia z napisem *Omnes fortuna fluctus Concordia vincit*. Na filarze obok wyjścia z ratusza umieszczono przedstawienie *Pietas* ze skępowanymi nogami, księgą i jagniętkiem oraz napisem *Pietas firmamentum felicitatis*. Na filarze przy schodach prowadzących do Kamlarii znajdowały się zapewne rzeźby Marsa w hełmie i z mieczem u boku, trzymającego kartę z napisem *In Pace de*

247 A. Ziemia, *Nowe Dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000.

248 Grzybkowska, op. cit., s. 54.

249 *Mieszczarstwo gdańskie*, op. cit., s. 433–434.

250 Cieślak 2000, op. cit., s. 198–199. Dyskusję utrudnia fakt, że skromne objętościowo i dość szkiełkowe uwagi uczoney na temat programu dekoracji Ratusza Głównego Miasta znalazły się w książce opracowanej przez rodziców autorki po jej tragicznej śmierci. W innych okolicznościach miałyby one z pewnością bardziej pogłębiony charakter.

Bello Cogitandum oraz *Pax*, z gałązką oliwną i kaduceuszem. Między nimi pola porośnięte zbożem, za nimi prawdopodobnie alegoria Gdańska z herbem miasta na piersiach. Portal prowadzący do Wielkiej Sali Rady z 1685 roku ujmują pary skręconych ogonami trytonów – alegorii intelektualnej drogi do wieczności i sławy²⁵¹ – podtrzymujące gzyms zwieńczony herbem Gdańska ujętym przez parę lwów, nad którym góruje orzeł w koronie, z tarczą herbową Sobieskich na piersi. Pod nim widnieje napis, motto miasta: *Pro lege militemus pro grege*. Płaskorzeźba dekorująca płycinę drzwi ukazuje girlandę oplecioną wstęgą, w którą wpięte zostały rośliny, biblijne symbole obfitości (wiechy zbóż, winne grona, owoce granatu), oraz rośliny należące do obiegu symboliki odwołującej się do idei władzy absolutnej i cnoty Fortitudo (słonecznik, gałązki z żołędziami dębu). W ornamentalne ucha uformowane z bujnych liści akantu wkomponowano putta z atrybutami obrazującymi różnorodne formy aktywności gdańszczan.

Strop Sieni, który runął i spłonął w 1945 roku, zdołało iluzjonistyczne malowidło Jacoba Liscorneta Młodszego, noszące datę 1685 (il. 112). Pośrodku oculusa otwierającego się na niebo ukazano: „piękną młodą dziewczę wśród świetlistych obłoków trzymającą w prawej ręce złamaną strzałę, a w lewej cały ich pęk. Jest to *Concordia*”²⁵². Jej ikonografia odwołuje się do znanych nam już ze sztuki Gdańska atrybutów (na przykład emblemat Zgody w alegorii Concordii Vredemana de Vries w Sali Czerwonej, *Concordia* – posąg na Bramie Długoulicznej), znajdujących pradawne źródło w opowieści o legendarnym królu Skilurosie. Oznacza ona cnotę konstytuującą miasto-państwo, zgodę stanów, harmonię społeczną²⁵³, konsolidację działań *pro publico bono*, a jednocześnie remedium na zmienność losu (zgodnie z napisem umieszczonym w przedsionku sieni: *Omnnes fortunae fluctus Concordia vincit*)²⁵⁴. Oculus ujęty jest rodzajem balustrady otwierającej się iluzjonistycznie do wnętrza Sieni, dzielonej pilastrami na pola z herbami gdańskich

251 W Gdańsku ta wykładnia alegoryczna znana jest przede wszystkim dzięki emblematyce – por. emblemat z trytonką i ouroborosem z mottem *Ex literarum studiis immortalitatem acquiri* – zob. A. Alciato, *Livret des Emblèmes*, Paris 1536 (b.s.).

252 Domagała, op. cit., s. 44.

253 W tym miejscu warto wspomnieć o jedynym zachowanym gobelinie z domu gdańskiego (Flandria, 1620, 142 cm × 547 cm, Westpreussische Landesmuseum w Münster-Wolbeck), który jest szczególnym przykładem sztuki zgody, upamiętnia bowiem zakończenie waśni między rodzinami von Kempenów, Bahrów i Speymanów, do której doszło na te wystawienia wspomnianego nagrobka dla rodziców-teściów Bahrów w kościele Mariackim w Gdańsku. Podzielona na cztery strefy oddanymi *en grisaille* hermami (z personifikacjami Pax i Prudentii oraz herbami protagonistów) tkanina jest holdem złożonym dyplomatycznym i kupieckim talentem pośrednika handlowego Simona Bahra (dwie pierwsze strefy po lewej) oraz zasługom jego zięcia, burmistrza Eggerta von Kempna (dwie pozostałe). Pierwsza po lewej stronie strefa tkaniny, nosząca inskrypcję *Fridens Rahht*, obrazuje prawne i administracyjne aspekty sprawowania rządów poprzez konfigurację tronujących pod baldachimem personifikacji Pax i Iustitii w biblijnym uścisku, z towarzyszącymi im poniżej alegoriami Fides i Caritas. W te ukazano pejzaż „moralizowany”, z zaabsorbowanymi pracą rolnikami i budowniczymi pochłoniętymi pracą przy budowie bramy miasta. Drugi segment kompozycji, opatrzonej napisem *Criges Rahht*, podejmuje kwestie obronności miasta, dlatego też wyeksponowano w nim zmultiplikowaną postać Marsa, któremu asystuje sam brodaty Bahr w ostentacyjnie bogatym stroju kupca; pierwszy plan kompozycji usiany jest panopliami, w te umieszczono także akcenty militarystyczne. Trzecia część, zatytułowana *Vorrahts Rahht*, ukazując wnętrze kantoru bogatego kupca gdańskiego (w tym regały z księgami kupieckimi i srebrnymi naczyniami), odwołuje się tym razem do realiów ekonomicznych miasta, dotyczy bowiem transakcji handlowych i uzmysławia potrzebę gromadzenia zapasów. Na pierwszym planie ukazano burmistrza Eggerta w zbroi z szarfą jako praeconsula (analogicznie do wizerunków Johanna Speymana), u jego stóp leżą tobolki i kufry z kosztownościami. W czwartej części gobeliny, nazwanej *Handels Rahht*, wydobyto rolę handlu morskiego – na szczycie wzgórze ukazano trzech patrycjuszów oraz pakunki i beczki, w te zaś malowniczy pejzaż okolic Gdańska i statek handlowy z banderą miasta, zacumowany w porcie. To unikatowe, jedyne zachowane świadectwo gdańskiego mecenatu prywatnego w zakresie wielkoformatowych tkanin stanowi potwierdzenie trwania w Gdańsku modelu narracji, w którym wątki alegoryczno-mitologiczne sprzężono z realnymi, aktualizującymi, z tendencją do sekularyzacji (znaczące ograniczenie aspektu biblijnego). Program ikonograficzny gobeliny odczytać należy jako złożoną wykładnię Concordii, a w sensie ogólnym – jako alegorię domen, za które odpowiadają rządzący miastem.

254 Jak się wydaje, popularność przedstawień Concordii wiąże się między innymi z obchodami w Gdańsku jubileuszu dwustulecia inkorporacji Prus do Korony, a co za tym idzie – uzyskanych przez miasto przywilejów. Na medalu gdańskim Concordia, niewiasta uwieńczona koroną, trzyma w jednej ręce dwa serca, w drugiej – herby Królestwa i Gdańska (medal chwały i wierności Gdańska, 1658). Zgoda tych dwóch podmiotów politycznych przynosi rozkwit, sugerowany ukwieconą łąką, na której stoi personifikacja. Na medalu Jana Buchheima, wybitym z okazji pokoju oliwskiego (1660), ukazano alegorie Discordii i Concordii. Niezgoda na awersie ukazana została wedle zaleceń Ripy jako furia z wężami w włosach i w potarganej szacie. W dłoni trzyma wiązkę piorunów, którymi wznici zarzewie wojny. Obok rozpadają się skały, z rozpadliny wydobywa się dym i ogień. Jej przeciwieństwem jest Concordia na rewersie, w rzymskiej zbroi niczym Minerwa, uwalnia przedstawioną w tle kulę ziemską od wojen, symbolicznie oplata ją wieńcem oliwnym – zob. Stahr, op. cit., s. 187–188.

patrycjusz. Całość jednocześnie można interpretować „jako ogromny globus podtrzymywany przez sześciu silnych nagich mężów”²⁵⁵. Chodzi o postaci atlantów, którzy pośród mięsistych liści akantu i owocowo-kwietnych, ciężkich girland podtrzymują na ramionach, barkach i plecach ów swoisty glob – makrokosmos społeczności miasta. Figury atlantów to nawiązanie do heroizmu obywatelskiego i cnoty Fortitudo. Niespodziewanym intruzem, żywym akcentem *trompe l'œil* w spetryfikowanym świecie obywatelskiej alegorii jest zagląający do wnętrza przez mały oculus w dolnym lewym rogu kompozycji ówczesny patrycjusz (rajca?) gdański w peruce, zgodnie z ówczesną modą odziany *à la française*. Wszystko to malowane jest w najlepszym razie poprawnie, z użyciem twardego modelunku, przez miejscowego, „cechowego” malarza, który nie poradził sobie jednak z klasycznym aktem.

O ile marne wykonawstwo plafonu świadczy o stopniowym upadku malarstwa postechowskiego, o tyle artystyczno-ideowe źródła utraconego malowidła na stropie Sieni w pełni rekompensują deficyt doznań estetycznych. Jest bowiem gdańska *Concordia* oczywistym przykładem recepcji graficznych wzorów Jeana Lepautra. Ów projektodawca tysiąca pięciuset grafik, głównie akwafort, był w czasach Ludwika XIV prawdziwym dyktatorem mody ornamentalnej, tworzył wzory dekoracji plafonów, aranżacji ścian, kominków, waz i tym podobnych. Od niego pochodzi zastosowana w gdańskim plafonie konwencja malowidła naturalistycznego, panoramicznego, ujętego w malowaną *en grisaille* ramę architektoniczno-ornamentalną (por. na przykład projekt plafonu z Merkurym, reprodukowany przez P. Mariette, Paris 1656–1657), z odwzorowanymi wprost z jego wzorników Atlasami w gąszczu akantów i girland, jak również zwodzającym oko prześwitem z popiersiem męskim. Nie wykluczając bezpośredniego oddziaływania graficznych wzorów francuskich, wskazujemy na Holandię jako pośrednika w przekazywaniu wzorów Lepautrowskich plafonów. Jest to trop tym bardziej prawdopodobny, że w malarstwie Gdańska drugiej połowy XVII wieku, zwłaszcza w twórczości Stecha, widoczne są wpływy klasycyzmu holenderskiego, a sam Amsterdam zdaje się w tym czasie równie silnie oddziaływać na sztukę lokalną, jak Antwerpia. Potwierdza to oczywiste nawiązanie gdańskiego motywu stojącego atlanta podtrzymującego glob do kluczowej w ikonosferze ratusza amsterdamskiego figury Atlasa wieńczącego elewację i zdobiącego monumentalną Burgzaal (1648–1655). Podobne do gdańskiego plafony znamy ze współczesnych i późniejszych książęcych i mieszczańskich siedzib holenderskich (na przykład plafon z *Concordiā*, alegorią Wolności Handlu i Pewności Gérarda de Lairesse (1672), pierwotnie w domu amsterdamskiego burmistrza Andriesa de Graeff, dziś w Pałacu Pokoju w Hadze, tegoż plafon z Dianą dla Soestdijk Baarn, Daniëla Haringha alegoria Obfitości i Pokoju, Haga, Gemeentemuseum den Haag, a także Arnolda Houbrakena *Mars i Chronos*, zbiory A. Maertenshofe, Dordrecht). Niezwykłym nośnikiem projektów Lepautra w Holandii były makiety domów i wnętrz, *pronkpoppenhuis*, przenoszące wprost wzory plafonów, na przykład z Ganimesem oraz Merkurym²⁵⁶. Ich powinowactwo

²⁵⁵ Domagała, op. cit., s. 44.

²⁵⁶ J. Pijzel-Domme, „Bemaelt door het Penseel van vermaerde Schilders...”. De decoraties van het interieur, [w:] Een curieus werck: Oorlog en vrede verbeeld in een zeventiende-eeuwse maquette, Hilversum 2003, s. 65, 74–79; zob. też idem, *Het Hollandse pronkpoppenhuis interieur en huishouden in de 17de en 18de eeuw*, Zwolle 2002.



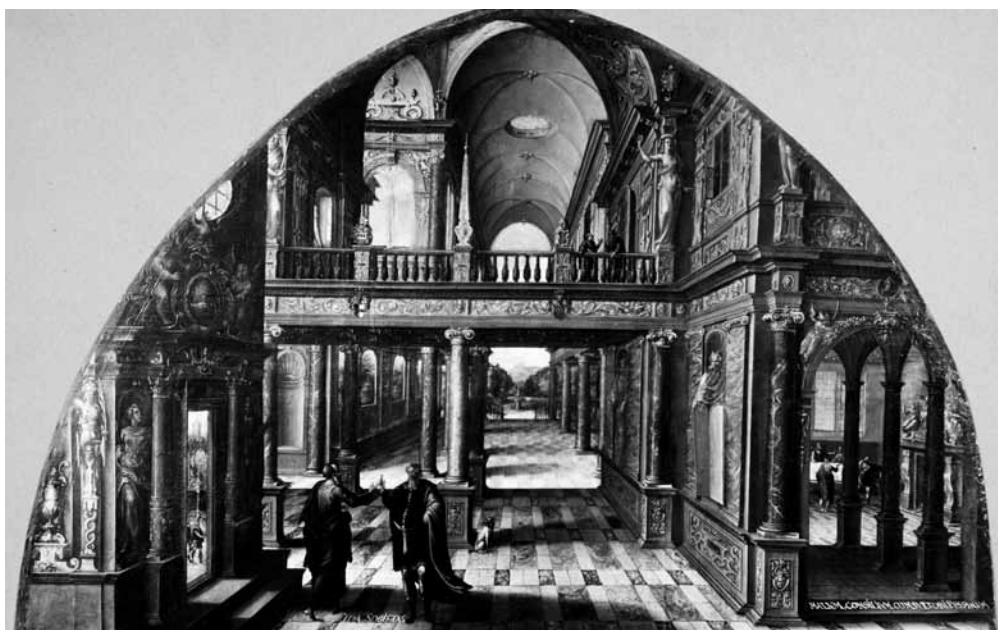
113. Izaak van den Blocke, *Juliusz Cezar nakazuje spalenie listów Pompejusza*, 1612–1617, dawniej Sala Zimowa Rady Ratusza Głównego Miasta, Muzeum Narodowe, Gdańsk



114. Izaak van den Blocke, *Król Skiluros z synami*, 1612–1617, zaginiony, dawniej Sala Zimowa Rady Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

z gdańskim spalonym plafonem jest bezapelacyjne, być może zatem owe miniaturowe domki docierały także nad Motławę?

W Zimowej Sali Rady na pięciu półokrągłych obrazach ukazano exempla cnót obywatelskich (Izaak van den Blocke, jeden z obrazów zachowany w Muzeum Narodowym w Gdańsku, pozostałe znane ze wspomnianego inwentarza z 1699 roku i z fotografii). Dotychczas rozpoznano



115. Izaak van den Bloeke, *Obraz alegoryczny*, 1612–1617, zaginiony, dawniej Sala Zimowa Rady Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

tytuł jednego dzieła – *Juliusz Cezar rozkazujący spalenie listów Pompejusza* (Muzeum Narodowe w Gdańsku; il. 113) z inskrypcją *Amnistia*, interpretowany jako ilustracja *fides politica*²⁵⁷.

Pierwszy z obrazów opisany jest w inwentarzu jako „Artur leżący na łożu śmierci, który swoich 80 synów wzywa do braterskiej jedności, dając im za przykład strzały, które pojedynczo łatwo złamać, a związane w pęk są nie do złamania. Opis: *frenquimur, si Collidimur*”²⁵⁸ (il. 114). W rzeczywistości obraz przedstawia scytyjskiego króla Skilurosa, który wedle relacji Plutarcha (*Powiedzenia królów i wodzów*) przed śmiercią dał każdemu ze swych osiemdziesięciu synów wiązkę strzał i nakazał je złamać, czego oni nie byli w stanie zrobić. Wtedy Skiluros zaczął wyciągać po jednej strzale z wiązki i wszystkie łamać pojedynczo. Miało ich to nauczyć, że tylko razem pozostaną silni, a rozdzieleni stracą swoją moc (*Vis Concordiae*). Na państwowotwórcze treści gdańskiego obrazu naprowadzić może nas analogia z XI *Tabula Historica*, namalowaną przez Antona Möllera dla ratusza toruńskiego (1602), zatytułowaną *Scilurus Rex Scytharum*, alegorycznie rozumianą jako zgoda stanów (*Concordia Ordinum*)²⁵⁹. Następny z obrazów (il. 115), dotychczas nierozpoznany, ukazuje fantastyczne wnętrze w typie Vredemanowskich wizji architektonicznych („piękny prospekt spoczywający na korynckich kolumnach” – jak charakteryzuje go inwentaryzator). Na pierwszym planie dwie niewielkie postaci mężczyzn odzianych *all'antica* składają przysięgę, poniżej umieszczono inskrypcję *Fida Societas*. Z boku, w prześwitach budowli widać sceny zbiorowe ukazane symultanicznie; po

257 Cieślak 2000, op. cit., s. 200.

258 Domagała, op. cit., s. 45.

259 Pawłowska-Puciata, op. cit., s. 78.



116. Izaak van den Blocke, *Obraz alegoryczny*, 1612–1617, zaginiony, dawniej Sala Zimowa Rady Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

lewej opatrzona napisem *Malum Consilium, Consultori Pessimum*. Kolejny z nierozszyfrowanych dotąd obrazów przedstawia „Pod baldachimem posiedzenie senatorów w czerwonych strojach” (il. 116; chodzi raczej o gotycyzującą altanę, tym razem Izaaka van den Blocke zawiodła intuicja w zakresie perspektywy). Na pierwszym planie „będzie ukarany przestępca, a cnotliwy otrzyma nagrodę”; scena znajduje dopełnienie w napisie *Panae et Praemia*. Ostatnie z płócien (il. 117) eksponuje postać spartańskiego prawodawcy, Likurga, znanego przede wszystkim dzięki Plutarchowi (*Żywoty równoległe, Powiedzenia królów i wodzów*)²⁶⁰. Exemplum Likurga przywołuje *pars pro toto* idealizowany model ustrojowy Sparty i grecki model wychowania.

W wielkiej Sali Wety zawisły kolekcjonowane przez dwa i pół wieku portrety królów polskich: Władysława Jagiełły, Kazimierza Jagiellończyka, Zygmunta Starego, Stefana Batorego, Zygmunta III Wazy, Jana III Sobieskiego, Michała Korybuta Wiśniowieckiego oraz prawdopodobnie obu Sasów i Stanisława Augusta Poniatowskiego, a także obrazy *Bitwa pod Grunwaldem* Krzysztofa Boguszewskiego i *Bitwa pod Oliwą*. Wizerunek aktualnie panującego monarchy zawieszano tam, gdzie zasiadał burgrabia królewski (podkreślając w ten sposób działanie *in nomine* króla)²⁶¹.

260 Temat Likurga (epizod z dwoma pieskami) pojawił się na stropie Sali Obrad Senatu w ratuszu toruńskim (niezachowane malowidła Antona Möllera).

261 T. Domagała, *Kolekcja portretów królewskich z Wielkiej Sali Wety Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku. Ratusz w miastach nadbałtyckich*, Gdańsk 1993, s. 121–133.



117. Izaak van den Blocke, *Likurg*, 1612–1617, zaginiony, dawniej Sala Zimowa Rady Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

8.5 Zachęty Minerwy, pokusy Junony i napomnienia Salomona Kalwińska etyka pracy w obrazach z plafonu Izaaka van den Blocke w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze

Pochodzący z Gdańska plafon, skomponowany z dziewięciu obrazów (łącznie zajmował powierzchnię o wymiarach około 510 centymetrów na 353 centymetry), został nabyty w 1917 roku do Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze. Nic pewnego nie wiemy o czasie jego powstania i miejscu przeznaczenia²⁶², a dotychczasowe próby odczytania tematów obrazów uznajemy w przeważającej mierze za błędne²⁶³. Niezależnie od miejsca pierwotnej ekspozycji, stanowi on ideową deklarację kalwińskiego zleceniodawcy w zakresie etyki pracy i predestynacji.

Dwa największe obrazy, ujęte w prostokątne ramy, związane są z historią króla Salomona. Pierwszy (il. 118) ukazuje biblijnego władcę klęczącego tyłem do widza przed świątynią

262 Drost datował plafon na lata 1611–1614 i przypuszczał, że może pochodzić z Ratusza Starego Miasta lub z domu parafialnego – zob. W. Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin–Leipzig 1938, s. 122. A. Gosieniecka przedstawiła nieudokumentowaną sugestię, że zespół malowideł pochodzi z Sali Zimowej Rady Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku (A. Gosieniecka, *Ze studiów nad malarstwem pomorskim*, cz. 1, „Gdańskie Studia Muzealne” 1976, 1, s. 17–19), obrazów w tym miejscu nie wymienia jednak inwentarz z 1699 roku, poza tym sklepienie wnętrza ma inne wymiary niż plafon. Walter Manowski miał przekazać informację o pochodzeniu plafonu z domu patrycjuszowskiego w niezidentyfikowanej miejscowości Rosenu pod Gdańskiem – zob. *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*, kat. zbiorów, Nürnberg 1995, s. 56.

263 T. Grzybkowska (*Złoty wiek malarstwa gdańskiego*, Warszawa 1990, s. 132–133) podtrzymuje wcześniejsze identyfikacje obrazów jako *Salomona w świątyni*, *Salomona z orszakiem*, tondo ze sceną *Pozwólcie dziatkom przychodzić do mnie*, *Przypowieść o synu marnotrawnym*, *Alegoria Lenistwa*, *Alegoria Obfitości*, *Alegoria Nauki i Sztuki*, *Alegoria Zbrodni*, *Alegoria Próżności*. O dziwo, większość tych kwalifikacji podtrzymuje katalog *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts...*, op. cit., s. 47–56.



118. Izaak van den Blokke,
Modlitwa Salomona, malowidło
plafonu, Germanisches
Nationalmuseum, Norymberga



119. Izaak van den Blokke,
Napomnienia króla Salomona,
malowidło plafonu, Germa-
nisches Nationalmuseum,
Norymberga

i ratuszem. Klęczy on na poduszce, obok niej złożył insygnia swej władzy: koronę i berło, ręce rozpościera w geście afirmacji – to ujęcie bliskie jest znanemu z tonda *Modlitwa Salomona* Izaaka van den Blokke z Sali Czerwonej Ratusza Głównomiejskiego. Z boku, na filarze, w ornamentycznym kartuszu umieszczono niemiecką inskrypcję z Pierwszej Księgi Królewskiej (3: 11–13), kluczową dla zrozumienia sensu malowideł plafonu: „Bóg więc mu powiedział: «Ponieważ poprosiłeś o to, a nie poprosiłeś dla siebie o długie życie ani też o bogactwa, i nie poprosiłeś o zgubę twoich nieprzyjaciół, ale poprosiłeś dla siebie o umiejętność rozstrzygania spraw sądowych, więc spełniam twoje pragnienie i daję ci serce mądre i rozsądne, takie, że podobnego tobie przed tobą nie było i po tobie nie będzie. I choć nie prosiłeś, daję ci ponadto bogactwo i sławę, tak iż za twoich dni podobnego tobie nie będzie wśród królów»”. W głębi, po prawej stronie schody wiodą do sali posiedzeń Senatu (zajmuje ona część transeptu), na wprost widzimy dwunawową świątynię z kapłanami w środku i rzeźbą Mojżesza z tablicami Dziesięciu Przykazań na emporze. Architektura gotyckiego wnętrza została wykreślona z wykorzystaniem miedziorytu Jana van Londerseel’a a według Hendricka Aertsa *Kościół Laterański w Rzymie*²⁶⁴.

Król Salomon pojawia się także na kolejnym obrazie (il. 119), tym razem otoczony świtą, zwraca się do stojącego do nas tyłem młodzieńca, niejako znajdującego się na rozstaju dróg. Jak przypuszczamy, obraz odnosi się do tekstu napomnień dla młodzieńca z Księgi Przysłów (7: 1–27):

„Przeciw uwodzicielce
Przestroga dla młodzieńca

Synu, przestrzegaj słów moich, / moje nakazy przechowuj
u siebie! / Strzeż mych nakazów, byś żył, / jak źrenicy
oka – mych uwag. / Do palca je swego przymocuj, / na tablicy
serca je zapisz. / Mów do mądrości: «Ma siostrzo!», / przyjaciółką
nazywaj roztropność, / abyś się ustrzegł przed cudzą
żoną, / przed obcą, co mowę ma gładką.

264 A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim 2. poł. XVI w. i początku XVII w.*, [w:] *Ze studiów nad sztuką XVI w. na Śląsku i w krajach ościennych*, Wrocław 1968, s. 115.

Niebezpieczeństwo

Przez okno bowiem swego domu, / przez kratę się
 przyglądałam, / ujrzałam wśród nieświadomych, / poznałam
 pomiędzy chłopcami / młodzieńca lekkomyślnego. / Przechodził
 ulicą obok narożnika, / na drogę do domu jej wstąpił, / o zmroku,
 o późnej godzinie, / pod osłoną nocnych ciemności.

Zasadzka

Oto kobieta wychodzi naprzeciw / – strój nierządnicy, a zamiar
 ukryty, / wzbudzona, nieopanowana, / nie ustoi w domu jej
 noga: / to na ulicy, to na placu, / na każdym rogu czatuje.

Pokusa

Chwyliła go i obejmuje, / z beczelną miną doń rzekła: / «Miałam
 złożyć ofiarę biesiadną, / dziś dopełniłam swych ślubów, / wysłałam
 tobie naprzeciw, / zaczęłam cię szukać, znalazłam. / Kilimem swe
 łożo wysłałam, / kobiercem wzorzystym z Egiptu, / swą pościel
 mirrą skropiłam, / aloesem i cynamonem. / Chodź, pijmy rozkosz
 do rana, / miłością się cieszymy, / bo mąż poza domem
 przebywa, / udał się w drogę daleką: / wór pieniędzy zabrał ze
 sobą, / ma wrócić na pełnię księżyca».

Upadek

Omamiła go długą namową, / pochlebstwem swych warg go
 uwiodła; / podążył tuż za nią niezwłocznie, / jak wół, co idzie
 na rzeź, / jak jeleń związany powrozem, / aż strzała przesyje
 wątrobę; / jak wróbel, co wpada w sidło, / nieświadom, że idzie
 o życie.

Upomnienie

Teraz, synowie, słuchajcie mnie, / zważajcie na słowa ust
 moich; / niechaj twe serce w jej stronę nie zbacza, / po ścieżkach jej
 się nie błąkaj; / bo wielu raniła, strąciła / ich wielu – a wszystkich
 zabiła. / Dom jej drogą jest do Szeolu: / co w podwoje śmierci
 prowadzi”.



120. Izaak van den Blocke, *Lekcja mrówek*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga



121. Izaak van den Blocke, *Leń śpiący w czasie żniw*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga



122. Izaak van den Blokke, *Nędza i Niedostatek karzą lenia*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga



123. Izaak van den Blokke, *Kto nie pracuje, ten nie je*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga

Na obrazie Izaaka van den Blokke król Salomon retorycznym gestem wskazuje na tych, którzy wybrali złą drogę życiową: rozradowane, pijane, mieszane towarzystwo grające w kulki lub obłapiające się na tle rozpadającego się domu (lupanaru?), budowli jakby przeniesionej z Brueglowskich ilustracji przysłów niderlandzkich. Trwonienie czasu na czcze rozrywki doprowadzi ich do ubóstwa i odbierze szansę na zbawienie²⁶⁵. Dla przeciwwagi ukazano powyżej schludną zabudowę: bramę z wieżą, kościół, domostwa oraz rolnika za pługiem ciągniętym przez konia. Ten obraz stanowi zachętę do wyboru drogi mądrości, bliski jest wymowie słów:

„*Nawoływanie Mądrości*

Czyż Mądrość nie nawołuje? / nie wysiła głosu
Roztropność? / Na najwyższym szczycie, przy
drodze, / na rozstaju zasiada, / przy bramach, u wejścia
do miasta, [...] Bogactwo jest ze mną i sława, / wspaniała
dobra i prawość; / mój owoc cenniejszy niż złoto, / a pło-
ny niż srebro najczystsze. / Drogą prawości ja
kroczę, / ścieżkami sprawiedliwości, / by przyjaciół obsypać
bogactwem / i napełnić ich skarbcę”
(Prz 8:1–3 oraz 18–21).

Kolejna grupa obrazów odnosi się do Księgi Przysłów. Otwierający ją obraz (il. 120), w kształcie stojącego prostokąta o zaokrąglonych krótkich bokach, ukazuje nobliwego, odzianego z rzymska, brodatego mężczyznę stojącego na skraju lasu, nieopodal mrowiska w pniu drzewa, z którego rozeszły się mrówki. Obraz odnosi się do wersów z Księgi Przysłów: „Do mrówki się udaj, leniwcze, / patrz na jej drogi – bądź mądry: nie znajdziesz u niej zwierchnika / ni stróża żadnego, ni pana, / a w lecie gromadzi swą żywność / i zbiera swój pokarm we żniwa” (Prz 6:6–8). Nasz bohater nie wyciągnął wniosków z objawionego w naturze wzorca zachowań społecznych – na kolejnym z serii obrazów (il. 121) – tym razem w kształcie prostokąta w układzie horyzontalnym – leży przed domem, na słomie, wtulony nieprzypadkowo w osła. Nieopodal na stole rozpanoszyły się gryzonie, niemiecki napis na nadprożu drzwi

265 Taką postawę wielokrotnie piętnowano w moralizującej grafice niderlandzkiej, na przykład Frans Hurys według Cornelisa Massijsa, *Bezczynność prowadzi do ubóstwa*, Gerard de Jode w cyklu *Prawidłowe i nieprawidłowe spożytkowanie czasu*.

przestrzega: *Lenistwo przynosi ubóstwo*. Obok – dla kontrastu – ukazano iście mrówczą pracę chłopów w czasie żniw²⁶⁶, na tle wioski ujętej z niderlandzka. Izaak van den Blocke namalował tę partię obrazu wprawnie, z zacięciem rodzajowym – wydaje się, że malowanie elementów pejzażu, aplikowanych drobnym plectwem, szeroko traktowanych koron drzew musiało dlań stanowić wytchnienie w trakcie prac przy figuralno-architektonicznych machinach religijnych, które zapewne dla malarza tak skromnie utalentowanego były prawdziwą udręką. Obraz piętnujący lenistwo odpowiada słowom: „Nie pracuje leniwy w jesieni, więc w żniwa darmo szuka plonu” (Prz 20:4) oraz „Trochę snu i trochę drzemania, trochę założenia rąk, aby zasnąć, a przyjdzie na ciebie nędza jak włóczęga i niedostatek jak biedak żebrzący” (Prz 24:30–34). Ostatni wers został drastycznie zilustrowany w trzecim obrazie (il. 122), ukazującym złoczyńców okładających wędrowca (podobne sceny ze zbójcami w lesie znamy z twórczości Jana Breughla).

Epilog jest równie dojmujący: wynędzniały próżniak nie znajduje w zimie gościny w domu, gdzie właśnie raczą się posiłkiem (il. 123). Kalwiński moralizator-konceptor przypomina w ten sposób ustęp z Księgi Przysłów, mówiący, iż ten, kto z powodu upału nie pracował w czasie żniw, nie znajdzie nic do jedzenia zimą, mając w pamięci także Pawłowy postulat: „Kto nie chce pracować, niech też nie je” (Tes 3:10). Być może pomysł na ten cykl obrazów zaczerpnął gdański malarz z serii miedziorytów Phillipisa Galle, za każdym razem opatrzonych głosem Hadriana Juniusa, parafrazującą wspomnianą Księgę Przysłów. Cykl zatytułowany *Leń ukarany* wraca do średniowiecznej tradycji piętnowania grzechów, a lenistwo jest tu postrzegane jako przypadłość potencjalnie kryminogenna²⁶⁷.

Kolejne z przedstawień, w których użyto postaci mitologicznych jako alegorii, tworzą *pendant*. Malując je, skorzystano ze wzorów z serii graficznej *Cztery etapy życia ludzkiego* (o następującej – skądinąd boleśnie prawdziwej – sekwencji tytułów: *Amor, Labor, Honor*, il. 126, *Dolor*), wykonanej przez Raphaela Sadelera według Maartena de Vosa (1591)²⁶⁸. Pierwsze z płócien (il. 124) ukazuje młodość oddającą się pracy, pod



124. Izaak van den Blocke, *Minerwa napomina Młodość*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga

266 Ta partia obrazu odpowiada ikonografii tak zwanych bożych zadań dla trzech stanów – na miedziorycie Philipisa Galle według Maartena Heemskercka, ilustrującym zadania dla najniższych stanów, ukazano całoroczne prace na roli z komentarzem słownym Hadriana Juniusa: „Lud musi orać, kopać, siać i kosić, unikać lenistwa i zaniechać wykonywania czynności przynależnych rządzącym i duchownym” – cyt. wg Veldman, op. cit., s. 236. Być może Izaak van den Blocke znał miedzioryt Philipisa Galle *Próżniak odmawiający pracy podczas zbiorów* o pokrewnej koncepcji, acz innej figuracji.

267 Na temat cyklu i jego znaczenia zob. I. M. Veldman, *Images of Labor and Diligence in Sixteenth-Century Netherlands Prints*, „Simiolus” 1992, 21, s. 241–242.

268 *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts...*, op. cit., s. 47, 55.



125. Izaak van den Blocke, *Junona przynosi zaszczyty*, mallowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga



126. Raphael Sadeler według Maartena de Vos, *Honor* z cyklu *Etapy życia ludzkiego*, miedzioryt, 1591

postać wojownika rzymskiego otoczonego atrybutami *artes liberales* i *artes mechanicae*, któremu towarzyszy Minerwa (w pełnym rynsztunku, z włócznią z proporcem), wymownym gestem zachęcająca go do lektury księgi. Kompozycję niderlandzkiej ryciny dostosowano do wertykalnego kształtu obrazu, zredukowano atrybuty, wiejski pejzaż zamieniono na geometryczny ogród przypałacowy. Odpowiada jej obraz (il. 125) ukazujący kupca w sile wieku, w sobolim płaszczu, siedzącego przy stole z kantorkiem kupieckim (wyrażna aktualizacja). Od lektury księgi odrywa go Junona z odkrytym biustem, przynosząca w szkatule precjoza. Na pierwszym planie ukazano odnoszące się do łacińskiego tytułu graficznego pierwowzoru (*Honor*) atrybuty ziemskich zaszczytów, w tym regalia i nakrycia głów katolickich hierarchów. Pobożny mąż, żyjący w dobrobycie i pokoju (personifikowanych ukazaną w niszy figurą Ceres w znaczeniu *Abundantia* i *Pax*), do oferty Junony przykłada właściwą miarę, jej ostentacji przeciwstawiając retoryczny gest napomnienia. Nie mamy wątpliwości, że wektor jego postępowania skierowany jest w stronę widocznej u góry w tle świątyni. Malarz graficzne źródło swej inwencji potraktował instrumentalnie – użył dwóch przedstawień z cyklu i wpisał je w nowy kontekst, dokonał redukcji i aktualizacji motywów – słowem, podporządkował je ideowo spójnej koncepcji zleceniodawcy plafonu.

Centralna scena chrystologiczno-alegoryczna wpisana jest w okrąg (il. 127). Jej interpretację utrudnia brak inskrypcji, obraz łączy tradycję ujęcia tematu Jezusa błogosławiącego dzieci i Jezusa w rozmowie z bogatym młodzieńcem. *Exemplum contrarium* stanowi ukazany w tle mężczyzna w czapce błazna, który zasnął przy pracy – motyw figuralny, który można wywieść z ilustracji towarzyszących *Statkowi głupców* Sebastiana Brandta. Odium spadło także na schludne domostwo w tle – na jego ogrodzeniu przysiadły pawie, tradycyjne atrybuty Superbii. W narożach obrazu umieszczono żeńskie personifikacje Mądrości, Obfitości, Sprawiedliwości i Zwycięstwa.

Skrupulatnie dobrany program ikonograficzny plafonu odczytujemy jako wizualny przewodnik dla synów patrycjuszowskich, wezwanie, by nie opuszczali Chrystusa w drodze ku doskonałości, jak ów młodzieniec, który odszedł zasmucony, ponieważ miał wiele posiadłości (Mt 19:22) – wezwanie, żeby byli raczej jak dzieci, do których należy Królestwo Niebieskie, by stali się pracownicy i przeczorni jak mrówki, w przeciwnym razie bowiem, jako próżniaków, życie dotkliwie ich doświadczy, a społeczeństwo odrzuci. Wyposażeni w zdobytą w młodości wiedzę, wspomniany Boży dar „serca mądrego

i rozsądnego”, pojmowany przede wszystkim jako niezbędna władzom miasta „umiejętność rozstrzygania spraw sądowych”, nie oczekują jednak niczego i o nic nie zabiegają. Wszystko bowiem zapisane zostało w Bożych planach, jest domeną Łaski – kluczowe dla programu słowa zawarto we fragmencie inskrypcji na obrazie *Modlitwy Salomona*, nader czytelnym w kontekście kalwińskiej koncepcji predestynacji: „I choć nie prosileś, daję ci ponadto bogactwo i sławę, tak iż za twoich dni podobnego tobie nie będzie wśród królów” (1 Krl 3:13).

Dla Kalwina praca była celem samym w sobie, wykonywany zawód – rodzajem Bożego powołania. Człowiek aktywny, odnoszący sukcesy zawodowe niejako sprawdzał swe wybranie, potwierdzał swój stan łaski. Praca jednak nie mogła być sposobem na zaspokajanie żądz posiadania – chodziło raczej o ciągłe inwestowanie, działanie w społeczności z uwzględnieniem jej potrzeb. Nader czytelne w programie ikonograficznym plafonu jest wezwanie do życia owocnego, w którym nie marnotrawi się czasu na wylegiwanie się, pokusy zmysłowe i błazenady. Nikt, kto jest zdolny do pracy, a żyje w biedzie, nie zasługuje na jałmużnę; w wewnętrznym systemie dyscyplinowania społecznego taki ktoś jest wyraźnie napiętnowany.



127. Izaak van den Blocke, *Jezus nauczający*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga

8.6 Via regia – via triumphalis

Tematyka antyczna w dekoracjach fasad gdańskich bram, budowli publicznych i domów

Miasto jest kryształem przestrzeni, triumfem cywilizacji, która woli żyć w ściśle oznaczonych granicach niż pośród przemocy otwartej przestrzeni²⁶⁹.

Claudio Magris

Jak zauważył Juliusz Chrościcki, od końca XVI wieku mianem *via regia* określano ulicę Długą i Długi Targ, stanowiące gdańską *via principalis* – to nimi do Gdańska wjeżdżali polscy królowie, na ogół uroczyste intraty rozpoczynały się od strony Bramy Wyżynnej²⁷⁰.

269 C. Magris, *Danube: A sentimental journey from the source to the Black Sea*, cyt. wg T. Sławek, *Akro/nekro/polis. Wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Pisanie miasta, czytanie miasta*, Poznań 1997, s. 12.

270 J. A. Chrościcki, „*Viae Regiae*” w środkowo-wschodniej Europie w XVII i XVIII w., „*Rocznik Historii Sztuki*” 1987, t. XVI, s. 267–282. Na temat historii Drogi Królewskiej zob. J. Ciemnołoński, J. Habela, R. Massalski, J. Stankiewicz, *Wybrane zagadnienia z dziejów „Drogi Królewskiej” w Gdańsku*, „*Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*” 1974, t. XIX, z. 1.

Ta arteria jako *theatrum* uroczystych wjazdów monarszych uzyskiwała status *via triumphalis*. Jej swoistość polegała na tym, że w odróżnieniu od Warszawy i Krakowa, była arterią przelotową, nie wiodła do stałej siedziby monarszej²⁷¹. Przestrzeń ceremonialna gdańskich in-trat pozbawiona była kluczowego akcentu rezydencji monarszej (nie mówiąc już o katedrze, która w nowożytnych, chrześcijańskich triumfach zastąpiła poniekąd świątynię Jowisza, do której starożytni zmierzali, by podziękować bogom za zwycięstwo), brakowało także akcentów, które za każdym razem określałyby wjazdy monarsze jako alegoryczne branie miasta w posiadanie (choć nowo wybrani królowie dbali o to, by gdańszczanie składali im hołd, którego areną był taras przed Dworem Artusa). Teatralną oprawę gdańskiej *via triumphalis* stanowiły zarówno formy architektoniczno-rzeźbiarskie bram miejskich, domów i budowli publicznych, jak i efemeryczna architektura upamiętniająca paradne wjazdy. Współtworzyły one rozbudowany, złożony program ikonograficzny, stanowiący komunikat dla władcy, jasno określający status polityczny miasta, jego relacje z Rzeczpospolitą, alegoryzowany świat wartości wyznawanych przez obywateli. O ile stałe elementy tak pojętej scenografii miasta obrazowały raczej triumf miasta-republiki, o tyle te okazjonalne budowle, za każdym razem demontowane po wyjeździe władcy, stanowiły wypowiedzianą skonwencjonalizowanym na dworach europejskich językiem alegorii pochwałę władcy, gwaranta praw i przywilejów. Retoryczne pozostaje pytanie, czy owe drewniane, malowane bramy oraz obeliski w intencji gdańszczan opiewały majestat królów, czy raczej splendor i bogactwo wolnego miasta?

Rozbudowa przedproży, bogato dekorowanych kamieniarsko tarasów, stanowiących przedłużenie niewątpliwie ograniczonej przestrzeni domów gdańskich, była wyrazem ekspansji strefy prywatnej w obszar wspólny.

Swoiste forum na szlaku *via regia* stanowił Długi Targ, naturalna arena doniosłych wydarzeń politycznych, z rodzajem sceny, którą tworzyło przedproże Dworu Artusa, z architektoniczno-ideową dominantą ratusza z wieżą z carillionem, z osiowym akcentem urbanistycznym fontanny Neptuna, której wodotrysk był stałym elementem inscenizacji.

Przestrzeń miejska Gdańska stanowiła obszar fascynującego dialogu religijno-politycznego, w którym każda ze znaczących budowli opatrzona była znakami, stając się medium manifestacji publicznej.

8.6.1 Programy alegoryczne bram gdańskich

Antyczna tradycja umieszczania bram – umownie wyznaczających nie tylko granice terytorialne, ale też obszar władania – wiązała się z ideą gloryfikacji i triumfu. Status ten w szczególności uzyskiwały bramy triumfalne, w starożytnym Rzymie otwierające i zamykające *via sacra*²⁷².

271 T. Zarębska, *Przebudowa Gdańska w jego Złotym Wieku*, Warszawa 1998, s. 94.

272 F. Noack, *Triumph und Triumphbogen*, [w:] *Vorträge der Bibliothek Warburg 1925–1926*, Berlin–Leipzig 1928; J. Ackerman, *Arch, Column, Equestrian Statue, Three Persistent Forms of Public Monument*, [w:] *Remove Not the Ancient Landmark: Public Monuments and Moral Values*, London 1996, s. 21–27; M. M. McGowan, *Vision of Rome in Late Renaissance France*, New Haven – London 2000, s. 306–321; Y. Pauwels, *The rhetorical model in*



128. Willem van den Blocke, Brama Wyżynna, 1588, stan z końca XIX w., Gdańsk

Stały się one symbolami architektury rzymskiej, stanowiły *novum* w stosunku do sztuki greckiej jako przestrzeń heroizacji i apoteozy człowieka w relacji do narodu i państwa²⁷³. Rozrzucone po miastach imperium łuki triumfalne były znakiem supremacji Rzymu i cesarskiej magnificencji. Bramy triumfalne, sztandarowy element ceremonialnej architektury efemerycznej, przeistaczały się w stałe monumenty reprezentujące państwo. Taką zapewne funkcję nadano Bramie Długoulicznej, dumnie manifestującej niezależność res publicy.

Od początku bramy miejskie były budowlami wyrażającymi siłę, prestiż i polityczny status miast.

the formation of French architectural language in the sixteenth century: The triumphal arch as commonplace, [w:] *Architecture and language: Constructing identity in European architecture, c. 1600 – c. 1650*, Cambridge 2000, s. 134–147.

273 A. Maśliński, *Łuk triumfalny w strukturze architektury kościelnej*, [w:] *idem, Humanizm w sztuce*, s. 22.



129. Kaiseerport w Antwerpii, ilustracja z dzieła *Le triumphe d'Anvers, fait en la susception du Prince Philips, Prince d'Espaign[e]*, Antwerp 1550

8.6.1.1 BRAMA WYŻYNNNA

Gdańską Drogę Królewską otwierała Brama Wyżynna (il. 128), aż do schyłku XIX wieku włączona w system nowożytnych fortyfikacji miasta. To dzieło Willema van den Blocke, ukończone w 1588 roku²⁷⁴, nawiązywało do antwerpskich bram miejskich. Cesarski inżynier pochodzący z Bergamo, Donato de' Boni, zaprojektował w roku 1542 nowożytne fortyfikacje Antwerpii, w tym pięć bram, w których po raz pierwszy w tego rodzaju architekturze w Niderlandach wprowadził klasyczny motyw łuku triumfalnego²⁷⁵, zapożyczony z północno-włoskiej architektury bram miejskich, zwłaszcza Werony (Sanmicheli) i Padwy (Falconetto)²⁷⁶. Jak się wydaje, to zapożyczenie ze sztuki Antwerpii (zwłaszcza czytelne inspiracje Sint-Jorispoort i Kaiseerport, 1543–1545; il. 129) było manifestacją paralelności politycznej

274 R. Krzysiak, *Brama Wyżynna w Gdańsku*, „Rocznik Gdański” 1997, tom LVII, z. 1, s. 197–212.

275 K. De Jonge, K. Ottenheim, *Unity and discontinuity: Architectural relations between the Southern and Northern Low Countries 1530–1700*, Brespols 2007, s. 222–223.

276 D. Lamberini, *La politica del guasto: l'impatto del fronte bastionato sulle pressistenze urbane*, [w:] *Architettura militare nell'Europa del XVI secolo: Atti del convegno di studi*, Siena 1988, s. 219–240; N. Adams, *L'architettura militare in Italia nella prima metà del Cinquecento*, [w:] *Il primo Cinquecento*, Milano 2002, s. 546–561.

i niezależności obu miast. W porównaniu z niderlandzkim wzorem Brama Wyżynna ujawnia lepsze proporcje, bogatszą artykulację i bardziej subtelny detal rzeźbiarski. Willem van den Blocke zapewne miał w ręku jeden z elementarzy architektonicznych północnej Europy – dzieło *Architectura oder Bauung der Antiquen aus Vitruvius* Hansa Vredemana de Vries (Antwerpia 1577). Mógł znać z tego wzornikowego dzieła projekty rustykowanych kamienic i pałaców z serii *Dorica* oraz miedzioryty z tegoż dzieła, przedstawiające bramy miejskie. Vredemanskie koneksje zdradza również kształt kartuszy herbowych obramowanych ornamentem kartuszowo-okuciowym. Brama o charakterze obronno-reprezentacyjnym nawiązuje do formy trójprzelotowego łuku triumfalnego w typie łuku Septymusa Sewera – składa się z dolnej, rustykowanej²⁷⁷ kondygnacji, podzielonej pionowo zdwojonymi pilastrami tokańskimi²⁷⁸. Ten rodzaj artykulacji jest wczesnym w Gdańsku przykładem świadomego nawiązania do antropomorficzno-charakterologicznej teorii porządków. Kapitele pilastrów wraz z konsolami dźwigają belkowanie z wydatnym fryzem ozdobionym w głębokim reliefie herbami Prus Królewskich, Rzeczypospolitej i Gdańska. Podziały dolnej kondygnacji są tu kontynuowane przy użyciu stelażowych form ornamentu okuciowego. Ponad gzymsem ustawiono cztery posągi lwów, znak siły i sprawiedliwości Salomonowej. O ile wyeksponowane w tak monumentalnej formie elementy heraldyczne ukazywały przybyšom status polityczno-prawny miasta-republiki, o tyle łaćńskie inskrypcje umieszczone na bramie stanowiły lakoniczną wykładnię cnót politycznych konstytuujących Gdańsk. Na architrawie od strony zachodniej umieszczono sentencje łaćńskie. Pierwsza z nich, *Iustitia et Pietas duo sunt Regnorum omnium Fundamenta*, głosiła, że podstawą wszelkich królestw są Sprawiedliwość i Pobożność. Dalej czytamy napis: *Civitatibus haec optanda bona maxime Pax Libertas et Concordia*, głoszący, że najbardziej pożądanymi wartościami dla miast (a nie państw, jak zwykle się pisać, zapominając, iż mianem *civitas* określano Gdańsk) są Pokój, Wolność i Zgoda. I wreszcie *Sapientissime fiunt omnia quae pro Republica fiunt* – „Najmądrzej dzieje się wszystko, co się dzieje dla Rzeczypospolitej” (w rozumieniu res publiki gdańskiej, choć oczywiście można tę sekwencję traktować uniwersalnie). Wybór inskrypcji, a nie formy rzeźbiarskiej, jako nośnika treści ideowych wynikał zapewne z przyczyn praktycznych, to jest obronnego charakteru bramy (wolno stojące figury

277 Rustyka, imitująca kamienne ciosy, z których zbudowana ma być brama, według Susan Tipton nawiązuje do murów tebańskich, które zostały zepsolone dzięki harmonijnym dźwiękom muzyki Amfiona – zob. S. Tipton, *Res publica bene ordinata: Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment: Rathausdekorationen in der Frühen Neuzeit*, Hildesheim 1996, s. 181. Przy okazji odnotujmy, że autorka myli inskrypcje na Bramie Wyżynnej z tymi umieszczonymi na Bramie Długolicznej. Tak czy inaczej, o sile miasta decydowała nie wysokość i zwartość murów, lecz przede wszystkim cnoty, zwłaszcza zgoda i współdziałanie mieszkańców. Potwierdza to wiersz napisany przez Davida Friedericha Rhete (zm. 1694) z okazji renowacji Bramy Wyżynnej, zob. Koterski, op. cit., s. 291. Podobny topos znajdziemy wcześniej u Jana Kochanowskiego w wierszu *Zgoda*: „Niech się miasto otoczy trojakimi wały, / Trojakimi przekopy i mocnymi działy: / Kiedy przyjdzie niezgoda, unią się mury / I wnidzie nieprzyjaciel nie szukając dziury”. Ten topos podjęty został w miastach Prus Królewskich w XVII wieku. Johannes Nemorecki w mowie wygłoszonej w gimnazjum ełbskim twierdził za wodzem Spartan Likurgiem, że miasta bronią nie cegły, lecz prawości i dyscyplina jego mieszkańców; podobną retorykę odnajdujemy w dysertacji Bogusława von Unruh (Toruń 1679) – zob. K. Friedrich, op. cit., s. 97.

278 Porządek tokański, męski, przez Serlia uznany wręcz za wieśniaczy, w niemieckiej teorii architektury zyskał specjalne znaczenie. Wendel Dietterlin w dziele *Architectura von Auftheilun. Symmetria und Proportion der fünf Seulen*, Nürnberg 1598, przypisał wynalezienie porządku tokańskiego gigantowi Tuscano, mitycznemu przodkowi Niemców (*Teutsche*) – jego prostota i surowość, stosowana w budowni obronnej, miała oddawać surowe cnoty Niemców. Szerzej na ten temat zob. w: E. Forssman, *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordische Säulenbüchern und Vorlagenblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stockholm–Uppsala 1956; idem, *Dorisch, jonisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16–18 Jahrhunderts*, Stockholm–Uppsala 1961.



130. Abraham van den Blocke, Brama Długoliczna, 1612, Gdańsk

byłyby szczególnie narażone na ostrzał artyleryjski)²⁷⁹. Odwołanie się w nich do neostockich kategorii stanowi pierwszą tego rodzaju manifestację ideową, z jaką mógł zetknąć się przybysz przekraczający bramy miasta – deklarację o tyle ważką, że stanowiła jedną z pierwszych powstałych po wpisanej w etos gdański obronie miasta przed wojskami Stefana Batorego i rozejmie potrzymującym *dignitas* i *auctoritas* miasta. Łączy się ona z protestanckim wyznaniem wiary, w którym *Iustitia* i *Pietas* są kluczowymi kategoriami doktryny protestanckiej, zwłaszcza w kontekście tak zwanego usprawiedliwienia.

279 Dodajmy, że z przekazem ideowym bramy koresponduje ornamentalna, floralna dekoracja rustykowanych ciosów kamiennych, to jest nacinane w kamiennych kwaterach motywy wawrzynu i gałązek oliwnych, podkreślające triumfalny aspekt budowli, a jednocześnie pokojowe intencje mieszkańców Gdańska.

8.6.1.2 BRAMA DŁUGOULICZNA – CIVITAS GEDANEA

PORTA LAPIDEA – BRAMA NOWEJ JEROZOLIMY – NOWEGO RZYMU

Uchodząca za najszlachetniejszą z gdańskich bram, niejako emblematyczna dla miasta, stanęła w 1612 roku na miejscu poprzedniej, gotyckiej, i przejęła jej nazwę (il. 130). Jej archetypem w dolnej kondygnacji pozostaje forma rzymskiego łuku triumfalnego w wersji łuku Septymiusza Sewera, choć autor bramy, Abraham van den Blocke, zapewne nie inspirował się wprost antykiem. Jego potencjalne źródło inspiracji stanowiły raczej ilustrowane traktaty i wzorniki architektoniczne: nowożytny wydania Witruwiusza, traktaty Serlia, Scamozziego i Jacques'a I Androuet Ducerceau, nade wszystko zaś praktyczna lekcja antwerpska, spod znaku architektoniczno-rzeźbiarskich form Cornelisa Florisa i jego ucznia, a ojca Abrahama, Willema van den Blocka, oraz wzorniki Vredemana de Vries.

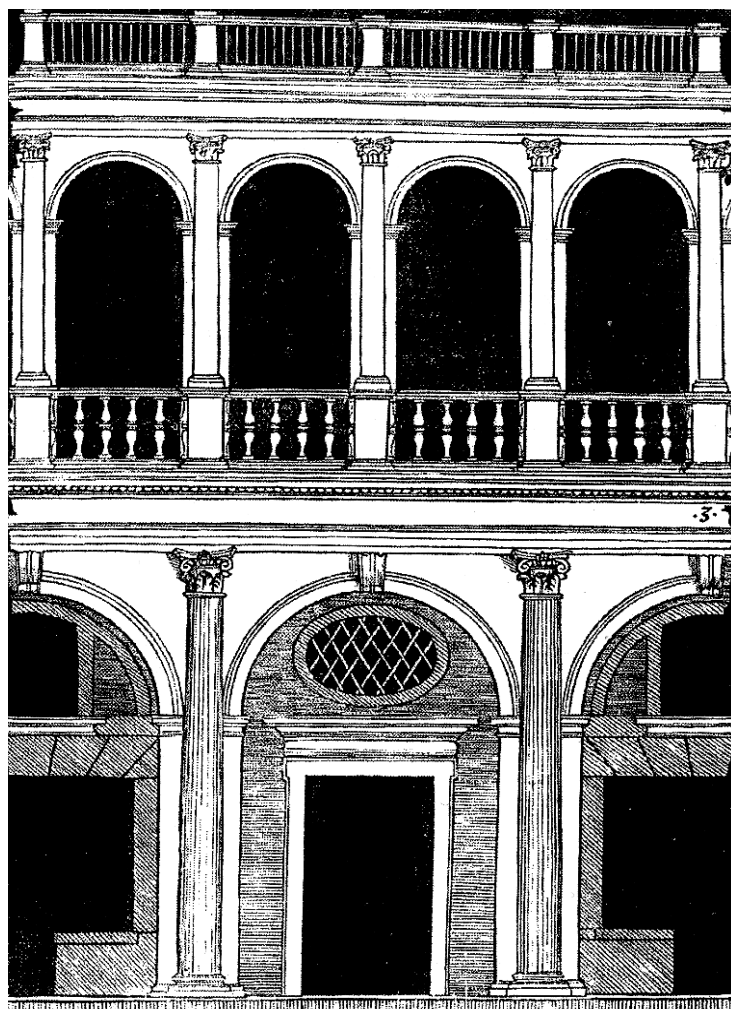
Bramę przedstawia się jako „najklasycyźniejszą w formie dzieło architektury gdańskiej”²⁸⁰. Świadomość owej klasycyźności istniała już w dobie baroku, w manuskrypcie gdańskiego muratora Bartela Ranischa wydobyto skrupulatnie antykizowane elementy architektury bramy: „...Schöner Architektur, mit Postamenten, Seulen, Capitelen, Gesimsern, Gallerien und schönen Statuen von Stein...”²⁸¹. Warto się zatem pokusić o zgłębienie dialektyki owego klasycyzmu w wydaniu artysty o niebagatelnej erudycji architektonicznej i północnym wyczuciu formy. Sposób, w jaki zestawia on poklasycyźne elementy porządków, nadaje bramie wielce oryginalny aspekt. Dolna kondygnacja trójprzelotowej bramy dzielona jest kolumnami jońskimi. Wyraźny jest dysonans w zestawieniu środkowej arkady z wyraźnie niższymi, zamkniętymi prostokątnie, bocznymi przelotami. Lekcja włoskiego, klasycyzującego manieryzmu spod znaku Palladia podpowiadałaby tu raczej motyw palladiański (serlianę). Zamiast tego urodzony w Królewcu architekt umieścił nad bocznymi portalami okna, dublujące niejako kształt prostokąta, co wydaje się trawestacją wspomnianego motywu, znaną z projektów Serlia (na przykład projekt wzorcowej bramy rustykowanej z serlianą prostą – 1559, ks. IV, k. 7v.). Podobne rozwiązanie można wskazać w architekturze okazjonalnej bramy Sint Jans w Antwerpii. Nad tak pojętym łukiem triumfalnym spodziewalibyśmy się zwieńczenia w formie belkowania w odpowiedniej proporcji²⁸², otrzymujemy jednak niemal równej wysokości drugą kondygnację, wypełnioną pawilonem oświetlonym wysokimi oknami na przestrzał. Klasycyźnemu trójpodziałowi parteru odpowiada tu czwórpodział przeprowadzony przy użyciu kolumn kompozytowych²⁸³. Taka superpozycja wprowadza dynamiczny element zróżnicowania rytmów. Jest to rozwiązanie rzadkie i wyrafinowane, być może inspirowane projektem Serlia fasady pałacowej w porządku kompozytowo-jońskim (il. 131). Równie frapującym

280 J. Friedrich, *Gdańskie zabytki architektury*, Gdańsk 1995, s. 60.

281 B. Ranisch, *Beschreibung derer vornähmesten Gebäude in der Stadt Dantzig*, red. A. Bartetzky, D. Kraack, Marburg 1997, s. 49.

282 O spoiwości i organiczności rzymskiego łuku triumfalnego decydował jego klasycyźny idiom: trójpodział pionowy i poziomy, wyraz antropocentryzmu tej architektury – zob. Maśliński, op. cit., s. 22.

283 Warto zestawiać to rozwiązanie z redakcją klasycyźną, odwołującą się do zabytków rzymskich, jaką znamy z traktatu Serlia. Pod uwagę bierzemy dwa rozwiązania. W pierwszym arkadzie dolnej kondygnacji odpowiada w drugiej kondygnacji arkada tej samej szerokości i wysokości (Amfiteatr rzymski). W drugim wariantcie arkadzie w kondygnacji parterowej odpowiadają dwie arkady pierwszego piętra (portyk Pompejusza i projekt piętrowej loggii, 1562), powtórzone na przykładzie fasady ratusza poznańskiego – zob. J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław 1973, s. 82–83. Warto porównać głowice kolumn Bramy Długoulicznej z wzornikowymi kapitelami Serlia w *Regole Generali di Architettura... sopra le Cinque Maniere degli Edifici*, Venezia 1544, s. LXIII.



131. Sebastian Serlio, projekt fasady pałacowej w porządku koryncko-kompozytowym (*Libro... d'Architettura*, Venetia 1566, s. 176 a)

rozwiązaniem jest nakładanie się na siebie dwóch modusów: północnego, bezporządkowego, i poklasycznego, porządkowego²⁸⁴.

Brama Długouliczna to znakomita kreacja, odpowiadająca tendencjom w holenderskim nurcie zwanym *architectura moderna*. Jak dowiedziono, architekci niderlandzcy już od połowy XVI stulecia byli

²⁸⁴ A. Miłobędzki, *Architektura i „Architektura” w kulturze północnej Europy (1550–1620)*, „Porta Aurea” 1993, s. 11; por. także uwagi E. Filippi na temat psychologiczno-politycznych aspektów stapiania heterogenicznych elementów stylu na przykładzie ratusza anwerskiego (E. Filippi, *Czy dzieło modelowe może być jednoznaczne? Rozważania na przykładzie ratusza w Antwerpii*, [w:] *Ratusz w miastach nadbałtyckich*, Gdańsk 1993, s. 225–226).

w pełni świadomi estetycznych i retorycznych znaczeń *architectura antica*, ich ambicją jednak było stworzenie dzieł uwzględniających „narodowy charakter, zwyczaj i tradycję” (Hendrick de Keyser szczegółowo odnosił modelową architekturę do „prostoty naszej doktryny chrześcijańskiej i skromności naszych rodaków”)²⁸⁵. Kluczową rolę odgrywa tu inwencja artysty, znajomość bogatego słownika antykizowanych i nowoczesnych form, umiejętność adaptacji reguł klasycznych do specyficznej funkcji i formy budowl. Zwróćmy uwagę, że Hendrick de Keyser był określany w źródłach jako miejski „mistrz sztuki antycznej” i ekspert w „sprawach antycznych”, mimo że czystych form rzymskich nie odnajdziemy w jego architekturze – pozwala nam to sądzić, że poklasyczna erudycja bazująca na studium włoskich traktatów architektonicznych postrzegana była przez holenderską, a być może także gdańską publiczność jako „antyczna”. Co ciekawe, w gdańskiej *ekphrasis* dotyczącej architektury utrwalił się pogląd, najcelniej wyrażony przez Johannę Schopenhauer, że: „wiele kamienic, o szczytach upiększanych posągami i innymi architektonicznymi ozdobami, świadczy [...] o zamiłowaniu do sztuk pięknych naszych przodków, którzy nie żalowali kosztów przy ich budowie, zlecając wykonanie dobrym mistrzom italskim i sprowadzając ich do Gdańska”²⁸⁶.

Najmniej klasycznym rozwiązaniem wydają się cztery wydłużone, zamknięte półkoleścienne okna (dwa w środkowym przęśle), doświetlające dużą salę o przeznaczeniu ceremonialnym, określaną jako *Festsaal*²⁸⁷. Nieklasyczna w proporcjach, wręcz gotycyzująca ich forma nawiązuje do kształtu okien sąsiadującej z bramą gotyckiej siedziby Bractwa Świętego Jerzego. Północne z ducha pozostaje ornamentalne traktowanie form, z wyeksponowaniem motywów floralnych (stylizowane kwiaty i owoce granatu w kluczu łuków okien oraz podkreślające oś środkową owoc granatu i motyw otwierającej się szyszki²⁸⁸), należących do licencji artysty, które swego rodzaju rywalizują z podziałami płycinowo-listwowymi, inkrustowanymi rautami i kaboszonami z repertuaru ornamentyki okuciowej. O ile te ostatnie motywy w retorycznym języku form architektonicznych odwołują się do obronnego charakteru budowli, o tyle motywy owoców, kwiatów, girlandy we fryzie tworzą wdzięczny obraz dobrobytu miasta, uzależnionego od hojności natury i pokoju.

Jeśli weźmiemy pod uwagę zastosowane rozwiązania estetyczno-funkcjonalne, które musiały uwzględnić szerokość działki, wysokość okalającej zabudowy, jej proporcje i kostium stylowy, to dostrzeżemy u Abrahama van den Blocke niewątpliwą umiejętność wpisania Bramy Długoulicznej w istniejący kontekst urbanistyczny, ujawnioną zarówno w widoku budowli od strony zachodniej (współgranie z proporcjami zabudowy, w tym Dworu Bractwa Świętego Jerzego), jak od wschodu (udana perspektywa z nakładającą się scenograficznie w tle Katownią). Wspomniane gotycyzujące proporcje bramy i okien pierwszego piętra wraz z gotyckimi

285 K. Ottenheim, *The classical tradition and the invention of architectural ornament around 1600*, [w:] *Netherlandish artists in Gdańsk in the time of Hans Vredeman de Vries*, Gdańsk 2006, s. 45–50; K. Ottenheim, P. Rosenberg, N. Smit, *Hendrick de Keyser: „Architectura Moderna”; moderne bouwkunst in Amsterdam 1600–1625*, Amsterdam 2008.

286 Schopenhauer, op. cit., s. 21.

287 E. Keyser, *Die Baugeschichte der Stadt Danzig*, Wien 1972, s. 369.

288 Ten ostatni motyw wywieść należy z wzorników Vredemana de Vries – por. miedzioryt w *Deen eersten boek gemaekt op de twee Colommen Dorica en Ionica* (Antwerpia 1565), repr. w: *Hans Vredeman de Vries und Renaissance in Norden*, kat. wyst., München 2002, s. 192.



132. Emblemat z szyszką pinii z dzieła *Emblemata* Hadrianusa Juniusa



133. *Concordia* z *Iconologia* Cesare Ripy

sklepieniami wnętrza głównego prześwitu można odczytać jako formułę historyzmu *ante letteram*, pamiętając jednak, że sposób trwania tej strukturalnej „średniowieczności” w architekturze Północy XVI–XVII wieku celnie ujmują niemieckie terminy *Nachleben* i *Nachgotik*²⁸⁹. Wobec imponującego już dorobku badawczego w zakresie antycznej świadomości architektów niderlandzkich i inspirowanego niderlandzko klasycyzmu w architekturze krajów nadbałtyckich dyskusyjna wydaje się sugestia, że wspomniane gotycyzujące elementy stanowią argument przemawiający za traktowaniem architektury niderlandzkiej tego okresu jako kierunku bardziej późśredniowiecznego niż nowożytnego²⁹⁰.

Nadany Bramie Długoulicznej kształt łuku triumfalnego i jej program ikonograficzny odnosimy po raz pierwszy do alegorycznego obrazu miasta jako Nowej Jerozolimy i Nowego Rzymu. Tak rozumiana asocjacja form architektonicznych znajduje najdawniejszą analogię w czasach wczesnochrześcijańskich – brama-łuk jako triumfalne wejście do *palatium sacrum* była stosowana w bazylikach wczesnochrześcijańskich jako nawiązanie do Miasta Bożego na ziemi – Niebieskiego Jeruzalem. Chrześcijański pochód procesjonalny był transpozycją rzymskiego pochodu triumfalnego, fasada, portal i łuk tęczowy bazylik chrześcijańskich były pochodną łuku triumfalnego²⁹¹. *Per analogiam* powołajmy się na tekst *laus urbis* Philipa Kristiana Rhete (1653), poprzedzony miedziorytem w kształcie bramy triumfalnej z herbem, panoramą Gdańska, boginiami Mądrości i Sprawiedliwości oraz herbami aktualnie urzędujących burmistrzów. Część literacka jest pieśnią pochwalną Gdańska, porównanego do Jerozolimy, Troi, Aten i Rzymu²⁹².

Na fryzie wieńczącym budowlę od strony wjazdu do miasta umieszczono niemiecki napis: „ES MUSSE WOL GEHEN DENEN DIE DICH LIEBEN ES MUSSE FRIEDE SEIN INWENDIG IN DEINEN MAUREN UND GLUCK IN DEINEN PALASTEN” („Niech zażywają pokoju ci, którzy ciebie miłują! Niech pokój będzie w twoich murach, a bezpieczeństwo w twych pałacach!”). Słowa te pochodzą z Psalmu 122: „Proście o pokój dla Jeruzalem, niech zażywają pokoju ci, którzy ciebie miłują! Niech pokój będzie w twoich murach, a bezpieczeństwo

289 H. Hipp, *Studien zur „Nachgotik“ des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und Schweiz*, Hannover 1979.

290 A. Miłobędzki, *Niderlandzka i niderlandyzująca architektura jako zjawisko kulturowe i artystyczne 1550–1630*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Warszawa 1995, s. 52.

291 Szerzej na ten temat zob. w: Maśliński, op. cit., s. 23–29.

292 Zob. Kotarski, op. cit., s. 301.

w twych pałacach!” (Ps 122:6–7). Psalm 122 reprezentuje obszerną grupę psalmów synów Korach, śpiewanych na stopniach odbudowanej Świątyni Jerozolimskiej przez pielgrzymów (stąd inne nazwy „pieśni stopni” lub „pieśni pielgrzymów”). Błogosławieństwo dla Jerozolimy staje się błogosławieństwem dla Gdańska. Poprzez analogię wskazaną tekstem Psalmisty Gdańsk został przyrównany do Jerozolimy. W podobnym duchu odczytujemy jednoprzelotowy łuk triumfalny, centralny motyw *Apoteozy Gdańska* Izaaka van den Blocke. Nośnikami biblijnych treści alegorycznych wydają się także stylizowane kwiaty i owoce granatu w kluczu łuków okien, girlandy z jabłkami granatu nad nimi oraz podkreślające oś środkową bramy: pękający owoc granatu i motyw zwisającej, otwierającej się szyszki²⁹³. Szyszka pinii, atrybut Kybele i Atysa, starożytny symbol płodności i łask, zgodnie z emblemem XXXVII ze strony 43 *Emblemates* Hadrianusa Juniusa, oznacza trudne, acz owocne życie cnotliwe (motto: „*Virtus difficilis, sed fructuosa*”; il. 132). Z wierszowanego komentarza dowiadujemy się także, iż pod twardą skorupą szyszki znajduje się nasiono, które da owoc doskonały i przyjemny. Jeśli chodzi o budowlę municypalne, to motyw szyszki wcześniej wyeksponowano w zwieńczeniu fasady ratusza augsburskiego, wzorowanej na weneckim pałacu (1615)²⁹⁴. Dla Izraelitów owoce granatu były znakiem błogosławieństwa, zagwarantowanego przymierzem zawartym z Bogiem, o randze symbolicznej tych owoców zaś świadczy fakt, że umieszczono je na kolumnach świątyni Salomona (festony z owoców granatu – Krn 4:12–13)²⁹⁵ i udekorowano nimi szaty arcykapłana – Wj 39:24)²⁹⁶. Jabłko granatu, grecki symbol odradzającego się życia (owoc Persefony i Afrodyty, w Rzymie – Junony), stało się chrześcijańskim znakiem nowego życia, zmartwychwstania (w tym znaczeniu ukazywane na przykład w dłoni Dzieciątka Jezus)²⁹⁷. Jeśli w sensie alegorycznym uznamy Bramę Długouliczną za bramę Nowego Jeruzalem, to drzewko granatowca stanie się jednym ze znaków dobrobytu Ziemi Obiecanej (obok winnej latorośli, figi i zbóż²⁹⁸ – zob. Pwt 8:8; Ag 2:19), których brakowało Izraelitom w niewoli egipskiej (Lb 20:5). To symboliczne, tęskne przywołanie duchowej ojczyzny gdańskich kalwinów – Jerozolimy, tej czasów Starego Testamentu i tej eschatologicznej – znajduje interesujący kontekst ikonograficzny w sztuce Niderlandów. Otóż uznaje się, że motyw owocu granatu użyty sownie w dekoracji prospektu organowego kościoła Świętego Bawona w Haarlemie (powstały w czasach okupacji miasta przez Hiszpanów) oznacza umiłowanie ojczyzny i wolności (także w znaczeniu ojczyzny niebieskiej i uwolnienia od śmierci poprzez zmartwychwstanie)²⁹⁹.

Szczególną sankcją symboliczną ma otwarty owoc granatu, znak płodności i niebiańskiej miłości, a nade wszystko obraz wspólnoty chrześcijańskiej i jej jedności – granat pęknięty ukazuje

293 Ten ostatni motyw wywodzi się z wzorników Vredemana de Vries – por. miedzioryt w *Deen eersten boek gemaekt op de twee Colommen Dorica en Ionica* (Antwerpia 1565), repr. w: *Hans Vredeman de Vries und Renaissance in Norden*, kat. wyst., München 2002, s. 192. Dodajmy, że bywa on odczytywany jako motyw złożony z kampanuli (Krzyśiak, op. cit., s. 24).

294 S. Albrecht, *Gute Herrschaft – fürstengleich: Städtisches Selbstverständnis im Spiegel der neuzeitlichen Rathausikonographie*, [w:] *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806: Altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806*, kat. wyst., Dresden 2006, s. 204–205.

295 We wnętrzach kościołów kalwińskich w Holandii dekoracje girlandowe uznaje się – przez analogie do świątyni Salomona – za znak identyfikacji z Izraelem – zob. Ch. R. Joby, *Calvinism and the Arts: A Re-assessment*, Leuven–Paris–Dudley 2007, s. 131–132.

296 B. Szczepanowicz, *Atlas roślin biblijnych*, Kraków 2003, s. 46.

297 H. Amjad, *Pomegranate: Anatomy of Divine Remedy*, 2005, s. 13–21, 69–71.

298 Rośliny biblijne często pojawiają się jako alegoryczny znak dobrobytu w medalierstwie gdańskim – na ogół jest to winna latorośl, palmy, rzadziej drzewo figowca, jak na rewersie medalu pokojowego Sebastiana Dadlera, wybitym przez Johanna Höhna w 1651 roku.

299 A. Peters, *Goods Woort blyfi in der Ewichheit: Zes Eeuwen Preekstoelen in der Grote of Sint-Bavokerk te Haarlem*, Haarlem 2004, s. 23; Joby, op. cit., s. 131.

wielość łask Bożych³⁰⁰. Ripa utrwalił alegoryczną wymowę owocu jako znaku Zgody (*Concordia*) – według jego kodyfikacji to niewiasta w wieńcu z granatów, liści i owoców, trzymająca w prawej ręce paterę z owocem granatu (il. 133)³⁰¹. Na koniec odnotujmy obecność krzewów granatowych na alegorycznych obrazach Złotego Wieku pojętego jako obraz Raju³⁰², ukazujących antyczną i judeochrześcijańską konotację tej rośliny.

Podążając rzymskim tropem interpretacyjnym, musimy się powołać na triumfalny charakter bramy wzniesionej na szlaku *via triumphalis*, drogi królewskich intrat do Gdańska. W odróżnieniu jednak od rzymskich czy nowożytnych hołdowniczych odpowiedników, nie znajdziemy tu jakichkolwiek akcentów triumfu władcy (jedyny akcent heraldyczny stanowi herb miasta, znamienny jest brak gołęi Rzeczpospolitej i Prus Królewskich, podobnie jak w wypadku Dworu Artusa i Zbrojowni, który można interpretować jako oznakę osłabienia pozycji Polski w relacjach z miastem w okresie powstania tych budowli). To monument gloryfikujący językiem alegorii republikę miejską, wyznawane w niej wartości, jawna, dumna manifestacja niezależności miasta. To brama, której nie opatrzono jakimkolwiek akcentem hołdowniczym, choć przez nią przechodził każdy orszak królewski. Umieszczona na bramie od strony ulicy Długiej maksyma Salustiusza *Concordia res parvae crescunt, discordia maximae dilabuntur* (*Bellum Iugurth.* 10; woryginalie *magnae concidunt*) w XVI wieku pojawiła się na monetach bitych w Zjednoczonych Prowincjach Holandii, w Hamburgu i w Norymberdze³⁰³, w nieco zmienionej formie sentencja ta widnieje na bramie Kerkboog w Nimwegen³⁰⁴. W gdańskiej bramie od strony ulicy Długiej stanęły rzeźby Prudentii, Pietas, Iustitii i Concordii (il. 134 A–D), od frontu przed balustradą umieszczono posągi personifikujące Pax, Libertas, Ubertas i Famę (il. 135 A–D). Nie wiemy, z jakich powodów, te posągi dłuta Petera Ringeringa umieszczono dopiero po trzydziestu dwóch latach od ukończenia bramy (1647–1648). O ich pierwotnym kształcie możemy mniemać jedynie na podstawie ośmiu rysunków i wykonanych według nich miedziorytów uzupełnionych łacińskimi i niemieckimi dwuwierszami (Peter Ringering, Jeremias Falck, 1648–1649)³⁰⁵. Symptomatyczny jest dobór cnót – Przewrotności, Sprawiedliwości i Zgody. Ta triada wartości propagowanych we wspólnotach municypalnych³⁰⁶ została wzbogacona o Pobożność, ostatecznie zatem selekcja uzyskuje cechy neoostoicko-kalwińskie. Te pomalowane na biało, ze złoczymi atrybutami i detalami posągi należy uznać za kontynuację koncepcji zwieńczenia Złotej Kamienicy (balustrada z posągami personifikacji cnót). Reprezentują tendencję klasycyzującą, a ich antykizowana forma (kontrapost, stylizowane draperie

300 M. Bilimoff, *Promenade dans des jardin disparus. Les plantes au Moyen-Âge d'après les Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, Rennes 2005, s. 48–49.

301 C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 1998, s. 112–113.

302 E. M. Kelif, *De l'Éden païen au paradis terrestre: l'Allégorie et le mythe des Âges de l'humanité*, [w:] *Le noyau et l'écorce: les arts de l'allégorie, xve–xviiie siècles*, Paris 2009, s. 173, 182.

303 Tipton, op. cit., s. 451.

304 A. Bartetzky, „Rzeczpospolita” und „res publica”: Danzigs Verhältnis zur Polnischen Krone im Spiegel seiner Kunst 1585–1626; zur Selbstdarstellung einer frühneuzeitlichen Metropole, [w:] *Kunstgeschichte und Denkmalpflege*, Toruń 2002, s. 169.

305 Pierwotne posągi z powodu zniszczeń usunięto w 1878 roku, zastępując je kopiami. Obecne są nieudolną artystycznie i dowolną ikonograficznie pseudo-rekonstrukcją – na temat nadużyć konserwatorskich zob. napisaną w nader emocjonalnym tonie broszurę badacza amatora: F. Krzysiak, *Kompromitacja nie tylko Gdańska i... ale też wielu osób... w tym ministra kultury Waldemara Dąbrowskiego* (pisownia oryginalna – M. K.), Gdańsk 2005 (tu także stan badań i kwestia niczym nieuzasadnionego przemianowania nazwy bramy na Złotą).

306 O procesie sekularyzacji ikonografii cnót w sztuce XVI w. zob.: M. Bautz, *Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin 1999.



A



B



C



D

134. A–D Peter Ringering (?), projekty figur: A. *Prudentia*, B. *Pietas*, C. *Iustitia*, D. *Concordia*, sangwina, Muzeum Narodowe, Gdańsk



A



B



C



D

135. A–D Peter Ringering (?), projekty figur: A. *Pax*, B. *Libertas*, C. *Ubertas*, D. *Fama*, sangwina, Muzeum Narodowe, Gdańsk

szat) wskazuje, że autor inspirował się zapewne ilustrowanymi katalogami rzeźb antycznych, których w Gdańsku nie brakowało³⁰⁷. Co znamienne, wyprzedzają one klasycyzujący zespół rzeźb, w tym personifikacji cnót kardynalnych i ukazanych w tympanonach skutków ich praktykowania, dekorujących wschodnią i zachodnią fasadę ratusza amsterdamskiego (modele gliniane Artusa Quellinusa z lat 1650–1657, Rijksmuseum Amsterdam, realizowane w kamieniu przy udziale warsztatu w latach 1650–1664). Wznoszona od 1648 roku budowla pomyślana była jako antykizowany nowy Kapitol, siedziba konsulów Nowego Rzymu – Amsterdamu³⁰⁸. Tę analogię budujemy świadomie, gdyż od połowy XVII wieku stopniowo słabnie w Gdańsku promieniowanie sztuki Antwerpii na rzecz Amsterdamu.

Pax to postać kobieca w długiej, powłóczystej szacie, trzymająca laskę oplecioną laurem i palmę³⁰⁹. Prawą nogą depta męską alegorię Wojny z zarzewiem³¹⁰. W inskrypcji czytamy: *Supprimo calce faces belli, vigilando repollo / Per me Rur, Scholae, Curia Tempia virent; PR.* Atrybuty Libertas to kapelusz i kodeks praw³¹¹, a jej istotę wyjaśnia dwuwiersz: *Non est Libertas quae quidlibet audet inultum / Sed quae freta suo jure decura facit.* Ubertas dzierży róg obfitości³¹², a o tym, jak ją osiągnąć, poucza napis: *Pace, labor, licet mihi copia crescat ab alto / Haec tamen Obertas aethere sola venit.* Fama trzyma trąbę i symbol solarny³¹³, u jej stóp podeptana Invidia z maską oraz sentencja: *Contero mendaces linguas factisq, decoris / Pro Patria aeternum nomen ad astra fero.* Tej grupie posągów odpowiadają alegorie cnót obywatelskich: Prudentia z zegarem i lunetą³¹⁴, której znaczenie objaśniono słowami: *Praeterique sciens e provida deinde futuri.* Tempero praesentis temporis articulos. Pietas wznosi wzrok ku niebu, trzyma otwartą księgę Pisma Świętego, odnosi się do niej tekst: *Ad Coelos oculos ad Ihovam dirigo mentem / Et divina pio dogmata corde colo.* Bogato wyposażona w kanoniczne atrybuty jest Iustitia, w jednej ręce trzymająca wagę i pręt mierniczy, w drugiej miecz i gałązki wawrzynu³¹⁵ (*Praemia do meritis [...] mensura redo cuique suum*). Na koniec Concordia z pękiem przewiązanych strzał i jedną złamaną³¹⁶, dodatkowo objaśniona słowami: *Frangere concordis poterit vis nulla sagittas / Frangere discordes vel levis aura potest.* Oto summa cnót i kategorii, z którymi identyfikowała się Rada. Dla stojących przed nią szczególnie wydzwięk ma definicja suwerenności Jeane’a Bodina: „la puissance absolue & perpetuelle d’une République, que les Latins appellent majestate”³¹⁷.

307 Myślę tu przede wszystkim o dziełach Enea Vico, a także o pracy *Statue antiche che sono poste in diversis luoghi nella città di Roma*, Venezia 1576.

308 J. van den Vondel, *Inwydinge van 't stadthuis t'Amsterdam*, Leiden 2001, s. 135–143.

309 Wawrzyn należy interpretować jako znak triumfu i chwały, palmę jako atrybut nieugiętości i zwycięstwa.

310 *Wojna* według Ripy, op. cit., s. 202: „Kobieta o przerażającym wyglądzie, opancerzona, z zapaloną pochodnią w dłoni...”

311 Filcowy kapelusz, *pileus*, nakładany rzymskim niewolnikom w akcie symbolicznego wyzwolenia, to starożytnie godło wolności, znane z numizmatyki i emblematyki, zob. T. Sulerzyska, *Alegoria Wolności w gdańskiej grafice ilustracyjnej XVII w.*, „Porta Aurea”, 1993, 2, s. 159–169.

312 Zbliża ją ten atrybut do Obfitości (*Abundantia*) w redakcji Cesare Ripy.

313 Trąba to obiegowy artybut Slawy (Ripa, op. cit., s. 169). Tarcza słoneczna, przejęta z alegorii Prawdy, oznacza blask wiecznej światłości.

314 Zegar przywołuje regularny rytm życia wstrzemięźliwego, luneta lub okulary oznaczały dalekowzroczność. Użyto zatem atrybutów należących raczej do Temperantii.

315 Waga szalkowa i *ius iuris* to stare rzymskie atrybuty Sprawiedliwości, która waży ludzkie czyny i wymierza sprawiedliwość. Rządziej spotykane są pręt mierniczy, użyty w znaczeniu sugerowanym przez Ewangelię („odmierzam wam bowiem taką miarą, jaką wy mierzycie” – Łk 6:38) i gałązki wawrzynu, zapewne oznaczające bogactwo i chwałę osiągnięte dzięki sprawiedliwości – składają bardziej adekwatne byłoby gałązki palmowe („sprawiedliwy zakwitnie jak palma” – Ps 91:13).

316 Zgoda według Ripy to: „Niewiasta trzymająca w dłoni pęk różeg ciasno związanych” (s. 212) – ludzi działających w zgodzie trudno pokonać. Pojedynczą strzałę łatwo złamać, jak człowieka działającego w pojedynkę. Źródłem jest opowieść o królu scytyjskim Skilurosie na łożu śmierci.

317 J. Bodin, *Les six livres de la république*, Aalen 1576 (reprint 1583, 1961, s. 122).

Ten sposób interpretacji floralnych i figuralnych elementów ikonografii Bramy Długoulicznej, wyrażonych *implicite*, zestawmy z eksplikowaną wprost przez Gottfrieda Peschwitza treścią gobelinu trzeciego – *Szczęśliwość czasów*, z cyklu powstałego dla Dworu Artusa (1685). Ukazuje on boginię szczęścia (Felicitas, tożsama w tym wypadku z Abundantią), trzymającą atrybuty pomysłowości res publiki: róg obfitości i owoc granatu. W tle ukazano portyk świątyni i sześć personifikacji cnót: Pietas, Iustitię, Prudentię, Sapientię, Clementię i Constantię. Charakteryzując je, Peschwitz przywołuje wyłącznie świeckie autorytety. Symptomatyczne jest zestawienie Pietas w obrazowo-słownej redakcji znanej z miedziorytu Falcka (1648–1649) i tej zinterpretowanej przez Peschwitza: w pierwszej przywołuje się autorytet Jehowy, w drugiej – Platona, Arystotelesa i Waleriusza Maksymusa.

Zwieńczenie triumfalnej bramy miejskiej posągami jest pomysłem oryginalnym. Stanowi naturalną kontynuację rozwiązania zastosowanego przez Abrahama van den Blocke na attyce Złotej Kamienicy, nawiązuje także do form triumfalnej architektury efemerycznej³¹⁸. Unikatowy dobór antykizowanych personifikacji, z dwiema zaledwie cnotami kardynalnymi oraz kilkoma pojęciami zakorzenionymi w ikonosferze republikańsko-neostoickiej, określającymi cele res publiki oraz drogi ich osiągnięcia, stanowi obywatelskie wyznanie wiary i demonstrację prawa do jej obrony, potwierdzone biblijną inskrypcją i symbolami floralnymi. Są one zgodne z teoriami Grocjusza, a w szerszej perspektywie – apotropaicznym zawołaniem Pawłowym, często cytowanym w łacińskich sentencjach na portalach i bramach: *Si Deus pro nobis, quis contra nos?* (Rz, 8:31), swoistym hymnem wdzięczności wybranych przez Boga. Tę myśl rozwija emblemat z bramą triumfalną i mottem *Meliori pervia causae [triumphat]*, uzupełniony sentencją: *Ce n'est au bras humain la glorie / Qui enuironne le vainqueur / Mais à Dieu qui donne victoire / Non au plus fort, mais au meilleur*³¹⁹. Jasno z niego wynika, że nasze triumfy na ziemi możliwe są tylko z Bożą pomocą.

8.6.1.3 BRAMA ZIELONA

Przybywających do Gdańska od strony morza witała Brama Zielona (il. 136), której nazwa jest dość niejasna w swej genezie³²⁰, powstała w latach 1564–1568. Jako jej autorów wskazuje się Reiniera z Amsterdamu, Hansa Kramera z Saksonii i Dirka Danielsa³²¹. Stała na miejscu średniowiecznej Bramy Kogi jako istotny element urbanistyczny nowożytnego Gdańska – zamknięcie traktu królewskiego. Połączona z ruchomym mostem na Motławie, spełniała swą podstawową, komunikacyjną funkcję – łączyła port i Wyspę Spichrzów z Długim Targiem. Stanowiła także siedzibę

318 Por. J. B. de Machaut, *Eloges et discours sur la triomphante reception du roy en sa ville de Paris après la reduction de la Rochelle...*, Paris 1629, il. 193, *L'Arc de triomphe à l'éternité de la gloire du roy*. Najbliższe gdańskiej konfiguracji alegorii są rozwiązania późniejsze, znane z *L'entrée triomphante de leurs maiestez Louis XIV roy de France et de Navarre, et Marie Thérèse d'Autriche son épouse, dans la ville de Paris ... au retour de la signature de la paix generale et de leur heureux mariage, Paris 1660 e Premier arch de triomphe à l'entree du Faubourg saint Antoine*, s. 22. Warto przywołać w tym kontekście także *polonicum* – rycinę z łukiem triumfalnym na cześć hetmana Jana Zamoyskiego (Jacopo Lauro, 1602–1617), zwieńczoną personifikacjami hetmańskich przymiotów ducha.

319 *Emblematum ethico-politicorum centuria Iulii Guilielmi Zingreffi*, Heidelberg 1619, s. 23.

320 Zapewne utworzona od koloru elementów architektonicznych, które już Curickemu wydawały się zielone – szerzej na ten temat zob. J. Barton-Piórkowska, *Zielona Brama w Gdańsku. Dzieje i funkcja*, [w:] *Zielona Brama w Gdańsku*, Gdańsk 2004, s. 27–28; J. Pałubicki, *Rzeźba Zielonej Bramy w Gdańsku i jej program*, [w:] *ibidem*, s. 160–161.

321 Dwóch pierwszych twórców brał pod uwagę G. Cuny, *Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Frankfurt a. Main 1910, s. 21–22. T. Zarębska (*Przebudowa Gdańska w jego Złotym Wieku*, Warszawa 1998, s. 75) opowiada się za autorstwem Danielsa.



136. Hans Kramer, Dirck Daniels, Brama Zielona, 1564–1568, Gdańsk

Wagi Miejskiej, a monumentalna, największa wówczas w Gdańsku sala na piętrze służyła zapewne za miejsce zgromadzeń Trzeciego Ordynku. Trójprzelotowa brama z przeszkloną loggią na piętrze, dzieloną pilastrami, a zwieńczoną rzeźbiarsko dekorowanym fryzem, pierwotnie przykryta była wysokim, dwuspadowym dachem, ustawionym kalenicowo. Jego połacie otrzymały osobne szczyty, umiejętnie rozbijające zbyt szeroką i nader masywną budowlę. Do korpusu dobudowano od północy klatkę schodową, a od południa – prostopadłe skrzydło. Budowla przeszła wiele zmian, w tym rozbiórkę szczytów (1831) oraz ich restytucję (1886), w 1883 roku przebito czwarty przejazd, w 1945 zaś spłonęły dachy i stropy, runęła część sklepień i ścian.

Zewnętrzny kształt architektoniczny budowli, jej retoryka, wiąże się z jej funkcją. Jak celnie zauważyła Jolanta Barton-Piórkowska, bramy z wagą miejską i aulą użytkowaną przez rzemieślników i kupców nie wyróżniono jednym, okazałym szczytem i balustradą, jak stojące niejako wyżej w hierarchii budowlę municypalne. Trzy szczyty bramy wprowadziły w budowlę publicznej moduł kamienicy mieszczańskiej, przez co zarówno zunifikowano bryłę Zielonej Bramy z zabudową mieszczańską Długiego Targu, jak i podkreślono ideową, a także architektoniczną dominantę ratusza i Dworu Artusa³²². Brama stanowi wczesny w Gdańsku, ale też w skali nadbałtyckiej, przykład niderlandyzmu w zakresie recepcji fasady ratusza antwerpskiego oraz

322 Ibidem, s. 30.



137. Brama Żuławska, 1627, stan przed 1945, Gdańsk

wzorników *Dorica* i *Ionica* Vredemana de Vries³²³, z charakterystycznym zestawieniem czerwonego ceglanego muru (drobna cegła amsterdamska) i nałożonych nań kamiennych (piaskowiec) podziałów ramowych, uwzględniających reguły porządków klasycznych.

Autor wnikliwego studium rzeźbiarskiej dekoracji bramy wylicza, że zdobiło ją ponad 300 detali kamieniarskich i 187 rzeźb. W większości pierwotnie polichromowane rzeźby wykonano z wapienia i piaskowca.

Przyziemie i pierwsze piętro bramy zdobią maski ujęte ornamentem okuciowo-zawijanym, niekiedy wzbogaconym o girlandy. Dodatkowo fryz pierwszego piętra zdobią maski zwierzęce. Najdojrzalsze artystycznie wydają się maski fryzu drugiego piętra, w części powtarzające graficzne wzory Cornelisa Florisa (zbiór *Pourtraicture ingenieuse de plusieurs facons de Masques...*, Antwerpia 1555)³²⁴. Utrzymane w tradycji włoskich maszkaronów, stanowiły one akcent tyleż apotropaiczny, co dekoracyjny. Stałym elementem heraldycznym są umieszczone nad trzema przejazdami herby Gdańska, Polski i Prus Królewskich.

Szczególną uwagę zwróćmy jednak na antykizowane elementy rzeźbiarskie: fragmentarycznie zachowany zespół popiersi w tondach i kartuszach oraz pierwotnie liczne, znane szczątkowo tylko

323 B. Uppenkamp. *Der Einfluss von Hans Vredeman de Vries auf Architektur und Kunstgewerbe*, [w:] *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, kat. wyst., München 2002, s. 94.

324 Pałubicki, op. cit., s. 180–182.

dzięki ikonografii figury wieńczące bramę. Do pierwszej grupy należą popiersia w tondach, ujęte w rollwerkowy kartusz na drugim piętrze szczytów: mężczyzny w wieńcu laurowym, wyraźnie inspirowanego głową Laokoona ze słynnej grupy rzeźbiarskiej, mężczyzny w hełmie i dwóch kobiet w diademach. Stypizowana i poklasyczna charakterystyka tych postaci, z całą pewnością stylizowanych *all'antica*, nie pozwala na precyzyjną identyfikację, a co za tym idzie – rozpoznanie tematu przewodniego (nie znamy wszak wyglądu pozostałych głów i popiersi, usuniętych w 1831 roku). Jeszcze bardziej enigmatycznie przedstawiają się pełnoplastyczne rzeźby na zwieńczeniach i spływach szczytów – były to zapewne bóstwa antyczne, choć klarownie jawią się tylko postaci Neptuna i Saturna³²⁵. Mimo pogłębianych badań źródłowych nie natrafiono dotychczas na tekst, który ułatwiłby odczytanie programu ideowego dekoracji bramy.

8.6.1.4 BRAMA ŻUŁAWSKA I ŚWIĘTEGO JAKUBA

Ostatnią z bram przywołanych jako świadectwo odniesień do treści i form wywodzących się z antyku będzie Brama Żuławska (1627, budowniczy Jan Strakowski; il. 137), przez którą prowadził trakt do Elbląga, Królewca i oczywiście na Żuławy. To prosta, trójprzelotowa brama, o elewacjach licowanych cegłą, z kamiennymi narożami, portalami i dekoracją rzeźbiarską. Nad niższymi przelotami umieszczono medaliony z głowami rzymskich władców (wojowników) uwieńczonych laurem, a nad łukiem środkowego przelotu rozpostarł swe skrzydła polski orzeł. Ścianę wartowni nad tunelem zdobi pośrodku herb Gdańska, w bocznych niszach stały niegdyś kobiece personifikacje Wojny i Pokoju (ta ostatnia tożsama z alegorią Obfitości; il. 138 A–B). Dodajmy, że motyw antykizowanych medalionów w okuciowej oprawie ornamentalnej pojawił się wcześniej w przebudowanym przedbramiu Wieży Katowskiej – tak zwanej Katowni (Antoni van Obberghen, rzeźbiarz Wilhelm van der Meer), zarówno w dekoracji otworów wejściowych, jak i szczytów (tu zamiast władców ukazano raczej rzymskich wojowników o sumiastych wąsach, w typie goltziusowskim).



A



B

138. A–B *Wojna i Pokój*, figury alegoryczne na Bramie Żuławskiej, zaginione, 1627, Gdańsk

325 Palubicki sugeruje (ze znakiem zapytania) kolejne bóstwa i alegorie: Apollina, Wenus, Merkurego (Marsa), Iustitię (Minerwę) – op. cit., s. 185. Mógł to być zatem cykl planetarno-alegoryczny.

8.6.2 W poszukiwaniu ideowej genealogii

res publiki gdańskiej

Tematyka antyczna w dekoracjach fasad gdańskich domów i budowli publicznych

8.6.2.1 POD PIECZĄ MINERWY

ANTYK W DEKORACJI WIELKIEJ ZBROJOWNI

To tylko mogę dodać, że naród pruski, jak z łaski bóstw opiekuńczych jest bardzo liczebny, tak też odznacza się szczególną kulturą duchową. Ponieważ oprócz tego czci Minerwę pielęgnując wszelkiego rodzaju sztuki, także i z tego powodu doznaje łaskowości Jowisza. Aby nie mówić o niższych sztukach przypisywanych Minerwie, jak architektura i dziedziny jej pokrewne, nadmienię, że wszędzie z największą gorliwością, jak przystało na bohaterów, pielęgnują odradzającą się na całym świecie naukę...³²⁶

Georg Joachim Rheticus

FELIX EST CIVITAS QUAE TEMPORE PACIS COGITAT DE BELLO³²⁷

Jednym z głównych działań politycznych res publiki gdańskiej była obrona statusu społeczno-prawnego miasta przed hegemonistycznymi zakusami władcy i zazdrosnej o przywileje szlachty. Rada inwestowała w opasanie miasta nowoczesnym systemem fortyfikacji, dbała o to, by pełne były arsenały broni, egzekwowała powszechny obowiązek obrony miasta. Symbolem niezależności militarnej Gdańska jest Wielki Arsenał (Wielka Zbrojownia, użytkowana od 1605–1606, ostatecznie ukończona w 1612 roku, prace muratorskie nadzorował między innymi Jan Strakowski; il. 139). To najwybitniejsze w Rzeczpospolitej dzieło architektoniczne północnego manieryzmu nawiązuje do modułu gdańskiej kamienicy mieszczańskiej (czytelnego zwłaszcza w skromniejszej elewacji od strony Targu Węglowego), architektury holenderskich spichrzów i jatek, a urozmaicone rozwiązania bryły wykazują – jak sugeruje Arnold Bartetzky – analogie z architekturą duńskich zamków Frederiksborg i Rosenborg (motywy flankujących fasadę wschodnią ośmiobocznych wież, kryjących klatki schodowe)³²⁸. Na tle dość zachowawczej bryły, utrzymanej w holenderskiej kolorystyce (opartej na kontraście czerwonej, drobnej cegły

326 Cyt. wg J. Lewandowski, *Jerzy Joachim Retyk i jego „Pochwała Prus”*, „Rocznik Gdański” 1974, t. XXXII, z. 2, s. 88.

327 Napis umieszczony wewnątrz Wielkiego Arsenалу, zaraz przy wejściu, nad „posągiem wysokiego mężczyzny ponadnaturalnej wysokości, obracającego oczami w gwałtowny i okropny sposób” – cyt. wg *A particular description of the city of Dantzick: Its fortifications, extent, trade, granaries, streets, public and private buildings, river, harbour, government, punishments, forces, religion and churches, with many other remarkable curiosities. By an English merchant, lately resident there* (1734), s. 21.

328 A. Bartetzky, *Das Große Zeughaus in Danzig*, Stuttgart 2000, s. 139–140, 126–129. Ta obszerna, krytyczna monografia w dużej mierze wyczerpuje zagadnienie, dlatego też dekorację rzeźbiarską Arsenалу potraktowano w sposób syntetyczny, w szczególności skupiając się na autorskich, uzupełniających uwagach.



139. Wielki Arsenał, 1612, Gdańsk

i szarego gotlandzkiego wapienia, wzbogaconego o akcenty złocienia), znakomicie prezentuje się detal ornamentalny – modelowy przykład twórczej adaptacji wzorów architektoniczno-ornamentalnych Hansa Vredemana de Vries. Wśród elementów ornamentalnych dominują formy okuciowe i zawijane, uzupełnione dekoracyjnymi motywami ślimacznicy, owoców granatu, masek gryfów i licznych obelisków. Na motywy figuralne składają się liczne medaliony z Goltziusowskimi, malowniczymi, wąsatymi wojownikami w antykizowanych hełmach i z dostojnikami w wieńcach laurowych, o rozwianych czuprynach i zaroście (Abraham van den Blocke?; il. 140) oraz muskularne, wąsate (*sic!*) sfinksy. Bardziej statycznie prezentują się halabardnicy i strażnicy w kostiumie współczesnym – figury o wymowie apotropaicznej, ustawione na szczycie ścianek attykowych. Intruzem z racji topornej formy pozostaje umieszczona na cokole od strony zachodniej tajemnicza kamienna figura krępego, wąsatego żołnierza w antykizowanej zbroi, depczącego głowę wroga (tradycyjnie utożsamiana z Kozakiem, który ściął na rynku lwowskim głowę swego dowódcy, Iwana Podkowy, samozwańczego gospodarza mołdawskiego, nieuznanego przez króla Stefana Batorego; il. 141)³²⁹. Urzekającego, niemal baśniowego charakteru przydają budowli nadto

329 Nie wykluczając tej tradycyjnej identyfikacji, potwierdzonej przez Curiciego i motywowanej żywym wśród gdańskich historiografów zainteresowaniem wojnami kozackimi, warto zauważyć, że bardziej racjonalne wydaje się rozpoznanie postaci jako kolejnego bohatera-tyranobójcy, wyrziciela niezależności res publiki (na przykład Dawida, Brutusa), co wydaje się tym bardziej zasadne, iż zdobi ona fasadę zewnętrzną, z przekazem skierowanym do intruzów. Zachowana rzeźba jest kopią Rudolpha Freitaga, oryginał przeniesiono do lapidarium na dziedzińcu Stadtmuseum w Gdańsku.



140. Wielki Arsenał, fragment, 1612, Gdańsk

spatynowane na zielono miedziane smocze rzygacze i blaszane jęzory ognia wokół kamiennych wybuchających bomb w zwieńczeniu szczytów.

Najbardziej klasycyzującą, antykizowaną formę nadano studni (Abraham van den Blocke), wyraźnie odcinającej się stylistycznie od północnego z ducha lica elewacji. Swoją kształt (tempetto – monopteros z tokańskimi kolumnami na wysokim cokole, ujmującymi arkadowe otwory, zwieńczony fryzem twórczo parafrazującym wzory witruwiańsko-serliańskie, przykryty kopułką z szyszką) zawdzięcza ona jednak także inwencji artysty niderlandzkiego, Hansa Vredemana de Vries³³⁰. Na jej osi umieszczono pomiędzy oknami piętra w edykułi³³¹ znakomity rzeźbiarsko posąg Minerwy (il. 142) w sukni stylizowanej na peplos, hełmie, napierśniku, z włócznią i Egidą. Abstrahując od kwestii autentyczności rzeźby (dekoracja kamienna Zbrojowni, choć szczęśliwie przetrwała II wojnę światową, przeszła renowację i częściową rekonstrukcję, między innymi w 1699 i w 1906 roku, co potwierdzają inskrypcje), należy uznać ją za świadectwo wyrafinowanej estetyki manierystycznej rzeźby postflorisowskiej w Gdańsku, pokrewne formule mistrzowskich personifikacji z epitafium Brandesów (Willem van den Blocke, 1586). Ikonograficznie odpowiada ona obiegowej w grafice niderlandzkiej schyłku XVI stulecia konwencji ukazywania Pallady (na

330 Por. Bartetzky, op. cit., s. 131–132.

331 Por. podobnie skomponowany w niszy posąg świętego Jana na fasadzie szpitala Sint Jans Gasthuis w Hoorn, 1563 (il. 143).

przykład analogiczny pod względem atrybutów, choć nagi wizerunek z serii poświęconej bogom Phillipsa Galle z 1581 roku). Autor posągu przejął antykizowaną formułę ikonograficzną, równoważąc elementy klasycyzujące (wydłużony kanon postaci, powściągliwa, statyczna bryła, kontrapost) i te z ducha północne (napierśnik traktowany ornamentalnie, złożone elementy konturu, swoiście rozbijające bryłę). Patronka Arsenалу uosabia polityczną pragmatykę Rady, zasadę *plus ratio quam vis*, przy czym w dziele tym symptomatyczna jest świadoma rezygnacja z dosłownych lub kodowanych antropomorficzną wymową dorycki lub toskany znaków Marsa (Bellony) na rzecz personifikacji mądrości Rady, politycznej prudentii, ze stosowną oprawą porządku jońskiego³³². Staje się zatem gdańska *Minerwa* figurą emblematyczną mądrości Rady w czas wojny i pokoju, kolejnym znakiem niezależności res publiki. Motyw gałązki oliwnej, dekorujący edikulę, przydaje figurze znaczeń pacyfistycznych (atrybut *Minervy Pacifiki*)³³³, dominują jednak akcenty militarystyczne – innymi słowy, gdańszczanie potwierdzają swe umiłowanie pokoju, ale też gotowość obrony patrii. W gdańskim panteonie miejsce Minerwy jest szczególnie – jako bogini Mądrości i opiekunka sztuk ukazana została na ekslibrisie bibliotecznym Jeremiasa Falcka z 1656 roku, na ilustracji z planem miasta z dzieła Curickego (Peter Wille, 1683; il. 144) zdobi w wojowniczej pozie winietę z nazwą miasta³³⁴.

Treści militarnych dopełniają rustykowane portale, dekorowane panopliami i znamienne opatrzone wyłącznie herbami miasta – zapowiadają one rozwiązania formalne znane z domu Speymana. Ogólnie rzecz biorąc, Arsenal stanowił istotny dla sztuki Gdańska tezaurus form rzeźbiarsko-ornamentalnych, laboratorium później aplikowanych motywów, użytych jako znaki emblematyczne res publiki w budowlach publicznych i publiczno-prywatnych (Złoty Dom, Dwór Artusa, Sala Czerwona, Brama Długouliczna). Należą do nich szyszki, granaty, pierścienie, wieńce laurowe i gałązki oliwne – te ostatnie, rzymskie symbole chwały i pokoju, zarezerwowano dla Minerwy.

Architektoniczny kształt gdańskiego Wielkiego Arsenалу wykracza daleko poza jego funkcję – ta fundacja Rady Miejskiej uzyskała



141. Rzymski wojownik, Wielki Arsenal, 1612, Gdańsk



142. Minerwa, Wielki Arsenal, 1605, Gdańsk

332 Bartetzky, op. cit., s. 182–185.

333 R. Wittkower, *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*, [w:] idem, *Allegory and the Migration of Symbols*, New York 1987, s. 130–132; L. de Cheney Girolami, *Giorgio Vasari's and Niccolò Macchiavelli's Medicean Emblems of War and Peace in the Portrait of duke Alessandro de Medici*, [w:] *Artful armies, beautiful battles: Art and warfare in early modern Europe*, Leiden–Boston 2001, s. 119–120.

334 Ukazana w kartuszu ozdobionymi delfinami i puttami z gałązkami wawrzynu i winnej latarośli Minerwa odziana jest w długą, antykizowaną suknię, karacnę i hełm z pióropuszem. Jej atrybuty, podkreślające więź Gdańska z Polską (lanca z proporcem jazdy, tarcza z godłem Orła Białego) w kontekście koniunktury politycznej i układu sił politycznych w mieście są swoistym *signum temporis*.



143. Posąg św. Jana w niszy na fasadzie szpitala Sint Jans Gasthuis w Hoorn, 1563



144. Peter Willer, *Minerwa*, fragment ilustracji z planem Gdańska z dzieła Reinholda Curiciego, *Der Stadt Danzig historische Beschreibung*, Amsterdam–Danzig 1687

nader reprezentacyjny charakter i z całą pewnością postrzegana była jako polityczna deklaracja niezależności. Wnętrze (jednoprzestrzenna, czteronawowa hala, oprócz zasadniczej funkcji stanowiąca rodzaj *kunstkammer*) miało w części charakter otwartej przestrzeni dla ideowej autoprezentacji Rady Miasta. Oprócz militariów kryło prawdziwe *rarum* – pomniki konne *Bauherren*: Johanna Speymana, Barthela Schachmanna, Hansa Proite (drewniane, odziane w zbroje manekiny o portretowych rysach, usadowione na manekinach koni, poruszane specjalnym mechanizmem, miały dodatkowy aspekt *kunstkammerowy*)³³⁵, oraz figury protagonistów niepodległościowej walki Holendrów: hrabiego Egmont³³⁶ i Maurycego Orańskiego. To kolejny spektakularny przykład faktycznie arystokratycznego statusu elity Gdańska, która tym razem zaanektowała konwencję pomnika konnego w zbroi i związany z nim zakres znaczeń do eksponowania kalwińskich treści związanych z ideałem wolności i niepodległości. Ukazana w tych aspektach Wielka Zbrojownia staje się nośnikiem idei gdańskiej *Libertas*, zbudowanej na militarnej niezależności i etosie niepodległościowym Zjednoczonych Niderlandów, tak bliskim ideowemu twórcy Arsenалу – Johannowi Speymanowi. W XVII wieku gdańscy czytelnicy Lipsjusza i Grocjusza żywili przekonanie, że nowoczesna, zreformowana służba wojskowa, pełne arsenały i silne fortyfikacje w połączeniu z traktowanym jako naturalne prawem do oporu wobec tyranii stanowią ich oręż w walce o przetrwanie niezależnej res publiki miejskiej³³⁷.

335 Morton Csombor wewnątrz Arsenалу dostrzegł: „na dole czterech jezdnych, z których jednego obdarował zbroją Maurycy, książę holenderski, dwóch dalszych Bertalan Schachmann, a czwartego ubrał w swe żelaza jakiś poręcznik holenderski” (*Podróż po Polsce*, tłum. J. Ślaski, Warszawa 1961, s. 68–69). Wspomniany angielski rezydent, po uzyskaniu specjalnego zezwolenia od „Generala Miasta”, odwiedził Wielki Arsenal, gdzie jego uwagę zwróciły mechaniczne figury: „W południowo-zachodnim narożu znajduje się komnata, w której jest cenny monument z alabastru, ukazujący Króla Zygmunta III w bogatej królewskiej szacie; nad nim znajdują się popiersia innych królów Polski [...]. Przy wejściu znajduje się postać przedstawiająca Terror, cała w zbroi, ciągle potrząsająca głową i machająca szabłą na odwiedzającego. W jednym końcu wnętrza znajduje się jeden król Polski, na drugim – hrabia Egmont – obydwaj [posągi] na koniu, naturalnej wielkości, w pełnym uzbrojeniu. Gdy wchodzimy do drugiej sali, widzimy na końcu tego pomieszczenia Jego Cesarską Mość w stroju Marsa. Siedzi na królewskim tronie, w lśniącej, wypolerowanej zbroi; gdy zbliża się do niego zwiedzający, [władca] wstaje z tronu, kłania się nisko i solennie, po czym siada ponownie, w niewielkiej odległości od niego doboz bije cały czas w bęben, a z każdej strony Jego Wysokości stoi strażnik wypełniający swoje obowiązki. W trzeciej komnacie na samym środku znajduje się inny posąg – uzbrojona postać stojąca w niemal wyprostowanej postawie, trzymająca w wyciągniętych rękach strzelbę, tak jakby z niej celowała. Broń ta bez uprzedzenia strzela, ku zaskoczeniu tych, którzy ją podziwiają. Takie sztuczki aranżuje się odpowiednio do miejsca, by uzmysłowić, jakie doznania przynosi wojna” (*A particular description of the city of Dantzick...*, op. cit., s. 21–22).

336 Lamoral, hrabia Egmont, był przywódcą opozycji antyhiszpańskiej w Niderlandach – tę oczywistą historyczną identyfikację postaci przytaczam zdumiony tajemniczą opinią wyrażoną przez Teresę Zarębską. Wspominając o posągu tegoż w Arsenale, pisze, iż „jego zasługi dla miasta są dziś mało znane” – zob. T. Zarębska, *Peregrynacje burmistrzów gdańskich początku XVII w. – potencjalne źródło wiedzy o urbanistyce antycznej*, [w:] *Mit Odysa w Gdańsku*, Gdańsk 2000, s. 82.

337 Por. K. Friedrich, op. cit. s. 93.

8.6.2.2 DOMUS AUREA SPEYMANA I DWÓR ARTUSA

EXEMPLA VIRTUTIS

ROLA PLUTARCHA I WALERIUSZA MAKSYMUSA

Miejska rezydencja Johanna Speymana (il. 145), do 1945 roku znana przede wszystkim jako Dom Steffensów, dziś określana popularnie jako Złota Kamienica (część architektoniczną ukończono w 1609 roku, prace nad dekoracją rzeźbiarską trwały do 1618; il. 146), miała charakter reprezentacyjnej siedziby z ambicjami muzealnymi³³⁸. Pozornie wydaje się dziełem gruntownie rozpoznany i zinterpretowany. Przytaczane powszechnie artykuły: Haliny Sikorskiej, dotyczący mecenatu Speymana, oraz Jacka Bielaka, interpretujący ikonografię Złotej Kamienicy, budzą jednak wątpliwości³³⁹. Zaletą tej ostatniej publikacji³⁴⁰ jest prawidłowe odczytanie wieńczących kamienicę figur jako personifikacji cnót kardynalnych (wcześniej rozpoznawanych – między innymi przez Sikorską i Pisarską – jako Kleopatra, Edyp, Achilles i Antygona – tak swobodnie zrekonstruowano je w duchu „socjalistycznego humanizmu” po 1945 roku). Właściwe jest także elementarne odczytanie treści reliefów podokiennych. Zwierzęce dekoracje herm Jacek Bielak rozpoznaje jako „jelenia, lwa, baranka i byka (wołu)”, na reproduktowanej fotografii kamienicy z początków XX wieku (il. 147) widać, że są to nader uproszczone, traktowane jako znaki, wizerunki jelenia, lwa, psa i barana. Lew od czasów starożytnych stanowił atrybut Sprawiedliwości, którą utożsamiano z Astreą, uwiecznioną jako Panna między innymi znakami zodiaku: Lwem i Wagą; w egzegezie chrześcijańskiej lwu zapewne bliżej było do motywu z Salomonowego tronu sprawiedliwości. Motyw jelenia, skądinąd znany z klejnotu Speymana, można bez wątpliwości przypisać roztropności, baran (jagnię) jest atrybutem Łagodności, tu zapewne potraktowanej *pars pro toto* Temperantii. Problematyczny pozostaje pies w kontekście Fortitudo.



145. Lucas Kilian, ekslibris Johanna Speymana, miedzioryt, 1617



146. Dom Johanna Speymana, 1618, Gdańsk

338 Tak należy odczytać testament Speymana z 1625 roku, w którym nakazano, by zgromadzone w kamienicy zbiory miały pozostać dla przyszłych pokoleń niepodzielne (zakaz podziału, wynajmu, przebudowy, zmiany wyposażenia).

339 Artykuł H. Sikorskiej, *Jan Speyman. Szkice z dziejów mecenatu gdańskiej sztuki XVI i XVII w.*, „Rocznik Gdański” 1969, t. XXVII, s. 249–283, pełen naiwnych sądów, wypełniają horrendalne kwalifikacje stylowe, absurdalne analizy porównawcze, rażą niezliczone błędy terminologiczne w zakresie historii sztuki i nadużycia faktograficzne. Obserwujemy inklinację do fabularyzowania, przedstawiania jako faktów przypuszczeń i fantazji – na przykład zdaniem Sikorskiej Speymanowi nie podobała się zabudowa Genui, bo przypominała „ciasną i staroświecką” zabudowę Gdańska (tu zapewne myli Speymana z von Holttenem); w czasie wizyty we Florencji Speyman: „oddychał atmosferą dworu Wawrzyńca Wspaniałego” (dodajmy, iż ten Medyceusz nie żył od stu lat) i tak dalej. Zadziwiająco, iż na te „fakty” powołują się późniejsi autorzy.

340 J. Bielak, *Ikonografia Złotej Kamienicy na nowo odczytana*, [w:] *Mieszczanństwo gdańskie*, Gdańsk 1997, s. 377–392.



147. Dom Johanna Speymana, fragment fasady, 1618, stan przed 1945, Gdańsk



148. Dom Johanna Speymana, fragment fasady, 1618, Gdańsk

Wątpliwe wydaje się skojarzenie umieszczonego na fasadzie reliefu ze splecionymi uściskiem dłońmi i gałązką oliwną z emblemem z owymi dłońmi na tle miasta z mostem o motcie: *Nec ferro vincere nec auro*, odniesionym następnie do zawołania Kamillus, sportretowanego na fasadzie. Jacek Bielak nie podał istotnej informacji, że sugerowany przezeń jako klucz interpretacyjny do całej fasady emblemat ukazał się w dziele wydanym już po ukończeniu domu Speymana³⁴¹. Gwoli zreferowania wszystkich dotychczasowych interpretacji treści fasady Złotej Kamienicy zacytujmy opinię Teresy Grzybkowskiej, według której dekoracja „wyraża ideały stoickie i kult przodków”³⁴².

Dom wieńczy cztery posągi alegorii dawnych cnót platońskich, przemianowanych przez chrześcijaństwo na kardynalne, i to one stanowią osnowę programu ikonograficznego, gdyż inwentor przyjął za Waleriuszem Maksymusem zasadę egzemplifikacji cnót epizodami z życia władców i bohaterów. Ukazane nad portalem w mniej spektakularny sposób alegorie cnót teologicznych pozbawione są exempli – ich podrzędność wobec cnót kardynalnych należy uznać za symptomatyczną³⁴³. Wyeksponowanie cnót w programie ikonograficznym fasady stanowi etyczną deklarację właściciela, pozwalającą identyfikować go ze stoickim ideałem *vir bonus* – mędrca doskonałego, którego dusza jest skarbnicą cnót³⁴⁴. Potwierdzał to także znany niegdyś fragmentarycznie, dziś niezachowany napis nad portalem: *Virtutem ama et orabis, premeri vis opprimet*³⁴⁵.

Przed interpretacją przedstawień figuralnych warto skupić się na równie brzemiennej w treści ornamentalnej dekoracji pilastrów w superpozycji. Toskańskie pilastry dzielące parter (il. 148) przydają najniższej kondygnacji retoryczny aspekt marsowy, ponadto nałożono na nie z trzech stron panoplia, niczym antyczne trofea, po trzy na każdej z podpór. Para środkowych pilastrów zdobna jest w militarne panoplia z centralnym motywem pancerza, tarczy, hełmu, kołczanu oraz bębna i kotłów. Na skrajnych pilastrach skopiowano

341 J. W. Zingreff, *Emblematum ethico-politicorum...*, Heidelberg 1619, nr 85. Streszczone dalej wywody Bielaka, odczytującego emblemat jako wezwanie do walki, a nie posługiwanie się przekupstwem, nie oddają rzeczywistego przesłania emblematu, to jest pochwały wzajemnej wiary, zaufania w obrębie wspólnoty, której nie pokona ani złoto, ani ogień, ani żelazo (subskrypcja: „*Ni l'or, le feu, le fer regnans de toute part / Ne pourront separer cette foy mutuelle: / Cette-cy est des Loix la plus seure tutelle. / Aïmons la, suiurons la, comme un riche estendar*”).

342 *Mieszkaństwo gdańskie*, op. cit., głos w dyskusji, s. 432.

343 Szczególną rolę w ugruntowaniu prymatu cnót teologicznych odegrały poglądy świętego Tomasza z Akwinu, który wyżej cenił Wiarę, Nadzieję i Miłość niż cnoty kardynalne, w rzeczywistości przejęte od Platona kategorie etyczne.

344 Na temat duszy mędrca jako królestwa cnót zob. E. Lasońska, „*Cnota sama z mądrością jest naszym żywotem*”. *Stoickie pojęcie cnoty w filozofii polskiej XVII w.*, Warszawa 2003, s. 147–148.

345 Sikorska, op. cit., s. 249.

w zmienionym układzie owych sześć elementów trofeów. Artystycznym źródłem tych motywów jest plansza graficzna z zestawionymi pionowo panopliami z dzieła Hansa Vredemana de Vries *Panoplia seu armamentarium ac ornamenta* (Gerard de Jode, Antwerpia 1572; il. 150). Niemal wszystkie panoplia z dekoracji fasady domu Speymana zaczerpnięto z ryciny, której projektantem był Fryzyczyk. Obecność tak rozbudowanej i już na sposób barokowy przeładowanej dekoracji złożonej z elementów uzbrojenia i wojskowego instrumentarium należy tłumaczyć faktem, że Speyman (któremu papież w uznaniu jego aprowizacyjnych zasług dla papieżstwa nadał tytuł *equus auratus*³⁴⁶), podobnie jak inni patrycjusze świadomi zagrożeń dla miasta, posiadał u siebie w domu własny arsenał. Tak przedstawiałaby się elementarna, obywatelska wymowa dekoracji panopliowych. Nie zapominając, że Speyman-patrycjusz był także wyznawcą wiary reformowanej, wskaźmy na kapitalny, często wykorzystywany w teologicznej myśli protestanckiej cytat biblijny:

„Obleczcie pełną zbroję Bożą, byście mogli się ostać wobec podstępnych zakusów diabła. Nie toczymy bowiem walki przeciw krwi i ciału, lecz przeciw Zwierzchnościom, przeciw Władzom, przeciw rządcom świata tych ciemności, przeciw pierwiastkom duchowym zła na wyżynach niebieskich. Dlatego weźcie na siebie pełną zbroję Bożą, abyście w dzień zły zdołali się przeciwstawić i ostać, zwalczyszyszy wszystko. Stańcie więc [do walki] przepasawszy biodra wasze prawdą i obłókszyszy pancerz, którym jest sprawiedliwość, a obuwszy nogi w gotowość [głoszenia] dobrej nowiny o pokoju. W każdym położeniu bierzcie wiarę jako tarczę, dzięki której zdołacie zgasić wszystkie rozżarzone pociski Złego. Weźcie też hełm zbawienia i miecz Ducha, to jest słowo Boże wśród wszelakiej modlitwy i błagania. Przy każdej sposobności módlcie się w Duchu! Nad tym właśnie czuwajcie z całą usilnością i proście za wszystkich świętych i za mnie, aby dane mi było słowo, gdy usta moje otworzę, dla jawnego i swobodnego głoszenia tajemnicy Ewangelii, dla której sprawuję poselstwo jako więzień, ażebym jawnie ją wypowiedział, tak jak winienem” (Ef 6:10–17).



149. Hendrick Goltzius, *Caritas*, miedzioryt



150. Hans Vredeman de Vries, ilustracja z cyklu *Panoplia seu armamentarium ac ornamenta* (wyd. Gerard de Jode, Antwerpia 1572)

346 W samym środku fasady, tuż pod herbami Speymana i Bahrów, podtrzymywanymi przez putto, został umieszczony napis mający charakter wizytówki: „IOHANN SPEYMAN V[AN] D[ER] SPEIE EQUES”. Speyman otrzymał szlachectwo w sensie zachodnioeuropejskim – nadany mu przez Klemensa VIII w 1592 roku tytuł *equus auratus* oznacza członka stanu rycerskiego. Poza prestiżem nic mu to w Rzeczpospolitej i w Gdańsku nie dawało – z punktu widzenia polskiego prawa, aby faktycznie zostać szlachcicem, musiałby zostać adoptowany do polskiego herbu; dla gdańszczyzan szlachectwo (jeśli nie był to indygenat pruski) nie miało znaczenia w systemie społecznym miasta, albowiem z punktu widzenia prawa miejskiego nie dawało jakichkolwiek przywilejów, a jego posiadacze nie mogli uczestniczyć na przykład w Sejmiku Pruskim.



151. Emblemat *Nec igni nec ferro cedit* z dzieła Hadrianusa Juniusa *Emblemata* (Antwerp 1565)



152. Emblemat *Non quaeras dissolutionem* z dzieła Georgette de Montenay *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon 1571.

W świetle tych słów Speyman, będąc konceptorem ikonografii fasady, jawi się jako *miles christianus* w swej duchowej zbroi. Zasadne w tym miejscu będzie przypomnienie, że dla Kalwina, zapewne jednego z duchowych mistrzów gdańskiego burmistrza, członkowie władz miasta byli tylko wikariuszami i porucznikami Boga, każdy człowiek bowiem przypominał mu żołnierza czuwającego na posterunku wyznaczonym przez Boga³⁴⁷.

Portal ujmujący cokoły pilastrów, ozdobione panopliami, z których ten po lewej jest odzwierciedleniem emblematu LI *Nec igni nec ferro cedit* z dzieła Hadrianusa Juniusa *Emblemata* (Antwerp 1565, s. 57; il. 151). Ukazuje on na tle pejzażu „topór z jednej strony, a pochodnię [obłężniczą] z drugiej, krzyżujące się dokładnie w pierścieniu, który ozdobiony jest bogatym diamentem. Silny duch i stałość zwyczajka: nieszczęścia i niebezpieczeństwa nam nie zagrażą i nie przestraszą nas surowe udręki” (subskrypcja, j.w.)³⁴⁸. Treść gdańskiego reliefu jest zbieżna z antwepkim wzorem: topór skrzyżowano tu z maczugą, spleciono z pierścieniem i z diamentem, dodatkowo przewiązano wstążką. Wymowa emblematu każe nam dojrzeć w przymiotach duchowych opokę silniejszą niż ogień i żelazo. Pilastry wyższych pięter oplecione są winną latoroślą z gronami (porządek joński) oraz wicią ze stylizowanymi owocami i kwiatami granatu (te ostatnie umieszczono także w rogach Almatei nad oknami, między jońskimi kapitelami)³⁴⁹. Ta profuzja floralnej ornamentyki zaciera klarowność klasycznych podziałów, a w warstwie semantycznej poprzez analogie biblijne³⁵⁰ obrazuje płodność i rozkwit natury, źródła dobrobytu gdańszczan. Niezwykle pilastry domu Speymana, skomponowane *selon l'ordre salomonique*³⁵¹,

347 Szczech, op. cit., s. 247.

348 *Bipennis hinc, fax inde vivum ignem vomens, / Nexum adamante suo decussat anulum probè. / Fortis animus, constansque, victor omnium, / Despuat intrepidus pericula & saevas cruces.*

349 Pod względem artystycznym motywy wici roślinnych oplatających pilastry, zwłaszcza te stylizowane nieco gotycko, niczym astwerki, wywodzimy z dzieła: W. Dietterlin, *Architectura: Von Auftheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen, und aller darauß volgender Kunst Arbeit, von Fenstern, Caminen...*, Nürnberg 1598, il. 97, 138, 178.

350 Przywołajmy opis kolumn w Świątyni Jerozolimskiej: „Na głowicach, które były na szczycie kolumn, były sploty na wzór sieci lub też misternie wykonane ogniwa roboty łańcuchowej: sploty na jednej i na drugiej głowicy. Wykonał też jabłka granatu: dwa rzędy dookoła każdego splotu, aby okrywały te głowice umieszczone na szczycie. Tak samo zrobił na drugiej głowicy. Głowice, będące na szczycie tych kolumn w sieni, miały kształt lilii wielkości czterech łokci. Ponadto głowice na obydwu kolumnach, zarówno ponad spojeniami na tle splotów, jak i blisko przy nich miały dokoła dwieście jablek granatu na jednej głowicy i tak samo na drugiej głowicy. Kolumny te postawił przy sieni głównej budowli. Kolumnie postawionej po prawej stronie nadał imię Jakin, a kolumnie postawionej po lewej stronie nadał imię Boaz. A na wierzchu tych kolumn był kształt lilii. Tak została wykończona robota tych kolumn” (1 Krl 7:17–22).

351 Parafraza terminu użytego przez Jacques'a Androuet du Cerceau, *Quinque et viginti exempla arcuum...*, Orléans 1549, b.s. W dziele pojawiają się projekty i rekonstrukcje luków triumfalnych, dekorowane kręconymi kolumnami oplecionymi wiciami roślinnymi z motywami floralnymi dekorującymi świątynię Salomona.

należą do figuracji Nowej Jerozolimy w sztuce Gdańska, a indywidualnie zapewne stanowią aluzję do Salomonowej mądrości Speymana.

W doborze tematów użytych w podokiennych fryzach pobrzmiewają echa tradycji *virii illustres* i Dziewięciu Dobrych Bohaterów. Najliczniejszą grupę stanowią bohaterowie antyczni.

8.6.2.2.1 Bohaterowie antyczni

Sekwencje antycznych bohaterów otwierają na fasadzie dwaj ateńscy protagoniści: Solon i Temistokles (il. 153).

Na wstępie warto się pokusić o interpretację, niejako modelową wobec dalszych dociekań, dotyczącą owych sąsiadujących ze sobą na fasadzie przedstawień: wizerunku prawodawcy Solona, któremu towarzyszy relief ze sceną walki Temistoklesa z Persami. Za punkt odniesienia obierzmy tezę Jacka Bielaka. Autor ten, traktując łącznie obu protagonistów, choć odnosząc się w szczególności do Temistoklesa jako zwolennika budowy silnej floty, konstatuje: „interpretacja tych przedstawień w kontekście bieżących sporów w mieście brzmiałaby następująco: Speyman opowiada się za akceptacją budowy floty królewskiej w Gdańsku, a nawet za przekazaniem dotacji na ten cel”³⁵².

Historii Temistoklesa nie nadano tu jednak jakiegokolwiek aspektu morskiego – z całą pewnością widzimy batalię lądową. Co znamienne, płaskorzeźbę umieszczono między alegoriami Roztropności i Sprawiedliwości. Biorąc pod uwagę ikonografię i konfigurację sceny z Temistoklesem oraz prawdopodobne lektury Speymana-kalwina, a przy tym, jak można przypuszczać, neostoika i miłośnika antyku, skonstatujmy, co następuje:

Literackimi źródłami wyjaśniającymi sens obecności Temistoklesa w programie ikonograficznym *Domus Aurea* są *Żywoty równoległe* Plutarcha³⁵³, a przede wszystkim Waleriusza Maksymusa *Factorum et dictorum memorabilium libri IX*. W rozdziale piątym księgi szóstej, zatytułowanym *De Iustitia*, drugi z autorów powołuje się na postać Temistoklesa: „Chcę opowiedzieć wam o sprycie jednego człowieka, by dowieść sprawiedliwości innego. Temistokles wymyślił bardzo dobry plan i zmusił Ateńczyków, by wsiedli na swoje statki. Wygnał króla Kserksesa i jego siły z Grecji, podniósł z ruin kraj do stanu świetności i poprzez sekretne manewry użył środków, aby uczynić miasto przewodnim w Grecji. Zadeklarował na zgromadzeniu, że uczynił specjalne plany i jeśli fortuna będzie sprzyjać, żadne z państw nie będzie większe i silniejsze niż to Ateńczyków. Utajnił swe plany ludowi, ale powierzył je zaufanemu Arystydesowi w sekrecie. Miał zamiar podpalić spartańską flotę, która w całości wycofała się do Gytheum, a zniszczywszy ją, [zapewnić] Ateńczykom kontrolę nad morzami. Kiedy Arystydes usłyszał o tym zamiarze, zwrócił się do kilku obywateli i opowiedział im o planie Temistoklesa, który był korzystny [dla Ateńczyków], ale niesprawiedliwy. Ostatecznie całe zgromadzenie proklamowało, że nawet jeżeli

³⁵² Bielak, op. cit., s. 386.

³⁵³ Plutarch, *Żywoty równoległe*, tłum. K. Korus, Warszawa 2005, t. II, s. 167, 208–209. To, co inni uznawali za zdradę Temistoklesa, Plutarch ocenia jako genialną strategię – w jego ujęciu Temistokles, kierując się interesem ojczyzny, przedkłada spryt nad obiektywnie rozumianą sprawiedliwość i uczciwość.

to wydawałoby się niesprawiedliwe, to ze względu na korzyści dla miasta Temistoklesowi należy powierzyć zrealizowanie planu”³⁵⁴.

Jaki jest sens tych słów w odniesieniu do sytuacji politycznej Gdańska około roku 1600? Otóż ukazują one *modus operandi* gdańszczan w relacjach z władcami polskimi, gdzie pierwszeństwo miał zawsze interes miasta, nawet gdyby oznaczało to sprzeniewierzenie się dobru Rzeczypospolitej. I choć należy podkreślić, iż res publicę gdańską często łączyła z Rzeczypospolitą wspólnota celów, to jednak postawa wyrażona postulatami Makiawela: *vedere il fine e non il mezzo*, oczywiście bardziej oportunistyczna niż cyniczna, nierzadko przyświecała obywatelom Gdańska, stojącym wobec konfliktu między własną racją stanu a polityką królów polskich³⁵⁵. Nie oznacza to jednak chęci odebrania fundatorowi miru szlacheckich aspiracji i wiary w idee, spektakularnie przywołane w przestrzeni publicznej miasta antycznymi historiami oraz ich protagonistami. W przeciwnym razie antyczny kostium Złotego Domu Speymana stałby się tylko martwą i fałszywą scenografią w dynamicznie zmieniającym się *theatrum* dziejów, na arenie ewolucji coraz bardziej zachłannych struktur późnofeudalnych. Jeżeli nawet odnieśliśmy exemplum Temistoklesa do sytuacji politycznej w Gdańsku, to musimy uwzględnić fakt, że Gdańsk z racji swoich interesów handlowych był przeciwny wojnie polsko-szwedzkiej (znamienny argument: wojna prowadzona jest *sine publica comitali autoritate*³⁵⁶), a co za tym idzie – organizowaniu floty królewskiej. Miasto nie podporządkowało się królewskiemu nakazowi blokady handlowej Szwecji i utrzymywało z nią kontakty morskie. Nie mamy żadnych dowodów, że w czasie zatwierdzania programu ikonograficznego fasady własnego domu Speyman reprezentował poglądy sprzeczne z opinią większości Rady Miasta, to jest wspierające budowę floty królewskiej. Nieoparta na przekonujących faktach i wewnętrznie sprzeczna wielopiętrowa teza Bielaka przedstawia się następująco. Autor, jak wspomniano, w sposób nieuprawniony skojarzył motyw splecionych uściskiem dłoni i gałązki oliwnej na reliefie nad portalem *Domus Aurea* z emblematem z owymi dłońmi i mostem w tle o motcie *Nec ferro vincere nec auro*, następnie skojarzył go z zawołaniem Kamillusa ukazanego na fasadzie („Nie złotem, lecz żelazem Rzym będzie wyzwolony”). Na koniec przedstawił aktualizującą historycznie interpretację: „Zawołanie Kamillusa ma w Gdańsku początek XVII w. istotny kontekst historyczny. Część mieszczan pragnęła zapłacić królowi polskiemu złotem w zamian za rezygnację z budowy floty królewskiej, a tym samym za nienarazanie miasta na interwencję szwedzką. Unikanie za wszelką cenę rozstrzygnięć militarnych (metafora żelaza) na rzecz okupu (metafora złota) nie mieściła się w kategoriach ideałów wyznawanych przez Speymana”³⁵⁷. W rzeczywistości wsparcie przez Speymana projektu budowy floty oznaczałoby nieuniknioną wojnę ze Szwecją, co zaprzeczałoby zarówno wymowie wspomnianej płasko-rzeźby (w rzeczywistości motyw splecionych dłoni z gałązką oliwną w oczywisty sposób kojarzy się z Concordią, źródłem Pokoju – por. emblemat ze skrzyżowanymi uskrzydłonymi dłońmi

354 Tłum. autora wg V. Maximus, *Memorable Deeds and Sayings one Thousand Tales from Ancient Rome*, Indianapolis–Cambridge 2004, s. 220–221.

355 Również istotne pozostają różnice między kalwińsko-stoickimi ideałami wyznawanymi w Gdańsku około 1600 roku a makiaweliańskimi koncepcjami *virtù*, zwłaszcza w relacji wobec losu, a co za tym idzie – obrazem człowieka jako *faber fortunae sue* oraz religii traktowanej jako *instrumentum regni*.

356 *Historia Gdańska*, t. II, red. E. Cieślak, Gdańsk 1982, s. 599.

357 Bielak, op. cit., s. 384.



153. Dom Johanna Speymana, relief z bitwą Temistoklesa, 1618, Gdańsk



154. Dom Johanna Speymana, relief z Lukrecją i Brutusem, 1618, Gdańsk

z gałązkami oliwnymi z dzieła Georgette de Montenay *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon 1571, s. 32; il. 152), jak i istocie neostockich poglądów politycznych przyszłego burmistrza gdańskiego.

Rewizję dotychczasowej interpretacji umacnia wymowa alegoryczna kolejnego z greckich bohaterów. *Raison d'être* Solona na fasadzie domu Speymana w dużej mierze może tłumaczyć opis jego działań jako prawodawcy, znany z Plutarcha³⁵⁸, jednakże w kontekście gdańskim szczególnie cennych refleksji dostarcza ustęp z biblii neostoików – *De constantia* Justusa Lipsjusza (ks. 1, r. 22): „Nie walcz przeciwko Bogu [tj. przeznaczeniu]. Kiedy Pizystrates okupował Ateny, Solon złożył broń i tarczę przed buleuterionem: – O moja ojczyzno, przyniosłem ci ratunek moimi słowami i czynami – [rzekł]. Potem zachował spokój, bo ufał Bogu – ty też mu zaufaj i postępuj łagodnie. Ustąp Bogu, ustąp

³⁵⁸ Plutarch, op. cit., s. 73–92.



155. Dom Johanna Speymana, relief z Horacjuszem Koklesem w czasie bitwy, 1618, Gdańsk

czasowi – jeżeli jesteś dobrym obywatelem, zachowaj siebie dla lepszych przeznaczeń. Wolność, która dzisiaj zginęła, może odżyć i ojczyzna, która upadła, może się wznieść w przyszłości. Dlaczego małodusznie tracić serce albo odstępować. Z dwóch konsulów, którzy byli w Kanach, za odważniejszego uważano Varrona, który uciekł, niż Paulusa Emilusa, który zginął. Nie inaczej sądził Senat i lud rzymski, który podziękował publicznie za to, że nie zawiódł republiki i nie pogрузzył jej w rozpacz³⁵⁹. Wymowa tych słów jest nader oczywista w Gdańsku w początkach XVII wieku: zaufaj Bogu i jego planom, działaj raczej perswazją niż siłą. Lepiej byś ocalał, nawet salwując się ucieczką, niż bezowocnie zginął. Prawodawca, reformator ateńskiej *polis*, świadomie został umieszczony pod alegorią Roztropności.

Zarówno Solon, jaki i Temistokles to koryfeusze demokracji ateńskiej. Zwłaszcza postać Solona wydaje się patronować gdańskiej respublice obywatelskiej. Wierzył on bowiem, że pomyślność *polis* zależy od etycznego postępowania obywateli, przestrzegał przed skutkami wewnętrznego konfliktu między rywalizującymi w Atenach arystokratycznymi elitami, nawoływał do zgody wewnętrznej³⁶⁰.

Bohaterowie rzymscy ilustrują idee republikańskie. Reprezentuje je Lukrecja (żaden z autorów nie dostrzegł dotychczas jej obecności na fasadzie!), przedstawiona obok swego krewnego i mściciela jej śmierci, Lucjusza Juniusa Brutusa, zabójcy Tarkwiniusza Pysznego, a co za tym idzie – fundatora republiki (il. 154). Mając w pamięci bogactwo

359 Cyt. w tłum. autora wg J. Lagrée, *Juste Lipsé. La restauration du stoïcisme*, Paris 1994, s. 159.

360 K. Korus, *Wstęp*, [w:] Plutarch, op. cit., s. 35–36.

alegorycznych znaczeń figury Lukrecji (u Waleriusza Maksymusa pojawia się w rozdziale pierwszym księgi szóstej – *O cnocie czystości*), dodajmy także to aktualne w Niderlandach w końcu XVI stulecia, a które z pewnością odbiło się echem w Gdańsku, ostoji dysydentów religijnych, zwłaszcza kalwinów z tej części Europy. Otóż w ówczesnej sztuce Niderlandów, w szczególności Haarlemu, w zakamuflowany sposób przyrównywano monarchię hiszpańską, a szczególnie Filipa II, do Tarkwiniusza, Lukrecja zaś traktowana była jako alegoria ciemnionych Niderlandów³⁶¹. Zarówno Lukrecja, jak i Lucjusz Junius Brutus w kontekście gdańskim stają się alegorycznymi figurami umiłowania wolności i przestrogi dla Rzeczypospolitej w jej zakusach ograniczania przywilejów miasta-republiki.

Obywatelskie cnoty rzymskie egzemplifikują także wizerunki Marka Porcjusza Katona, znanego mówcy i pisarza, zwolennika budowania społeczeństwa obywatelskiego opartego na samodyscyplinie i pryncypiach paternalistycznie pojmowanej rodziny, oraz jego prawnuka, Katona Młodsze, oddanego republice do tego stopnia, że aby nie widzieć jej upadku, odebrał sobie życie. Z kolei Attyliusz Regulus uosabiał prymat interesu zbiorowego nad partykularnym (jego przedstawienie na stropie Sali Czerwonej opatrzone sentencją: FIDE ET CONSILIO, odczytywaną jako postulat wierności i zgody w działaniach Rady Miasta³⁶²) i respekt dla praw bożych (Waleriusz Maksymus, ks. I, r. 1). Konsul rzymski Gaius Fabricius Luscinus, znany z surowych obyczajów i nader skromnego życia, w malarstwie holenderskim ukazywany był jako uosobienie republikańskiej nieugiętości i nieprzekupstwa³⁶³, na koniec Scypionowie Afrykańscy Starszy i Młodszy (Numantinus) uznawani byli za wzory męstwa³⁶⁴. Scypion Starszy, uosobienie umiłowania ojczyzny i continentii (cnoty umiaru), był obdarzany mianem *Reipublicae Propugnator*. Opiewany przez Petrarę w dziełach *Africa* i *De viris illustribus*, w środowiskach intelektualnych piętnastowiecznej Italii stał się przedmiotem dysput etyczno-politycznych, podnoszących zagadnienie walki z tyranią³⁶⁵. W czasach nowożytnych ukazywany był zwykle w scenie obrazującej jego wspaniałomyślność wobec branki (w odwołaniu do tekstów Liwiusza, Polibiusza i Waleriusza Maksymusa, ks. IV, r. 3). Okazując jej łaskę, ujawnił ludzkie oblicze władcy i humanitarny aspekt jego rządów. Zatriumfowało więc miłosierdzie, stając się taktyką skuteczniejszą niż ta militarna – wszak ułaskawiony stanie po stronie łaskawcy. Scypion Starszy, wykorzystywany jako exemplum przez wczesnych teologów luterańskich, zwłaszcza w kontekście usprawiedliwienia przez wiarę³⁶⁶, stał się także emblematyczną figurą

361 D. Kunzle, *From criminal to courtier: The soldier in Netherlandish art 1550–1672*, Leyden 2002, s. 188–195.

362 E. Iwanoyko, *Apoteoza Gdańska. Program ideowy malowideł stropu Wielkiej Sali Rady w gdańskim Ratuszu Głównego Miasta*, Gdańsk 1976, s. 43.

363 Na przykład obraz Ferdynanda Bola *Gaius Fabritius Luscinus in obozie Pyrrusa*, dla którego *pendant* stanowił obraz Goverta Flincka *Manius Curius Dentatus odrzuca dary Samitów* w ratuszu amsterdamskim – zob. Albert Blankert, *Ferdinand Bol (1616–1680). Rembrandt's Pupil*, Hague 1982, s. 42–46; W. Frijhoff, M. Spies, *Dutch Culture in a European Perspective: 1650, hard-won unity*, Assen 2004, s. 447. W szerszej perspektywie należy wpisać oba obrazy w kontekst wizualizacji alegorycznej Amsterdamu jako drugiego Rzymu republikańskiego i burmistrzów jako nowych konsulów, reprezentujących swoiście paternalistyczne ideały miejskiego republikanizmu (zob. I. Gaskell, *The Amsterdam Town Hall: Political Power or Power of Art*, [w:] *La storia imaginada*, Madrid 2008, s. 65–81).

364 R. Guerrini, *Dal testo all'immagine. La pittura di storia nell Rinascimento*, [w:] *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1985, t. 11, s. 45–93; M. D. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed „exemplum”. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, [w:] *Memoria dell'antico*, op. cit., s. 95–152; C. L. Baskins, *(In)famous men: The Continnence of Scipio and formations of masculinity in fifteenth-century Tuscan domestic painting*, „Studies in Iconography” 2002, 23, s. 109–136; V. Saladino, *Modelli di virtù: Le immagini dei due Scipioni*, [w:] *Palazzo Pitti: La reggia rivelata*, Firenze 2003, s. 84–91; A. Bettini, *Publius Scipio Africanus Reipublicae Propugnator*, [w:] *Aei mnestos: Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, Firenze 2006, s. 836–847.

365 Bettini, op. cit., s. 840–841.

366 Posługuje się nim na przykład Melancthon w *Loci communes* (1533), 21.421 – zob. A. E. McGrath, *Iustitia Dei: A history of the Christian doctrine of justification*, Cambridge 2005, s. 238–239, 260.



156. Hendrick Goltzius, *Horacjusz Kokles* z serii *Bohaterowie rzymscy*, miedzioryt, 1585

w procesie identyfikacji narodowej Holendrów, którzy utożsamiali się z Rzymianami w swojej walce z Hiszpanią – Kartaginą³⁶⁷. Z kolei Horacjusz Kokles ukazany został w czasie heroicznej potyczki z Etruskami na moście na Tybrze (Pons Sublicius; il. 155), w momencie, w którym odcięto mu możliwość ucieczki. Rzeźbiarz, modelując postać wojownika w karkołomnym skrótce, z uniesioną tarczą i mieczem, wykorzystał miedzioryt Hendricka Goltziusa *Horacjusz Kokles* z serii *Bohaterowie rzymscy* (1585; il. 156).

Mucjusz Scewola został przedstawiony w słynnym epizodzie, w którym dowodzi etruskiemu najeźdźcy, Porsennie, iż nie lęka się tortur, i na znak tego wkłada rękę do ognia (il. 157). W pierwszej połowie XVI wieku w Niderlandach Mucjusz Scewola był wyobrażany jako alegoria Fortitudo bądź Patientii (co bliższe jest interpretacji Waleriusza Maksymusa, który rzymskiego bohatera wspomina w rozdziale o wytrzymałości³⁶⁸). Na fasadzie *Domus Aurea* ukazano go raczej jako personifikację Constantii, zgodnie z wymową personifikacji Stałości, jaką znamy z *Ikonologii* Ripy, *Prosographi* Philipsa Galle (Antwerpia 1600, nr 8) lub emblemu z *Symbola Heroica* C. P. i G. Simeonich (Antwerpia 1563, s. 72v.), opatrzonego mottem z Liwiusza: *[et] ageret pati fortia [Romanum est]*³⁶⁹. Historia Marka Furiusza Kamillusa została utrwalona między innymi przez Liwiusza, Plutarcha (w parze z Temistoklesem jest on pozytywnym exemplum w *Żywotach równoległych*) i Maksymusa (exemplum sprawiedliwości, ks. VI, r. 5). W reliefie na Domu Złotym (il. 158) wybrano słynny epizod z oblężenia Rzymu przez Celtów. Przy stole wódz celtycki Brennos dokłada swój miecz i pas do szali, na której ważono okup w złocie. Rzymianie gotowi byli go zapłacić najeźdźcy, jeśli wycofa się z granic państwa. Brennos swym zuchwałym gestem i komentarzem „Biada zwyciężonym” urągał Rzymianom. Zjawił się przeto na czele wojsk Kamillus, odebrał złoto Celtom i kazał im opuścić kraj, mówiąc, że „obyczajem ojczystym Rzymian jest ratować ojczyznę żelazem, a nie złotem”³⁷⁰. Na koniec ukazano za Liwiuszem trzech Horacjuszy, którzy w obronie Rzymu przed miastem Alba Longa stają w szranki z trzema Kuriacuszami (il. 159). Greccy i rzymscy protagoniści

367 Kunzle, op. cit., s. 507–511.

368 Maximus, op. cit., s. 96.

369 A. Garen, *Mucius Scaevola vor Porsenna: Frühneuzeitliche Auffassungen einer römischen Bürgertugend in der europäischen Malerei vom 15.–18. Jahrhundert*, Osnabrück 2003, s. 138. *Constantia* Galle to kobieta w jednej ręce trzymająca miecz nad misą, w której płonie ogień, a drugą ręką wspierająca się na kolumnie, atrybucie Fortitudo.

370 Plutarch, op. cit., s. 288–289.



157. Dom Johanna Speymana, relief z Mucjuszem Scewolą przed Porsenną,
1618, Gdańsk



158. Dom Johanna Speymana, relief z Kamillusem w czasie oblężenia Rzymu,
1618, Gdańsk

ukazani na fasadzie domu Speymana, przywołani za pośrednictwem Liwiusza, Plutarcha, a zwłaszcza Waleriusza Maksymusa, znani nam są z piętnastowiecznych cykli freskowych w Italii³⁷¹. Speyman, który w Italii spędził trzy lata, studiował na uniwersytetach w Pizie, Sienie i Padwie, mógł widzieć osobiście (lub znać za pośrednictwem Schachmanna, studiującego w Sienie) freski Beccafumiego w Palazzo Pubblico w Sienie (1529–1535) i w Palazzo Bindi Sergardi, z programem

371 Znane z fasady *Domus Aurea* postaci odnajdujemy wśród *viri illustres* w Sala dell’Orologio (Domenico Ghirlandaio i warsztat) – są to Mucjusz Scewola, Marcus Furius Kamillus, Scypion Afrykański. Personifikacje cnót kardynalnych i praktykujących je bohaterów ukazano w Sala dell’Udienza w Collegio dell Cambio w Perugii (Pietro Perugino, ukończone w 1500). Egzemplifikacją *Iustitii* jest tam między innymi Kamillus, *Fortitudo* uosabia między innymi Horacjusz Kokles, reprezentantem *Temperantii* jest Scypion Afrykański. W Sala della Fontana w Palazzina della Rovere, ozdobionej freskami Pintoricchia z inicjatywy kardynała Giuliano della Rovere, sklepienie pokryły sceny z historii biblijnej i grecko-rzymskiej, ujęte w dziewięcioboki, kwadraty i medaliony. Ukazują epizody z życia między innymi Attyliusza Regulusa, Temistoklesa, Horacjusza Koklesa, Mucjusza Scewoli.



159. Dom Johanna Speymana, relief ze sceną walki Kuriajuszów z Horacijuszami, 1618, Gdańsk

ukazującym *exempla virtutis*, opierającym się na dziele Maksymusa³⁷². Jest prawdopodobne, że w czasie pobytu w Sienie widział freski Francesca Salviatiego w Salla dell'Udienza w Palazzo Vecchio (1543–1545), z cyklem czterech scen z życia Kamillusa, utożsamionego z księciem Toskanii Cosimo Medicim³⁷³. Triumfalna, bardziej cesarska w formie ikonografia (triumfalny powóz Kamillusa, opatrzony emblematami Cosima, wzorowany na reliefach z łuku Tytusa) odpowiadała potrzebom nowej władzy, która pragnęła podkreślić swe „republikańskie” korzenie, używając kategorii rzymskich *virtù*. Uwagę zwraca sposób narracji, formuła porafaelowskiego modusu reliefowego³⁷⁴. Historia Kamillusa w tradycji florenckiej, sięgającej pism Petrarcki, uchodziła za exemplum cnót idealnego władcy i obywatela. Posłużyła ona redefinicji idei republikańskich, konstytuujących politycznie Florencję u progu przemian ustrojowych. W formie, retoryce i treści cyklu fresków mamy do czynienia z dziełem poklasycznym, dalekim od

372 R. Guerrini, *Dal testo all'immagine. La pittura di storia nel Rinascimento*, [w:] *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1985, s. 43–93; K. Fuchs, *Ein Kunstwerk im Dienst der Republik: Die Fresken der Sala del Concistoro des Domenico Beccafumi (1529–1535) im sienesischen Stadtpalast*, Bern 2006.

373 M. Wilcox Schlitt, *The patronage of style: Francesco Salviati's frescoes of „Camillus” and Cosimo I de' Medici*, [w:] *The search for a patron in the Middle Ages and the Renaissance*, Mellen 1996, s. 157–177; C. Hilliard, *The conquest of Etruria in Francesco Salviati's Triumph of Camillus*, „Athanon” 2008, 26, s. 36–43. S. Pierguidi, *Le allegorie di Francesco Salviati nella sala dell'Udienza di Palazzo Vecchio*, „Paragone” 2006, 57, ser. 3, 67, s. 4–13. Dodajmy, że Speyman, przebywając w Genui, mógł widzieć malowidła Perina del Vaga w Loggia dei Eroi Palazzo Doria, z wizerunkami Horacjusza Koklesa, Mucjusza Scewoli i Kamillusa – na ich temat zob. P. Boccardo, „El trionfo de Chamillo”: *Due inediti frammenti della porzione centrale del progetto di Perino del Vaga per la decorazione della facciata settentrionale del palazzo di Andrea Doria*, [w:] *Il Palazzo del Principe: Genesi e trasformazioni della villa di Andrea Doria a Genova*, Roma 2004, s. 33–38.

374 M. Hall, *After Raphael: Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge 2001; eadem, *Politics and the Relief-Like Style*, [w:] *The translation of Raphael's Roman style*, Leuven 2007, s. 1–21.

antropocentrycznej, harmonijnej, klarownej, z pewnością bardziej transparentnej i bezinteresownej w przekazie sztuki renesansu.

Wybierając rzymskich bohaterów do dekoracji fasady swego domu, Speyman stworzył galerię składającą się głównie z konsulów, których życie obfitowało w republikańskie *exempla virtutis*. Tak oto powstała galeria ideowych antenatów zleceniodawcy, ale też gdańskich rajców oraz burmistrzów, świadomie i dumnie nazywających siebie consulami i proconsulami³⁷⁵.

Autorów reliefów z antycznymi exemplami cnót swobodnie inspirował cykl medziorytów Hendricka Goltziusa, ukazujący rzymskich herosów³⁷⁶. Ukazani pojedynczo na pierwszym planie w gwałtownych, konwulsyjnych pozach, stanowili model dyscypliny współczesnych wojowników. Ta artystyczna wizja sformułowana została w Haarlemie, w środowisku szczególnie uwrażliwionym na tyranię.

8.6.2.2.2 Bohaterowie biblijni, średniowieczni i nowożytni

Juda Machabeusz to jedyny w programie dekoracji Dobry Bohater biblijny. Na reliefie ukazano go w trakcie gaszenia ognia na pogańskim ołtarzu ustawionym przed Świątynią Jerozolimską. Tak daleko idąca redukcja wątku biblijnego w programie odnoszącym się do idei Dobrych Bohaterów jest oznaką sekularyzacji (porównajmy proporcjonalne triady bohaterów w redakcji Burgkmaira). Jak wiadomo, Juda Machabeusz, przywódca powstania żydowskiego przeciwko Seleucydom, przywrócił w zbezczeszczonej Świątyni Jerozolimskiej kult Jehowy. Uznawany za starotestamentowy prototyp rycerza chrześcijańskiego, przywoływany był często jako antysaraceńskie i antytureckie exemplum. W przyjętej także przez protestantów typologii zapowiadał Chrystusa, pokonany przez Antioch był obrazem Antychrysta, oczyszczenie Świątyni Jerozolimskiej zaś przyrównywano do wypędzenia przez Chrystusa przekupniów ze świętego przybytku³⁷⁷. Władców średniowiecznych reprezentują cesarze niemieccy: Otto III, który występuje w równej mierze jako władca historyczny, co *exemplum iustitiae* (nieprzypadkowo umiejscowiony został na osi alegorii sprawiedliwości)³⁷⁸ oraz Henryk III lub Henryk IV³⁷⁹.

375 Szczególnym świadectwem tej identyfikacji jest rysunkowy portret Bartholomäusa Schachmanna, opatrzony u dołu napisem: *Bartholomeus Schachmann Proconsul Gedanensis / In einem Autographo nennt er sich equitem et Capitaneum Hollandiae / addito Symbolo Beati Submissi*. Portretowanego ukazano na tle przewieszanej tkaniny, z rękojeścią rapieru w lewej dłoni (oznacza to wojskową godność i przynależność do stanu szlacheckiego), z chustą – mapą w prawej dłoni (rzymskim, a potem wschodnim symbolem władzy). Cesarz używał mapy w czasie ceremonii *Liberalitas*, był to symbol jego aurytetytu, magisterium. W sztuce nowożytnej, zwłaszcza portretowej, odwoływano się do tego motywu, znanego z antycznych posągów i płaskorzeźb (zwłaszcza dyptyków konsularnych), nie *explicite*, ale *implicite*. W portrecie gdańskiego proconsula mappa przywołana została przede wszystkim jako atrybut antycznych konsulów. Dodajmy, że mappa pojawiła się w tak znakomitych dziełach, jak *Portret Juliusza II* Rafaela, *Pawła III* Tycjana, *Klemensa VII* Sebastiana del Piombo, *dzierży go II* *Penieroso* Michała Anioła – zob. L. W. Partridge, R. Starn, *A Renaissance Likeness: Art and Culture in Raphael's Julius II*, Berkeley 1980, s. 54–56, 139–140; L. Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens*, University Park 1995, s. 46, 139–140.

376 Cykl obejmuje wizerunki Calpurniusa, Mucjusza Scewoli, Horacjusza Koklesa, Publiusa Horatiusa, Marcusa Valeriusa Corvusa, Titusa Manliusia i Marka Kuriacjusza – zob. W. L. Strauss, *Hendrick Goltzius. The Complete Engravings and Woodcuts*, New York 1977, s. 230–239.

377 D. L. Jeffrey, *A Dictionary of biblical tradition in English literature*, London 1992, s. 421–422.

378 Cesarz Otto III, jak zaświadcza przede wszystkim *Złota legenda*, miał żonę, która bezskutecznie próbowała uwieść jednego z hrabiów na cesarskim dworze. Niezaspokojona, w złości oskarżyła niedoszłego kochanka i doprowadziła do tego, iż na rozkaz cesarza go ścięto. Wcześniej jednak hrabia powierzył żonie sekret swej niewinności i zlecił, by poddała się przed cesarzem próbie rozpalonego żelaza, uwiarygodniając w ten sposób świadectwo o mężu. Wdowa stanęła przed obliczem cesarza z głową męża pod pachą i zapytała, jaka kara powinna spotkać tego, kto skazał na śmierć niewinnego. Cesarz odparł, iż gozden jest śmierci. „To ty jesteś tym człowiekiem” – śmiało odpowiedziała kobieta i następnie w powodzeniu przeszła próbę żelaza. Szukając wyjścia z sytuacji, rezolutny cesarz nakazał spalić żonę żywcem, a wdowie ofiarował cztery zamki (na temat exemplum Ottona III zob. F. van Molle, *La Justice d'Othon de Thierry Bouts*, „Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique” 1958, t. 1, s. 7–64).

379 Choć identyfikujący tę postać napis HENRICUS IMP[ERATOR] wyraźnie sugeruje, że chodzi o cesarza, to wygląd władcy, w tym charakterystycznie przyścięta brodka i nieco wylupaste oczy, budzi raczej skojarzenia z Henrykiem IV, królem Francji, który mógłby w Gdańsku w tym czasie być postrzegany



160. Dom Johanna Speymana, relief z głową Wawrzyńca Medyceusza, 1618, Gdańsk



161. Jacopo Sansovino, Biblioteca di San Marco, fragment, Wenecja

Kolejnych bohaterów dobrano wedle klucza antytyreckiego. Są nimi zestawieni antytytetycznie, ukazani konno jako rycerze Jerzy Kastriota-skanderbeg oraz Jan Hunyady. W ostatnim ze średniowiecznych władców w programie fasady, brodaczu w fantazyjnej koronie, podpisany jako JAGELLO R[EX], lokalny kontekst historyczny i analogie ikonograficzne pozwalają widzieć Kazimierza Jagiellończyka, a nie Władysława Jagiełłę, jak dotychczas przyjmowano. Kurtuazja nakazywała umieścić w eksponowanym miejscu, tuż nad portalem, podobiznę polskiego władcy Zygmunta III Wazy, obok ukazano, zapewne jako patrona artystycznych działań Speymana, jego *alter ego* – Wawrzyńca Wspaniałego (określonego jako LAUR[ENTIUS] MEDICES; il. 160) w fantastycznym wizerunku *all'antica* – gdybyśmy jednak wzięli ową podobiznę za portret rzeczywisty, ów bohater z racji zarostu przypominałby raczej Wawrzyńca II Medyceusza, księcia Urbino (ale ten ostatni w czasach Speymana ustępował sławą dziadkowi).

W interpretacji Jacka Bielaka program dekoracji fasady odwołuje się „do hasła pokoju, jako źródła dobrobytu miasta”, z czym trudno się nie zgodzić, oraz do „hasła dotrzymywania porozumień, odnoszącego się do wierności wobec Rzeczypospolitej”³⁸⁰. Po raz kolejny stajemy wobec interpretacji sztuki miasta według hasła: Gdańsk a sprawa polska. Zaiste chodzi tu o wierność, ale nie wobec Rzeczypospolitej, lecz wobec res publikki gdańskiej!

8.6.2.2.3 Virtus factiva magnorum.

Domus Aurea a model pałacu książęcego

Elewacja Złotej Kamienicy reprezentuje typ znany już w Gdańsku (trójosiowa, czterokondygnacyjna, z podziałami pilastrowymi i gzymsowymi, może być porównywana z Lwim Zamkiem, 1569, oraz kamienicami: Długa 28, Długa 45, 1560). Ten niderlandyzujący typ, znany choćby z Antwerpii, a zwłaszcza z Brukseli, jest wręcz modelowym przykładem adaptacji *architektura antica* do północnego domu, zgodnie z zaleceniami, jakie sformułował w *Architektura* (wyd. 1577 i 1581) Vredeman de Vries, który uznał, że antyczne reguły są bezużyteczne w niderlandzkim mieście, w wysokich i wąskich kamienicach, wymagających dla doświetlenia

jako wzór postępowania wobec innowierców (zwłaszcza kalwinów). Ta sugestia jest o tyle racjonalna, że ukazano go obok Zygmunta III.

³⁸⁰ Bielak, op. cit., s. 382.

wnętrz wysokich okien, gdzie trudno zastosować rozwiązania z włoskich i francuskich traktatów. Klasyczny włoski sposób (*antiquiteyte Italiaense maniere*) należało dostosować do tradycyjnej architektury rodzimej, w której konstrukcja narzucała sposób dekorowania (na przykład na miejscu belek między oknami pojawiła się dekoracja rzeźbiarska fasady, tak jak w wypadku *Domus Aurea*)³⁸¹. Speyman świadomie zrezygnował z trójkątnego szczytu, bardziej archaicznego, z naszej perspektywy gotycyzującego. Zastąpiono go atyką zwieńczoną czterema posągami alegorycznymi, będącą niewątpliwym nawiązaniem do klasycyzujących form architektury włoskiego, klasycyzującego manieryzmu (por. na przykład zwieńczenia Basilica Palladiana i Palazzo Chiericati Palladia oraz Biblioteca di San Marco Jacopa Sansovina [il. 161] – tę budowlę Speyman z pewnością widział, podobnie jak zwieńczone posągami pałace na rzymskim Kapitolu). Te włoskie reminiscencje nadawały budowli szczególny charakter, zwłaszcza w porównaniu z sąsiednimi domami. Wskazane włoskie analogie upodabniały place, przy których stały, do rzymskiego forum – zdobiono je posągami w przekonaniu, że przywołują one antyczne pierwowzory³⁸². Powoływano się przy tym na literackie, a nie „archeologiczne” źródła – był to zatem antyk wyobrażony, a nie odtworzony – a z tej konstatacji wywieść można dalej idącą tezę, że antykizacja w sztuce Północy, w tym Gdańska, z punktu widzenia konceptora i realizatorów dzieł często była tożsama z italianizacją. Podobnie rzecz się ma z płaskorzeźbionymi głowami bohaterów, stylizowanymi *all'antica*. Co znamienne, dysponent dekoracji, choć może miał w pamięci antykizowane popiersia w niszach, użyte do dekoracji fasad włoskich pałaców (na przykład Palazzo Spada lub Villa Borghese w Rzymie), nie zlecił, by na fasadzie własnego domu umieszczono parafrazy *imago clipeatae* lub wizerunki sylwetowe, znane z antycznych monet i adaptowane w nowożytnych ilustracjach żywotów cesarskich. Dalekie są one od marmurowych portretowych biustów rzymskich – na gdańskiej kamienicy odnajdujemy naturalistycznie polichromowane, przerysowane w nieco nordyckim, srogim weryzmie, ujęte z przodu twarze. Występują one w kilku zaledwie typach, raczej fizjonomicznych niż psychicznych, w swym iluzjonizmie (jakby żywe twarze wyrastające z kamiennej fasady) są spełnieniem rodzaju atawistycznej potrzeby zaistnienia dosłownego, zaistnienia wprost (w tym sensie formuła ich obecności wydaje się paralelna do poroży wkomponowanych iluzjonistycznie w obrazy w Dworze Artusa). Wizerunki większości protagonistów są umowne, identyfikuje ich przede wszystkim wykuta antyką inskrypcja.

Dobór klasycyzujących form i użycie treści antycznych w rzeźbiarskim kostiumie fasady podkreślały faktycznie arystokratyczny status fundatora i jego intelektualne horyzonty. Z całą pewnością *Domus Aurea* Speymana jest manifestacją jego klasycznej (antycznej) erudycji, jak i włoskiego smaku, ściśle: tego, z czym gust włoski utożsamiał. Taki rodowód ma biel lica kamienicy, subtelnie podbita złoceniami (zestawienia stosowane wcześniej przez Cornelisa Florisa), czy zapowiadająca już barok rzeźba *Caritas*, w której skądinąd sparafrazowano w lustrzanym odbiciu miedzioryt Hendricka Goltziusa o tym samym temacie (il. 149). Niewątpliwym nawiązaniem do

³⁸¹ Ottenheim, op. cit., s. 47–48.

³⁸² M. Bull, *The Mirror of the God*, Oxford 2005, s. 66. Dodajmy, że w Wenecji wypracowano szczególnie typ tego rodzaju zewnętrznej dekoracji gmachów publicznych, specyficznie łączący treści mitologiczne i alegoryczne użyte do obrazowania fenomenu miasta-republiki, jak wcześniej dowodzone, recypowany w Gdańsku.

tradycji narracyjnego reliefu rzymskiego, znanego przede wszystkim z sarkofagów, jest forma płaskorzeźb podokiennych. Nadużyciem natomiast są sugestie, że autor płaskorzeźb wprost odwoływał się do reliefów z rzymskich sarkofagów³⁸³. Motywy podejmował z drugiej ręki, za pośrednictwem grafiki niderlandzkich romanistów. Mimo to w Gdańsku długo żywiono przekonanie, że Speyman cały wystrój swego domu sprowadził z Italii³⁸⁴. Teresa Grzybkowska zestawia kształt reliefowych fryzów Złotej Kamienicy z takowymi w Huis De Zalm w Mechelen około 1530–1535 lub 1537³⁸⁵, jednakże te ostatnie, ukazujące zależne od wzorów graficznych sceny walk bóstw morskich, należą do wczesnej fazy antykizacji w sztuce niderlandzkiej, odpowiadają więc antykizowanym dekoracjom renesansowym w Dworze Artusa³⁸⁶. Jednocześnie projektodawca fasady (Abraham van den Blocke), z całą pewnością będącej raczej dziełem rzeźbiarskim niż architektonicznym, oraz jej realizatorzy pozostawali pod urokiem niderlandzującej ornamentyki okuciowej, która w formach dalece przetworzonych przetrwała w dziwacznych, nieklasycznych hermach (parafraza motywów stosowanych przez Cornelisa Florisa) i ornamentalnym fryzie.

Pośród protagonistów ukazanych na fasadzie najbliższy Speymanowi zda się Wawrzyniec Wspaniały, mecenas i humanista. Biorąc pod uwagę to, co Speyman mógł widzieć w Italii i co go inspirowało, oraz erudycyjny, autorski program ikonograficzny, można widzieć w domu Speymana w sensie ideowym nie tyle dom mieszczański, co *palazzo* oddane w realiach urbanistycznych północnego miasta. Próbując tego dowieść, odwołamy się do pism teoretyków sztuki okresu manieryzmu.

Gian Paolo Lomazzo w *Trattato dell'arte della pittura* (1584) rozważa kwestię doboru tematów z historii antycznych do dekoracji poszczególnych wnętrz rezydencji. Uwzględnia przy tym funkcję wnętrza. I tak, za odpowiednie dla pomieszczeń recepcyjnych pałaców książąt uznaje malowidła ukazujące heroiczne czyny władców i wojowników starożytności. Dają one odwiedzającym pogląd o męstwie i wielkości księcia, wyznaczają pułap jego ziemskiej sławy, podobnie jak sceny z chwalebego żywota Karola Wielkiego i Karola V, kontynuatorów urzędu i etosu cesarskiego. Dla Lomazza zasadę *decorum* spełniały zarówno epizody z życia cesarzy, jak i kondotierów, liczyła się *grandezza* bitew i triumfów, patos pów i gestów, niezależnie od przywołanej epoki. W każdym wypadku malarze powinni czytać teksty o realiach historycznych, studiować relikty antyczne, medale i tym podobne. Kwestię doboru właściwych tematów starożytnych podjął także Giovanni Battista Armenini w dziele *De' veri precetti della pittura* (1587). Malowidła z rzymskimi historiami egzemplifikującymi cnoty moralne były stosowne dla wnętrz pałaców dostojników stojących najwyżej w hierarchii władzy, których miały uczyć rozsądku, sprawiedliwości, odwagi i umiarkowania. Rekomendowany był dobór *exempli* spośród *istorie romane*, sprecyfikowany w zależności od mieszkańców poszczególnych wnętrz pałacowych – na przykład rzymskie heroiny przystożą pokojom niewieścim, męska młodzież, by hartować ducha, powinna

383 R. Sulewska, *Motywy antyczne w twórczości Willema i Abrahama van den Blocków*, [w:] *Mit Odysa w Gdańsku*, Gdańsk 2000, s. 91–92.

384 J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów stosunków artystycznych Torunia i Gdańska w XVI i XVII w.*, „TeKa Komisji Historii Sztuki” 1959, 1, s. 178.

385 T. Grzybkowska, *Niderlandyzm w sztuce gdańskiej*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Warszawa 1995, s. 104.

386 Dom zwany Pod Lososiem był siedzibą gildii kupców ryb w Mechelen, wznosił go Willen van Wechtere – zob. K. de Jonge, K. Ottenheim, *Unity and discontinuity: Architectural relations between the Southern and Northern Low Countries 1530–1700*, Brespols 2007, s. 35–36.

obcować z dziełami obrazującymi historię Mucjusza Scewoli, Horacjuszów, Scypiona i Marka Kurcjusza. By sprostać zamówieniom książąt erudytów, malarze winni studiować dzieła polecanych autorytetów: Plutarcha, Liwiusza, Appiana, Waleriusza Maksymusa, Petrarki i Boccaccia³⁸⁷.

Program ideowy dekoracji fasady Domu Złotego stanowi indywidualny wkład wielkiego mecenasu do ikonosfery Gdańska, skarbiec pomysłów używanych potem w realizacjach związanych z mecenatem Rady (Dwór Artusa, Brama Długouliczna). Autorski dobór tematów, sprzężony z wymową porządków w superpozycji, tworzy *imago mentis* właściciela – burmistrza Gdańska, który portretuje się niczym książęta Toskanii jako *Pater Patriae* (w tym sensie *faciata* jego domu to jego *faccia*³⁸⁸), głosi, że królewska cnota męstwa³⁸⁹ (trofea na tokańskich pilastrach parteru) rodzi pokój i bogactwo, sygnalizowane biblijnymi i rzymskimi motywami floralnymi (rogi obfitości na fryzie nad jońskimi pilastrami oplecionymi winną latoroślą, girlandy liściasto-owocowe na fryzie nad pilastrami korynckimi oplecionymi stylizowanymi owocami granatu)³⁹⁰.

Domus Aurea Speymana, zgodnie z wykładnią, jaką pozostawili Arystoteles, Tukidydes, Seneka i Cyceron, wyraża cnotę magnificencii (wielmożności, *virtus factiva magnorum*) właściciela, na podobnej zasadzie jak w nowożytnej architekturze włoskich *palazzi*. Cnotę tę znamionują czcigodne wydatki poniesione na oddanie prestiżu i honoru, upamiętnienie osobistych cnót, zasług i ambicji osoby predestynowanej do tego (dodajmy: wydatki, które uchodziły za równie chwalebne jak te poniesione na dzieła religijne). Za odnowiciela antycznej cnoty magnificencii uchodzi w dziejach mecenatu Cosimo Medici Starszy, fundator budowli o przeznaczeniu publicznym, służących miastu i je upiększających. Jej uosobieniem był także uwieczniony na fasadzie wśród bohaterów, cesarzy i królów Lorenzo Medici, zasłużenie obdarzony mianem *il Magnifico*³⁹¹. Miejska siedziba Johanna Speymana, najbardziej zitalianizowanego spośród patrycjusza okresu apogeum kultury miasta, jak starano się dowieść, uzyskała ideowy status arystokratycznego pałacu, publicznego pomnika właściciela i jego rodu. Dekoracja jej fasady ukazuje kolejny fascynujący obraz alegoryczny moralnego uniwersum w sztuce Gdańska. I choć dominują w nim grecko-rzymskie exempla, patronuje mu sam Bóg – wierny jego przykazaniom Speyman śmiało szedł przez życie, czemu dał świadectwo, nakazując wyeksponować pod attyką swego domu słowa: JAHWE RECHT UND SCHEUE NIEMAND.

8.6.2.2.4 Fasada Dworu Artusa

Program dekoracji rzeźbiarskiej fasady południowej Dworu Artusa (il. 162) należy postrzegać jako wtórny wobec tego znanego ze Złotej Kamienicy. W latach 1616–1617 z inicjatywy burmistrza

387 A. Boschloo, *The Representation of History in Artistic Theory in the Early modern Period*, [w:] *Recreating Ancient History: Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period*, Leiden 2001, s. 6–8.

388 Por. Ch. Burroughs, *The Italian Renaissance Palace Façade. Structures of Authority, Surfaces of Sens*, Cambridge 2002, s. 17.

389 W jej kontekście warto przywołać znakomity artystycznie, graficzny ekslibris przypisywany Lucasowi Kilianowi (1617; il. 145), na którym ukazano Speymana w zbroi (być może tej, którą podarował mu sam Maurycy Orański) przepasanej szarfą, kartusz, w który ujęty jest portret, ozdobiono lwią skórą, by podkreślić Herkulesowe przymioty jego ducha, nadto zdobią go lance z proporcami, panoplia sędownicze i klasyczne, z orzechem.

390 Analogicznych znaczeń Mieczysław Morka dopatruje się w girlandach owoców, panopliach i inskrypcjach wyrzeźbionych w Kaplicy Zygmuntowskiej – M. Morka, *The Political Meaning of the Sigismund Chapel*, „Polish Art Studies” 1989, t. 10, s. 24.

391 L. Syson, D. Thorton, *Objects of virtue. Art in Renaissance Italy*, Los Angeles 2001, s. 23–33.



162. Abraham van den Blocke, fasada południowa Dworu Artusa, 1616–1617, Gdańsk

Johanna Speymana Abraham van den Blocke przekształcił reprezentacyjną fasadę dworu tak, że dolna jej część z gotyckimi otworami okiennymi została pokryta boniowaniem i dodano do niej manierystyczny portal, górna zaś, w formie attyki, podzielona została korynckimi pilastrami, ujęta okuciovymi uszakami i rozstawionymi skrajnie pilastrami, i zwieńczona tralkową balustradą³⁹². Architektoniczny kształt istniejącej już gotyckiej budowli o dużych, przeszklonych, ostrołukowych oknach ograniczał przestrzeń dekoracji rzeźbiarskiej – z tego zapewne powodu artystyczny dysponent jej programu, Speyman, zdecydował o powtórzeniu (w zredukowanej wersji) ikonografii zastosowanej w *Domus Aurea*. Ująć ją można w następujący schemat:

Fortuna
Iustitia Fortitudo
panoplium panoplium
emblem emblem emblem
Scypion Afrykański Temistokles Kamillus Juda Machabeusz
Zygmunt III Władysław IV

³⁹² Na temat nowożytnej przebudowy Dworu Artusa zob. J. Lewicki, *Fasady Dworu Artusa w Gdańsku*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, Warszawa 2004, s. 55–62 (tu wcześniejsza bibliografia).



163. Cornelis Floris II, Willem Paludanus, Ratusz w Antwerpii, fragment fasady, 1560–1565

Zaproponowany przez van den Blockego kształt attyki wykazuje wyraźne inspiracje architekturą ratusza w Antwerpii (Cornelis Floris II, Willem Paludanus, 1560–1565; il. 163), znakomitego przykładu italianizmu w architekturze Niderlandów (badacze podkreślają zależność dzieła Cornelisa Florisa od Sebastiana Serlia w sposobie piętrzenia porządków i stosowaniu rustyki w przyziemiu). Środkowy ryzalit ratusza jest parafrazą bramy triumfalnej ustawionej w 1549 roku na trasie triumfalnego wjazdu do Antwerpii Karola V i Filipa Hiszpańskiego, co w sensie ideowym podkreślało więź miasta z katolickimi władcami³⁹³. Zastosowana w ratuszu antwerskim klasyczna superpozycja

393 H. Bevers, *Das Rathaus von Antwerpen (1561–1565): Architektur und Figurenprogramm*, Hildesheim 1985, s. 82–92.

porządków, podkreślająca przywiązanie katolickiego magistratu do Rzymu czasów senatorów i konsulów, wykorzystywana była później z powodzeniem w architekturze miast niderlandzkich rządzonych przez kalwinów³⁹⁴. Forma zastosowanych tu pionowych podziałów architektonicznych, nisz z posągami, ornamentalnie potraktowanych spływów i obelisków, które zastąpiły gotyckie pinakle, z całą pewnością zainspirowała gdańskiego artystę (jego ojciec był współpracownikiem Cornelisa Florisa). Pomysł umieszczenia alegorycznych posągów cnót znajduje także odpowiedniki w antwerpskiej fasadzie, gdzie ustawiono personifikacje Sprawiedliwości i Przejrzystości (zwraca uwagę wspólna w Antwerpii i w Gdańsku formuła estetyczna rzeźb alegorycznych, wykonanych z jasnego kamienia, ze złożonymi atrybutami i detalami). W zwieńczeniu ryzalitu antwerpskiego ratusza, pośrodku w niszy widnieje *Madonna z Dzieciątkiem*, pojęta także jako *Fides*³⁹⁵. Jej odpowiednika oczywiście trudno spodziewać się w Gdańsku (w pewien sposób zastępuje ją *Fortuna*). Ogólnie, fasada Dworu Artusa w porównaniu ze wskazanym wzorem wykazuje większy tradycjonalizm, predylekcję do równoprawnego traktowania ornamentyki antykizowanej i północnej, okuciowej (fryz, ucha, konsole), co sytuuje ją w nurcie *architectura moderna*, zwłaszcza jeśli dostrzeże się historyczującą postawę Abrahama van den Blocke, jego umiejętność podejmowania dialogu z zastanymi ramowymi podziałami gotyckimi, udatnie odzianymi w boniowany kostium. Późnomanierystyczna fasada Dworu Artusa wydaje się zatem spełnieniem postulatów Vredemana de Vries, dotyczących adaptacji nowej, antykizowanej sztuki do „nieba i zwyczaju” krajów północnych.

Alegorie cnót ukazano zgodnie z obowiązującym wówczas schematem: *Iustitia* dzierży wagę i miecz, ukazana w hełmie *Fortitudo* podtrzymuje kolumnę, a *lex* korzy się u jej stóp. Wszystkie posągi bohaterów, stylizowane na wojowników rzymskich (także *Juda Machabeusz*), pod względem charakterologiczno-kostiumowym zbliżone są do znanych nam modeli Goltziusowskich herosów, choć zostały ujęte zdecydowanie bardziej statycznie. Co znamienne, ich twórca uwzględnił kontekst architektonicznego tła gotyckiej części fasady, gdyż naturalistycznie polichromowane posągi na konsolach wydają się podobnie ułożone jak przyfilarowe dewocyjne figury w średniowiecznych świątyniach. Portal w kształcie zredukowanego łuku triumfalnego³⁹⁶ dekorują polichromowane profilowe popiersia panującego wówczas *Zygmunta III Wazy* (w wieńcu laurowym, na modłę rozpowszechnioną w czasach nowożytnych w wizerunkach Habsburgów) i jego syna, królewicza *Władysława* (il. 164). Po bokach zdobią je gałązki z owocami granatu, oznaczające przede wszystkim płodność, urodzaj i dobrobyt, jakie przynosi miastu *Opatrzność* i przychyłność polskich królów. Wymowa ideowa programu rzeźbiarskiego odnosi się do kategorii moralnych oraz ich egzemplifikacji, w dużej mierze zaczerpniętych z *Factorum et dictorum memorabilium libri*.

394 K. de Jonge, K. Ottenheim, *Unity and discontinuity: Architectural relations between the Southern and Northern Low Countries 1530–1700*, Brespols 2007, s. 228.

395 Na temat programu dekoracji ratusza antwerpskiego zob. Bevers, op. cit.

396 Stanowi on autorską parafrazę reprodukowanej w dziełach Vignoli *Porta Pia* Michała Anioła, z charakterystycznym, wielokątnym łukiem kolankowym zob. K. Ottenheim, *The classical tradition and the invention of architectural ornament around 1600*, [w:] *Netherlandish artists in Gdańsk in the time of Hans Vredeman de Vries*, Gdańsk 2003, s. 48–50.



164. Abraham van den Blokke, fasada południowa Dworu Artusa, portal 1616–1617, Gdańsk

W rozdziale zatytułowanym *Iustitia* powołano się na exempla Temistoklesa i Kamillusa, Scypion Afrykański posłużył Maksymusowi jako przykład Continentii – wstrzeмиęźliwości (ks. IV, 3.1). Na treści przywołane obecnością Judy Machabeusza, jedynej postaci biblijnej w programie, wskazano wcześniej. Dopełnieniem figur są płaskorzeźbione przedstawienia ornamenta- talno-emblematyczne. Pod figurą Iustitii ukazano w medalionie panoplium złożone z narzędzi wymierzania sprawiedliwości (kajdany, miecz, różgi), pod posągiem zaś Fortitudo – klasyczne panoplium z oręża i zbroi. Około 1660 roku u szczytu każdego z gotyckich okien umieszczono przedstawienia emblematyczne. Połączone pierścieniem halabardy stanowią parafrazę emblematu *Nec igni, nec ferro cedit* Hadrianusa Juniusa (*Emblemata*, 1565, emblem LI, s. 57) i oznaczają Pax. Znany nam już alegoryczny obraz Zgody i Pokoju tworzą umieszczone nad środkowym oknem splecione dłonie z gałązką oliwną. Skrzyżowane różgi liktorskie znamionują Sprawiedliwość³⁹⁷.

Personifikacje cnót kardynalnych stanowiły kanwę, na której zbudowano egzemplarystyczno-emblematyczny program dekoracji Złotego Domu i Dworu Artusa. Warto dodać, że skromniejszy wybór alegorii etycznych pojawił się także w programie dekoracji rzeźbiarskiej domu przy ulicy Piwnej 1, fundacji Hansa von Eden (il. 165–166). Przypisywana Andreasowi Schlüterowi Starszemu, stanowi ona swoistą antologię wcześniejszych motywów – jest łabędzim śpiewem północnego manieryzmu w Gdańsku. Ukończona w 1640 roku budowla zachowuje schemat typowy dla kamienic gdańskich z początków XVII stulecia, z trójkątnym szczytem, ceglana elewacją z kamiennym detalem, w tym medalionami. Nadal operuje się tutaj zredukowaną formą ornamentu okucioowego, który spleta się z ornamentyką małżowinową (ta jednak, jak to zazwyczaj bywało, nie narzuca swej formy elementom figuralnym). Program ideowy stanowi kontynuację schematu alegoryczno-historycznego z elementami aktualizacji, znanego nam już z budowli

397 Ripa, op. cit., s. 169.



165. Tzw. Dom Schlütera przy Piwnej 1, dekoracja rzeźbiarska Andreasa Schlütera Starszego, 1640, Gdańsk

związanych z mecenatem Speymana. Podobnie jak w wypadku *Domus Aurea*, wokół portalu jako fundament ideowy ukazano alegoryczne figury cnót teologicznych i kardynalnych, powyżej zaś w medalionach pierwszej kondygnacji umieszczono głowy Herkulesa i Aleksandra Macedońskiego. Ujęte ornamentycznym kartuszem medaliony zastosowano także na węgarach okien wyższych pięter, swoiście alternujących się z fryzami dekorowanymi rzeźbionymi głowami³⁹⁸. Począwszy od

³⁹⁸ Zastosowany tu motyw medalionów z antykizowanymi głowami ujętymi we Vredemanowską ornamentykę znajduje bliską analogię w dekoracji fasady domu przy Fleischbänkenstrasse 35 w Knipawie z około 1635–1640 roku. W obu wypadkach źródłem podstawowym pozostaje architektura Hendricka de Keysera.



166. Tzw. Dom Schlütera przy Piwnej 1, dekoracja rzeźbiarska Andreasa Schlütera Starszego, 1640, Gdańsk

dołu, umieszczono fryz z głowami długowłosych, brodatych mężczyzn z przepaskami na głowach, wyżej – medaliony z herosami rzymskimi w hełmach, nad nimi – rząd głów w turbanach. Kolejną grupę głów w medalionach można określić jako wybór z pocztu władców, zapewne polskich, nad nim, w partii fryzu i szczytu, pojawiają się głowy o rysach raczej słowiańskich, uwieńczone jednak laurem, wśród których można dopatrywać się wspomnianych władców z dynastii Wazów. Mimo nader ogólnej charakterystyki postaci i braku inskrypcji program ikonograficzny kamienicy stanowi gloryfikację cnót chrześcijańskich, w tym męstwa ukazanego *allantica*, z wyraźnym akcentem triumfu nad muzułmanami³⁹⁹.

8.6.2.3 EXEMPLA CESARZY RZYMSKICH

W roku 1560 Konstanty Ferber zlecił nieznanemu budowniczemu przebudowę kamienicy rodowej (Długa 28; il. 167). Siedzibie jednego z najbardziej wpływowych rodów w dziejach Gdańska nadano

399 Szerzej na temat wystroju rzeźbiarskiego kamienicy zob. w: A. Angielska-Szemelowska, *Portal Sieni Gdańskiej na Długim Targu i wystrój rzeźbiarski kamienicy Andrzeja Schlütera Starszego przy ulicy Piwnej 1 w Gdańsku*, „Ochrona Zabytków” 1992, 45, nr 4, s. 324–340.



167. Dom Ferberów, 1560,
stan przed 1945, Gdańsk

nowożytny, z ducha włoski charakter⁴⁰⁰, choć zinterpretowany na sposób północny, niderlandzki. Dolna kondygnacja, surowa, naznaczona panopliami, podkreślającymi obronną wymowę retoryczną, wywodzi się z przetworzonych rustykowanych form architektury północnowłoskiej, zwłaszcza Michele Sanmichelego, które w drugiej połowie XVI wieku stały się obiegowe w północnej Europie. Podziały pionowe wyższych kondygnacji przeprowadzone zostały pilastrami tokańskimi i jońskimi, kanelowanymi od jednej trzeciej wysokości, podziały poziome akcentują fryzy bogato zdobione ornamentem okuciowym i kartuszowym zawijanym. Pośrodku każdego z nich, nad oknami pierwszego i drugiego piętra, umieszczono w tondach dziewięć pełnoplastycznych popiersi, prawdopodobnie cesarzy rzymskich. Kamienicę wieńczyła attyka z herbami Rzeczypospolitej, Prus Królewskich i Gdańska oraz cztery posągi z rzymska odzianych postaci, widoczne na ilustracji Johanna Carla Schultza z 1856 roku (dostępne fotografie już ich nie dokumentują; po 1945 roku pojawiła się ich dowolna rekonstrukcja).

O sąsiedniej kamienicy (Długa 29; il. 168) możemy powiedzieć więcej. Zbudowano ją dla rodziny Ferderów około 1620 roku. Pozbawiona podziałów pionowych fasada wyróżnia się medalionami umieszczonymi na szerokich, gładkich fryzach. Charakterystyczne przesunięcie rytmów ich rozmieszczenia wprowadza manierystyczny element dynamiki, ale trudno ten sposób artykulacji uznać za wyrafinowany. O ile forma odznacza się powierzchownością i linearyzmem, o tyle frapująca pozostaje treść dekoracji. Począwszy od dołu, ukazano rzymskich cesarzy i jedną z cesarzowych: Tyberiusza, Walentyniana, Liwię, Klaudiusza, Domicjana, Augusta, Nerwę, Karakallę, Oktawiana, Wespazjana, Trajana i Nerona. Głowy władców zostały ujęte w medaliony i zestawione tak, że skrajne ukazano z profilu w układzie antytetycznym, a te umieszczone pośrodku fryzu – *en face*. Z doбором protagonistów i sposobem ich uszeregowania wiąże się kilka kwestii. Ta elementarna dotyczy ogólnej wymowy programu i pytania, czy mamy do czynienia z pozytywnymi exemplami⁴⁰¹, czy z zestawieniem władców cnotliwych i występnych. Tę ostatnią możliwość do pewnego stopnia uprawdopodobnia dobór inskrypcji na kamienicy: VIRTUTIBUS

400 Jak zauważa Jerzy Kowalczyk, w kamienicy Ferberów pogodzone system witruiwiańsko-serliański z Koloseum, włoski charakter budowli podkreśla horyzontalna attyka zwieńczona pierwotnie figurami – zob. Kowalczyk, op. cit., s. 84–85.

401 Absurdalne przekonanie, że dla kamienicy wybrano wizerunki władców zasłużonych dla Rzymu, wyraziła w popularnej książeczce Lucylla Pisarska, odpowiednio dobieając ich krótkie biografie (op. cit., s. 42; tu błędne rozpoznanie cesarza jako Walentyna 1, a nie Walentyniana 1); bezkrytycznie powiela je między innymi Piotr Korduba (op. cit., s. 129).

INFIRMA SURGUNT, ALTAE CADUNT VITIIS – Mali wznoszą się dzięki cnotom, wielcy upadają przez występki. Spośród władców rzymskich jako pozytywne exempla w czasach powstania dekoracji mogli być potraktowani Walentynian, Oktawian August, Nerwa, Oktawia (pierwsza żona Nerona, antynomia występnej Poppei, banitka i ofiara męża gwałtownika), Trajan, twórca potęgi terytorialnej i cywilizacyjnej Rzymu, a nade wszystko nowożytnie uosobienie sprawiedliwości i pokory (w *Czyśćcu w Boskiej komedii* Dantego został ukazany jako *exemplum iustitiae*, gdy obiecuje biednej wdowie ukaranie zabójcy jej syna, mimo iż cesarza ponagła wyprawa wojenna)⁴⁰². Z pewnością czytany w Gdańsku Swetoniusz w negatywnym świetle ukazywał Liwię, okrutnicę, manipulatorkę i trucicielkę (Tacyt jej rolę ujął celnie i lakonicznie: „*gravis in rem publicam mater, gravis domui Caesarum noverca*” – *Annales*, 1, 10). Domicjana postrzegano jako autokratę i despotę, w Tyberiuszu widziano skrytobójcę i perwersa, obłąkanego okrutnika Kaligulę posądzano o kazirodztwo. I wreszcie Neron, który w dobie nowożytnej postrzegany był jako monstrum, szaleniec i intrygant (sprzyjała temu lektura Swetoniusza, Tacyta oraz autorów chrześcijańskich: Tertuliana i Euzebiusza z Cezarei)⁴⁰³. Wielokrotnie już przywoływany Justus Lipsjusz, piętnując tyranie, powoływał się na odstrasżające przykłady Kaliguli, Nerona i Tyberiusza, porównywanego przezeń do księcia Alby (*Constantia*, 2, 13), Domicjana określił jako furiata (ibidem, 2, 25). Althusius w *Politice*, analizując skutki nadużyć w funkcjonowaniu republiki, powołuje się na przykład cesarstwa rzymskiego. O ile za czasów Augusta władza cieszyła się autorytetem i godnością, o tyle „za Tyberiusza rozpoczęło się poszukiwanie zmysłowych rozkoszy, cnoty zostały przegnane przez żądze. Pod rządami Kaliguli, Klaudiusza i Nerona cnoty były bezwzględnie niszczone”, *virtus* odzyskał rangę dopiero za czasów Trajana⁴⁰⁴. W piekle ulokował Kaligulę i Nerona wielki filozoficzny pedagog gdańszczan, Bartholomäus Keckermann⁴⁰⁵.

Należy przypuszczać, że program ikonograficzny kamienicy Ferberów odwołuje się w moralizatorskim przekazie do kategorii *exempla*



168. Dom Ferderów, 1620, stan przed 1945, Gdańsk

402 C. Klapisch-Zuber, *Les noces feintes: Sur quelques lectures de deux thèmes iconographiques dans les cassoni florentins*, „I Tatti Studies” 1995, 6, s. 11–30; S. Settis, *Traiano a Hearst Castle: Due cassoni estensi*, „I Tatti Studies” 1995, 6, s. 31–82; G. Fiaschi, *Plutarco: Il precettore „medievale” di Traiano nell’iconografia esemplare del Rinascimento*, „Fontes” 1999 (2000), 2, 3/4, s. 17–31; M. Stucky-Schürer, *Die Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald: Zwei Exempla für die Rechtsprechung*, [w:] *Literatur und Wandmalerei*, Tübingen 2002, s. 507–528.

403 A. Zanella, *Nerone: Nella storia, nella leggenda e nell’arte*, Roma 1903.

404 Althusius, op. cit., s. 68–69.

405 B. Keckermann, *Systema ethicae*, op. cit., s. 11.

contraria i stanowi swoisty wykład moralizatorski. Poszukując genезy zastosowanych tu motywów figuralnych, musimy odnieść się na wstępie do zwyczaju kolekcjonowania antycznych monet w XV i XVI wieku. Był on powszechny na renesansowych dworach włoskich, od Medycich (zwłaszcza Piero i Lorenza) po d'Estów i Gonzagów⁴⁰⁶. Stanowił także znaczące zjawisko w dziejach gdańskiego kolekcjonerstwa – o najstarszych zbiorach numizmatycznych wiemy już z szesnastowiecznych źródeł⁴⁰⁷. W kolekcjonowaniu numizmatów przodowali także purpuraci, papieże oraz uczeni „antykwariusze”⁴⁰⁸, antyczne monety inspirowały artystów, przede wszystkim rzeźbiarzy (na przykład Pisanela, Filaretego, Giovanniego Amadeo)⁴⁰⁹. Kolekcjonowane jako precjoza i dzieła sztuki numizmaty – relikw zamierzchłej przeszłości – pozostawały przede wszystkim dokumentem, talizmanem antycznych cnót politycznych⁴¹⁰. Stopniowo ich przekaz ikonograficzny stawał się coraz bardziej dostępny – monety kopiowano i parafrazowano w iluminowanych manuskryptach, opartych na dziełach Filostrata, Ptolemeusza, Swetoniusza i innych. Wśród renesansowych kompendiów numizmatycznych wydawanych drukiem wyróżniają się te ilustrowane, zwłaszcza pionierskie dzieło zebrane i wydane przez humanistę i znawcę antyku Andrea Fulvia pod tytułem *Illustrium imagines* (Roma 1517). Znajdziemy tam medaliony z wizerunkami sławnych Rzymian, opatrzone krótką inskrypcją biograficzną, w dużej mierze wykorzystujące starożytne monety jako źródło ikonograficzne⁴¹¹. Dzieło doczekało się wznowień, naśladownictw i plagiatów, zainicjowało też wiele publikacji należących do szerszej grupy dzieł poświęconych sławnym mężom. *Illustrium imagines*, wyrosłe z nowożytnego już stosunku do człowieka jako indywiduum, zawładnęły wyobraźnią nowożytnych twórców reprezentacyjno-propagandowych wizerunków władców⁴¹².

Około połowy XVI stulecia nastąpiła kulminacja zainteresowań antycznymi monetami jako źródłem ikonograficznym. W roku 1553 w Lyonie wydano dwa dzieła: Guillaume'a Rouillé *Promptuaire des médailles* z drzeworytniczymi portretami sławnych ludzi, od biblijnego Adama po Henryka II, oraz Jacopa Strady *Epitome du Thrésor des Antiquitez* z wizerunkami w medalionach na czarnym tle, poczynsz od Juliusza Cezara, po Karola V. Dwa lata później w Wenecji wydano *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi* Enea Vico, początkowo pozbawione ilustracji, w odróżnieniu od *Le imagini delle Donne Auguste* (Venezia 1557) tegoż autora, z graficznymi podobiznami czterdziestu czterech żon i krewnych cesarzy⁴¹³. W Europie Środkowej szczególną popularnością cieszyło się dzieło Johannes Sambucusa (Jánosa Zsámboky) *Emblemata* (Antwerpia 1564), świetnie znane w Gdańsku. W posiadaniu Bartholomäusa Schachmanna znajdował się sztambuch z lat studenckich w Padwie, z wpisem Speymana, zawierający drugie

406 O renesansowych kolekcjach monet zob. R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, London 1969, s. 167–180.

407 Chodzi o katalogi monet z odrysowanymi tuszem awersami i rewersami – zob. A. Chodyński, *Gdańskie kolekcjonerstwo numizmatów i medali od XVII do końca XIX wieku*, „Porta Aurea” 1994, 3, s. 21–22.

408 A. Momigliano, *Ancient history and the antiquarian*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1950, 13, s. 285–315.

409 Szerzej na ten temat zob. w: J. Cunnally, *The Role of Greek and Roman Coins in the Art of the Italian Renaissance*, 1984; F. Haskell, *History and its images: Art and the interpretation of the past*, Yale 1995, s. 1–25; J. Cunnally, *The portable Pantheon: Ancient coins as sources of mythological imagery in the Renaissance*, [w:] *Wege zum Mythos*, Berlin 2001, s. 123–140.

410 J. Cunnally, *Images of the illustrious: The numismatic presence in the Renaissance*, Princeton 1999.

411 R. Weiss, *Andrea Fulvio antiquario Romano c. 1470–1527*, „Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa” 1959, 28, 1–4, s. 1–44.

412 M. Pelc, *Illustrium imagines: Das Porträtbuch der Renaissance*, Leiden–Boston 2002.

413 G. Bodon, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma 1997, s. 110–143.

wydanie antweperskiego traktatu emblematycznego *Sambucusa*⁴¹⁴. Właśnie ta edycja zawierała aneks w postaci wizerunków cesarzy rzymskich na monetach⁴¹⁵.

Dodajmy, że dwa antykizowane popiersia w medalionach i trzy ukazane w tondach dekorowały szczyt znanej z ryciny Georga Ferdinanda Gregorioviusa kamienicy rodziny van der Linde przy ulicy Długiej 38 (1566) oraz późniejszą kamienicę przy ulicy Chlebnickiej 28 (1652), na której fasadzie znajdowały się znane tylko ze źródeł figura Ceres, alegorie Fortitudo i Iustitii oraz wizerunki cesarzy⁴¹⁶. Wspomnijmy także o anonimowych, stypizowanych wizerunkach władców i wojowników antycznych (Zbrojownia, dom przy Piwnej 1, Dom Opatów Pelplińskich, Katowia, Brama Żuławska i inne).

Odwolania do ikonografii cesarzy rzymskich były jedną z formuł kształtowania w sferze idei mitycznej genealogii Gdańska. W odróżnieniu od miast o rodowodzie antycznym – na przykład Augsburga, założonego przez cesarza, który dał mu imię i przywoływany był jako przynoszący pokój (por. *Fontanna Augusta* w Augsburgu, Hubert Gerhardt, 1594)⁴¹⁷ – oraz miast budujących swą legendę inicjalną (na przykład Wenecja – zob. wcześniej), Gdańsk protestancki nie szukał świętych patronów ani nie stworzył opowieści o swym starożytnym rodowodzie, choćby na zasadzie podobnej do mitu sarmackiego.

Nieuniknione wydaje się porównanie skromnego programu „cesarskiego” patrycjuszowskiego domu gdańskiego ze zbieżnymi tematycznie, choć odmiennymi w treści i znacznie bogatszymi przykładami imperialnej ikonografii w sztuce cesarskich i królewskich dworów Europy XVI wieku i początku XVII stulecia. Nie sposób odnieść się w tym miejscu do całości problemu, ale warto wskazać kilka pouczających porównań. Mityczną genealogię Habsburgów, uważających się za odnowicieli Imperium Rzymskiego, wywiedziono od Eneasza, a matecznik rodu umieszczono na Awentynie⁴¹⁸. Legendę zbudowano na potrzeby propagandowe jako swoistą legitymizację aspiracji Domu Austriackiego. W tym kontekście medaliony z wizerunkami rzymskich imperatorów i związanych z nimi władczyń, namalowane na ścianach dziedzińca zamku królewskiego na Wawelu, jawią się zarówno jako deklaracja ideowa dworu Jagiellonów, czynnik legitymizujący jego politykę dynastyczną, jak i probierz jego aspiracji politycznych w Europie⁴¹⁹. Kontekstem najbliższym domu gdańskiego pozostaje jednak typ dekoracji znanych z niemieckiej miejskiej architektury rezydencjonalnej, gdzie jednak medaliony z cesarzami zestawiano w dekoracyjne

414 K. Cieślak, *Kościół cmentarzem. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV–XVIII w.)*, Gdańsk 1992, s. 41.

415 M. R. Alföldi, *Zu den frühen Illustrationen numismatischer Werke: Die „Emblemata” des Johannes Sambucus, 1531–1584*, *Speyer: Numismatische Gesellschaft*, 1995, s. 71–95; *Wissenschaftsgeschichte der Numismatik: Beiträge zum 17. Deutschen Numismatikertag*, Hannover 1995, s. 71–95; *Johannes Sambucus: Emblemata et aliquot nummi antiqui operis. 2. ed. cum emendatione et auctario copioso ipsius auctoris* (reprint: Antwerpen 1566), Hildesheim – Zürich – New York 2002.

416 G. Cuny, *Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Frankfurt 1910, s. 103–104.

417 M. Kühenthal, B. Roeck, *Der Augustusbrunnen in Augsburg*, München 2003. Dodajmy, że w 1618 roku Złotą Salę ratusza augsburskiego ozdobiły między innymi wizerunki cesarzy rzymskich i niemieckich.

418 M. Tanner, *The last descendant of Aeneas: The Habsburgs and the mythic image of the emperor*, Yale 1993.

419 Fryz z piętnastoma popiersiami męskimi i i tyłoma kobiecymi, namalowany według wzorów z *Illustrium imagines* Andrei Fulvia, datowany przez Frey-Stecową na lata 1517–1518 (Morka powątpiewa w tak wczesne datowanie), przypominał gościom królewskim o rzymskiej genealogii Litwinów i cesarskich powiązaniach Jagiellonów – S. Mossakowski, *Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Warszawa 1981; Frey-Stecowa 1995, op. cit., s. 47–69; Morka, op. cit., s. 89–113.



169. Kaiserhaus, fragment, 1587–1588, stan przed 1945, Hildesheim

fryzy podokienne (na przykład Fürstenhof w Weimarze, 1553–1555⁴²⁰; Kaiserhaus w Hildesheim, 1587–1588; il. 169⁴²¹; mieszcząca kamienica przy Braunstrasse 2 w Lubece⁴²²).

W Gdańsku powołanie się na cesarskie exempla według klucza moralizatorskiego wpisuje się w szerszy kontekst edukacji obywatelskiej, prowadzonej w mieście strzegącym swej niezależności. Panteon rzymskich władców, nawet w skromnym wyborze, umieszczony na fasadzie patrycjuszowskiego domu, podnosił rangę rodziny niedawnych kupców, był świadectwem jej arystokratyzmu, nawet jeśli ślady ich nuworyszowskiej pychy i ostentacji być może demaskuje inskrypcja PRO INVIDIA, wykuta w górnym fryzie⁴²³.

420 U. Albrecht, *Frührenaissance-Architektur in Norddeutschland und Dänemark (1530–1570)*, „Nordelbingen” 1997, 66, s. 33–35 (tu wcześniejsza literatura na temat antykizowanych dekoracji terakotowych w północnych Niemczech).

421 *Das Kaiserhaus in Hildesheim: Renaissance in Niedersachsen*, Hildesheim 2000. Reliefowym przedstawieniem cesarzy w medalionach towarzyszyły statuy w niszach z władcami personifikującymi imperia asyryjsko-babilońskie, perskie, greckie i rzymskie. Całość wieńczył fryz ze scenami myśliwskimi.

422 Albrecht, op. cit., s. 37.

423 Motyw wzbudzenia zazdrości nowo wznoszoną rezydencją odnotowują już źródła dotyczące pałaców florenckich w xv wieku, nie jest to zatem w wypadku gdańskiej kamienicy świadectwo typowego dla Północy rozumienia architektury, gdzie „kunsztowność miała oddziaływać na umysł i psychikę odbiorcy, budzić jego uległość, nawet zazdrość” (A. Milobędzki, *Niderlandzka i niderlandzująca architektura jako zjawisko kulturowe i artystyczne 1550–1630*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Warszawa 1995, s. 56). Gdańską inskrypcję można jednak zinterpretować w kontekście protestanckiego rozumienia predestynacji, co



170. Dom Konertów, fragment, 1560, stan przed 1945, Gdańsk

8.6.2.4 TEMATYKA MITOLOGICZNA I ALEGORYCZNA

Usytuowaną u zbiegu ulicy Długiej i Długiego Targu kamienicę Konertów (1560; il. 170), zwaną Domem Króla, choć nigdy tej funkcji nie spełniała, wyróżniają regularne, pionowe podziały kanelowanymi pilastrami tokańskimi, podpierającymi belkowanie z fryzem tryglifowo-metopowym. Kamienica jest wczesnym w Gdańsku przykładem recepcji wzorów Serlia – klarowny porządek dorycki

sugeruje napis na kamienicy z końca XVII wieku przy ulicy Mariackiej 36 w Gdańsku: „So es Gott behagt, besser benedict [sein] als beklagt” („Jeśli Bogu się podoba, lepiej, żeby ktoś zazdrościł, niż się litował”, cyt. wg Korduba, op. cit., s. 127).



171. *Veritas*, kariatyda z portalu domu przy Długiej 37, 1563, stan przed 1945, Muzeum Narodowe w Gdańsku

w czterech strefach, zgodnie z klasycznymi zasadami stopniowo się obniżający, klasyczny rytm pilastrów-gzymsów oraz dorycki fryz bukranionowo-talerzowy nawiązują do Serliańskiej redakcji Witruwiusza⁴²⁴. Te rozwiązania w Niderlandach nazywano *by stile al antica*, a budowniczy domu Konertów mógłby podobnie rekomendować swe zdolności jak niejaki von Hofe, Niderlandczyk, który w liście z 1545 roku do lubeckiej rady miejskiej pisał, że przybywa, by wznieść budowlę „w stylu antycznym, który jest uważany za najwyższy przejaw sztuki, a którego nie można wcale znaleźć w mieście”⁴²⁵. Szczyt fasady według rekonstrukcji Ottona Rollenhagena zdobiły figury Diany i Apollina w niszach, którym odpowiadały powyżej płaskorzeźby księżycy i słońca, w narożach nad skrajnymi pilastrami umieszczono posągi Bachusa i Merkurego, wyżej – dwie figury siedzących puttów, układające się niczym spływy wolutowe, całość wieńczył posąg Jowisza z orłem. Oryginalne figury wymieniono na ceramiczne już w XIX wieku, trudno zatem wyrokować, kogo przedstawiały posągi na szczytach elewacji wschodniej i przy szczycie południowym kamienicy. Mimo że nie rezydowali w niej polscy władcy (przez pewien czas była to siedziba królewskich kontrolerów nadzorujących prace Komory Palowej)⁴²⁶, uzyskała ona iście monarszy program ikonograficzny, ze swoistym panteonem bóstw olimpijskich, w tym wyeksponowaną parą Diany w znaku lunarnym i Apollina-Febusa, znanych alegorii pary królewskiej. O wyrafinowanym smaku zleceniodawców świadczy znakomita rzeźbiarsko dekoracja ściany arkadowej sieni (płaskorzeźby Junony, Neptuna i Merkurego, przeniesione do Ratusza Staromiejskiego).

W innych kamienicach odnajdujemy jedynie pojedyncze przedstawienia bóstw antycznych, zwykle wieńczące szczyty. Tak było w wypadku kamienic Lwi Zamek (1569) i przy ulicy Chlebnickiej 28 (1652), które wieńczył posąg Cerery, bogini gwarantującej w starożytnym Rzymie urodzaj i dobrobyt. Ze szczytu kamienicy przy ulicy Długiej 30 i przy Długim Targu 30 dumnie spoglądała Wenus, Neptun umieszczony był na szczycie kamienicy przy Długim Targu 2 (uwidoczony na rycinie Johanna Carla Schultza).

Bogaty wybór alegorii odnajdujemy w fasadzie domu przy ulicy Długiej 37 – wspólnym dziele Hendricka van Linth z Antwerpii i Cornelisa Bruna z Brukseli (1563, zrekonstruowana po 1945). Ujmujące

424 Kowalczyk, op. cit., s. 84.

425 T. Da Costa Kaufmann, *Ways of transfer of Netherlandish art*, [w:] *Netherlandish artists in Gdańsk in the time of Hans Vredeman de Vries*, Gdańsk 2006, s. 21.

426 J. Friedrich, *Gdańskie zabytki architektury do końca XVIII w.*, Gdańsk 1995, s. 256.

pierwotnie portal kariatydy przedstawiają Veritas i Iustitę (zdeponowane w Muzeum Narodowym w Gdańsku; il. 171). To najpiękniejsze wczesnomanierystyczne posągi zachowane w Gdańsku. Personifikacje ukazano w wyrafinowanych, pełnych elegancji pozach (wyszukany kontrast), wydobywając miękkie spływy draperii, kobiecy *charme* i tajemniczy uśmiech figur. Trójosiową fasadę dzielą pilastry w superpozycji: toskańskie zdobią maszkarony i panoplia, jońskie noszą floralne znaki obfitości (w tym kwiaty i owoce granatu), w dekoracji pilastrów korynckich projektodawcom zapewne zabrakło inwencji i dlatego ozdobili je nakładającymi się na siebie cekinami. Międzykondygnacyjne belkowania zdobią kamienne, płaskorzeźbione fryzy: nad pierwszą kondygnacją z personifikacjami Muzyki, Architektury i Geometrii, nad drugą kondygnacją zrekonstruowane alegorie Handlu, Astronomii i Łowiectwa. Nad trzecią wyeksponowano relief tylko na środkowej osi, za to unikatowy w treści, przedstawia bowiem Saturna z kosą i klepsydą, stojącego między siedzącymi antytetycznie sfinksami, wyposażonymi w atrybuty Hermesa Trismegistosa (kaduceusz, róg obfitości) oraz lirę. Budowlę wieńczy dwukondygnacyjny szczyt z płaskorzeźbionym w medalionie Chrystusem Salvatore Mundi oraz pięcioma figurami rzymskich bohaterów.

8.6.2.5 TEMATYKA ANTYCZNA I ALEGORYCZNA W DEKORACJI PRZEDPROŻY DOMÓW GDAŃSKICH

Przedproże gdańskiego domu (określane od końca XVI wieku jako *Beyschlag*), uznawane za najbardziej specyficzny jego element, tradycyjnie definiuje się jako dodany do niego podpiwniczony taras wyłożony płytami kamiennymi, otoczony balustradą z kamiennych płyt, rzadziej kutą w żelazie. Na taras prowadziły kilkustopniowe schody, ujęte kamiennymi kulami lub słupkami. Przedproża kamienic oddzielały od siebie „przymurki”, jak wdzięcznie określała je Johanna Schopenhauer⁴²⁷. Współczesna, idealizowana wizja przedproży gdańskich, ukształtowana w XIX stuleciu, „ukazuje je jako swoiste przedłużenie Sieni, rodzaj salonu w plenerze, gdzie całą rodziną wypoczywano i podejmowano gości w cieniu kasztanów i lip”⁴²⁸. Balustrady tychże przedproży, jako naturalnie podatna na dekoracje rzeźbiarskie przestrzeń, powiększały obszar ekspozycji treści ideowych domu gdańskiego.

Jednak te dekorowane kamieniarsko, otwarte przedproża stanowiły zapewne mniejszość wśród gdańskich przedproży, które „według wizji i koncesji budowlanych zebranych w aktach Wety, jawią się nie tylko jako powszechna dobudówka, co wynikało z podniesienia piwnic ponad poziom ulic, ale przede wszystkim jako powierzchnia, którą zabudowywano różnymi budami, kramami, ewentualnie użytkowymi przedsionkami, kryjącymi główne wejście do domu”⁴²⁹. Należy zatem zweryfikować jakże pożądaną przez historyków sztuki obraz przedproży jako

427 Na tych przymurkach zaś „w kamiennych korytach spoczywają rury blaszane, zbierające z dachów wodę deszczową, wypływającą na zewnątrz przez paszczę ogromnych, nieraz prawdziwie artystycznie z kamienia wykutych głów delfinów lub wielorybów” – J. Schopenhauer, *Gdańskie wspomnienia młodości*, tłum. Tadeusz Kruszyński, Wrocław 1959, s. 93.

428 Jak jednak zauważa Edmund Kizik, prawdziwe altany rekreacyjne i widokowe w XVII i XVIII wieku znajdowały się na dachach gdańskich kamienic, czyli daleko od zgiełku ulicznego. Ile bowiem osób miałoby ochotę siedzieć przy ówczesnych ulicach, którymi toczono beczki ze sędziami i gdzie unosiły się opary ryzostokowe?

429 E. Kizik, *O manowcach badań nad domami gdańskimi w XVI–XVIII w. Odpowiedź Piotrowi Kordubie*, „Zapiski Historyczne” 2007, t. LXXII, z. 1, s. 152–170. Opinia poparta odwołaniem do sygnatur trzech źródeł osiemnastowiecznych.



172. Saturn jako alegoria Czasu, relief przedproża domu przy ulicy Korzennej 43, dziś Długi Targ 45, Gdańsk

przede wszystkim artefaktów i wskazać na dominujący, czysto utility charakter tego rodzaju zabudowy przestrzeni publicznej⁴³⁰.

Zanim dokonamy przeglądu tematów znanych z zachowanych bądź udokumentowanych fotograficznie dekoracji przedproży, zaznaczmy, że do naszych czasów przetrwała ich część, zapewne wyselekcjonowana jako najbardziej wartościowa już w XIX wieku przy okazji ich demontażu (przede wszystkim z ulicy Długiej). Prawdopodobnie w XIX stuleciu sporo płyt przedprożowych wywieziono z Gdańska – potwierdzać to mogą dwie kamienne płyty o wymiarach 98 × 79 centymetrów, sygnowane i datowane „Strietzki 1726”, sprzedane na aukcji Sotheby’s. Ukazują one kobiece personifikacje: z kaduceuszem i ulem oraz bukietem kwiatów, stojącą pod promieniującym słońcem. Reliefy pochodziły ze zbiorów Hermana Eugena Falka w Catsclough House, Winsford, Cheshire, urodzonego w 1820 roku w Gdańsku producenta soli, który w wieku osiemnastu lat przeniósł się do Anglii i osiedlił w Cheshire⁴³¹. To skądinąd wczesny przykład twórczości Cristopha Stritskiego (Strzyckiego), rzeźbiarza rodem z Dzierzgonia, aktywnego w Gdańsku przede wszystkim w zakresie kamiennej rzeźby architektonicznej.

Przetrwały lub częściowo bądź całkowicie zrekonstruowane przedproża nie są reprezentatywne dla chronologii (ocalały głównie te z XVIII wieku), spora ich część umieszczona została niezgodnie z pierwotną lokalizacją i dyspozycją, pojedyncze płyty przedprożowe już przed 1945 rokiem znalazły się w zbiorach Muzeum Miejskiego w Gdańsku. Pozostaje zatem uszeregowanie pozostałych dzieł według tematu. Najstarsze przedproża z końca XVI wieku zdobyły jedynie herby i choć motywy heraldyczne umieszczano na balustradach aż po wiek XVIII, jako temat główny wyparły je alegorie i przedstawienia mitologiczne. Temat alegorii sztuk wyzwolonych i nauk znajdujemy na Mariackiej 26 (Geografia, Medycyna, Przyroda i Astronomia) i Mariackiej 36 (Geometria). Tematykę mitologiczną reprezentują

430 Wyniki niepublikowanych badań źródłowo-ikonograficznych E. Kizika skłaniają do przypuszczenia, że w wypadku przedproży mamy przede wszystkim do czynienia z kwestią merkantylnego wykorzystania przestrzeni publicznej (albowiem przedproża nie znajdowały się na terenach prywatnych parceli, lecz wchodziły w ulicę, zajmując faktycznie miejsce pomiędzy rynsztokiem a licem fasady). Wychodzące w głąb ulic szyje piwnic zakrywano podestami drewnianymi, rzadziej murowanymi. Tworzono w ten sposób albo piwnicę magazynową, albo mieszkalną (suterene – *Wohnkeller* – często podnajmowaną). Tę kondygnację zabudowywano, tworząc powszechnie znane przedproże, które z kolei nadbudowywano kramami i warsztatami rzemieślniczymi. Z kolei szyje piwniczne przykryte drewnianą zabudową przy patrycjuszowskich domach na Długim Targu sięgały kilkunastu metrów w głąb ulicy. Te lekkie konstrukcje były nietrwałe, nakazywano ich rozbiórkę, gdyż zajmowały przestrzeń publiczną. Ich obraz przetrwał zatem jedynie w ikonografii z epoki, zwłaszcza w szyjach Deischa. Panu Profesorowi Edmundowi Kizikowi dziękuję za konsultację w kwestii przedproży.

431 Sotheby’s, *European sculpture and works of art 900–1900*, London, 19.03.2003, lot. 75.



173. Przedproże z alegoriami Wiosny i Lata, ulica Piwna 15, stan przed 1945, Gdańsk

trzy płyty przedproża, pierwotnie z kamienicy przy ulicy Długiej 76 (dziś Długi Targ 9), z Ledą z łabędziem oraz dwie płyty z parami igrających puttów, będących być może dziećmi Ledy (to jest Dioskurami oraz Heleną i Klitajmestrą). Temat *Wenus i amora* pojawia się na płycie z balustrady nieznanego przedproża (przypisywana Johannowi Heinrichowi Meissnerowi, około 1740, dawniej Stadtmuseum, przekazana wojewódzkiemu konserwatorowi zabytków, zaginęła w 1953 roku)⁴³². Wygląd przedproża przy ulicy Korzennej 43 znamy dzięki ilustracji graficznej Johanna Carla Schultza z 1867. Jego dekorację rzeźbiarską stanowiły cztery podłużne płyty ukazujące Minerwę, Apolla, Saturna jako alegorię Czasu (il. 172) oraz alegorię Astronomii, dwie mniejsze, ustawione pionowo, zdołała para puttów (zrywający liście palmy oraz trzymający jedną stopę na kuli i grający na lutni), ukazana zapewne w kontekście alegorycznym (dziś zdobią przedproże kamienicy na Długim Targu 45, Johann Heinrich Meissner, około 1740)⁴³³. Przy Piwnej 57 znajdowała się balustrada przedproża z płaskorzeźbą *Wenus na delfinie* (zrekonstruowana współcześnie i umieszczona przy ulicy Mariackiej 28). Tematy mitologiczne podjęto także w reliefie przedproża domu przy ulicy Piwnej 54 (*Apollo zabijający Cyklopów, Jowisz*, 1772, krąg Johanna Heinricha Meissnera).

432 G. Sobczyk, *Twórczość Johanna Heinricha Meissnera*, niepublikowana praca magisterska, Uniwersytet Gdański 2003, s. 120.

433 I. Koska, *Johann Heinrich Meissner: Ein Danziger Bildhauer des 18. Jahrhunderts*, Danzig 1936, s. 30.



174. Alegoria Zimy, przedproże domu przy ulicy Chlebnickiej 14, stan przed 1945, Gdańsk

Alegorie moralne ukazują dwie płyty kamienne z przedproża nieznannej kamienicy z parą personifikacji Pietas i Prudentii, przypisywane Meissnerowi (eksponowane w plenerowym lapidarium Muzeum Narodowego w Gdańsku).

Alegorie związane z naturą reprezentowały płyty przedproża kamienicy przy ulicy Pivnej 15, z personifikacjami Wiosny i Lata (il. 173), ocalała uszkodzona Wiosna, ustawiona dziś przy ulicy Świętego Ducha 105⁴³⁴. Temat pór roku wydaje się ceniony przez zleceniodawców, skoro podjęto go także w dekoracji przedproża kamienicy przy Mariackiej 6 i 37 (Wiosna i Lato, przypisywane Meissnerowi) oraz Chlebnickiej 14 (il. 174). Dla pełni obrazu i proporcji odnotujmy tematykę biblijną w dekoracjach przedproży domów przy ulicy Mariackiej 2 oraz Szerokiej 17⁴³⁵.

8.6.2.6 ANTIQUITEYTE ITALIAENSE MANIERE

ANTYKIZACJA A ITALIANIZACJA, IMITACJA A KREACJA W NOWOŻYTNEJ ARCHITEKTURZE GDAŃSKA

Wskazane przykłady obecności tematów antycznych oraz antykizacji w nowożytnej architekturze Gdańska wiążą się w przeważającej mierze z działalnością osiadłych w mieście bądź aktywnych czasowo artystów niderlandzkich. Warto wobec tego zadać pytanie o źródła i zasady stosowa-

434 Sobczyk, op. cit., s. 38.

435 Oberg, op. cit., s. 60.

nia przez nich motywów o rodowodzie antycznym (bądź włoskim), poddać się refleksji nad świadomością artystyczną i faktycznym statusem przybyszów z Niderlandów.

Nowa, renesansowa architektura, która docierała z Italii do Niderlandów w latach dwudziestych i trzydziestych XVI stulecia, w ówczesnych źródłach była nazywana antyczną (*antice wercken*)⁴³⁶. Najstarsze przeszczepy architektury renesansowej w Brukseli, Utrechcie i Antwerpii nie respektowały zasad Witruwiusza, budowniczowie i kamieniarze z Italii posługiwali się jedynie formami nowożytniej ornamentyki lombardzko-weneckiej i graficznymi wzornikami antykizowanych arabesk i grotsek. W odróżnieniu od nich, niderlandzcy humaniści, zwłaszcza antwerpcy, zainteresowani byli teoretyczną literaturą o sztuce. Kancelista Cornelis Grapheus, zaznajomiony wcześniej z traktatami architektonicznymi Witruwiusza i Albertiego, opublikował w 1528 roku traktat Pomponiusa Gauricusa *De Sculptura, seu Statuaria*, w którym wyeksponowano rolę rzeźbiarza-inwentora, deprecjonując jednocześnie odtwórczą, mechaniczną pracę kamieniarza (odpowiada to wydobytej przez Witruwiusza i Albertiego roli projektu, *disegno*). Te płynące z Italii wskazówki teoretyczne znalazły późniejszy kontekst w wewnątrzśrodowiskowych sporach kamieniarzy-tradycjonalistów z posługującymi się formami antykizowanymi (*anticksnyden*) rzeźbiarzami, którzy jakkolwiek nie należeli do cechu, z racji intelektualnego wymiaru swej pracy uważali się za wyżej sytuowanych w hierachii zawodowej niż kamieniarze⁴³⁷.

Przełomowe znaczenie dla niderlandzkiego środowiska artystycznego miało wydane w Antwerpii w 1539 roku dzieło Pietera Coecke van Aelst *Die Inventie der colommen*. Przystępnie napisany, w poręcznym formacie, ilustrowany tekst był redukcją Witruwiusza do rozmiarów typowej *Säulenbuch*. Jak zaznaczono na frontyspisie, dzieło było przeznaczone dla „malarzy, rzeźbiarzy i kamieniarzy, i wszystkich tych, którzy kochają budowę antyczne”. Zdefiniowano w nim architekturę jako rodzaj działalności intelektualnej opartej na zasadach naukowych, omówiono Witruwiańską triadę porządków, wzbogaconą – za przykładem Serlia (wydawanego w nieautoryzowanych wersjach w latach 1539–1553) – o *Toscanę*⁴³⁸. W tym samym 1539 roku Coecke van Aelst wydał w Antwerpii IV księgę traktatu Serlia pod tytułem *Generale Regeln der Architecturen*⁴³⁹, trzy lata później ukazały się jej wersje francuskie i niemieckie⁴⁴⁰. W tekście francuskim czytamy, że czytelnik znajdzie w nim, zgodne z Witruwiuszem, prawdziwe zasady architektury antycznej, „przetłumaczone dla pożytku tych, którzy chcieliby w swych budowlach naśladować Starożytności Rzymskie”⁴⁴¹.

W Niemczech do pewnego stopnia odpowiednikiem Coecka był Walther Rivius, fizyk i matematyk, który opublikował w Norymberdze najpierw łacińską wersję Witruwiusza, potem jego niemieckie tłumaczenie (*Vitruvius Deutsch*, 1548), obejmujące między innymi zawartość I i II księgi

436 K. de Jonge, „*Antice wercken*”: *La découverte de l'architecture antique dans la pratique architecturale des anciens Pays-Bas; livres de modèles et traités (1517–1599)*, [w:] *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIIe au début du XVIIIe siècle*, Lille 2002, s. 55.

437 Ibidem, s. 56–59.

438 Na temat aktywności Pietera Coecke van Aelst w zakresie teorii architektury zob. m.in.: P. Rolf, *Pieter Coecke van Aelst en zijn architectuuruitgaves van 1539*, Amsterdam 1978; J. Offerhaus, *Pieter Coecke et l'introduction des traités d'architecture aux Pays-Bas*, [w:] *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, s. 443–452; K. de Jonge, *Vitruvius, Alberti and Serlio. Architectural treatises in the Low Countries 1530–1620*, [w:] *Paper palaces: The rise of the Renaissance architectural treatise*, New Haven 1998, s. 281–296; eadem 2002, op. cit., s. 59–65.

439 Nazwisko Serlia pojawia się jedynie w wierszowanym wstępie.

440 *Sebastiano Serlio à Lyon: Architecture et imprimerie*, red. S. Deswarte-Rosa, Lyon 2004, t. 1, s. 262–290; t. 2, s. 29–41.

441 S. Serlio, *Reigles generale de l'Architecture...*, Antwerpia 1542, dedykacja cyt. wg de Jonge 2002, op. cit., s. 62.

traktatu Serlia. Warto podkreślić, że Rivius wyraźnie rozróżnia kompetencje architekta i budowniczego. Kompletną wiedzę Serlia o porządkach upowszechnił w Niemczech Hans Blum w *Quinque Columnarum exacta descriptio atque deliniatio cum symmetrica earum distributione* (Zürich 1550) i w wydanej równolegle wersji niemieckiej tego dzieła.

W dziejach sztuki w Gdańsku pierwszoplanową rolę odegrał traktat Hansa Vredemana de Vries *ARCHITECTURA Oder Bauung der Antiquen auss dem Vitruvius, woelches sein funff Colummen orden* (Antwerpia 1577), który doczekał się uzupełnień, wielu wznowień i tłumaczeń⁴⁴². Traktat wpisuje się w tradycję ksiąg o porządkach. Vredeman, który nigdy nie odwiedził Italii, znał traktaty Serlia, Du Cerceau i Coeckego, wyraźnie rozróżniał architekturę antyczną i tę *all'antica*, w Niderlandach nazywaną „nowoczesną”. Pisał: „Sławny Witruwiusz, Sebastiano Serlio i znawca Jacques Androuet du Ducerceau narysowali rozmaite typy fasad według manieri włoskiej antycznej (*naer de Antiquiteyte Italiaense maniere*), ale te rozwiązania nie odpowiadają warunkom panującym w dawnych Niderlandach, szczególnie w wielkich miastach handlowych, gdzie działki budowlane są małe i drogie, tam gdzie obowiązuje wznoszenie [wąskich i] wysokich budowli, gdzie szukają inwencji, by je doświetlić, tacy mistrzowie wielcy i pomysłowi, architekci o wielkim doświadczeniu, jak Cornelis I Floris i syn jego Cornelis Floris II, Jacques du Broeucq, Jean Guilgot, Jan de Heere, Cornelis II Floris i Willem Paludanus. Podjęli oni wysiłek zastosowania [tej antycznej architektury] do okoliczności i zwyczajów występujących w ich kraju [...]”⁴⁴³. Architektura wymienionych artystów niderlandzkich nie była „antyczna”, lecz „nowoczesna”, to znaczy świadomie, ze zrozumieniem retorycznej wymowy i miejsca w chronologii sztuki stosowano w niej formy antyczne, a ich użycie w pewien sposób dowartościowane było przywołaniem autorytetu Witruwiusza – na przykład Lambert van Noort, wychwalając swój projekt na ratusz w Antwerpii (ostatecznie odrzucony), zaznaczył, że był on narysowany „z użyciem miar i piękna proporcji stosowanych przez starożytnych w ich budowlach”, podkreślił także – co wydaje się szczególnie istotne – że oryginalne rozwiązania jego projektu przydadzą budowli wspaniałości, triumfu i splendoru, „podobnie jak w budynkach książąt i panów w czasach antycznych”⁴⁴⁴.

Hendrick de Keyser był architektem o statusie *stads antyc meester* – eksperta w dziedzinie form klasycznych, choć takowe w czystej postaci nie występują w jego *œuvre*. Dzieła de Keysera, zilustrowane w traktacie *Architektura Moderna ofte Bouwinge van onsen tyt* ze wstępem Salomona de Bray (choć książkę wydano w Amsterdamie w 1631 roku, projekty i część teoretyczna dotyczą architektury poprzednich dziesięcioleci), ceniono raczej za „nowoczesność” i oryginalność, pisano o nich jako „budowlach naszych czasów”. Zaiste na ilustracje do traktatu wybrano lokalne przy-

442 Na temat projektów architektonicznych Hansa Vredemana de Vries zob. m.in. B. Vermet, *Architektuurschilders in Dantzig. Hendrick Aerts en Hans en Paul Vredeman de Vries*, „Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en oudheidkunde” 1996, 31, s. 27–57; P. S. Zimmermann, *Die Palastentwürfe des Hans Vredeman de Vries in der „Architectura” von 1577*, [w:] „Italienische” Renaissancebaukunst an Schelde, Maas und Niederrhein, Jülich 1999, s. 335–361; Ch. Heuer, *Between the histories of art and architecture: Critical reception of Hans Vredeman de Vries*, „Bulletin KNOB” 2001, 100, s. 27–40; L. Devlieger, *Vredeman de Vries Vitruvian?: Illustrated architecture books and the transformation of classical ornament in the 16th century*, „Netherlands Jaarboek / Koninklijk Museum voor Schone Kunsten” 2002, s. 54–83; *Hans Vredeman de Vries and die Renaissance im Norden*, München 2002; *Hans Vredeman de Vries and die Folgen*, Marburg 2005; *Hans Vredeman de Vries and the Artes mechanicae revisited*, red. P. Lombaerde, Brepols 2005; Ch. P. Heuer, *The city rehearsed: Object, architecture, and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries*, London 2009.

443 Cyt. wg K. de Jonge, K. Ottenheim, *Unity and discontinuity: Architectural relations between the Southern and Northern Low Countries 1530–1700*, Brepols 2007, s. 95.

444 Ibidem, s. 227.

kłady architektury kościelnej, municypalnej, rezydencjonalnej oraz tak zwanej małej architektury, projektowane w zgodzie z holenderskim „narodowym charakterem, obyczajami i tradycją”. *Architektura moderna* oznacza dla Keysera wariację na temat architektury starożytnej – uczone parafrazy pozwalające wznosić gmachy, które nie są takie same jak te antyczne, ale mają ten sam splendor i powagę. Twórcza adaptacja była konieczna z punktu widzenia specyficznych uwarunkowań mieszkańców Niderlandów, to jest „prostoty ich chrześcijańskiej doktryny” i „skromnej zręczności ich ludu”, jak zaznaczono we wspomnianym traktacie⁴⁴⁵. Jeśli uwzględni się różnice klimatyczne i dostępność lokalnych materiałów budowlanych, to jasna staje się niemożność naśladowania starożytnych budowli – zamiast tego warto stosować wybrane formy antykizowane, przydające budowlom godności i piękna.

Tę ukazaną w świetle źródeł teoretycznych wykładnię zjawisk antykizacji i italianizacji w architekturze Niderlandów oraz aktualną waloryzującą pojęć rodzimość–klasyzność, oryginalność, inwencja, pluralizm stylów (manier) warto skonfrontować z uchodzącymi dotychczas za klasyczne, świetnie napisanymi esejami Adama Miłobędzkiego na temat architektury niderlandzkiej 1550–1630 i nowożytnej architektury Gdańska. Warte dyskusji wydają się zwłaszcza następujące tezy autora: (1) Wiele względów przemawia za traktowaniem architektury niderlandzkiej lat 1550–1630 jako kierunku raczej postśredniowiecznego, niż nowożytnego. (2) Nowożytna profesja architekta uformowała się w Holandii nie wcześniej niż około roku 1620. (3) Wypracowaną przez Hansa Vredemana de Vries wzornikową „Architekturę” trzeba ująć w cudzysłów, ponieważ dotyczyła jedynie zewnętrznej warstwy dekoracyjnej, sprzecznnej z „duchem śródziemnomorskiej kultury artystycznej”. Witruwiańską koncepcję *decorum* stosowano na Północy rzadko, swobodnie i pobieżnie. (4) Dobór fasady porządkowej, klasycznej, lub postśredniowiecznej, bezporządkowej, ceglanej, z ornamentyką groteskowo-okuciową, nie zależał od typu i funkcji budynku czy pozycji społecznej inwestora⁴⁴⁶.

Te sądy zdają się nie uwzględniać zarówno przedstawionej uprzednio w zarysie teorii architektury w Niderlandach, jak i – co oczywiste z racji chronologii – powstałej w dwóch ostatnich dekadach literatury tematu, zwłaszcza prac Konrada Ottenheyma, Kristy de Jonge i Stephana Albrechta. Zapewne u podłoża raczej niskiego plasowania architektury Niderlandów przez Miłobędzkiego stoi przywiązanie do kojarzenia inwencji li tylko z tradycją klasyczną. Istotą niderlandzkiego rozumienia *architectura moderna* był pluralizm stylów (*modi*). Do niedawna niedoceniana była świadomość artystyczna owych mistrzów kamieniarskich i budowniczych, często mających faktyczny status architektów i rzeźbiarzy przynajmniej ćwierć wieku wcześniej, niż sugeruje uczonej. Redukcja i selekcja motywów antycznych, nadanie im nowych znaczeń, odpowiadających realiom polityczno-społecznym i religijnym Północy, trzeźwy praktycyzm, a nade wszystko intuicja artystów pozwoliły stworzyć idiom północnego manieryzmu, który uwzględnia użycie lokalnego kamienia i cegły, warunki klimatyczne, potrzeby estetyczne i mentalność fundatorów. Adam Miłobędzki

445 Ibidem, s. 114.

446 Tezy zawarte w: A. Miłobędzki, *Niderlandzka i niderlandyzująca architektura jako zjawisko kulturowe i artystyczne 1550–1630*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Warszawa 1995, s. 51–57.

sugerował także, iż nosiciele nowej sztuki budowania, przybysze z Niderlandów oraz ich miejscowi naśladowcy w Gdańsku, zawodowo i społecznie byli tylko rzemieślnikami, w szczególności zaś Willem i Abraham van den Blocke byli parającymi się architekturą rzeźbiarzami⁴⁴⁷.

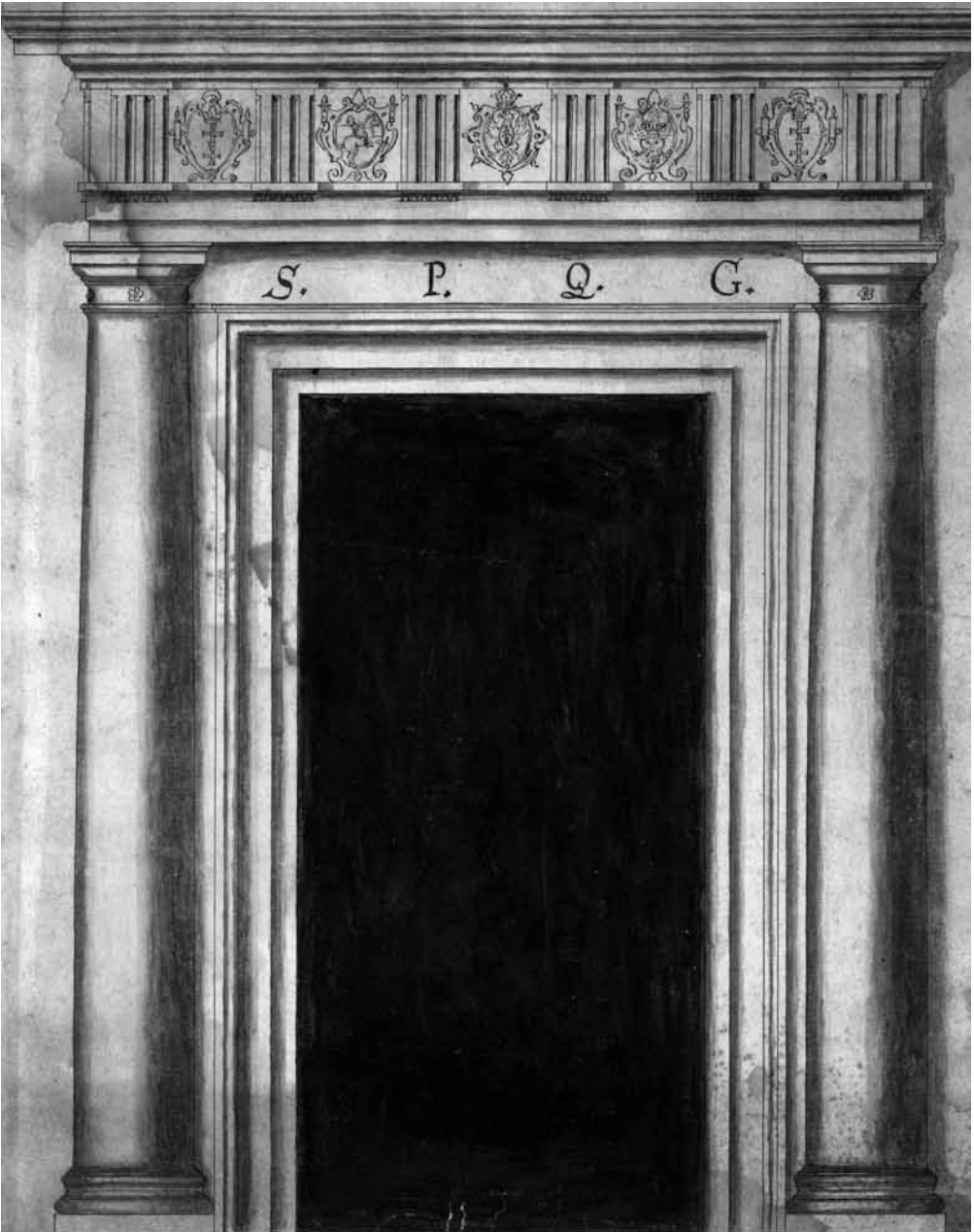
O statusie i kompetencjach twórców zajmujących się architekturą w Gdańsku świadczy w szczególności kasus Johanna Losego, syna profesora, konrektora Gimnazjum Akademickiego, który dzięki specjalnie na ten cel przyznanemu stypendium Rady uczył się zawodu architekta (zapewne inżyniera w ówczesnym rozumieniu) w Lejdzie i Padwie (lata 1594–1604). Zapisy w księdze kasowej Kamlarii, dotyczące wypłat stypendium dla Losego, potwierdzają, że subwencję otrzymał na „studiowanie architektury” („*Arcitecctura zustudiret*”⁴⁴⁸), niekiedy precyzowano, iż chodzi o architekturę lądowo-wodną. Pracując już dla Rady jako *Baumeister*, Lose prawdopodobnie zajmował się głównie robotami wodno-fortyfikacyjnymi, jednak pułap jego umiejętności wyznacza zachowany projekt (wyraźnie podpisany „*[Johann] Lose designa[at]*”⁴⁴⁹) portalu (kominka?) z 1611 roku, zapewne dla gdańskiej budowli municypalnej (il. 175). Rysunek w sposób oczywisty potwierdza znajomość traktatu Giacoma Vignoli (odwzorowuje niezrealizowany projekt nowego wejścia do Palazzo Cancellaria z *Regole...*, wyd. 1602, il. xxxiiii), tym że Lose wpisuje włoski wzór w ikonosferę gdańską: nieco upraszcza profilowania odrzwi (zapewne biorąc pod uwagę „skromniejszą zręczność” miejscowych kamieniarzy), w metopach wprowadza herby (w sekwencji: herb Gdańska, Litwy, Korony, Prus i ponownie Gdańska). Na koniec nanosi spektakularną inskrypcję SPQG (*Senatus Populusque Gedanensis*), parafrazując skrót SPQR (*Senatus Populusque Romanus*). Projekt Giacoma Vignoli przetransponował także, jak wspomniano, Abraham van den Blocke w portalu do Dworu Artusa, gdzie przyjął za punkt wyjścia *Porta Pia* Michała Anioła, zilustrowaną we wcześniej przytoczonym wydaniu traktatu Vignoli (il. xxxviii), z której przejął charakterystyczny wielokątny łuk kolankowy, włoski portal upodobił jednak do łuku triumfalnego (wprowadził boczne nisze i umieścił nad nimi medaliony z wizerunkami Wazów, zredukował naczółek). Abraham van den Blocke wykazywał wybitne umiejętności adaptacji form historycznych (wedle reguł *aemulatio*), talent w zakresie stosowania korekty optycznej i włączania budowli w istniejący kontekst urbanistyczny. Jeśli dodamy do tego intelektualno-koneserski wkład konceptora (konceptorów), to w finalnych jego dziełach dostrzeżemy wyrafinowaną umiejętność stosowania antropomorficzno-charakterologicznej mowy porządków, dopełnionej emblematyczno-alegorycznym repertuarem znaków odniesionych do etycznych kategorii biblijno-stoickich w specyficznym gdańskim doborze.

Rada jako mecenas świadomie kształtowała urbanistyczne oblicze Gdańska, a bramy miejskie i budowle municypalne stały się semantycznym polem jej autoprezentacji. Przestrzeń miasta ulegała segmentacji i hierarchizacji, dotyczyło to także zabudowy kilku tysięcy domów gdańskich, z których te patrycjuszowskie w fasadach stały się triumfalistyczną manifestacją prestiżu, bogactwa i etosu właścicieli.

447 Idem, *Nowożytny Gdańsk – architektura, „Barok” 2000, 13, s. 124–126.*

448 J. Pałubicki, *Malarze gdańscy*, Gdańsk 2009, t. 2, s. 494.

449 Ibidem, s. 495.



175. Johann Lose, projekt portalu (kominka?), 1611, Biblioteka Gdańska PAN

8.7 Między storią a alegorią – trionfi w sztuce Gdańska XVI–XVII wieku

8.7.1 Geneza przedstawień triumfów w sztuce

*Rome est de tout le monde un public eschaffaut
Une scène, un theatre...*⁴⁵⁰

Joachim du Bellay

Triumfy rzymskie były ceremonią o charakterze cywilno-religijnym, podczas której składano publiczny hołd zwycięskiemu wodzowi (*dux*), który zatriumfował nad zewnętrznym wrogiem, został ogłoszony imperatorem i uzyskał od Senatu prawo do triumfu. Ceremonia była spektakularną paradą. Triumfator zasiadał w bidze zaprzężonej w parę białych koni. Niewolnik trzymał z tyłu wieniec nad jego głową. Wodza poprzedzał orszak niosący łupy i trofea wojenne, kroczyli w nim jeńcy, muzycy i tancerze, słudzy niosący flagi z przedstawieniami scen wojennych oraz legionieści. Pochód zmierzał *via triumphalis* od Campus Martius, przy dźwięku fanfar przechodził pod *porta triumphalis* do świątyni Jupitera Optimusa Maximusa, gdzie *dux* ofiarowywał bogu laury zwycięstwa i *spolia*⁴⁵¹. Była to zarówno apoteoza indywiduum władcy, jak i samego Rzymu, spektakl potęgi jego władzy.

Pamięć o antycznych triumfach odżyła w czasach renesansu i uzyskała bardziej uniwersalny, literacko-artystyczny status⁴⁵². Na ogół nie odwoływano się przy tym do starożytnych źródeł ikonograficznych, przetrwały w rzeźbiarskich dekoracjach rzymskich łuków triumfalnych, ani też do opisów triumfów znanych z historiografii antycznej (Appian, Polibiusz, Dionizjusz z Halikarnasu, Plutarch, Tacyt). Odczytywano antyczne triumfy w kategoriach alegorii etycznej, triumf militarny zastąpiło wywyższenie cnót i wiecznych wartości.

Fundamentalne znaczenie w kształtowaniu renesansowej ikonografii triumfów odegrały *Triumph* Petrarcki⁴⁵³, poemat narracyjno-alegoryczny, napisany tercyną dantejską, podzielony na części ukazujące triumf: Kupidyna, Czystości, Śmierci, Czasu i Wieczności. Kolejność triumfów jest nieprzypadkowa, autor podkreślał bowiem wyższość kategorii czasu i wieczności nad ziemskimi mocami. Pierwsze cztery części poematu odwołują się do exempli sławnych postaci. Jakkolwiek Petrarca, wyznając światopogląd stoicko-augustiański, głosił triumf wieczności nad

450 J. Du Bellay, *Les Regrets*, Paris 1558, s. LXXXII, cyt. wg M. M. McGowan, *Vision of Rome in Late Renaissance France*, New Haven – London 2000, s. 314.

451 R. Payne, *Roman Triumph*, London 1962; P. Holliday, *Roman triumphal paintings: Its function, development, and reception*, „The Art Bulletin” 1997, 79, s. 130–147.

452 A. Pinelli, *Feste e trionfi: Continuità e metamorfosi di un tema*, [w:] *Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, Torino 1985, s. 281–350; M. M. McGowan, *The Renaissance triumph and its classical heritage*, [w:] *Court festivals of the European Renaissance: Art, politics and performance*, Ashgate 2002, s. 26–47.

453 *Petrarch's „Triumphs”. Allegory and Spectacle*, Toronto 1990; A. Ortner, *Petrarca's „Trionfi” in Malerei, Dichtung und Festkultur: Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf „cassoni” und „deschi da parto” des 15. Jahrhunderts*, Weimar 1998.

światem zmysłów, paradoksalnie gloryfikował uwielbianą Laurę. Druga ćwierć xv wieku to czas kształtowania się ikonografii triumfów, inspirowanej dziełem Petrarcki. Stałym elementem ikonografii tematu stał się wówczas wóz zaprzężony w parę zwierząt (taki powóz pojawia się jedynie w opisie pierwszego z triumfów Petrarcki)⁴⁵⁴.

Niebagatelną rolę w kształtowaniu ikonografii triumfów odegrały przedstawienia festiwalizowanych na ulicach miast Italii z okazji świąt, wesel czy uroczystych intrat. W czasie fiesty paradnym przejazdem triumfalnych wozów towarzyszył orszak postaci inscenizujących obrazy alegoryczno-moralne, często przy użyciu kostiumu mitologicznego. Mając za scenariusz opis *Triumfu Amora* Petrarcki, Pius II urządził ponoć triumfalny orszak ku czci miłości. W późniejszych festiach weselnych rozbudowywano program alegoryczny, inkrustując go postaciami mitycznymi – tak świętowano w Pesaro w 1575 roku z okazji zaślubin Costanzo Sforzy i Camilli d’Aragona, w Neapolu rok później – z okazji wesela Beatrice d’Aragona i Macieja Korwina, we Florencji zaś urządzono triumf w kostiumie mitologicznym ku czci Lorenza il Magnifico.

Triumfy Petrarcki doczekały się ilustracji miniatorskich, drzeworytniczych i w malarstwie tablicowym xv wieku, począwszy od miniatur z pracowni Apollonia di Giovanni i Francesca Antonia di Chierico, poprzez serię ilustracji triumfów Maso Finiquerry i mitologicznych triumfów Baccia Baldiniego, aż po malarskie dekoracje *cassoni*. Wśród tych ostatnich na szczególną uwagę zasługują *Triumpf Amora*, *Triumpf Czystości* i *Triumpf Sławy* na dwóch *cassoni* Peselina z 1445 roku, lub temat triumfu Amora w redakcji Maestro dei Cassoni oraz Jacopa da Sellaio (*Triumpf Miłości* i *Czystości*). Najczęściej podejmowano temat triumfu miłości, czystości i czasu, posługując się alegorią zbudowaną na mitologicznej osnowie postaci Amora i Saturna; rzadziej podejmowano temat Jowisza, Herkulesa i Omfale oraz Pirama i Tysbe⁴⁵⁵.

Najbardziej frapującym dziełem swobodnie inspirowanym triumfami Petrarcki są *Triumfy Cezara* Andrei Mantegni, cykl, który odegrał kluczową rolę w rozpowszechnianiu cesarskiej ikonografii (dziewięć obrazów ukończonych w 1486 roku, namalowanych dla Palazzo San Sebastiano w Mantui, między innymi jako element scenografii spektakli, obecnie w Hampton Court)⁴⁵⁶. Mantegna ustalił w nich stały odtąd repertuar ikonograficzny przedstawień triumfów wojennych *all’antica*, ze zwycięskim wodzem na rydwaniu, orszakiem niosącym insygnia władzy i trofea wojenne, egzotycznym zaprzęgiem i barwnymi, dmącymi w trąby i tuby muzykami, wreszcie z jeńcami. Na koniec ukazał Wiktorię wieńczącą triumfatora, a w tle tej sceny wyeksponowano architektoniczny symbol zwycięstwa – łuk triumfalny. Malarz wykazał przy tym zadziwiająco erudycję filologiczną (obficie czerpał z Plutarcha, Swetoniusza, Appiana, Diona Kasjusza, a także z dzieł autorów nowożytnych: Favia Bionda *Roma triumphans* i Robertusa Valturiusa *De re militari*), jak również archeologiczną (cytaty z reliefów antycznych na sarkofagach, kolumnie Trajana, łukach triumfalnych). Rozpowszechnione między innymi dzięki autorskim drzeworytom *Triumfy*

454 Poeta pisze o wozie triumfalnym zaprzężonym w cztery białe konie; zob. też E. Nyholm, „Triumph” as a motif in the poems of Petrarch and in contemporary and later art, [w:] *Medieval iconography and narrative*, Odense 1980, s. 70–99.

455 Ortner, op. cit.; M. Pokorska-Primus, *Tradycja „Triumfów” Francesca Petrarcki w grafice szkół północnych xvi wieku*, „Folia Historiae Artium” 1999/2000 (2001), N.S. 5/6, s. 93–118.

456 T. Arlt, *Andrea Mantegna: Triumph Caesars; ein Meisterwerk der Renaissance in neuem Licht*, Wien 2005; C. Elam, *Les triomphes de Mantegna: La forme et la vie*, [w:] *Mantegna 1431–1506*, kat. wyst., Paris 2008, s. 363–403.



176. Lukas Ewert, *Triumfalny pochód rycerstwa z królem Kazimierzem Jagiellończykiem*, fragment, 1585, Dwór Artusa, Gdańsk

Cezara spopularyzowały w sztuce europejskiej wiele motywów imperialnych, wplatanych do przedstawień alegoryczno-mitologicznych, zwłaszcza heroizujących bohaterów wojennych⁴⁵⁷.

Reasumując, punktem wyjścia naszych rozważań będą przedstawienia triumfów wywodzące się z antycznej idei triumfalnych pochodów zwycięzców, wskrzeszone w okresie renesansu jako alegoryczne obrazy o wymowie moralnej, których wspólną cechą będzie paradny wóz ukazany w ruchu, z zaprzęgiem i orszakiem. W tak wyodrębnionej grupie przedstawień zostaną wyróżnione triumfy historyczne jako alegorie, triumfy religijne (odległe pod względem treści, w których jednak podjęto swoisty dialog z triumfami antycznymi) oraz triumfy jako świeckie alegorie moralne.

8.7.2 Triumfy historyczne jako alegorie

Najstarszym gdańskim przedstawieniem triumfu był zaginiony na początku XIX wieku płaskorzeźbiony triumf rzymski Adriaena Karffycza, powstały w roku 1533 dla Ławy Świętego Rajnolda. Należy uznać go także za najstarsze tego rodzaju przedstawienie (narracyjny fryz z triumfem *all'antica*) w sztuce na ziemiach Rzeczypospolitej⁴⁵⁸. Należące do tego samego typu malowidła wawelskie, odnotowane w rachunkach pod rokiem 1535 jako *pictura belli et triumphii in superioribus atrii ante turrim Jordanka*, identyfikowane są z malowanymi fryzami z przegładem wojsk i turniejem rycerskim⁴⁵⁹, znacznie późniejsze są rzeźbiarskie triumfy z powrotem po zwycięstwie pod Obertynem (nagrobek Jana Tarnowskiego, 1561–1563) i z nagrobka Mikołaja i Hieronima Sieniawskich (po 1582)⁴⁶⁰.

Niezachowany gdański *Triumpf* stanowił element programu ikonograficznego obejmującego figury siedmiu planet (niezachowane), figury Fortitudo i Caritas oraz być może Iustitii,

457 M. A. Zaho, „*Imago triumphalis*”: *The function and significance of triumphal imagery for Italian Renaissance rulers*, New York 2004.

458 Starsze są przedstawienia alegorycznych triumfów władcy *all'antica*, ujęte w medaliony; dwa przykłady triumfów imperatorskich na podniebiu baldachimu Władysława Jagiełły (1519–1524), aluzja do zwycięstwa pod Grunwaldem. Uzupełniają je ukazane w przyłuczach arkad baldachimu trofea wojenne, ofiarowane jako *ex voto Deo Optimo Maximo*: egida z głową Meduzy, *spolia hostium* i *spolia optima* oraz naczynia używane w czasie uroczystości triumfalnych. Medalion z triumfem imperatora na pilastrze oraz podobny repertuar instrumentów i naczyń triumfalnych występuje we wnętrzu Kaplicy Zygmuntowskiej, tam także zastosowano schemat łuku triumfalnego i typowe dla niego dekoracje (motyw geniuszy z pochodniami z przyłuczca) – J. Kowalczyk, *Triumpf i sława wojenna „all'antica” w Polsce w XVI w.*, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 293–315.

459 K. Sinko-Popielowa, *Hans Dürer i Cebes wawelski*, „*Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*” 1937, v, s. 146–147.

460 Kowalczyk, op. cit., s. 314–317.



177. Lucas Ewert, *Triumfalny pochód rycerstwa z królem Kazimierzem Jagiellończykiem*, fragment, 1585, Dwór Artusa, Gdańsk

temperamentów, półkoliście zamknięte obrazy Mistrza Georga: *Śmierć Lukrecji*, *Ofiara Marka Kurcjusza*, *Diana i Akteon*, *Stracenie Mecjusza Fufecjusza* i *Synowie Hajmona na Bajardzie*. U Mistrza Adriana zamówiono także *Triumf Kazimierza Jagiellończyka po bitwie pod Malborkiem*, ale rzeźbiarz nie wywiązał się ze zlecenia (malarz Lucas Ewert pięćdziesiąt dwa lata później powrócił do tego tematu w Dworze Artusa). Niezachowany płaskorzeźbiony triumf wprowadzał widzów w obszar gloryfikacji na modłę starożytną, a uzupełniony został enklawami semantycznymi w postaci moralizatorskich inskrypcji (te przestrzegały przed egoizmem i partykularyzmem – przyczynami upadku Rzymu). Sferę pozytywnych i negatywnych exempli sprzężono z wątkiem astrologicznym (figury siedmiu planet), alegorycznym i aktualizacyjnym. Całość wieńczy figura patrona bractwa – świętego Rajnolda, wzbogacająca obecne treści o etos rycerski.

Triumfalny pochód rycerstwa z królem na rydwanie po zdobyciu Malborka namalował wzdłuż Ławy Bractwa Malborskiego w roku 1585 Lucas Ewert (il. 176–179). Do dziś zachowały się dwa odcinki fryzu. Ukazują one króla Kazimierza Jagiellończyka na rydwanie zdobionym *all'antica*, przypominającym pojazd Wenus (autor nieświadomie przejął z jej symboliki łabędzia). To wizerunek iście cesarski, niczym konterfekt zmartwychwstałego Karola Wielkiego⁴⁶¹. Pojazd ciągnie sześciokonny zaprzęg prowadzony przez rycerzy w antykizowanych zbrojach. W pochodzie uczestniczą zapewne czterej synowie króla (wszyscy w koronach królewskich), kardynał dosiadający muła oraz rycerze, halabardnicy, puzoniści i kobziarze oraz jeńcy – wszyscy odziani zgodnie z modą panującą w czasach powstania obrazu. Zaginęły fragmenty z witającymi króla starcami oraz

461 Z. Kruszelnicki, *Historyzm i kult przeszłości w sztuce pomorskiej*, Warszawa–Poznań–Toruń 1984, s. 21.



178. Lukas Ewert, *Triumfalny pochód synów królewskich i kardynała*, 1585, Dwór Artusa, Gdańsk



179. Lukas Ewert, *Triumfalny pochód z trofeami, chorągiewami i witającymi starcami*, 1585, fragment zaginiony, dawniej Dwór Artusa, Gdańsk

z grupą walczących jeźdźców. Malarski fryz, opracowany *en grisaille*, nawiązywał do powstałego wcześniej płaskorzeźbionego fryzu z triumfem antycznym Adriaena Karffycza.

Podstawowy kontekst dla triumfu Ewerta stanowią drzeworyty ilustrujące triumf Maksymiliana I. Pierwszy etap powstawania tego najbardziej prestiżowego i ambitnego dzieła renesansowej sztuki graficznej wyznacza rok 1512, kiedy cesarz Maksymilian I zlecił Albrechtowi Dürerowi, Albrechtowi Altdorferowi, Hansowi Burgkmairowi i Hansowi Schäußeleinowi wykonanie projektu gigantycznego łuku triumfalnego o długości pięćdziesięciu metrów, odbitego ze 194 matryc, ukończonego i opublikowanego w 1515 roku. Drugi wielki projekt, będący kontynuacją poprzedniego – graficzny fryz z triumfem Maksymiliana I – opublikowano fragmentarycznie w 1522 roku (była to kompozycja Dürera, z wielkim wozem triumfalnym). W całości cykl ukazał się w roku 1530, uzupełniony między innymi o triumfy projektu Hansa Burgkmaira. Wspomniany wóz triumfalny Dürera z 1522 roku ukazywał cesarza w powozie ciągniętym przez zaprzęg dwunastu koni, którym towarzyszą białogłowy personifikujące cnoty cesarskie (precyzyjnie określone napisami). Jak sugerują badacze, Dürer mógł się inspirować drzeworytem Tycjana *Triumpf Chrystusa* z 1512 roku. Projekty Burgkmaira, również oparte na pierwowzorach włoskich, ukazywały towarzyszący orszak rycerstwa. Serie graficzne ilustrujące *Triumpf Maksymiliana I* zdobyły ogromną popularność, ich wydania były wznawiane, one same zaś podrabiane i parafrazowane⁴⁶².

Lucas Ewert zapewne znał drzeworyt Dürera *Wielki wóz triumfalny Maksymiliana I* z 1522 roku. Przejął z niego w sposób uproszczony formę rydwanu, elementy jego dekoracji (orzeł, lew), zaprzęgi koni (kobiece personifikacje zastąpili w gdańskim triumfie ciężkozbrojni rycerze). Być

462 T. Schauerte, *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I: Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, München 2001; *Künstler und Kaiser: Albrecht Dürer und Kaiser Maximilian I; der Triumph des römisch-deutschen Kaiserhofes*, kat. wyst., Bremen 2003.

może korzystał także z drzeworytów z monumentalnego dzieła *Triumf Maksymiliana I* (pierwsze wydanie w roku 1526). Ich refleksem wydają się przedstawienia dostojników na koniach, odpowiadające wizerunkom rycerstwa z chorągwiami, reprezentujące różne kraje cesarstwa (Albrecht Altdorfer), jeźdźcy muzykujący (analogie w przedstawieniach Leonharda Becka), żołnierze z lancami (Hans Schäufelein), motyw sztandarów długich i wąskich jak banderole (Hans Burgkmair). Repertorium potencjalnych inspiracji zamkną fryzy graficzne z konnymi orszakami rycerzy, znane z twórczości Virgila Solisa. Nie można także wykluczyć, że inwentorzy inspirowali się dekoracją malarską ratusza norymberskiego, wybitnymi i bardzo wczesnymi przykładami recepcji dzieł Lukiana i Waleriusza Maksymusa w sztuce na północ od Alp. Jest prawdopodobne, że gdańszczanie, którzy w ramach *itinerarium studiorum* lub w interesach kupieckich odwiedzili Norymbergę, mogli widzieć triumfalny fryz w Sali Rady miejscowego ratusza, z pochodem cesarza Maksymiliana I (technika sgraffita)⁴⁶³, uwieńczony girlandami (por. późniejsze girlandy Andreasa Stecha w Dworze Artusa).

W gdańskim triumfie Ewerta za pośrednictwem niemieckich drzeworytów odżywa idea antycznych triumfów wodzów po zwycięskich kampaniach. Polskiego króla ukazano w formule ikonograficznej należnej cesarzowi – przypomniano w ten sposób o pretensjach Jagiellonów do spadku po Habsburgach⁴⁶⁴. To jeden z najbardziej interesujących przykładów gdańskiego historyzmu w sztuce – nie jest on obrazem konkretnego pochodu triumfalnego, lecz alegoryczną wizją potęgi dynastycznej Jagiellonów, sformułowaną z perspektywy czasów panowania Stefana Batorego. Inwentor fryzu mógłby powtórzyć za ideowym twórcą norymberskiego pochodu Maksymiliana, Willibaldem Pirckheimerem, słowa użyte przezeń w liście do owego cesarza, gdzie swoje *inventio* określał jako „*non solum triumphalis sed etiam philosophica et moralis*”⁴⁶⁵. Jak zaznaczono, kostium współczesny miesza się tu ze stylizowanym na starożytny, synowie Kazimierza Jagiellończyka, którzy kolejno zasiadali na tronie, noszą korony, tak więc pochod porusza się poza czasem historycznym, jest to obraz majestatu Korony polskiej, gwaranta przywilejów i źródła prosperity Gdańska. Gdańszczanie byli dumni z udziału w wojnie trzynastoletniej, dlatego powrócono do tematu przemarszu zwycięskich wojsk w malowidle *Powrót z wyprawy wojennej* z około 1600 roku w dawnej Ławie Trzech Króli w Dworze Artusa i w kontynuującym go fryzie Ottona Brausewettera z lat 1860–1869⁴⁶⁶.

Wiek XVII przynosi w dziejach obrazowania triumfów w sztuce Gdańska znamienne prze wartościowania. W zapomnienie poszła humanistyczna głębia, doniosłość i uniwersalizm przesłania, zastąpiły je triumfalne przedstawienia gloryfikujące władców, cokolwiek bombastyczne i nieszczerze, lub równie wymuszone triumfy religijne, z korpulentnymi, postrubensowskimi heroinami wiary. W okresie renesansu świat pogańskich bóstw harmonijnie współtworzył

463 Tipton, op. cit., s. 370–384 (tu szczegółowa bibliografia).

464 Najstarsze w sztuce Rzeczypospolitej przedstawienie triumfu władcy *allantica* to dwa medaliony z triumfem imperatorskim na podniebiu baldachimu Władysława Jagielly (1519–1524), aluzja do zwycięstwa pod Grunwaldem. Uzupełniają je ukazane w przyłuczach arkad baldachimu trofea wojenne, ofiarowane jako *ex voto Deo Optimo Maximo*: egida z głową Meduzy, *spolia hostium* i *spolia optima* oraz naczynia używane w czasie uroczystości triumfalnych. Medalion z triumfem imperatora na pilastrze oraz podobny repertuar instrumentów i naczyń triumfalnych odnajdujemy we wnętrzu Kaplicy Zygmuntowskiej, tam także zastosowano schemat łuku triumfalnego i typowe dla niego dekoracje (motyw *geniuszy* z pochodniami z przyłuczka).

465 Tipton, op. cit., s. 55.

466 A. R. Chodyński, *Trzy obrazy z wojskiem z gdańskiego Dworu Artusa*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, Gdańsk 2002, s. 91–97.



180. Nathaniel Schröder, *Ślubny orszak Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Eleonory Habsburżanki*, miedzioryt

triumfalną alegorię, w dobie baroku mieszkańcy Olimpu stali się przebranymi figurantami, od dawna zneutralizowanymi w bezpiecznej kategorii poezji. *Theatrum* architektoniczne Gdańska, z sekwencją bram, scenierią ulicy Długiej i Długiego Targu, stwarzało niezwykłą scenierię dla przedstawionych dalej paradnych wjazdów królów polskich, których miasto w sposób szczególny honorowało okolicznościową architekturą. Ikonografia oparta na motywie triumfalnego zaprzęgu stała się w tym stuleciu obiegowa, a dobór motywów – mechaniczny.



181. Mistrz Cornelius, *Triumf Miłosierdzia*, relief z cokołu chrzcielnicy, 1552–1553, kościół Mariacki, Gdańsk

Na karcie tytułowej wydanego w Gdańsku w 1646 roku dzieła Jakuba Sobieskiego *Commentariorum Chotinensis belli libri tres* odnajdujemy – oprócz alegorii Zwycięstwa i wizerunków Zygmunta III w stroju koronacyjnym i Władysława IV w zbroi – historyczno-alegoryczne przedstawienie triumfu. Mimo historycznych realiów nie jest to ilustracja konkretnego wydarzenia – zaprzęg złożony z sześciu koni ciągnie triumfalny wóz z Władysławem IV, koronowanym przez Wiktorię. Za nimi niesione są trofea i prowadzeni jeńcy tureccy. Podobny charakter ma rycina gdańszczanina Nathaniela von Schrödera⁴⁶⁷, na której widzimy ślubny orszak polskiej pary królewskiej, zapewne Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Eleonory Habsburżanki (il. 180). Otwiera go kawaleria, za nią podążają dostojnicy kościelni, dalej Apollo w otoczeniu Muz. Król z małżonką ukazaną jako Minerwa zasiadają w wozie z orłem – godłem Rzeczypospolitej – na przodzie, ciągniętym przez amorki z płonącymi pochodniami wiecznej miłości i synogarlice, ptaki Wenus. Nie zabrakło tu także personifikacji obfitości, Fam, atrybutów stałości. Oto świat rozpięty między historią, mitem i alegorią. Oprócz tak rozbudowanych obrazów motyw *carro trionfale* pojawił się w funkcji emblematycznej jako ilustracja książkowa⁴⁶⁸. Widzimy, jak rozpowszechniony, zakorzeniony i nośny jest motyw wozu triumfalnego. Pojawia się on kilkakrotnie w gdańskim medalierstwie. Na przykład na rewersie medalu Johanna Höhna z portretem Marii Kazimiery ukazano królową jako Junonę, która na rydwanie unosi się nad pejzażem Prus Królewskich. Na banderoli pojawia się dewiza „*Cum Jove iuvat* – z Jowiszem pomaga”.

8.7.3 Triumfy religijne

Najstarsze z zachowanych przedstawień wozów triumfalnych w sztuce Gdańska to rydwan z luteranскими alegoriami Triumfu Miłosierdzia, jeden z siedmiu reliefów zdobiących kamienny, ośmioboczny cokoł chrzcielnicy kościoła Mariackiego (mistrz kamieniarski Cornelius, 1552–1553;

467 Rycina jest podwójnie sygnowana: Nathanael von Schroeder: *Eques D. Marci. Inven: &c fe. Gedan* oraz *And. Stech del Joan Bensheijther sculp et Ge...* (nieczytelne) – K. v. Różycki, *Die Kupferstecher Danzigs. Ein Beitrag zur Geschichte des Kupferstichs*, Danzig 1893, s. 36–37.

468 Przykładem nader egzotycznym w prezentowanym kontekście jest ilustracja na frontyspisie dzieła Jean Claude de la Courvée *O odżywianiu płodu w łonie matki twierdzenia sprzeczne*, wydane w roku 1655 w Gdańsku. W centrum karty ukazano jako symbol Wenus rydwan z Amorem, zaprzężony w parę gołębi. Owocem miłości jest plód ludzki przedstawiony poniżej.



182. Virgil Solis, *Triumfalny pochód Muzyki*, miedzioryt

il. 181). Płaskorzeźba ukazuje dwie kobiety pośród dzieci na triumfalnym wozie, personifikujące Caritas, a jednocześnie – poprzez obecność niemowląt – manifestujące luterzańską przychylność dla chrztu niemowląt. Zaprzęg ciągną dwie niewiasty, personifikacje cnót kardynalnych, oraz Baranek Boży, wiedziony przez anioła wskazującego na niebo. Baranek Boży jest znakiem ofiary Chrystusa, która stała się triumfem bezgranicznego Miłosierdzia. Koła wozu zaopatrzone zostały w symbole Ewangelistów – Marka i Jana. Orszak zamykają pchające wóz dwie pozostałe cnoty kardynalne oraz świeccy uczestnicy chrztu, we współczesnych strojach. Program dekoracji wyraża naukę Lutra o chrzcie, z akcentami obrony chrztu dzieci przed argumentami anabaptystów⁴⁶⁹. Wskażmy na koniec źródło inspiracji dla kompozycji reliefu: jest nim miedzioryt Virgila Solisa, reprezentujący diametralnie różną sferę wyobrażeń: *Triumfalny pochód Muzyki* (1540–1541).

W naszym przeglądzie konwencji ukazywania alegoryczno-religijnych triumfów szczególne miejsce przypadnie obrazowi Izaaka van den Blocke *Upadek Jerycha*. W skromnej gdańskiej antologii jest jedynym triumfem starotestamentowym. Obraz wiernie ilustruje pochód kapłanów, którzy zgodnie z wezwaniem Bożym mieli przy dźwięku trąb i wznosząc okrzyki bojowe, okrążyć siedem razy Jerycho i ostatecznie obrócić je w perzynę („Jozue wstał wczesnie rano, kapłani wzięli Arkę Pańską, a siedmiu kapłanów niosących siedem trąb z rogów baranich szło przed Arką Pańską, grając bez przerwy na trąbach w czasie marszu. Zbrojni wojownicy szli przed nimi, a tylna straż szła za Arką Pańską i posuwano się przy dźwięku trąb” – Joz 6:12–14).

Izaak van den Blocke sparafrazował w swym obrazie dwie niderlandzkie ryciny: *Upadek Jerycha* Harmena Jansz. Mullera (il. 94) oraz *Ukrzyżowanie* Johanna Sadelera według Christopha Schwartz (1582; il. 95). Wykazał przy tym spory talent, adaptując elementy prostokątnej kompozycji (kapłani niosący Arkę Pańską i grający na rogach) do owalnego kształtu obrazu. Pozostałą dolną przestrzeń i prześwit między kapłanami niosącymi Arkę akuratywny malarz zaludnił postaciami rzymskich żołnierzy, których przerysował ze wspomnianego kopierszychu Sadelera. To kolejny przykład warsztatowej ekonomii oficjalnego malarza kalwińskiego Gdańska. Powracając do pierwowzoru gdańskiego obrazu, przywołuje on nieodparcie na myśl słynny relief z Łuku Tytusa, przedstawiający triumfalny pochód Rzymian, pogromców powstania żydowskiego, niosących zrabowane ze Świątyni Jerozolimskiej stół, menorę i księgi. Relikwy architektoniczne Forum Romanum, w tym Łuk Tytusa, były podziwiane i szkicowane przez

⁴⁶⁹ K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą*, Wrocław 2000, s. 116.

zastępy *pittori fiamminghi*, wśród nich był także Harmen Jansz. Muller, który w czasie włoskiej peregrynacji odwiedził w latach 1594–1602 Rzym i Neapol⁴⁷⁰.

Adaptacją antykizowanego schematu triumfu jest rewers medalu Johanna Höhna z 1645 roku, upamiętniającego dysputę katolików, luteranów i kalwinów w Toruniu na *Colloquium charitativum*. Na rewersie ukazano *Triumf Stałości* z inskrypcją CONSTANTIA TRIUMPHANS. Rydwan Stałości ciągną Wiara z krzyżem i Nadzieja z gołębiem w dłoni. Kolumna symbolizowała siłę ducha, a palma – wytrwałość poprzez mękę. Inskrypcji towarzyszył nakaz religijno-moralny: FER PATIENTER ONUS CONSTANTI PECTORE SPERA IN COELO FIDEI CERTA CORONA DATUR (Znoś cierpliwie ciężar, czekaj z wytrwałym sercem, w niebie otrzymuje się pewną koronę wiary). Ideą medalu była walka o prawdziwą wiarę, toczona metodami pokojowymi, z cnotami jako orężem. *Constantia*, stałość w wierze, którą osiąga się poprzez kultywowanie cierpliwości i wytrwałości, była zgodna zarówno ze współczesną myślą protestancką, jak i z myślą neostoicką.

8.7.4 Triumfy jako świeckie alegorie moralne

Kolejnym spośród gdańskich przedstawień triumfów jest obraz alegoryczny *Powinności władzy świeckiej* (il. 183), który pojawił się w 2001 roku na gdańskim rynku sztuki. Na pierwszym planie ukazany jest wóz triumfalny zaprzężony w parę koni. Zasiada na nim pod baldachimem król w koronie i z berłem, w antykizowanej zbroi, z narzuconym na nią czerwonym płaszczem. Towarzyszy mu Sapientia, ukazana jako odziana w powłóczyste szaty kobieta, z głową nakrytą welonem; w prawej dłoni trzyma lustro, oznaczające zdolność korygowania własnych wad, wokół lewej wije się wąż, czy raczej podobna mu ryba zwaną remorą – właśnie z tymi atrybutami wyobrażona została w *Ikologii* Cesarego Ripy Roztropność. Zaprzęgiem powozi kobieta podpisana jako Iustitia, personifikacja Sprawiedliwości, ze skodyfikowanymi już w średniowieczu atrybutami: wagą i mieczem.

Paradny wóz ciągnie para koni. Siwy koń, w bogatym czerwonym rzędzie przyozdobionym frędzlami i wieńcami laurowymi, do grzbietu nakrytego ozdobną derką z napisem *Praemium bonora* ma przytwierdzone insygnia władzy: koronę i berło. Drugi z koni, ciemnogniady, za naczółkiem i na grzbiecie nosi z kolei przymocowane narzędzia kary: bicze, różgi, pałki i bat. Słabo czytelny napis nad jego głową brzmi: *Poena malors*.

W tle, w lewym górnym rogu obrazu, ukazano scenę koronacji lub pasowania na wodza, rozgrywającą się w okazjonalnym pawilonie, wśród gawiedzi i żołnierzy przybywających od strony rozłożystego drzewa (słabo widocznego). W głębi, pośrodku obrazu, przedstawiono scenę egzekucji. Najdalszy plan tworzy panorama miasta i wzgórze.

Obraz namalowany został według graficznego wzoru Adriana Collaerta, powstałego według projektu Maartena de Vos. Rycina będąca pierwowzorem kompozycji została wydana w cztero-częściowym cyklu *Boskie zadania trzech stanów* przez Philipa Galle w latach 1585–1588 (il. 184).

470 O powszechnej znajomości tego reliefu świadczy jego graficzna reprodukcja, uzupełniona opisem, użyta jako komentarz do form memory, zastosowanych w dekoracji luku triumfalnego ku czci Infanti Izabelli, *Pompa introitus honoris Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis*, Antwerp 1641, s. 94.



183. Malarz nieznany, *Powinności władzy świeckiej*, rynek antykwaryczny

Obraz dość wiernie powtarza wzór, różnice dotyczą skromniejszej niż na rycinie dekoracji wozu, nieco innych proporcji postaci i zmienionej – zapewne w wyniku przemalowań – architektury miasta. Malowany jest wprawną ręką, choć malarz lepiej odwzorowuje detale i materie niż ludzką fizjonomię. W grupach figuralnych w tle wykazuje większą swobodę malarską.

Na powstanie obrazu w gdańskim środowisku malarskim wskazuje zarówno jego forma, jak i treść. Pod względem stylistycznym prezentuje on właściwy dla schyłkowego manieryzmu repertuar form – dotyczy to nie tylko wzoru, typowej, przeładowanej alegorii utrzymanej w akademickiej formule trzeciego pokolenia niderlandzkich italianistów, ale też kolorystyki czy manieri opracowania *alla prima* drugiego planu. Obraz namalowano zapewne u schyłku drugiej dekady XVII wieku, w czasie gdy w malarstwie gdańskim dominowali epigoni Izaaka van den Blocke, Antona Möllera i Hermana Hana. To okres pewnej stagnacji w malarstwie gdańskim, który przerwie dopiero pojawienie się Adolfa Boya. Fakt posługiwania się wzorami Maartena de Vos jest typowy nie tylko dla malarstwa Gdańska, ale i całej Rzeczypospolitej w XVII stuleciu. Wiele innych przykładów korzystania w tym środowisku z wzorów Maartena de Vos czeka jeszcze na publikację.

Obraz *Powinności władzy świeckiej* to alegoria ukazująca cnoty, którymi powinien kierować się władca (wyrażają je personifikacje), instrumenty do nagradzania i kary (obrazują je atrybuty koni) i ukazane na zasadzie *exempli* skutki oddania bądź sprzeniewierzenia się sprawom ojczyzny. Obraz zapewne stanowił część cyklu opartego na wspomnianych wzorach – uzupełniały go alegoryczne przedstawienia z przedstawicielami stanu duchownego i chłopskiego. Jego



184. Adrian Collaert według Maartena de Vos, *Powinności władzy świeckiej*, z cyklu *Boskie zadania trzech stanów*, miedzioryt, 1585–1588

program, pokrewny stoicko-kalwińskiej wykładni malarskich dekoracji Ratusza Głównego Miasta, wskazuje, wraz z innymi niezachowanymi (zaginionymi?) obrazami cyklu mógł on zdobić dom patrycjusza gdańskiego lub wnętrze budowli użyteczności publicznej.

Najbliższe temu obrazowi alegorycznego triumfu cnót państwowotwórczych jest dzieło Hansa Vredemana de Vries z roku 1594, z cyklu umieszczonego w Letniej Sali Rady Ratusza Głównego Miasta. To obraz *Libertas*, personifikujący podstawową cnotę republikańską (il. 185)⁴⁷¹. Ukazuje kobiecą personifikację Wolności, zasiadającą na tronie umieszczonym na ruchomej platformie na czterech kołach, ciągnięj i popychanej przez personifikacje Iustitii i Fortitudo, Veritas i Ratio, Prudentii i Temperantii. Orszak – zgodnie z rytmem antycznym – otwiera herold, ogolony wyzwoleniec ze spolum z pileusem oraz kajdanami, a zamyka inny, płający i grający na instrumentach. Na platformie wozu swobodnie przysiadły różne zwierzęta, w myśl łacińskiej inskrypcji pierwotnie znajdującej się na obrazie, która w polskim tłumaczeniu brzmi: „Złota wolność nie do kupienia za żadne pieniądze przystoi zarówno człowiekowi, jak i zwierzętom”. Vredeman de Vries zaadaptował elementy znane z cykli alegorycznych *trionfi* Maartena de Vos, obraz zaludnił marionetkowymi postaciami postflorisowskimi, odgrywającymi swe role w retorycznym *theatrum*

471 Iwanoyko, op. cit., s. 98–110.



185. Hans Vredeman de Vries, *Libertas*, 1594, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk

z fantasmagoryczną architekturą w tle, gdzie manierystyczne portyki sąsiadują z Koloseum. Budowla ta, relikw starożytnego Rzymu, gra tu jednak rolę cyrku greckiego, gdzie zgodnie z przekazem Waleriusza Maksymusa rozradowani Grecy składają dziękczynienie Tytusowi Kwincjuszowi Flamininusowi za uwolnienie spod jarzma Filipa v Macedońskiego.

8.7.5 Mit i antykizacja w artystycznych oprawach królewskich intrat i fajerwerków

Radosne po dniach całych widziano pokazy,
 Jaśniała i noc ciemna od blasku sztucznego.
 Dostępne tętnią sceny od płaśców tancerzy
 i w walkach wielu o maty ociera się pięściarz.
 Śliski maszt ma na szczycie dla śmiałka nagrodę,
 Od wyżyn Kapitolu w dół Dedal wlatuje.
 Przedziwne ukazuje zjawy malarz-aktor,
 I Apolla, i z Helikonu pełne nauk boginie.
 Niedźwiedzie tuż groźne i zbryzgane krwią strzały Diany,
 Szorstka brzmi pieśń od pasterskich treli.

Tam ryby, jakie wodzi po morzu podstępne wędzisko,
 Z morskimi tuż stworami syczącymi dziwnie.
 W dali się twarz obniża Słońca o złotych kędziorach,
 Przy darach Cyntii przycupnięte wiatry.
 Nereida, widzimy, lśni w rozbłysku racy,
 Gdy Król się zbliża nad wód Wisły toń. [...]
 Tak się czyni zmagają talentu i myśli,
 Przepych się nie ociągał zasób szoldry dać.
 Gród, chociaż sam gościnny, swych nie zazna miar,
 Bo gdy dowiódł hojności, oczekuje łask...⁴⁷²

Gdańska *via triumphalis* była areną spektakularnych wjazdów triumfalnych władców polskich, które wraz z towarzyszącymi im ceremoniami i spektaklami (oracje, opery, balety, maskarady, turnieje, *tableaux vivants*) stanowiły główny element barokowych uroczystości określanych wspólnym angielskim terminem *festival*, który nie znajduje odpowiednika w polszczyźnie. Tego rodzaju przedsięwzięcia były elementem autoprezentacji dworu i wspólnot miejskich, które utrwały poczucie zakorzenienia w tradycji i definiowały swe miejsce w strukturze społeczno-politycznej państwa. Posługiwano się przy tym bogatym repertuarem znaków, zarówno ze sfery *sacrum*, jak i *profanum*, w tym szczególnie tych wykształconych w antyku⁴⁷³.

Władze miasta przekazywały u bram grodu (najczęściej przed Bramą Wyżynną) ceremonialne klucze, wygłaszały wiernopoddańcze i panegiryczne mowy. Następnie orszak podążał niespiesznie ulicą Długą ku Długiemu Targowi, na trasie przemarszu odbierał hołdy i podziwiał żywe obrazy, mijał kolejne okazjonalne bramy triumfalne, domy udekorowane kwiatami i tkaninami. Intraty za każdym razem były spektaklami podkreślającymi rangę obu stron, wyrażoną w szczególności w pełnych kurtuazji mowach retorycznych i w alegorycznych obrazach. Cementowały więzi między panującym a miastem. Bogate dekoracje i wymyślne inscenizacje wiązały się z kosztami⁴⁷⁴, ale perspektywa zaskarżenia sobie przychylności panującego była nie do przecenienia. Uroczystości stawały się formą dialogu między władcą a miastem, w którym każda ze stron podkreślała swój prestiż i omnipotencję – ta sytuacja znajduje kontekst w propagandowej wymowie intrat władców habsburskich do miast niderlandzkich.

Okazją do fiesty były uroczyste wjazdy pary królewskiej, jednego z małżonków, wcześniej dokonane zaślubiny lub koronacja władców, chrzest królewiatek. Znaczący element celebracji

472 J. Pastorius, *O widowiskach w 1651 r., danych w Gdańsku pod obecność Króla i Królowej*, tłum. J. M. Krzemiński, cyt. wg J. M. Krzemiński, *Joachima Pastoriusa wiersz o widowiskach w Gdańsku w 1651 r.*, [w:] *Od liryki do retoryki. W kręgu słowa, literatury i kultury*, Gdańsk 2004, s. 85–86. Podkreślenie autora.

473 Spośród wielu opracowań tematu artystycznej oprawy triumfalnych ceremonii królewskich na uwagę zasługują: J. Landwehr, *Splendid Ceremonies, State Entries and Royal Funerals in the Low Countries, 1515–1791*, Nieuwkoop 1971; M. Mitchell, *The Majesty of the State: Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494–1600)*, Florence 1986; *Spectaculum Europæum: Theatre and Spectacle in Europe 1580–1750*, Wiesbaden 1999; *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, red. H. Watanabe-O’Kelly, M. Shewring, Aldershot 2004; W. Eisler, *Celestial harmonies and Habsburg rule: Levels of meaning in a triumphal arch for Philip II in Antwerp 1549*, [w:] *Triumphal Celebration and the Rituals of Statecraft*, Pennsylvania 1990, s. 332–356.

474 Przywileje oraz ukształtowany obyczaj zobowiązywały gdańszczan do finansowania trzydniowego pobytu króla w mieście oraz utrzymania królewskiego pałacu – zob. E. Kizik, *Koszty królewskich pobytów w Gdańsku w XVII w.*, „Kwartalnik Historyczny” 2007, CXIV, 4, s. 62–63. Dziesięciodniowy pobyt Marii Ludwiki w Gdańsku kosztował budżet miasta niebagatelną kwotę 184,5 tysiąca grzywnien.

stanowiły wydawnictwa dokumentujące uroczystości (*festival books*), rozpowszechniane w ich przededniu lub (częściej) *post factum*. Były to zarówno kroniki wydarzeń, jak literackie, propagandowe obrazy władcy jako pomazańca Bożego i spadkobiercy rzymskich ideałów władzy.

Intrata stawała się sprzyjającym pretekstem dla władz miasta do przekazania dyplomatycznych darów władcom polskim oraz innym, świeckim i kościelnym dostojnikom. Dzieła rzemieślniczo artystycznego użyte jako środek politycznej perswazji, zmierzającej do wydobycia (lub podtrzymania) przywilejów, ustanowienia pokoju, odstąpienia od żądań, zawarcia korzystnego aliansu lub małżeństwa, uzyskiwały wtórną funkcję. Często bywało, że srebrne puchary i misy były degradowane do roli naczyń na monety ofiarowywane polskim królom przez luterzańskie władze miasta. Zygmuntowi III i małżonce przekazano cztery srebrne naczynia i okazałą kwotę pieniężną wraz z podarkiem, wnosząc skargę na czynsze i apelację cechów (1623)⁴⁷⁵. Władysławowi IV w czasie wizyty w Gdańsku na przełomie 1635/1636 roku wręczono kufel wypełniony dwoma tysiącami florenów, Ludwice Marii Rada sprezentowała złotą zastawę stołową z warsztatu Petera van der Rennena i dar pieniężny, by przekonać jej małżonka Jana Kazimierza do swych racji w sporze z mniejszością kalwińską⁴⁷⁶.

Monety, medale i donatywy bite w Gdańsku stanowiły istotne medium propagandowe miasta⁴⁷⁷, oręż w walce o podtrzymanie szczególnego statusu Gdańska jako miasta w przekonaniu jego mieszkańców podległego jedynie królowi. Ikonografia tych przedmiotów, niczym swoisty barometr, żywo reagowała na aktualną koniunkturę polityczną⁴⁷⁸. Medale chwały i wierności Gdańska oraz chwały władców polskich z racji precyzji i lapidarności formy oraz erudycyjnej treści należą do wybitnych w skali europejskiej zjawisk z pogranicza sztuki i polityki.

Najstarsza znana z terenów Rzeczypospolitej okazjonalna architektura triumfalna upamiętniająca wjazd monarchy udokumentowana jest w 1574 roku⁴⁷⁹, wkrótce potem powstały *Księgi hetmańskie* Stanisława Sarnickiego, z których dziesiąta nosi tytuł: *O triumfiech i o tych rzeczach, które po zwycięstwie bywają*. Znane dzięki kilku rękopisom oraz łacińskiemu tłumaczeniu czterech ostatnich rozdziałów (wydane w 1581 roku) dzieło jest kompilacją utworów starożytnych i zapewne inspirowało konceptorów nowożytnych intrat w Polsce⁴⁸⁰.

Źródłem naszej wiedzy o gdańskich ceremoniach są drukowane opisy, często ilustrowane, bądź luźne druki, kartelusze, z uproszczonym graficznym obrazem scenografii i legendą z ich opisem. Rzadko łączą one elementy źródła historycznego i tekstu literackiego.

475 E. Kizik, *Koszty królewskich pobytów w Gdańsku w XVII w.*, „Kwartalnik Historyczny” 2007, CXIV, 4, s. 63.

476 Ibidem, s. 71.

477 Kwestię tę, którą tu jedynie sygnalizujemy, szerzej podejmuje niepublikowana rozprawa doktorska z zakresu nauk historycznych, autorstwa Jarosława Dutkowskiego, pod niefortunnym tytułem *Motywy idei mieszczkańskich na monetach, medalach i żetonach gdańskich od końca XVI wieku do połowy XVIII wieku* (Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczno-Historyczny, 2007). Praca potwierdza świetną znajomość materiału zabytkowego autora, ukazuje elementarną, na ogół prawidłową interpretację treści poszczególnych przedmiotów, logicznie usystematyzowanych, pozostawia jednak niedosyt w zakresie badań porównawczych, uwzględniających kontekst europejski, razi także niekompetencja autora w zakresie historii sztuki.

478 Już w monetach bitych w Gdańsku w czasach Kazimierza Jagiellończyka unikano herbu stanowego, zastępując go orłem jagiellońskim – w ten sposób podjęto propagandową walkę o autonomiczne miejsce Gdańska w Prusach i w Koronie. W medalach i donatywach dokonywano nieustannej modyfikacji (manipulacji?) wizerunku aktualnie panującego władcy, przede wszystkim w zakresie stroju i nakrycia głowy, eksponowano alegoryczne znaczenie herbu miasta, dobierając personifikacje i atrybuty, ukazywano autonomię miasta i szczególną opiekę Bożą nad nim – zob. ibidem, s. 35–36, 39, 52–53 *passim*.

479 J. Chrościcki, *Architektura okazjonalna XVI–XVIII w. w Polsce*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969, s. 219.

480 Kowalczyk, op. cit., s. 318–323.

Od czasów panowania Zygmunta III utrwalił się w Gdańsku zwyczaj urządzania barwnych widowisk, które uświetniały powitanie i umilały pobyt władców w mieście. Ich stałym elementem były fajerwerki⁴⁸¹, pokazy sprawnościowe, turnieje, pisane specjalnie na tę okazję dialogi inscenizowane przez uczniów kolegium jezuickiego.

Po raz pierwszy motywy antyczne pojawiają się w artystycznej oprawie uroczystego wjazdu Zygmunta III do Gdańska w 1623 roku. Na końcu trasy przemarszu królewskiego, przed królewską siedzibą w domu Schencka na Długim Targu, stanęła triumfalna brama, opatrzona herbami Korony, Prus Królewskich i Gdańska oraz licznymi inskrypcjami, w tym panegirycznymi dystychami. Łuk wieńczyła postać Minerwy oraz alegorie zwycięstw nad Moskwą i Turkami (prace malarskie wykonał Izaak van den Blocke, jego brat Jacob odpowiadał za roboty ciesielskie)⁴⁸². Repertuar ceremonii i rozrywek królów polskich odwiedzających Gdańsk ustalił się w czasie tegoż pobytu Zygmunta III. Fajerwerki (tym razem upamiętniające Mucjusza Scewolę), popisy taneczne cieśli i kuśnierzy, walki orężne i popisy zręcznościowe rzeźników, turniej wspinania się na gładki, nasmarowany mydłem maszt⁴⁸³ będą się wielokrotnie powtarzać w nadbałtyckim emporium. Koronację Władysława IV Wazy uczczono w Gdańsku pokazem sztucznych ogni na Długim Targu. Na podium umieszczono naturalistycznie polichromowane figury Mucjusza Scewoli, Gigantów i Iksjona oraz alegoryczny Zamek Amora i Kolumnę Stałości. Scenariusz wieczornego spektaklu, odwołujący się do antycznych exempli męstwa, obejmował stopniowe i efektowne detonacje wspomnianych postaci, będących równocześnie machinami pirotechnicznymi. Efektownym wybuchom petard towarzyszyły dźwięki kapeli⁴⁸⁴.

W 1646 roku przybyła z Paryża do Polski Gdańsk Ludwika Maria Gonzaga, małżonka *per procura* Władysława IV. Artystycznym dokumentem jej intraty do Gdańska są obrazy Bartholomäusa Milwitza *Wjazd Ludwiki Marii Gonzagi do Gdańska przez Bramę Wyżynną i Wjazd Ludwiki Marii do Gdańska przez Bramę Długouliczną* (Zamek Królewski na Wawelu), ze zidentyfikowanymi polskimi i francuskimi dostojnikami w orszaku i majestatyczną wedutą zaśnieżonego miasta⁴⁸⁵. Uroczysty, wielogodzinny wjazd królowej do miasta 11 lutego uświetnił paradny orszak strojnych chorągwi, wystrzały armatnie, a nade wszystko ustawiona w połowie ulicy Długiej brama triumfalna, określona jako *Arcus Gratiae et Pacis*, znana dzięki rycinie Jeremiasa Falcka według Adolfa

481 Pierwszy pokaz pirotechniczny odbył się w Gdańsku w lipcu 1594 roku z okazji narodzin królewicza Władysława. Wówczas ustawiono przed Dworem Artusa wieżę drewnianą wypełnioną materiałami wybuchowymi – inscenizacja miała upodobnić machinę pirotechniczną do zdobywanej twierdzy Wislouiście. Odtąd fajerwerki stały się w Gdańsku częstym elementem uroczystości upamiętniających narodziny dzieci królewskich (Jana Kazimierza Wazy w 1609 roku, Karola Ferdynanda Wazy w 1613), koronacje (Władysława IV, 1633, Michała Korybuta Wiśniowieckiego, projekt Hansa Michaela Gockhella, 1669), królewskie zaślubiny, a zwłaszcza intraty – zob. T. Witzcak, *Teatr i dramaty staropolski w Gdańsku*, Gdańsk 1957, s. 25–30, 65–90; T. Bogucka, *Życie w dawnym Gdańsku*, Warszawa 1997, s. 225.

482 P. Witzke, *Herrliche, fröhliche und lustige Beschreibung so wol dess Einzuges als Praeparation zu demselben, welcher allhie in Dantzick von dem... Fürsten und... Herrn Sigismundo III... geschehen den 1. Julii Anno 1623 zu Abens umb 6. Uhr...*, Dantzick 1623; *Ceremonien bey Beneventur der Königes Sigismundus III*, APGD 300 R/K, 4, k. 243 i n.; zob. też I. Fabiani-Madeyska, *Palatium regium w Gdańsku*, „Rocznik Gdański” 1956/1957, 15/16, s. 160–164.

483 Witzcak, op. cit., s. 26–27.

484 Ibidem, s. 28; Bogucka, op. cit., s. 226. Opis fajerwerku: *Summarischer Bericht von der Königlichen Stadt Dantzick Jubelfest welches daselbst bey Feyrung der Königlichen Crönung... Vladislai Quart... auff den 6. Tagk Februarii herzlich celebrieret worden*, Dantzick 1633.

485 K. Cieślak, *Malarz gdański Bartłomiej Milwicz*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1981, 3, s. 163–164; J. Chrościcki, „*Viae Regiae*” w *Środkowowschodniej Europie w XVII w. i XVIII w.*, „Rocznik Historii Sztuki” 1986, 16, s. 269, il. 4; J. Tylicki, *Bartłomiej Milwicz i Adolf Boy: Addenda et corrigenda*, [w:] *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci Doktor Katarzyny Cieślak*, Gdańsk 2003, s. 159–160. Milwicz był także autorem znanego ze źródeł obrazu przedstawiającego wjazd do Gdańska Stefana Batorego lub Władysława IV (Tylicki, op. cit., s. 160).

Boya (il. 186)⁴⁸⁶. Ustawione na postumentach figury Atlasa i Herkulesa podtrzymywały panoramę miasta, ukazaną w blasku słońca pod łukiem tęczy. Oba posągi, dzięki wmontowanemu w nie mechanizmowi i ukrytym w środku ludziom, poruszały się na powitanie gości i przemawiały po łacinie i po francusku. Pod panoramą w przelocie łuku na kwiatowo-owocowej girlandzie z amorkiem zawisł czterowiersz łaciński z alegorycznym obrazem króla jako opoki dla miasta. Trzy boki wspomnianych czworobocznych postumentów zdobiły emblematy obrazujące czyny obu atlantów, opatrzone łacińskimi inskrypcjami, uwiecznionymi na osobnej rycinie Boya i Falcka, oraz skomentowane w literackim opisie intraty⁴⁸⁷. Z obrazów i tekstów wyłania się wizja Gdańska zabiegającego o łaskę króla Władysława IV, stawianą na równi z Pokojem i Opatrznością. Figury Herkulesa (aspekt pracy) i Atlasa (rola talentu i rozumu) dopełniają przesłanie o roli króla, który podejmuje tytaniczne wysiłki, dzięki czemu nad Gdańskiem łśni tęcza pokoju.

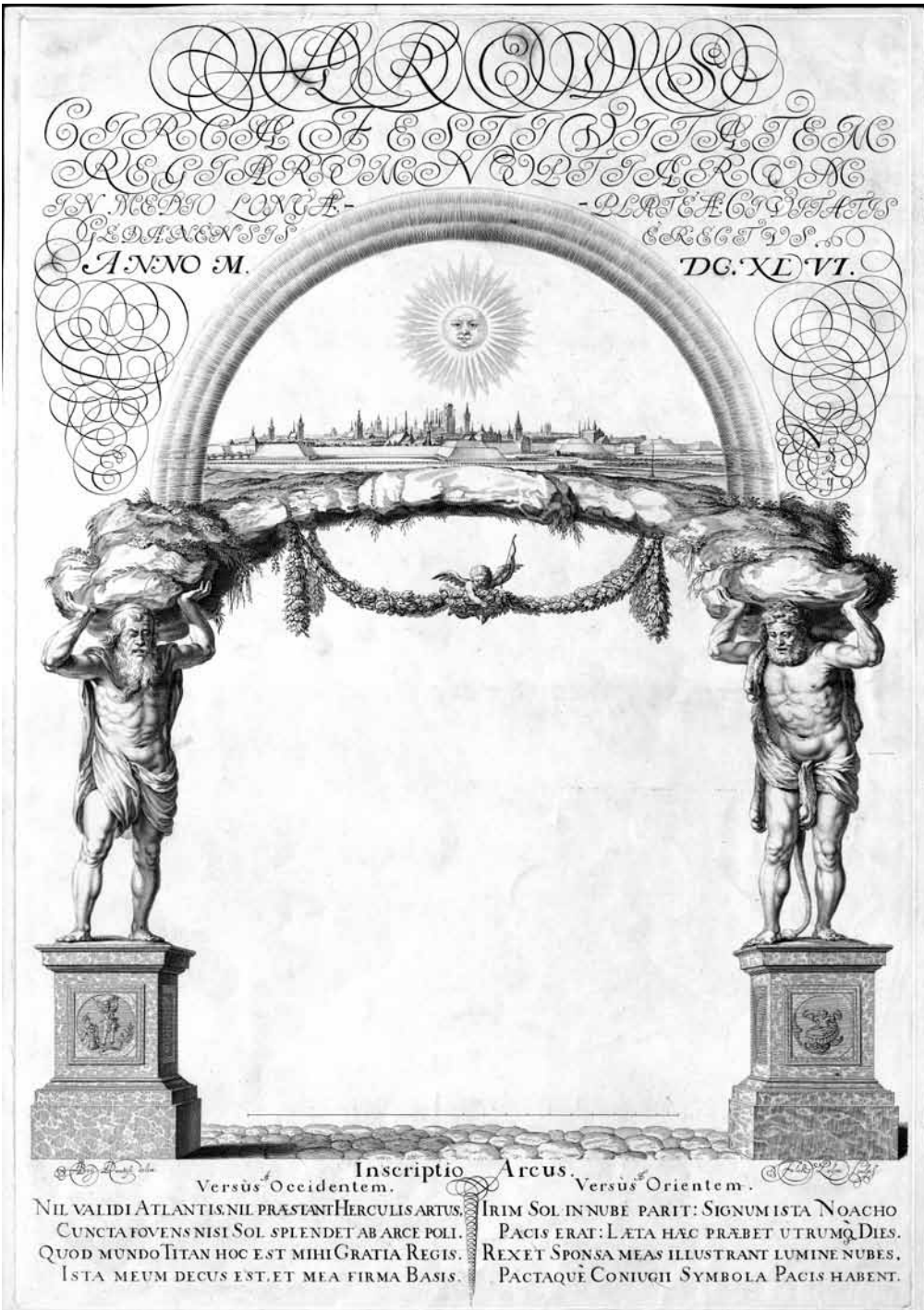
Drużyna z bram triumfalnych, znana z miedziorytów Jeremiasza Falcka, upamiętniająca królewskie zaręczyny, stanęła na Długim Targu, nieopodal ratusza (il. 187–188). Nadano jej kształt trójprzelotowego łuku triumfalnego, skądinąd zbieżny z formą fasady kościelnej, wywodzącej się ze schematu Il Gesù, adaptowanego także na potrzeby małej architektury (zwłaszcza form ołtarzy snycerskich i nagrobków). Gdańska brama wzorowana jest na schemacie architektury okazjonalnej, który pojawił się w księgach upamiętniających uroczystości ku czci Henryka XIII⁴⁸⁸. Drugim istotnym źródłem była opasła księga *Pompa introitus Ferdinandi*, wydana w Antwerpii w roku 1641, która inspirowała po wielokroć barokowe intraty europejskie (il. 189)⁴⁸⁹. Zaczepnięto z nich zarówno architektoniczny kształt bramy, jak i formułę alegoryzacji, z obrazem umieszczonym w górnej kondygnacji, odnoszącym się bezpośrednio do gloryfikowanych osób panujących, parą posągów królewskich protoplastów w niszach na bocznych osiach łuku oraz szeregiem alegorycznych posągów wyrażających treści moralno-polityczno-dynastyczne. Od strony wschodniej w górnej części bramy zawieszono obraz Adolfa Boya *Sąd Władysława IV*, w którym władca stojący w sypialni odrzuca konkury Junony, Wenus i Minerwy, wdzięcznie zwracając się w stronę portretu księżniczki Gonzagi, trzymanego przez Kupidyna. W głębi kompozycji alegorie Racji Stanu i Zmienności Rzeczy przepędzają Nenię, Kupidyn zaś ściągą żalobną kotarę, by Hymen mógł zawiesić weselny złotogłów. Po bokach hermy personifikują udzielającą się zapewne radość ogólną i zgodę. Umieszczone w narożach, na cokółkach posągi Famy i Virtus, a także wieniec bramy Natura z Amorem oraz umieszczone poniżej po bokach Bojaźń Boża (na słońcu) i Zdrowy Rozsądek (ujarzmiający dzikiego rumaka) dopełniają dekoracji tej części bramy. W dolnej kondy-

486 J. A. Chrościcki, *Barokowa architektura okazjonalna*, [w:] *Wiek XVII. Kontrreformacja. Barok*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 236–238; idem, *Intrada z roku 1646 jako przykład związków artystycznych Gdańska z Antwerpią*, [w:] *Sztuka Półwyspu Bałtyku*, Warszawa 1978, s. 326, 328, 331; idem, *Wojna i Pokój. O przedstawieniach emblematycznych za panowania Wazów*, [w:] *Słowo i obraz*, Warszawa 1982, s. 129–150. J. Banach, *Herkules Polonus*, Warszawa 1984, s. 31–32; *Porta Aurea*, kat. wyst., Gdańsk 2007, s. 302–303; M. Morka, „Arcus Gratiae et Pacis”. *Gdańska brama triumfalna na wjazd Ludwika Marii Gonzaga*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii, architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 567–579.

487 A. J. Martini, *Kurtze Beschreibung und Entwurff alles dessen, was bey der [...] Ludovicae Marae Gonzagae [...] Einzuge in die Königl. Stadt Dantzich sich [...] begeben...*, Dantzich (b.r.). Ważnym źródłem pozostaje także J. de Labourer, *Histoire et relation du voyage de la Roynie de Pologne*, Paris 1648, cz. 1, s. 141–145.

488 J. P. Machaut, *Eloges et discours sur la triomphante réception du roy en sa ville de Paris après la reduction de la Rochelle...*, Paris 1629; P. Saxi, *Entrée de Loys XIII. Roy de France et de Navarre, dans sa ville d'Arles, le vingt-neufiesme octobre mil six cens vingt-deux*, Avignon 1623.

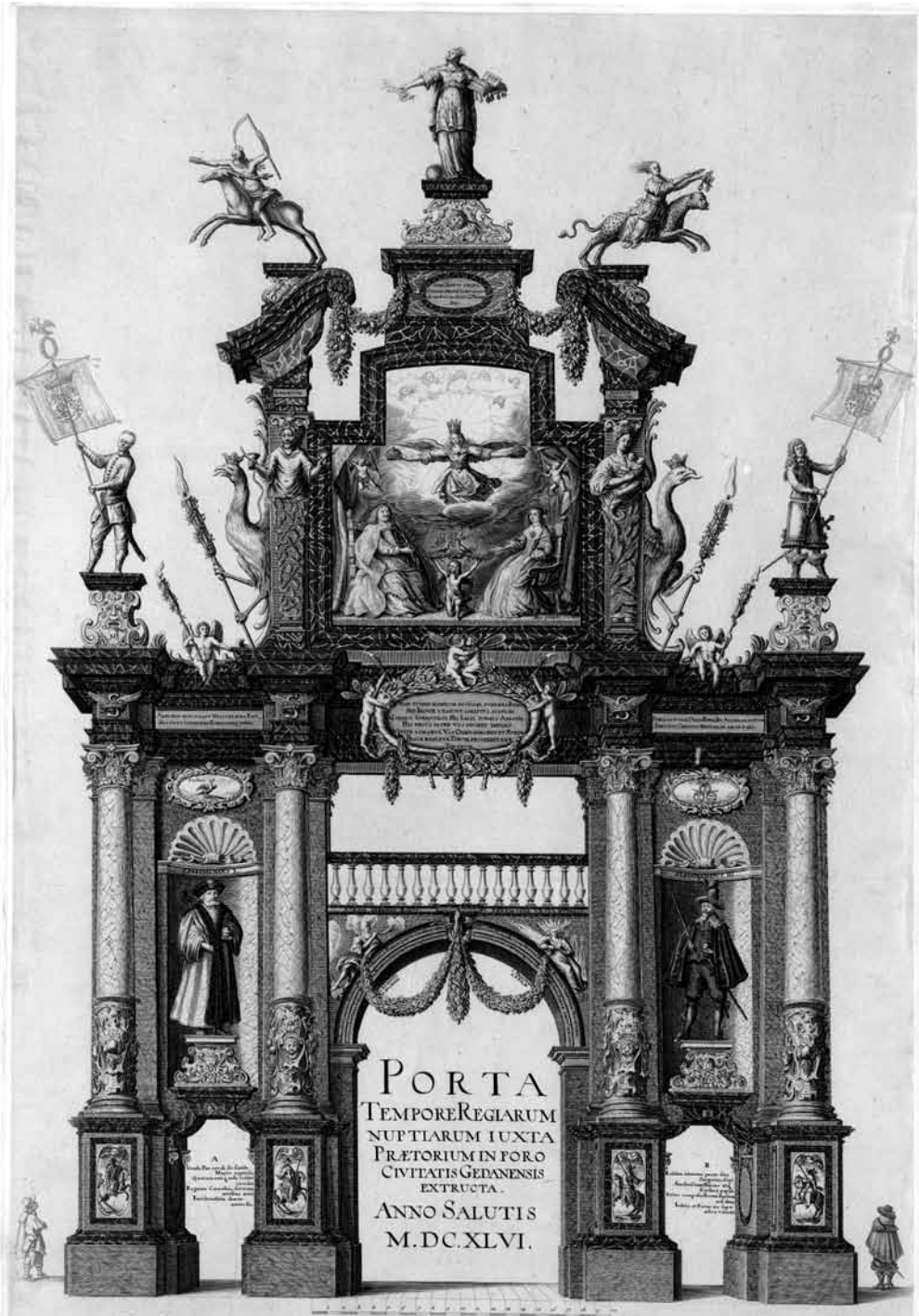
489 J. R. Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, London 1972. Na temat związków artystycznych Gdańska i Antwerpii zob. Chrościcki 1978, s. 309–340.



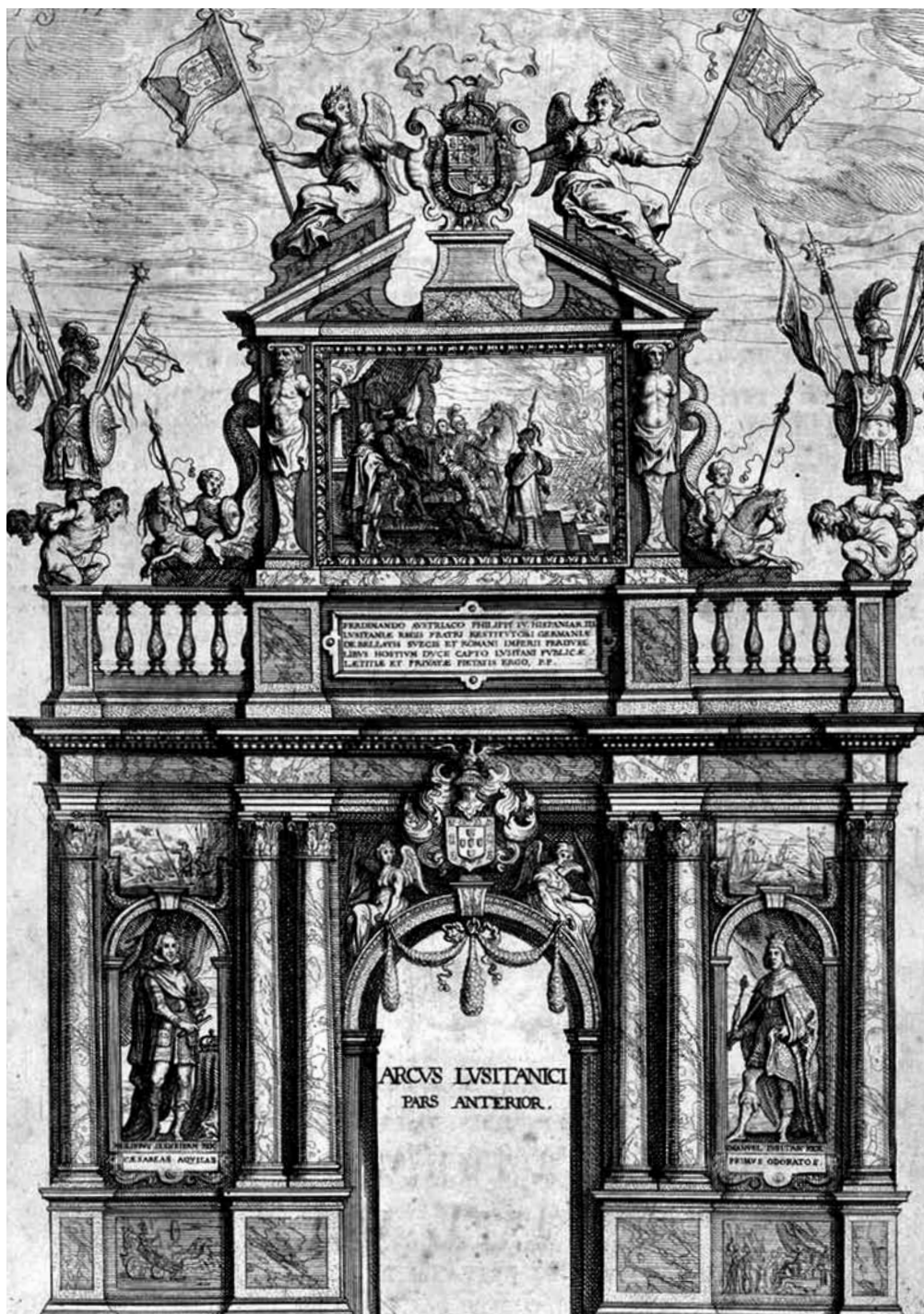
186. Jeremias Falck według Adolfa Boya, *Arcus Gratiae et Pacis*, 1646, miedzioryt, Biblioteka Gdańska PAN



187. Jeremias Falck, projekt bramy triumfalnej, widok od strony wschodniej, 1646, miedzioryt, Biblioteka Gdańska PAN



188. Jeremias Falck, projekt bramy triumfalnej, widok od strony zachodniej, 1646, miedzioryt, Biblioteka Gdańska PAN



189. Brama Portugalska z dzieła *Pompa introitus Ferdinandi* (Antwerp 1641)

gnacji, w niszach ujętych kolumnami ustawiono posągi Władysława Jagiełły i Kazimierza Jagiełłończyka, opatrzone gloryfikującymi ich emblematami. W narożnikach łuku arkady umieszczono patronujących gdańskiemu emporium Ops, boginię urodzaju, i Neptuna. Od strony zachodniej, pojętej jako kontinuum poprzedniej, *panneau* przedstawia *Zasługę Władysława IV z Ludwiką Marią* (według obrazu Adolfa Boya), obramowane hermami z alegoriami Długowieczności i Płodności. W skrajnych osiach ukazano polskiego i francuskiego paza trzymających sztandary z motywami heraldycznymi. Łuk wieńczy posąg Opatrzności, któremu towarzyszą alegorie Czasu (na jeleniu) i Sposobności (na panterze). W niszach dolnej kondygnacji znalazło się miejsce na posągi Zygmunta II i Zygmunta III z odpowiednimi emblematami, w łukach tarczowych bramy tym razem schronili się Eol i Westa. Formy architektoniczno-rzeźbiarskie uzupełniają herby, girlandy, emblematy i inskrypcje, współtworzące konwencjonalny, odpowiadający obiegu formule europejskiej program alegoryczny, choć niewątpliwie sporządzony specjalnie z okazji gdańskiej intraty⁴⁹⁰. Drewniana konstrukcja tej bramy musiała być na tyle solidna, by zdołała pomieścić na galerii muzyków i aktorów. Ludwika Maria mogła na niej ujrzeć „postacie Feba i Diany, którzy się pozdrowili i ucałowali. Wówczas wbiegły na galerię Muzy i Nimfy, mimo mrozu w powiewne szaty odziane, i odśpiewały przy wtórze lutni, cymbałów i puzonów pieśń panegiryczną po łacinie”⁴⁹¹.

Trzecia brama triumfalna stanęła na tle Zielonej Bramy. Twórcą projektu, który znamy dzięki reprodukcyjnej rycinie Jeremiasa Falcka (il. 190)⁴⁹², był Adolf Boy. Tworzyły ją dwa obeliski na cokółkach oplecionych winoroślą (o alegorycznej wymowie oznaczającej czasu dobrobytu, rozkwitu) i gałązkami oliwnymi (odwołanie do czasu pokoju), połączone u góry girlandą kwiatową z orłem pośrodku, oraz ustawione obok na postumentach posągi Apollina i Diany. Inskrypcje znajdujące się na płycinach postumentów z figurami oraz emblematy na podstawach obelisków ukazywały przymioty Władysława IV jako władcy Słońca – Apolla (Febusa) i królowej jako cnotliwej Diany – Luny. Mimo prostej formy ten wyrafinowany, okazjonalny monument eksponuje elementy alegorycznej ikonosfery o rodowodzie antycznym (motyw obelisku⁴⁹³, a także odwołania do symboliki solarnej i Apolla w literackim i artystycznym wizerunku cesarzy rzymskich⁴⁹⁴). Chrześcijaństwo zaadaptowało solarną symbolikę cesarską w ikonografii zarówno Chrystusa, jak i władców feudalnych⁴⁹⁵. Szesnasto- i siedemnastowieczne wizerunki władców często upodabniano do alegorii planetarnych, w których obraz władcy jako słońca nabierał szczególnego znaczenia w kontekście teorii heliocentrycznej. Apogeum tak rozumianej symboliki władzy przypada na panowanie Ludwika XIII (który był honorowany jako *Apollo Gallicus*), a zwłaszcza jego następcy – wówczas staje się nie tylko

490 Chrościcki 190, op. cit., s. 238–245; Kurkowa, op. cit., s. 175–180; *Gdańsk dla Rzeczypospolitej...*, op. cit., kat. nr I, s. 74–75.

491 Bogucka, op. cit., s. 226.

492 Chrościcki 1970, s. 243–245; idem 1978, s. 326, 328, 333, 337.

493 Obelisk, kojarzony z kształtem piramidy (stąd w opisie gdańskich obelisków termin *pyramides*) jako symbol solarny, ma źródła w wierzeniach egipskich, odnotowanych między innymi w *Historii naturalnej* Pliniusza. Jego nowożytna popularność bierze początek w renesansowej egipтологии. Polihistor Athanasius Kircher uważał obelisk za monument poświęcony słońcu, przyjęło się uważać, iż promieniuje on blaskiem chwały panującego, w *Ikonologii* Ripy przedstawieniu obelisku towarzyszy lemma *Gloria de Principi*. Dodajmy, że obelisk był często przywoływanym symbolem w ikonografii związanej z Władysławem IV, między innymi w medalierstwie (Stahr, op. cit., s. 95–107) i w pomniku na projektowanym Forum Wazów.

494 Można mnożyć przykłady elementów solarnych w ikonografii cesarskiej, są niemal wszechobecne, występują zarówno na monetach, jak i reliefach łuków triumfalnych. Władcy antyczni utożsamiali się ze słońcem, Oktawian August identyfikował się z Apollinem, a symbolika solarna stała się obiegowym elementem ikonografii cesarskiej, kształt promieni słonecznych przybierały korony, a nawer koła powozów – zob. H. M. Kantorowicz, *Oriens Augusti-Lever du roi*, Washington 1963, s. 117–177.

495 J. Miziołek, *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Warszawa–Wrocław–Kraków 1991.



190. Jeremias Falck według Adolfa Boya, *Brama triumfalna*, 1646, miedzioryt, Biblioteka Gdańska PAN

toposem literackim i emblematem władzy, ale też motywem przewodnim form teatralizacji życia dworu Króla Słońce⁴⁹⁶.

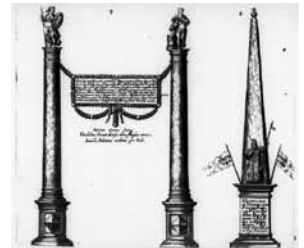
Przyrównanie pary królewskiej do Apollina i Diany oznacza zarówno odniesienie kosmologiczne-alchemiczne, jak i filozoficzno-moralne, gdyż odpowiadają im cnoty mądrości i zwycięstwa nad siłami ciemności (Apollo zabijający Pytona) i opiekuna sztuk wyzwolonych. Pamiętając o francuskim rodowodzie przyszłej królowej, zasygnalizujmy rolę Diany jako podmiotu ideowej identyfikacji małżonek i faworyt królewskich w kulturze francuskiej (wizerunki Diany z Poitiers, przedstawienia Diany w Chateau d'Anet, Maria Medici portretowana jako Diana i inne)⁴⁹⁷.

Na koniec wskażmy potencjalne źródła inspiracji dla projektanta tej bramy triumfalnej. Należy do nich strona tytułowa dzieła *La ioyevse & magnifique entrée de Monseigneur François... Duc de Anjou* (Antwerp 1582; il. 191) z ryciną Abrahama de Bruyna według Hansa Vredemana de Vries, na której widnieje brama ujęta posągami Cerery i Neptuna na postumentach ustawionych przed obeliskami. Pod uwagę można wziąć także bramę triumfalną przedstawioną na ilustracjach 3, 4 dzieła Jacoba Teodora de Bry, poświęconego artystycznej oprawie ufundowanej przez palatyna Nadrenii Fryderyka, towarzyszącej wjazdowi do Kolonii księżnej Elżbiety, córki króla Anglii Jakuba I (il. 192). Na planszy tej ukazano dwie kolumny zwieńczone posągami Minerwy i Diany, między którymi zawieszono na girlandzie tablicę z panegirycznymi napisami odnoszącymi się do obu przedstawień. Obok przedstawiono obelisk na cokole, przed którym stoi personifikacja *Virtutes Palatinae*⁴⁹⁸.

Przy projektowaniu i wznoszeniu efemerycznych dekoracji na intratę Marii Ludwiki zatrudniona była czołówka twórców gdańskich wedle specjalności cechowej: za budowę bram odpowiedzialny był miejski budowniczy Georg Münch, prace stolarskie wykonali Philip Kapel-



191. Abraham de Bruyn według Hansa Vredemana de Vries, strona tytułowa z dzieła *La ioyevse & magnifique entrée de Monseigneur François... Duc de Anjou* (Antwerp 1582)



192. Brama triumfalna z dzieła Jeana Théodore'a de Bry, *Abriß und Beschreibung zweier Triumph...* (Galler 1613)

496 J. M. Apostolides, *Le roi machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981; P. Nevaudau, *L'Olympe du roi Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris 1986; P. Burke, *Fabrication of Louis XIV*, New Heaven – London 1992; V. Mínguez, *Los Reyes Solares: Iconografía Astral de la Monarquía Hispánica*, Madrid 2001.

497 F. Bardou, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris 1963; idem, *Le Portrait mythologique à la cour de France*, Paris 1974.

498 J. T. de Bry, *Abriß und Beschreibung zweier Triumph: Oder Ehren Pforten / Welche zu unterthänigsten Ehren und hertzlicher Glückwünschung... Herrn Friderichen dem Fünfften / Pfaltzgraffen bey Rhein... Und... Frauen Elisabethen / Deß Großmächtigsten Jacobi deß Ersten / Königs in groß Britannien Einiger hochgeliebter Tochter Als beyde... zu Oppenheim eingezogen Ein Ehrsam Rath und Bürgerschafft daselbst verfertigen und auffrichten lassen = Representatio et Explicatio Duorum Arcuum Triumphalium Quos... D. Friderico V. Comiti Palatino Ad Rhen. ...ex Anglia reduci cum... Principissa D. Elisabetha... Coniuge, Serenissimi atque invictissimi Jacobi I. Magnae Britanniae Regis Filia Unica, ...ingredienti Oppenheimium Senatus Populusque ibidem publicè posuit, ... / Alles mit Fleiß ins Kupffer gebracht / durch Johan-Theodorum de Bry...*, Oppenheim: Bry.

rey, opłacono rzeźbiarzy Chrystiana Rotha (autor drewnianych rzeźb *Wenus* i *Diany*) i Nicolausa Boyego, zatrudniono malarzy: Adolpha Boya (sowicie opłacony, w tym za pomalowanie figur *Herkulesa* i *Atlantów*), Samuela Niedenthala, Jacoba Liscorneta, Andreasa Hoffmana i Heinricha Borckmanna⁴⁹⁹.

Wizycie towarzyszyły również widowiska taneczne, spektakle muzyczne i teatralne. Dwunastego lutego wieczorem cech kuśnierzy zaprezentował barwny pokaz tańców. Warszawski zespół teatralny 15 lutego 1646 roku wystawił *dramma per musica* pod tytułem *Le nozze d'Amore e di Psiche* z muzyką królewskiego kapelmistrza Marca Scacchiego do libretta Virgille Pucitellego⁵⁰⁰. Temat opery, zaślubiny Amora i Psyche, znajdujący zapewne podstawowe odwołanie w którejś z nowożytnych interpretacji *Metamorfoz* Apulejusza, w oczywisty sposób nawiązywał do pary królewskiej⁵⁰¹. Na potrzeby spektaklu nakładem finansowym miasta zbudowano prowizoryczny, drewniany budynek teatralny, który w dniu premiery pomieścił trzy tysiące widzów (a który rozebrano trzy miesiące później). Za dekorację, maszynię i kostiumy odpowiedzialni byli Agostino Locci i Bartolomeo Bolzoni (de Laboureur nazwał je „*les plus belles, les plus riches et les plus naturelles quo l'on puisse voir*”⁵⁰²). Oczarowana widowiskiem Maria Ludwika napisała w liście do kardynała Jules’a Mazarina: „*Ce divertissement a duré cinq heures et il ne m’a pas semblé y être moment*”⁵⁰³. Było to pierwsze w Gdańsku, ale także w tej części Europy, przedstawienie operowe⁵⁰⁴. Intratę Ludwiki Marii upamiętniła również *dramma da representarsi in musica* pod tytułem *Marte e Amore*, autorstwa królewskiego basa, Michel Angela Bruneria (libretto wydał w Gdańsku w przeddzień premiery Andreas Hunefeldt)⁵⁰⁵. Ten niewielkich rozmiarów dramat muzyczny, rozpisany na dwóch solistów i dwa chóry, pod pretekstem retorycznej walki Marsa i Amora opiewał Władysława IV jako małżonka i władcę-wojownika.

Dodajmy na koniec, że 16 lutego 1646 roku konrektor Szkoły Panny Marii, Jakub Zetzkius, wraz z uczniami wystawił własną sztukę panegiryczną *Hosianna nuptiale...*, w której królewskim małżonkom życzenia pomyślności składali wierszem archanioł Rafał, anioły, cherubiny, każdy z wiankiem na głowie i bukietem w dłoni. Następnie przemówiły odziane w powłóczyście szaty alegorie Pobożności i Religii, Sprawiedliwości i Równości, Pokoju, Zgody, Wolności i Szczęścia. W finale widzowie doczekali się orszaku bogów antycznych przywiezionych przez Merkurego: Apollina i Muz, Bachusa i Cerery, Wenus i Kupidyna, Neptuna i Nimfy oraz trzech Gracji. Wszyscy głosili pochwałę urody i intelektu królowej, wieszcząc jej pomyślną przyszłość.

Wieczorem tego dnia odbyły się fajerwerki wedle projektu komisarza gdańskiej artylerii, Nathaniela Schmiedena. Na scenie widocznej z okien rezydencji królowej ustawiono w czterech narożach piramidy oplecione laurem, a między nimi zainstalowano trzy baseny, w których pływały

499 Szczegółowe rachunki publikuje: Kizik 2007, op. cit., s. 68.

500 A. Żórawska-Witkowska, *Dramma per musica at the Court of Ladislaus IV Vasa (1627–1648)*, [w:] *Italian Opera in Central Europe*, Berlin 2006, s. 31, 42–47 (tu wcześniejsza bibliografia).

501 Ludwika Maria mogła „snuć paralele między losami Psyche i aktualną sytuacją własną – rzuczona z «kraju wykwińców» do państwa zimnej niedźwiedzicy”, zmuszona do wyrzeczenia się pamięci romantycznego Cinq-Marsa dla „króla barbarzyńcy”, tak jak Psyche szła z dworu ojca, aby zostać oblubienicą rzekomego Amora – Witczak, op. cit., s. 77–78.

502 De Laboureur, op. cit., cz. 1, s. 166.

503 List przytacza K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV*, Kraków 1965, s. 296.

504 R. Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, s. 121–122.

505 Żórawska-Witkowska, op. cit., s. 31.

syreny i wielobarwne serca. Pośrodku umieszczono figurę Wenus na kwadrydze powożonej przez Amora, zaprzężonej w łabędzie. Z boku stał Herkules w lwiej skórze z maczugą, atakowany przez hydrę lernejską i Cerbera. Nad sceną górowała dorodna jodła ze złotymi i srebrnymi szyszkami. Gdy na nią zleciały, skrząc się, biały i czarny orzeł, drzewo stanęło w płomieniach. Bestie, które w czasie spektaklu zaczęły becząć i ryczeć, okładane maczugą przez atlanta, zajęły się ogniem i eksplodowały setkami rac. Po chwili przy wtórze wybuchu petard spłonął sam Herkules, jego los podzieliły łabędzie, Kupidyn i syreny. Z pożogi ocalała jedynie Wenera, nad którą rozbłysł napis: *Vive le Roy, Vive la Royne*⁵⁰⁶.

Nazajutrz królowa nie omieszkała obejrzeć inscenizacji walk Sarmatów z Gotami. Z powodu ofiar w ludziach, które pochłonęło widowisko, odwołano kolejną potyczkę, tym razem Krzyżaków z Prusami (zapewne ku rozpaczy miejscowych rzeźników, którzy pokaz przygotowali). Dwudziestego ósmego lutego opuszczając Gdańsk Ludwikę Marię zęgały śpiewem nimfy wodne i pokłoniła się jej sama bogini Diana.

Pierwszą wizytę króla Jana Kazimierza w Gdańsku uczczono wystawieniem w 1651 roku w Zielonej Bramie czteroaktowej komedii nieznanego autora *Drama de Apolline et Diana* oraz licznymi popisami tanecznymi i zręcznościowymi, w tym moreską w kostiumie murzyńskim, odtanąszą przy dźwiękach szałamai przez kuśnierzy. Nie zabrakło popisów akrobatycznych, z których jeden uzyskał szczególnie, mitologiczny aspekt – mianowicie na linie rozciągniętej od wieży Ratusza Głównomiejskiego w pobliżu Złotej Kamienicy angielski linoskoczek, „rozpostarłszy i rozciągając ręce i nogi wielkim impetem jako Faeton na dół leciał”⁵⁰⁷. Poeta Joachim Pastorius odnotował ten popis nieco inaczej: „od wyżyn Kapitolu Dedal zlatuje”⁵⁰⁸. Druga wizyta, w 1656 roku, nastąpiła w mniej sprzyjających okolicznościach historycznych i miała skromną oprawę⁵⁰⁹.

Koronację kolejnego władcy, Michała Korybuta Wiśniowieckiego, 29 września 1669 gdańszczanie uczcili uroczystym fajerwerkiem, podobnie świętowano objęcie tronu polskiego przez Jana III Sobieskiego 2 lutego 1676 roku. Za aranżację pokazu sztucznych ogni odpowiedzialny był wówczas Ernest Braun, komendant artylerii miejskiej w Gdańsku. Pośrodku ustawiono postument zwieńczony figurą anioła, z umieszczonym na cokole obrazem ukazującym mitologiczny triumf władcy wiezionego na rydwanie. Po bokach na piedestałach wyniesieni zostali Merkury i Mars, z przodu w drewnianej balii pływała filuternie syrena. W narożach sceny ustawiono cztery kolumny na postumentach, ozdobione maskaronami w połowie wysokości. Każdy z wymienionych artefaktów stanowił źródło petard, które skrząc się i dymiąc, stopniowo były odpalane.

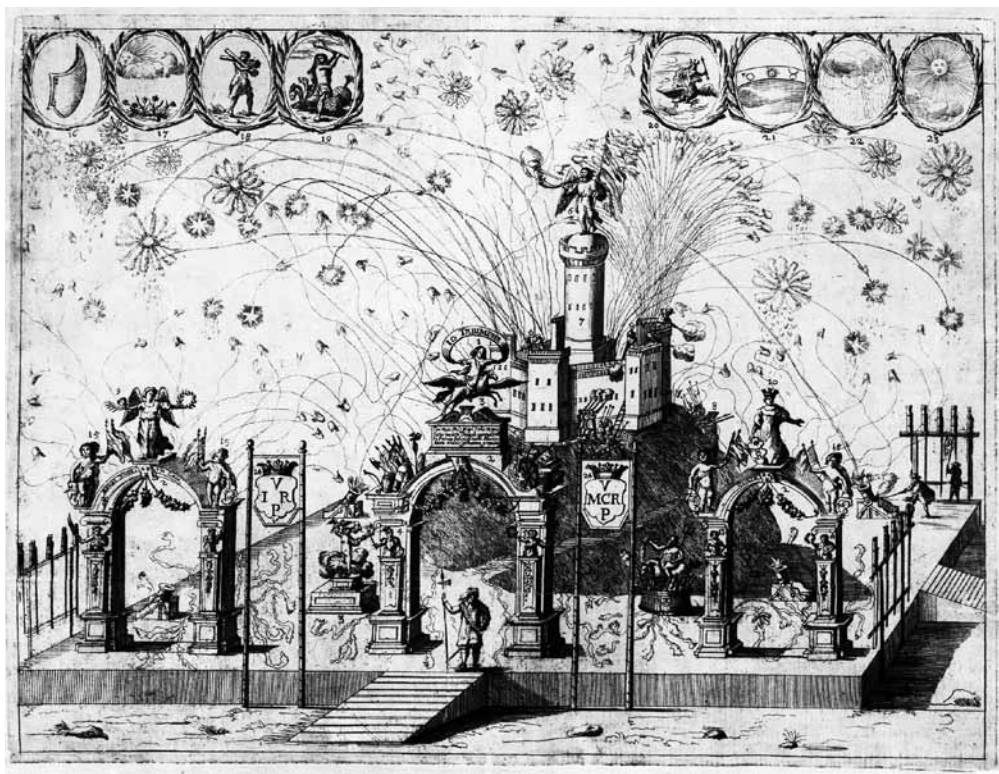
Blżej przyjrzymy się uroczystościom fetującym rok później wizytę króla z brzemenną małżonką w Gdańsku. Uroczysty orszak królewski rozpoczął pochód o godzinie jedenastej 1 sierpnia 1677 roku

506 Martini, op. cit., s. M nlb 4 v, s. N r, s. N nlb 3 r; Banach, op. cit., s. 33; Bogucka, op. cit., s. 228.

507 Cytat z dziurysza dworzana Jakuba Michałowskiego wg A. Sajkowski, *Diariusz podróży Jana Kazimierza do Gdańska w roku 1651*, „Rocznik Gdański” 1956–1957, 15–15, s. 456.

508 Pastorius, op. cit., s. 84.

509 Ceremonia ograniczyła się do parad wojskowych, symbolicznego przekazania kluczy do miasta, łacińskich oracji, koncertu carillonowego i na instrumenty dęte w Dworze Artusa – zob. *Wahrhaftiger und gründlicher Bericht von Belager = und Eroberung der Haupt = Schantze in der Danziger Nahrung zwischen der Theilung des Weissel...*, Danzig 1661 (tłum. ang. w: *Festivals in Poland-Lithuania from the Sixteenth to the Eighteenth Century*, [w:] *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early modern Europe*, Ashgate 2004, s. 420–421, 457); J. Mauksch, *Auspacitissimus Ioannis Casimiris regis Poloniae, ingressus suum Gedanum Anno 1656 revisens*, Danzig 1656; Kurkowa, op. cit., s. 184–186.



193. Fajerwerk na Długim Targu w Gdańsku ku czci króla Jana III Sobieskiego w 1677 roku, miedzioryt z opisem Ernesta Brauna, 1677, Biblioteka Gdańska PAN

przy akompaniamencie trąb i bębnow⁵¹⁰. Czoło pochodu jawiło się nader egzotycznie: odziany jaskrawo Murzyn wiódł dwa wielbłądy, za nim podążali Maur, młodociani Kozak i Kałmuk oraz turecki oddział w karmazynowych sukniach i białych pelerynach. Na trasie królewskiego wjazdu, począwszy od dzielnicy Szkoty, gdańszczanie umieścili wiele różnokolorowych flag „symbolizujących wolności miasta”. Na chwałę królewskiej pary stanęły dwie bramy triumfalne: pierwsza na Długim Targu – składała się z dwóch obelisków, z których każdy wspierał się na czterech kulach i cokole⁵¹¹, z panopliami z tureckiego oręża i polskich militariów (ukryci w owych *pyramides* grajkowie muzykowali i wznosili okrzyki na cześć króla). Obeliski łączyła liściasta girlanda. Druga brama przylegała bezpośrednio do kamienicy na Długim Targu, gdzie rezydował król. Tworzyły ją ustawione na podium cztery kolumny przedłużone o obeliski, a połączone łukami. Na każdym

510 Intrata ma bogatą dokumentację źródłową i ikonograficzną: *Diarium, dass ist die Beschreibung des Königlichen Einzuges Ihro Königl. Mayest. In Pohlen Joannis des Dritten...* in die Stadt Dantzig, Danzig 1677; *Kurtzer Bericht von Seiner Königl. Majestät in Pohlen angestellten Reyse in Preussen und darauff den 1. Augusti in die Stadt Dantzig gehaltenem königlichem Einzuge*, Danzig 1677; J. P. Titius, *Serenissimi Potentissimique Principis ac Domini, Domini Joannis III... in regiam civitatem Gedanensem ingressus, A.D. 1677 Kal. Aug.*, Danzig 1677. Ilustracje wydane przez Petera Bocka: *Wjazd, Obeliski i Porta Triumphalis na wjazd Jana III do Gdańska 01.08.1677*, Biblioteka PAN w Gdańsku, 22 in Uph. q. 2465.

511 Obeliski, wtórnie wykorzystane pamiątki po intracie Władysława IV, miały postumenty z malowanymi alegorycznymi motywami słońca, burzy, wzlatającego orla i wieńca laurowego.

z łuków umieszczono popiersie władców: z tyłu i z boku Władysława IV, Jana Kazimierza i Michała Korybuta, frontalnie wyeksponowano Jana III, który, sądząc z inskrypcji na rycinie, miał status alegoryczny Marsa. Na dwóch postumentach ustawionych przed kolumnami ułożono posągi Pallady i Minerwy w funkcji personifikacji królewskich cnót. Nie zabrakło także innych, znanym nam już, konwencjonalnych elementów: girland owocowo-kwiatowych, wieńczącej bramę Famy i tablic emblematycznych⁵¹². Długi Targ w dniu intryaty stał się swoistym *theatrum*, w którego przestrzeni zagrały elementy stałe: fontanna Neptuna i carillon w Ratuszu Głównego Miasta, na którym tradycyjnie zagrano melodię *Te Deum laudamus*. Nazajutrz odbył się tradycyjny turniej przyciągający śmiałków próbujących wspiąć się na wysoki pal, by zdobyć zawieszony na nim drogocenny strój. Wieczorem niez mordowani kuśnierze tańczyli przed królem z papierowymi lampionami na głowach, zresztą tańce plebejskie zdawały się nie mieć końca (4 sierpnia w tańcu zaprezentowali się flisacy, kuśnierze tym razem pływali w takt moreski⁵¹³; 5 sierpnia należał do tańczących sztukników, pokazy zamykali wędrowni cieśle, którzy oczarowali widzów „leśnymi strojami” zdobionymi wiórami)⁵¹⁴.

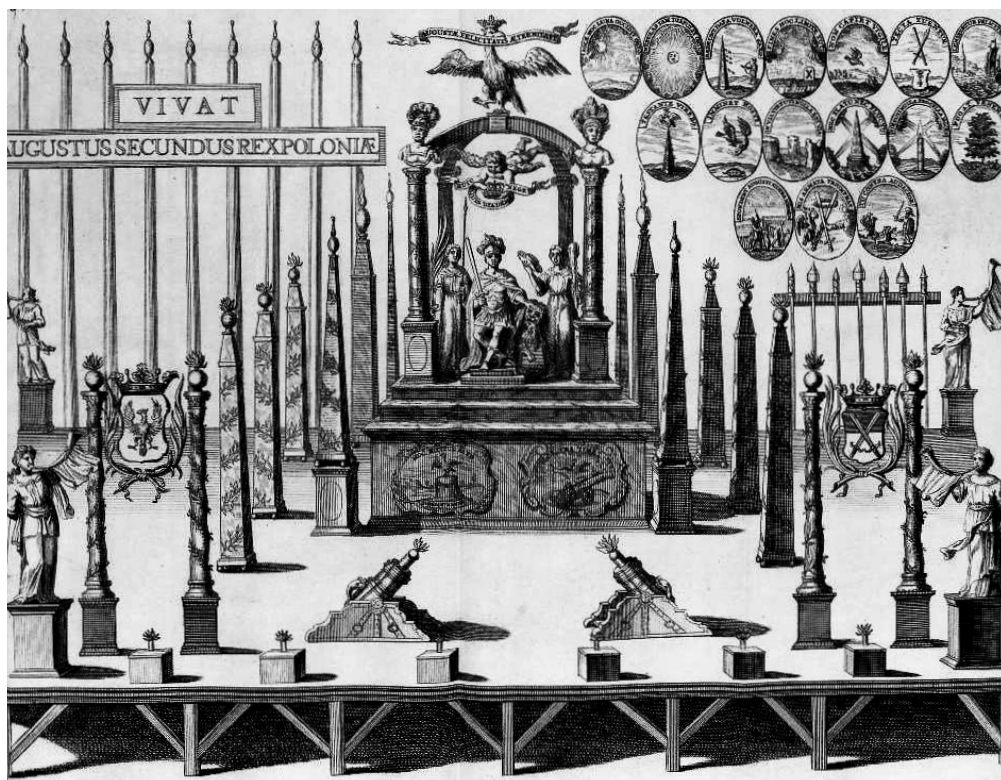
Clou uroczystości stanowiły jednak iluminacje na Długim Targu wieczorem 3 sierpnia 1677 roku, znane dzięki przygotowanej wcześniej rycinie, która z racji nader nieporadnej i naiwnej formy była raczej projektem roboczym, wydanym staraniem pirotechnika, niż artystyczną pamiątką uroczystości (il. 193)⁵¹⁵. Na pierwszym planie ukazano trzy skromne bramy triumfalne. Środkową, z figurą Pegaza dosiadanego przez postać wyrażającą zwycięstwa króla, zdobiły militarne panoplia i girlandy z trofeów wojennych oraz hermy z Marsem i Victorią. Pośrodku ukazano miniaturę twierdzy, na podobieństwo Chocimia, z Famą na szczycie wieży. Symbolizowała ona męstwo i niezłomność władcy, ją to umownie zdobywano i z niej odpalano fajerwerki. Wokół bramy umieszczono cztery alegorie żywiołów (na rycinie uwidoczniło się dwie z nich: Junonę na obłoku z trąbą i ptakiem jako alegorię Powietrza i Neptuna na hippokampie z muszlą i trójzębem jako personifikację Wody). Bramy boczne zwieńczyły po lewej Victoria z maską Jana III i wawrzynem, po prawej zaś – kobieta personifikacja przymiotów królowej Marii Kazimiery (*Abundantia* w *corona muralis*). Na filarach obu bram umieszczono pary puttów ze sztandarami i tarczami straży miejskiej czterech kwartałów miasta. Pomiędzy bramami widać dwie pary masztów, a na nich tarcze z zapisanymi antyką skrótami literowymi wiwatów na cześć pary królewskiej. Komentarzem dla graficznego projektu inscenizacji fajerwerków są ukazane powyżej emblematy w konwencjonalnym wyborze, odwołujące się do herbu królewskiego (Jan III jako tarcza, opoka Rzeczypospolitej), cnoty męstwa (*Herkules w walce z hydrą*, *Herkules jako Fortitudo*), rozkwitu ojczyzny pod panowaniem króla słońca. Znaczenie użytych alegorii i emblematów wyjaśnia na osobnej karcie legenda w języku łacińskim i niemieckim. Fajerwerki w aranżacji Ernesta Brauna uświetniły także narodziny kró-

512 Na postumentach naniesiono dewizy i emblematy gloryfikujące króla, przyrównanego do Jowisza i Herkulesa, nazywanego sternikiem nawy Rzeczypospolitej i gwarantem pokoju – szerzej o treściach emblematycznych w dekoracji bramy zob. w: Kurkowa, op. cit., s. 175-180.

513 Widocznie była to ich specjalność, ponieważ moreskę odtańczyli wcześniej, w czasie wizyt królewskich w Gdańsku (na przykład Ludwika Marii – wówczas ubrani byli na czarno, nosili czarne maski i tureckie turbany – zob. Bogucka, op. cit., s. 227).

514 Przywołany przebieg intryaty oparto na tekście relacji z uroczystości, Danzig, Georg Rhete, Biblioteka PAN w Gdańsku, N 1 18 8 adl. 11, mikrofilm 40 251 w tłum. ang. w: *Festivals in Poland*, op. cit., s. 434-437.

515 Miedzioryt w Bibliotece Gdańskiej PAN z opisem Ernesta Brauna (1677); zob. też Witczak, op. cit., s. 94; Banach, op. cit., s. 36-37.

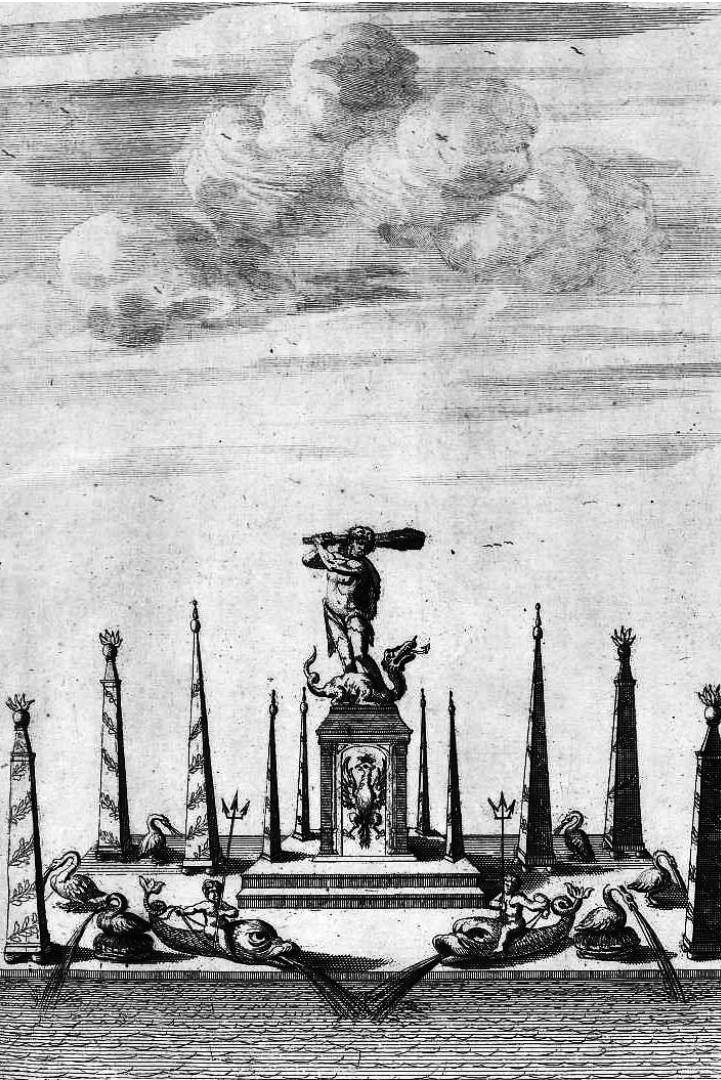


194. Fajerwerk z okazji wizyty króla Augusta II Sasa w 1698, ilustracja z dzieła Reinholda Curiciego *Freuden-Bezeugung Der Stadt Dantzig...* (Dantzig 1698)

lewicza Aleksandra Benedykta 9 września 1677 roku (brak dokumentacji). Nazajutrz po hucznej fieście w Gdańsku zapanowała jednak cisza – przez sześć tygodni nie były dzwony kościelne, by nie zbudzić ze snu maleńkiego królewicza. Narodziny Konstantego Sobieskiego uczczono 1 maja 1680 roku pirotechniczną machiną z czterema wieżami i kopułą zwieńczoną posągiem Pallady, na której tarczy ukazano Herkulesa jako dzieciątko, niechybnie kojarzone z oseskiem-królewiczem. Poniżej umieszczono tablicę z triumfalnym łacińskim napisem oraz wizerunki dwóch starszych braci Konstantego, sporządzone na podobieństwo Kupidynów. Pozostałe elementy aranżacji spektaklu ogniowego przedstawiały się konwencjonalnie – były to postumenty dekorowane emblematami i herbami oraz pary piramidek, między którymi rozwieszono monogramy rodziców fetowanego. Jedynym *novum* był posąg Neptuna pływającego na hippokampie⁵¹⁶.

Ostatnią wielką fiestę z okazji wizyty królewskiej widział Gdańsk na początku kwietnia 1698 roku, w trakcie pierwszej wizyty Augusta II. I choć znamy szczegółowy, ilustrowany opis ceremonii i fa-

⁵¹⁶ Ilustrację i opis fajerwerku zawiera B. Braun, *Novissimum fundamentum et praxis artilleriae*, Dantzig 1682, s. 196–197. Zob. też Witczak, op. cit., s. 94–95; Banach, op. cit., s. 37, 157.



195. Wasserwerk z okazji wizyty króla Augusta II Sasa w 1698, ilustracja z dzieła Reinholda Curiciego *Freuden-Bezeugung Der Stadt Dantzig...* (Dantzig 1698)

jerwerków⁵¹⁷, nieodparte wrażenie pozostawia epigoński charakter celebry, w której wykorzystano w większości dekoracje sprzed półwiecza. Jakkolwiek świadczy to o praktycznym zmyśle gdańszczan i uniwersalności barokowego języka alegorii, trudno nie dostrzec w tym spektaklu

517 R. Curicke, *Freuden-Bezeugung Der Stadt Dantzig über die Höchst-erwünschte Königliche Wahl und darauf Glücklich-erfolgte Krönung Des... Herrn Augusti des Andern / Königes in Pohlen / ...Hertzogen zu Sachsen / ...: Wobey Höchst-gedachter Majestät Königlicher Einz...*, Dantzig 1698.

przy starych dekoracjach łabędziego śpiewu miasta, nad którym powoli zachodziło słońce. Dodajmy, że elektor saski zasiadał na tronie polskim w cieniu chwały i splendoru Jana III, nie może zatem dziwić fakt, iż wśród jego portretów znajdują się i takie, które odbito z tej samej płyty, którą niegdyś wykonano dla poprzednika, zmieniając jedynie fizjonomię i herby⁵¹⁸. Intracie Sasa towarzyszyły znane nam już elementy oprawy teatralno-artystycznej: teatralizowane powitania i laudacje, popisy muzyczno-taneczne, bankiety i fajerwerk. Ten ostatni wydaje się mieć najbardziej oryginalną aranżację: pośrodku sceny stała machina z alegorycznym przedstawieniem władcy zasiadającego na Salomonowym tronie w otoczeniu alegorii Siły i Pokoju (il. 194). Scenografię stanowią dwa rzędy obelisków, dwie pary kręconych kolumn, między którymi zawieszono herby królewskie oraz cztery Famy ustawione na cokołach w narożach. *Wasserwerk* (il. 195) sprawia wrażenie *déjà vu*: na podium, unoszącym się na wodzie w fosie miejskiej, ustawiono postument z Herkulesem zamierzającym się maczugą na smoka, wokół niego stanął las obelisków, zapewne wyciągniętych z lamusa, oraz stadko łabędzi i para puttów z trójzębami, ujeżdżających delfiny. Pozostałe bramy triumfalne użyte w czasie intraty Ludwika Marii ledwie odświeżono, w bramie z Apollinem i Dianą wymieniono płyciny cokołów i dodano medaliony z inskrypcjami, w „antwerpskiej” *porta triumphalis* zamieniono jedynie obraz na wizerunek Augusta *en pied*, obeliski pozostałe po Sobieskich wyeksponowano z całym dobrodziejstwem inwentarza. Najbardziej interesujące pozostają opisy i graficzna ilustracja *Der Moren Tanz*. I choć maureskę tańczono w Gdańsku już przed Ludwiką Marią i Janem III, egzotyzm saskiej inscenizacji przewyższył wszystko to, co nad Motławą dotąd widziano. Długi orszak otwierała pantomima mężczyzn odzianych jak domniemani Maurowie, wykonujących ekwilibrystyczne układy z prętami, za nim podążały „Indianki” z przepaskami li tylko na biodrach, z tarczami i pióropuszcami, oraz czarnoskórzy z dzidami (we wszystkich rolach członkowie cechów, zapewne starannie wysmarowani pastami i ucharakteryzowani). Tak oto świta w Gdańsku wiek XVIII, stulecie, które egzotyzmowi nadało szczególną rangę artystyczną.

Nowożytny *trionfi* zawieszony są między historią a alegorią, między dzianiem się a trwaniem. Ich fenomen tkwi w tym, że wyobrażają to, co abstrakcyjne, co istnieje poza czasem, a jednocześnie stale jest w nich obecny element ruchu, realnej obecności w dziejach i w kulturze. Gdańskie *trionfi* to zarówno znamienne świadectwa antykizacji formy i zabarwionej stoickimi cnotami państwowotwórczymi treści, jak i odwołanie się do humanistycznej ikonografii, ukształtowanej literacko przez Petrarę. Liczne przykłady ikonografii triumfalnej w sztuce Gdańska, jeśli chodzi o skalę i artystyczny poziom realizacji, nie znajdują odpowiedników w sztuce Rzeczypospolitej, są świadectwem humanistycznych ambicji mieszkańców miasta, w którym czasy republikańskiego Rzymu, pojęte jako Złoty Wiek, stały się źródłem *humanitas*. Odpowiada im literacka topika laudacyjna, tak bogato rozwinięta w Gdańsku i odwołująca się do podobnej jak sztuka retoryki i zespołu znaków.

518 Banach, op. cit., s. 43.

Alegorie gdańskiej prosperity Mitologiczny obraz morza i płodności ziemi w sztuce Gdańska

*Wir leben ahie als im Paradeiss, oder im gelobten Lande. My tu żywiemy jakoby w raju albo w ziemi obiecanej*¹.

Jak długo wsparty jestem ręką Boga, opiekującego się mną króla, dobrowolnie sprzyja mi ocean, Wisła, ziemia².

...już teraz wołam i krzyczę do każdego, kto idzie naprzeciw: „klaszcz, dobrze ma się Ojczyzna!” Cieszymy się z pokoju, który sam jeden zawiera w sobie wszelką szczęśliwość. Pola wszędzie wokoło kwitną albo zapowiadają kwitnienie. Ziemia na podobieństwo karmiącej matki, obficie dostarcza tego, co konieczne. Z tej strony morze, z tamtej Wisłą przywożą nam jedno, drugie wywożą. [...] Na targu wszystkiego dostatek. Obyśmy mieli to długo i nawet, co wolimy, wiecznie, pod władzą Niebiańskiego Króla i Jego Miłościwego u nas Zastępcy, króla Władysława³.

W badaniach socjologii kultury Gdańsk mógłby być lokalizowany na skraju przestrzeni semiotycznej – nad brzegiem morza i u ujścia rzeki. Aktualizuje się tu opozycja natury i kultury, tego, co naturalne i sztuczne. Człowiek, twórca *civitas*, ujarzmił i zaprzęga żywołów. Dalej rozważymy, jak język mitologii wyrażał relację gdańszczan wobec morza i ziemi, źródeł rozkwitu ich metropolii. Punktem wyjścia stanie się powszechnie rozpoznawalny symbol miasta – fontanna Neptuna na Długim Targu.

¹ *Nicolausa Volckamara Viertzig Dialogi 1612*, Gdańsk 2005, s. 209.

² Napis na medalu chwały królewskiej, wybitym według projektu Sebastiana Dadlera w Gdańsku w 1642 roku – cyt. wg M. Stahr, *Medale Wazów*, Wrocław 1990, s. 124.

³ J. Maukisch, *Pełna radości mowa panegiryczna...*, tłum. I. Bogumił, Gdańsk 1643 – cyt. wg *Gdańskie Gimnazjum Akademickie*, t. II, *Wybór źródeł z XVI–XVII w.*, Gdańsk 2009, s. 150.



196. Peter Husen, *Neptun*, 1615, stan przed 1945, fontanna Neptuna, Gdańsk

9.1 Fontanna Neptuna

9.1.1 Historia

Osoba twórcy

Przegląd literatury poświęconej fontannie (il. 196–197) pozwoli nam na wstępie odnieść się do kwestii jej autorstwa. Najstarsza sugestia atrybucyjna pojawiła się w pracy Theodora Hirscha z 1852 roku, w której wysunął on hipotezę, iż rzeźbę mógł wykonać Adriaen de Vries lub jego warsztat⁴. Georg Cuny w trzechsetną rocznicę ustawienia fontanny przed Dworem Artusa wskazał jako jej autorów Hansa Reichlego lub Adriaena de Vries⁵. W 1937 roku opublikowano kluczowy artykuł Helmuta Carla dotyczący historii gdańskiej fontanny Neptuna⁶. Carl, wykorzystując materiały źródłowe, wskazał zarówno na okoliczności i datę powstania fontanny, jak i na autorstwo Petera Husena⁷, modelarza, który za swoje dzieło otrzymał wynagrodzenie z kasy miejskiej. Autora kamiennego wodotrysku, trzonu i czaszy fontanny Carl widział w Abrahamie van den Blocke. Ustalenia Carla zostały przyjęte przez część polskich autorów powojennych, pozostali wskazują, iż rzeźbę odlał Peter Husen w pracowni Gerda Benningena⁸. Odrębne miejsce zajmuje opinia Haliny Sikorskiej, która w nieopublikowanym tekście sugerowała, iż autorem całej fontanny Neptuna jest Abraham van den Blocke⁹, jednakże teza artykułu została już na wstępie zanegowana, a sam tekst nie doczekał się druku.

Nowe światło na osobę twórcy Neptuna rzucił wybitny znawca rzeźby manieryzmu, Lars Olof Larsson. Podejmując zagadnienie szesnasto- i siedemnastowiecznej rzeźby powstającej w kręgu duńskiego mecenatu królewskiego, dostrzegł analogie między brązowym posągiem lwa pożerającego konia w parku zamku Rosenborg (il. 198) a gdańskim Neptunem¹⁰. Duńska grupa rzeźbiarska zamówiona została przez króla Christiana IV i jest parafrazą rzymskiej kopii hellenistycznej rzeźby, której fragmenty są przechowywane w Palazzo dei Conservatori w Rzymie¹¹. Autorem plenerowej figury w Rosenborgu jest Peter Husum, duński (?) rzeźbiarz, być może pochodzący z południowej Jutlandii, gdzie występuje tak brzmiące nazwisko, odnotowany

4 T. Hirsch, *Zur Kunstgeschichte Danzigs. Der Springsbrunnen auf dem Langen Markte*, „Neue Preussische Provinzblätter” 1852, 2, s. 161–169. Tezę o autorstwie Adriaena de Vries podtrzymywali: C. Buchwald, *Adriaen de Vries*, Breslau 1899, s. 74–83; J. Kilarski, *Gdańsk*, Poznań 1937, s. 141.

5 G. Cuny, *Der Neptunbrunnen in Danzig – 300 Jahre alt*, „Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsverein” 1934, s. 35–37.

6 H. Carl, *Der Neptunbrunnen auf dem Langen Markte zu Danzig. Seine Entstehung und Geschichte von Helmut Carl*, Separatabdruck aus „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1935, VI, s. 147–166.

7 W rachunkach nazwisko to pojawia się w formie: Petter Huson (Husson), Peter Husen (Husson) – ibidem, s. 164–165.

8 L. Krzyżanowski, *Gdańsk*, Warszawa 1977, s. 111; M. Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s. 284–285. Na uwagę zasługuje jedyna dotychczas monografia fontanny: W. Strzelecki, *Gdańska Studnia Neptuna*, Warszawa 1959.

9 H. Sikorska, *Twórca posągu Neptuna w Gdańsku*, maszynopis, s. 12–16. Zob. też J. Stankiewicz, *Recenzja artykułu H. Sikorskiej „Twórca posągu Neptuna w Gdańsku”*, maszynopis, Gdańsk 1974.

10 L. O. Larsson, *Bemerkungen zur Bildhauerkunst am dänische Hofe im 16. und 17. Jahrhundert*, [w:] *Wege nach Süden, Wege nach Norden*, Kiel 1998, s. 130–131. Analogie są oczywiste, zwłaszcza gdy zestawimy głowę konia z Rosenborga z głowami koni morskich na gdańskiej fontannie Neptuna.

11 K. Kryger, *Der Löwe und das Pferd im Garten zu Schloss Rosenborg im Kopenhagen*, [w:] *Classical Heritage in Nordic Art and Architecture*, Kopenhagen 1991, s. 25–43. F. Haskell, N. Penny, *The Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven – London 1981, s. 250.



197. Peter Husen, *Neptun*, 1615, fontanna Neptuna, Gdańsk



198. Peter Husen, *Lew pożerający konia*, Zamek Rosenborg

jako modelarz w latach 1616–1617 w Elnorze (Helsingør), zapewne zmarły około 1620 roku¹². Larsson, dostrzegając oczywiste analogie między kopenhaskim dziełem Petera Husuma a Neptunem Petera Husena, uznał, iż chodzi o tego samego artystę.

Fontanna¹³ Neptuna powstała w czasach, gdy w fotelu burmistrza zasiadali kolejno Bartholomäus Schachmann i Johann Speyman. Abrahamowi van den Blocke zlecono projekt basenu, trzonu i czaszy fontanny (odkute z kamienia o odcieniu granatowym, sprowadzonym z Holandii, ukończone w 1613 roku). Model figury Neptuna sporządził Peter Husen, odlew wykonał Gert Benningk wraz z pomocnikiem Ottmarem Wettnerem. Wszystkie elementy fontanny ukończono w roku 1615, jednakże ze względu na przebudowę fasady Dworu Artusa, problemy instalacyjno-hydrauliczne oraz udział Gdańska w wojnie trzydziestoletniej fontanna została uruchomiona dopiero w 1633. Rok później studnię otoczono kratą wykutą przez Jana Rogge, ozdobioną orłami – godłami Rzeczypospolitej – i dwoma herbami Gdańska. Znaczące przebudowy basenu fontanny dokonały się w latach 1757–1761, kiedy to wobec złego stanu zachowania kamieniarskiej obudowy basenu zlecono gdańskiemu rzeźbiarzowi i kamieniarszowi Johannowi Carlowi Stenderowi wykonanie nowej oprawy rzeźbiarskiej basenu fontanny. Lwie główki znajdujące się na ścianach obudowy basenu, autorstwa Abrahama van den Blocke, zastąpił on herbami Gdańska, umieszczonymi w bogato zdobionych ornamentalnie oprawach. Elementy wypukłe basenu ozdobiono rzeźbionymi stworami morskimi. Podniszczony trzon fontanny został wymieniony na nowy i ozdobiony suto ornamentem rokokowym oraz postaciami bóstw morskich. Naprawę i uzupełnienia krat fontanny przeprowadził ślusarz Jacob Baren.

¹² Ibidem, s. 35.

¹³ Termin „fontanna” stosowany był już w czasach powstania rzeźby – w rachunkach pojawiają się określenia *fontaine von schwarzem Stein* – Carl, op. cit., s. 148. Warto zastąpić nim często stosowaną nazwę „studnia”.

Najbardziej dla nas interesujący wygląd fontanny w momencie uroczystego uruchomienia jej na Długim Targu możemy zrekonstruować dzięki przekazom ikonograficznym i opisom. Pierwotny kształt fontanny znany jest między innymi dzięki anonimowej ilustracji w druku okolicznościowym z 1650 roku, ze sceną poprzedzającą wykonanie wyroku śmierci przed Dworem Artusa, a przede wszystkim z miedziorytniczej ilustracji w dziele Reinholda Curickego *Der Stadt Danzig historische Beschreibung* (Amsterdam–Danzig 1687). O kształcie kamiennej podstawy wodotrysku możemy mniemać na podstawie dwóch malarskich przedstawień fontann, znanych z twórczości Izaaka van den Blocke¹⁴. Cenny jest także opis fontanny sporządzony przez Mariona Csombora w 1616 roku, a więc wówczas, gdy fontanna była zdeponowana w Zbrojowni: „W Arsenale znajduje się także urządzenie, które w najbliższym czasie zostanie ustawione na rynku. Całe z miedzi weneckiej, przedstawia Neptuna trzymającego w ręku trójząb, przez którego każde ostrze ma spływać woda. U stóp boga są węże i dzieci, którym woda będzie tryskać z głów. W drugiej ręce trzyma Neptun czarę ofiarną. Jakiś jeleni wyciąga ku niej otwartą paszczę i tak woda ciecze z patery do gęby zwierzęciu. Wywiedziałem się od mego gospodarza, Imię Pana Jerzego Curtiusa, że do mego przyjazdu miasto wydatkowało już na tę fontannę 3 tysiące florenów, acz jeszcze zapewne wiele brakowało”¹⁵. Na podstawie tych źródeł można wnioskować, że odkuta wtórnie w XVIII wieku czasza fontanny powtarzała formy pierwotnej, autorstwa Abrahama van den Blocke. Trzon manierystycznej fontanny zdobiły tryskające wodą, muzykujące putta oraz dwa łabędzie (które w sztychu z dzieła Curickego dostrzegła Carl¹⁶) bądź węże, jak zapamiętał je Csombor.

9.1.2 Źródła artystyczne i ikonograficzne

Nagi Neptun o muskularnym ciele został ukazany w kontrapoście, w dynamicznej pozie; jego lewa noga spoczywa na grzbiecie hippokampa, w prawej, uniesionej ręce trzyma trójząb, w lewej, opuszczonej, dzierży muszlę. Głowa spogląda w dół. Twarz dojrzałego mężczyzny, okolona zarostem, starannie opracowana rzeźbiarsko, ma zindywidualizowane rysy, wyrażające napięcie psychiczne. Wokół prawej nogi Neptuna owija się wspomniana hybryda morska, zasłaniając ogonem jego przyrodzenie. Całość tworzy dynamiczną, otwartą kompozycję wieloosiową, z dominującą figurą Neptuna, o wyraźnym ruchu obrotowym ciała wokół własnej osi.

Źródła artystyczne *Neptuna* rozpatrzmy, pytając po pierwsze: jakie dzieła, potencjalne źródła inspiracji, mogli widzieć gdańscy patrycjusze podejmujący decyzje artystyczne w sprawie fontanny Neptuna? W tym wypadku wybierzemy się szlakiem ich europejskiego *itinerarium*.

14 W Sali Czerwonej Ratusza Głównego Miasta, w obrazie *Apoteoza Gdańska* (1608) ukazał on fontannę Neptuna, której basen, trzon i czara, wykonane z ciemnego kamienia, odpowiadały projektowi jego brata Abrahama (1606). Sama figura Neptuna, w typie bolońskiego posągu Giambologni, jest fantazją malarza. Podobnie rzecz się ma z przedstawieniem fontanny na obrazie *Juliusz Cezar nakazujący spalenie listów Pompejusza* (1612–1616/1617) w Sali Zimowej tegoż ratusza.

15 M. Csombor, *Podróże po Polsce*, Warszawa 1961, s. 69. Jako miedź wenecką należy rozumieć brąz, w każdym razie stop z udziałem miedzi – posąg Neptuna określano jako *Messingbild Neptunus* (Carl, op. cit., s. 20). Czara ofiarna to raczej muszla, hippokampa Csombor rozpoznał jako jelenia.

16 Carl, op. cit., s. 156.

Po drugie, zastanowimy się, jakiego rodzaju impulsy artystyczne mogły oddziaływać na Husena. Wobec braku źródeł dotyczących jego podróży artystycznych na południe Europy kontekstem pozostanie rzeźba obszaru nadbałtyckiego oraz szeroko rozumiany repertuar brązów kolekcjonerskich, w mniejszym stopniu wzory graficzne. Wspomniane gabinetowe odlewy brązowe, z całą pewnością zbierane w siedemnastowiecznym Gdańsku, dostępne były zapewne również miejscowym zleceniodawcom fontanny.

Gdański *Neptun* pod względem ikonograficznym należy do grupy nowożytnych przedstawień bóstwa, pozbawionych odniesień do starożytnej konwencji jego przedstawień. Ta ukazywała majestat jego postury, pełen opanowania gest, łagodność i spokój oblicza. Artyści renesansowi, w wypadku tematu Neptuna pozbawieni modeli antycznych, stworzyli własną wizję Pana Mórz jako nagiego, muskularnego, na ogół ujętego w dynamicznym ruchu męczyzny, z uniesioną w rozkazującym geście prawicą – motywem nieznanym w grecko-rzymskiej ikonografii tego bóstwa¹⁷. Literackie opisy Neptuna gwałtownego pochodzą od Homera i Wergiliusza. Ten ostatni nakreślił barwny obraz ukarania bóstw wiatru przez Neptuna. Bóg morza, powożący rydwanem zaprzężonym w hippokampy, wymachiwał trójzębem i uspokajał fale, żeby statki Eneasza mogły bezpiecznie żeglować. Wówczas padły sakramentalne słowa: „*Quos ego!*” (*Eneida*, 1, 135). Dla nowożytnych mitografów większe znaczenie miały jednak starożytne opisy malowideł dekorujących ściany willi, ukazujących boga mórz, zawarte przede wszystkim w *Imagines* Filostrata¹⁸. Czerpią z nich Lilio Gregorio Giraldi i Vincenzo Cartari, autorzy najbardziej znaczących literackich opisów Neptuna. Pierwszy jest autorem dzieła *De deis gentium varia et multiplex historia* (Bazylika 1548), zgłębiającego naturę pogańskich bogów oraz ich wyobrażenia. Cartari zasłynął dziełem *Le imagini con la spositione de i Dei de gli antichi* (Wenecja 1556). Powołując się z dużą dezynwolturą na autorów starożytnych, ukazuje tyleż barwny, co niekonsekwentny wizerunek Neptuna. Wspomniane dzieła należy uzupełnić o *Genealogie deorum gentilium libri* Boccaccia, która choć napisana w 1370 roku, doczekała się druku włoskiego tłumaczenia w 1548. Nowożytne portrety literackie Neptuna odnoszą się do dwóch typów: statycznego i wzburzonego; autorem podziału jest Giraldi, zainspirowany opisami Filostrata Starszego¹⁹.

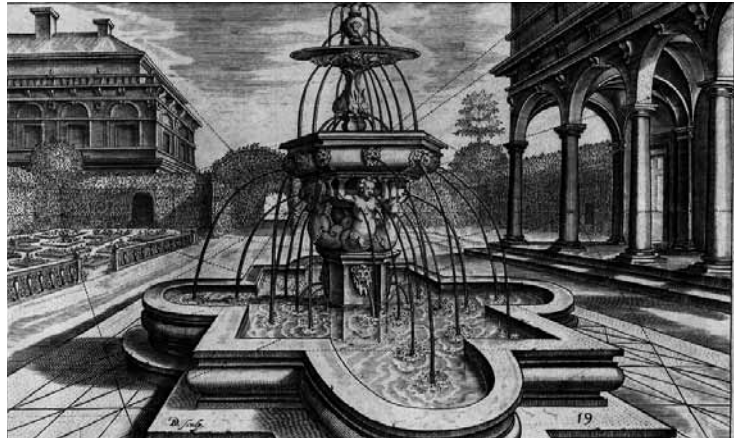
Twórcy gdańskiej fontanny oraz ich zleceniodawcy mieli z pewnością w pamięci analogiczne wcześniejsze realizacje podobnych monumentów. Pierwotnie Rada Miejska Gdańska chciała zamówić fontannę u Adriaena de Vries²⁰, ale rzeźbiarz ten, obarczony innymi zamówieniami, nie podjął się pracy dla hanzeatyckiego miasta. Abraham van den Blocke, przebywając w Augsburgu, gdzie miał się spotkać z niedoszłym zleceniobiorcą, zapewne mógł zapoznać się z rysunkami i modelami mistrza. Bez wątplenia wśród źródeł inspiracji autorów fontanny, a także jej konceptorów były włoskie fontanny Neptuna (Johann Speyman – jak już o tym była mowa – odbył wiele podróży, w tym do Italii, znał florencką i bolońską fontannę Neptuna). Kształt basenu, zaprojektowany przez van den Blocke

17 L. Freedman, *Cinquecento mythographic descriptions of Neptune*, „International Journal of the Classical Tradition” 1995, 2, 1, s. 19–20.

18 Podobny charakter ma opis utkanego przez Atenę gobelinu z przedstawieniem Neptuna, zawarty w *Przemianach* Owidiusza (VI, 75) czy opisy posągów Neptuna w *Wędrówkach po Helladzie* Pauzaniaza.

19 Freedman, op. cit., s. 47.

20 Osobę Adriaena de Vries rekomendował w liście do Rady Miasta Wolfgang Neidhardt, odlewnik, współpracownik Adriaena de Vries przy tworzeniu fontann augsburskich – *Adriaen de Vries: 1556–1626. Augsburgs Glanz-Europas Ruhm*, kat. wyst., Augsburg 2000.



199. Projekt fontanny z dzieła Hansa Vredemana de Vries *Perspective...* (Leiden 1604–1605)

(przetrwały do dzisiaj w redakcji rokokowej Stendera, „ondulowane”, z zaakcentowaniem form wklęsło-wypukłych), znajduje odpowiednik w projekcie fontanny we wzornikowym dziele Hansa Vredemana de Vries *Perspective...* (Leiden 1604–1605, il. 199). Skądinąd kształt basenu w formie czworoboku przenikającego się z czwórliściem był wówczas powszechnie stosowany, także przez Adriaena de Vries w Augsburgu. Czasza fontanny, umieszczona na trzonie wtórnie dekorowanym reliefem w XVIII stuleciu, zachowała swój pierwotny kształt, analogiczny do czasz manierystycznych fontann włoskich (na przykład Niccolò Tribola).

Jeśli chodzi o samą figurę Neptuna, naturalnym kierunkiem naszych poszukiwań będzie Italia²¹ i południowe Niemcy, z najbardziej prężnymi na północ od Alp ośrodkami odlewnictwa.

W Messynie znajduje się najstarsza z zachowanych fontann Neptuna, autorstwa Giovanniego Angela Montorsolego, współpracownika Michała Anioła (1557). W niskim, ośmiokątnym basenie, na wysokim postumencie ozdobionym herbami, hippokampami oraz mitycznymi potworami Scyllą i Charybdą, umieszczono marmurowy posąg Neptuna. Ukazano go w całym majestacie deifikującej nagości, stojącego w kontrapoście, z delfinem u prawej nogi. W lewej ręce dzierży trójząb,

21 Na temat szesnastowiecznych fontann włoskich zob. m.in. B. Harris Wiles, *The Fountains of Florentine Sculptors and Their Followers, from Donatello to Bernini*, Harvard 1933; L. O. Larsson, *Von allen seiten gleich schön*, Uppsala 1974, s. 79–83; W. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien; Michelangelo und seine Zeit*, München 1992, s. 167; L. Freedman, *Neptune in classical and Renaissance visual art*, „International Journal of the Classical Tradition” 1995, 2, 2, s. 219–237; J. Pope-Hennessy, *The Florentine Fountain*, [w:] *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1996, s. 216–220.

prawą rękę władczo uniośl, jakby uspokajał burzę – ten gest wyprostowanego ramienia i rozwartych palców został zaczerpnięty z ikonografii cesarskiej i nadaje dziełu charakter alegorycznego wizerunku świeckiego władcy. Fontanna, zamówiona przez władze miasta, upamiętnia Karola v i Filipa II, którzy przynieśli miastu pokój²².

Z pewnością gdańscy patrycjusze w czasie włoskich peregrynacji skupili swą uwagę na pierwszej publicznej fontannie Neptuna we Florencji, umieszczonej na Piazza della Signoria²³. Wykonał ją w latach 1563–1564 Bartolomeo Ammanati, triumfator wcześniej ogłoszonego konkursu, wykorzystując częściowo uszkodzony blok marmuru karraryjskiego. Neptun stoi na rydwanie z muszli, którą ciągną cztery wynurzające się z wody *hippocampi*. Na krawędziach dużego basenu umieszczono figury bóstw, wśród których można zidentyfikować dwie nereidy: Doris i Tetydę, oraz faunów i satyrów. W tak eksponowanym miejscu miasta temat morski nie dziwi, wszak Cosimo I podbił portową Piżę, założył port w Livorno, całą Florencję zaś zaopatrzył w wodę. Dlatego na kołach rydwanu ukazane zostały znaki Zodiaku: Koziorożec i Baran, które odpowiadają Cosimie I i Francescowi Medicim. Korona Neptuna, która czyni go jednocześnie wizerunkiem panującego władcy, przyozdobiona jest szyszkami – to aluzja do drewna modrzewiowego, podstawowego budulca statków. Innym interesującym detalem jest trzymany przez boga mórż bicz z trzema rzemieniami, zainspirowany wizerunkiem na monecie z czasów Marka Aureliusza²⁴. Nadnaturalna w stosunku do pozostałych figura Biancone wykazuje związki z atletycznym aktem znanym z twórczości Bandinellego, choć bardzo statyczne ujęcie (spowodowane uszkodzeniem bloku kamienia) pozwala dostrzec także reminiscencje związane z *Neptunem* Andrei Sansovina²⁵.

Zgłoszony do konkursu na projekt florenckiej fontanny Neptuna brąz autorstwa „wielkiego przegranego” Giovanniego da Bologna ukazuje znane nam już elementy: bicz i władczy, retoryczny gest dłoni, bliski antycznym reliefom ukazującym ceremonię *adlocutio*, znany także z konnego posągu Marka Aureliusza. Nowością był delfin, na którym Neptun oparł nogę, i motyw rozwichrzonej wiatrem brody²⁶.

Ważnym kontekstem włoskim gdańskiego Neptuna jest bolońska fontanna boga mórż Giambologni (1563–1567), symbolizująca rozkwit Bolonii pod rządami nowo wybranego papieża Piusa IV, pomyślana jako szczególnie akcent urbanistyczny miasta²⁷. W niezwykle urozmaicony sposób ukształtowano już sam cokół – jego podstawę zdobią umieszczone w narożach zmysłowe syreny, siedzące okrakiem na delfinach, ukazane powyżej groteskowe maski i hermy; cokół wieńczą odlane w brązie głowy personifikujące wiatry i cztery putta z delfinami w narożach. Nad tym światem mórż i wiatrów króluje dynamiczny posąg Neptuna, o asymetrycznej pozie

22 S. Follott, *Civic sculpture in the Renaissance: Montorsoli's Fontaine at Messina*, Ann Arbor 1984, s. 129–177.

23 Heikamp, *La Fontanna del Nettuno in Piazza della Signoria e le sue acque*, [w:] *Bartolomeo Ammanati, scultore ed architetto 1511–1592*, Firenze 1995, s. 19–30; Acidini Luchinat, *Bartolomeo Ammanati artefice di fontane*, [w:] *ibidem*, s. 31–40.

24 Freedman 1995, *Neptune*, op. cit., s. 30. O monecie wspomina Vincenzo Cartari, *Le imagini de i Dei de gli antichi...*, New York 1976, s. 255. Neptun, alegoryczny obraz papieża, obrazuje ideę dobrych rządów, panuje nad symbolizującymi morze w czas burzy personifikacjami wiatrów i syrenami.

25 Wiles, op. cit., s. 119; Poeschke, op. cit., s. 203–206; Pope-Hennessy, op. cit., s. 221, 225; Larsson, op. cit., s. 80.

26 Freedman 1995, *Neptune*, op. cit., s. 30.

27 Projektodawcą architektonicznego cokołu i urbanistycznego kontekstu fontanny był architekt z Palermo, Tommaso Laureti – Ch. Avery, *Giambologna. The Complete Sculpture*, London 1987, s. 205–211.



200. Projekt rysunkowy fontanny Neptuna dla zamku Kronborg, fragment, 1576–1583

w typie *figura serpentinata*, oko widza prowadzone jest dynamicznie od góry ku dołowi, płynnemu przenikaniu się form sprzyja tryskająca z różnych poziomów woda. Manierystyczny postulat wciągnięcia widza do oglądania dzieła z każdej strony zastosował Giambologna w fontannie Okeanosa w Ogrodach Boboli we Florencji (1575), z dramatycznie – na kształt *ignudi* Michała Anioła – upozowanymi trzema personifikacjami Rzek u stóp władcy oceanów. Rzeźbiarz powtórzył w bolońskim posągu pomysł wsparcia prawej nogi na delfinie, tym razem niemal rozgniatanym przez bóstwo o muskulaturze i bujnym zaroście w typie wizerunków Herkulesa. Oto oderwany od modelu klasycznego posąg pogańskiego bóstwa mórz, ukazany w nieznanym antykowi władczym aspekcie, będący zarazem alegorycznym wizerunkiem przynoszącego miastu pokój i rozkwit papieża Piusa IV²⁸. Zamykając sekwencję włoską, odnotujmy fontannę Neptuna Stolda Lorenziego z lat 1565–1568 w Ogrodach Boboli we Florencji.

W Augsburgu w roku 1594 ustawiono naprzeciw ratusza fontannę cesarza Augusta, za którego panowania założono miasto. Brązowe figury imperatora i towarzyszących mu półleżących personifikacji umieszczonych na krawędzi basenu odlano na miejscu, według modelu Huberta Gerharda, który praktykował w warsztacie Giambologni. W swym augsburskim dziele, pierwszym tego typu na północ od Alp, artysta odwołał się jednak do fontanny Neptuna Ammanatiego²⁹. Na augsburskim Perlachplatz stały jeszcze dwie fontanny autorstwa rzeźbiarza z Hagi, ucznia Willema Danielsza, Benvenuta Celliniego i Giambologni – Adriaena de Vries. Pierwsza z nich, poświęcona Merkuremu, upamiętnia handlową potęgę miasta. Tworząc figurę posłańca bogów, Adriaen de Vries miał w pamięci dwa florenckie posągi *Bachusa* Sansovina oraz przypisywany Vincenzowi de Rossi lub Tribolowi³⁰. Ostatnia z fontann, ukończona w roku 1601, ukazuje Herkulesa walczącego z hydrą.

Na koniec zostanie przywołana fontanna, którą autor gdańskiego Neptuna mógł widzieć, zwłaszcza jeśli utrzymamy tezę o jego duńskim pochodzeniu. Chodzi o znaną jedynie z rysunków fontannę Neptuna dla zamku Kronborg, zamówioną przez króla duńskiego Fryderyka II u norymberskiego rzeźbiarza Georga Labenwolfa (1576–1583; il. 200). Fontanna składa się z sześciobocznego basenu, w którym

28 R. Preimesberger, *Visual Ideas of Papal Authority: The Case of Bologna*, [w:] *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford 1998, s. 173–191.

29 *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio. Bronzeplastiker der Spätrenaissance*, Berlin 2004, s. 220–222.

30 *Adriaen de Vries 1556–1626*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam 1999, s. 118–121.

umieszczono czterokondygnacyjny, cylindryczny cokół ozdobiony trzydziestoma sześcioma figurami bogiń, syren i puttów³¹. Wysoki postument wieńczyła figura Neptuna – mimo niedoskonałego, uproszczonego źródła ikonograficznego, oczywiste są jej powinowactwa z gdańską figurą: motyw poskramiania trójzębem kłębiących się u stóp Neptuna koni morskich, dynamiczny układ nóg. Podobnie jak w gdańskiej fontannie, woda sączyła się z muszli trzymanej przez boga mórz, w lewej dłoni trzy stróżki wody tryskały z trójzębu. Wydaje się, że ten motyw znajduje źródło literackie w późnoantycznych komentarzach do Wergiliusza, gdzie trójdzielność oręża Neptuna oznaczała, iż w morzu znajdują się trzy rodzaje wody: źródłana, rzeczna i morska³².

Jak na tle szesnastowiecznych odpowiedników prezentuje się gdański brąz? Z całą pewnością frapująco – choć nie dorównuje w pełni wirtuozerią formy i precyzją kształtowania dynamicznej bryły dziełom Giambologni czy Adriaena de Vries, bez wątplenia jednak jest oryginalną kreacją o nader skomplikowanej koncepcji ruchu i unikatowej wymowie ideowej.

Zacznijmy od ponderacji rzeźby – zrealizowana w gdańskiej figurze formuła *figura serpentina* należy do bardziej wyrafinowanych, choć w okresie swego powstania była już do pewnego stopnia anachronizmem, zrealizowano ją bowiem w czasie, gdy w Italii powstawały pierwsze rzeźbiarskie dzieła Gianlorenza Berniniego, gdy Adriaen de Vries wykazywał już protobarokową kierunkowość i dynamikę; sam Husen w zakresie proporcji i wirtuozerii modelunku mógłby się wiele nauczyć od Włochów. Głowa Neptuna jest nieco odchylona w bok, zwrócona w dół. Prawa ręka jest dynamicznie uniesiona, by oddać ruch obrotowy, który równoważy swobodnie ułożona wzdłuż ciała ręka prawa. Ciężar tułowia spoczywa – zgodnie z zasadami kontrastu – na prawej nodze, podczas gdy lewa jest gwałtownie uniesiona w odruchu uwalniania się od oplatającej ją hybrydy. Narzucającym się źródłem (raczej ikonograficznym niż formalnym) tej patetycznej pozy jest oplatany przez węża Laokoon ze słynnej hellenistycznej grupy, dzięki grafice reprodukcyjnej powszechnie znany wśród rzeźbiarzy w czasach powstania gdańskiego Neptuna³³. Husen z całą pewnością znał tę rzeźbę, jego mecenas Christian IV posiadał kopię słynnego posągu. Niezwykły dynamizm ujęcia postaci Neptuna Husena nie znajduje wielu odpowiedników w powstałych wcześniej analogicznych dziełach rzeźbiarskich³⁴. Zwłaszcza jeśli chodzi o charakterystyczne pochylenie tułowia, odwrócenie głowy i uniesienie lewego uda. Kinetyczne ujęcie prawej ręki, jakie występuje w gdańskiej rzeźbie, może być zestawione z zamaszystym gestem Herkulesa mierzącego maczugą w stronę lernejskiej hydry. Posąg owego herosa, wieńczący augsburską fontannę Adriaena de Vries, jest potencjalnym źródłem inspiracji dla twórcy gdańskiej fontanny Neptuna. Wskazując na związki z Adriaenem de Vries, należy pamiętać o wyraźnej różnicy w sposobie traktowania formy, zwłaszcza w zakresie modelunku – bardzo indywidualnego,

31 J. Ch. Smith, *German Sculpture of the Later Renaissance c. 1520–1580*, Princeton 1994, s. 239–244.

32 M. H. Servius, *In Virgilii Aeneidos*, 1, 137. Podobną interpretację motywu trójzębu znajdujemy w znanym w Gdańsku dziele Georga Sabinusa *Fabularum Ovidii Interpretatio tradita...*, s. 33, wydanym w Wittemberdze w 1555 i wznowionym w Królewcu w 1589.

33 Na temat recepcji Laokoona w sztuce nowożytnej zob. *La fortuna*, [w:] *Laocoonte: Alla origine dei Musei Vaticani*, kat. wyst., Roma 2006, s. 148–192.

34 Aby potwierdzić tę tezę, skonfrontujmy *Neptuna* Husena z innymi dynamicznymi wizerunkami boga mórz: ten ręki Stolda Lorenziego, zdający się mierzyć trójzębem w stronę niewidzialnego wroga, ma zupełnie statycznie ujęte nogi. Jeszcze bardziej formalistyczny jest Neptun na rycinie Giacomina Caraglia według Rossa Fiorentina, wystylizowany na żeglarza, nietraktujący poważnie ani dzierzzonego trójzębu, ani konia morskiego u stóp, motywów występujących tu raczej jako rekwizyty teatralne.



201. Alessandro Vittoria, *Neptun*, Victoria and Albert Museum, Londyn



202. Barthélemy Prieur, *Neptun i trzy konie morskie*, model do fontanny, 1583

protobarokowego u Fryzyczyka, a gładkiego i sumarycznego u Husena. Zwróćmy uwagę na wieloaspektowość figury Husena, przeznaczonej do oglądania z różnych punktów widzenia (choć nie z każdego jawi się jako doskonała), czego nie można powiedzieć o wszystkich przywołanych wcześniej rzeźbach. Wrażenie nieproporcjonalnie wydłużonego torsu i rąk gdańskiego Neptuna, szczególnie rażące na fotografiach rzeźby wykonanych *en face*, należy zweryfikować naturalnym oglądem rzeźby z żabiej perspektywy, niwelującym ten pozornie niekorzystny aspekt. Niewątpliwie bryła Neptuna uwzględnia tę korektę optyczną, przy czym nie jest idealnie spójna formalnie, a modelunek perfekcyjnie płynny, oko przywykłe do rzeźby włoskiej może razić pewna segmentowość formy i mechaniczność ruchu.

Mimo pewnego podobieństwa nie należy przeceniać analogii z brązowym posągiem przypisywanym Alessandro Vittorii (Victoria and Albert Museum; il 201), sugerowanej przez Mariusza Karpowicza. Uczony twierdził, że pozy gdańskiego Neptuna nie zastosowano w żadnym innym dziele z wyjątkiem owego brązu, pisze o nim, że „jest to nieomal *bozzetto*, które Speyman musiał pokazać wykonawcy, figura być może była jego własnością nabytą w Wenecji w czasie podróży zbożowej”³⁵. W zamian sugerujemy powinowactwo z brązem *Neptun i trzy konie morskie* Barthélemy Prieura, zamówionym jako model do fontanny w 1583 roku, zidentyfikowanym niedawno w publikacji Bertranda Jestaz (il. 202)³⁶. Prieur, urodzony w rodzinie hugenockiej, w czasie pobytu w Italii był aktywny w Turynie.

Zakres mniej czy bardziej oczywistych analogii można poszerzać. Jak się wydaje, kolekcjonerskie brązy, dość masowo tworzone w południowoniemieckich warsztatach odlewniczych (zwłaszcza Norymburgi i Augsburga) oraz te importowane z Italii, stanowiły – oprócz grafiki – podstawowe źródło inspiracji dla Husena. Ponad wszelką wątpliwość dowiedziono, że w wypadku rzeźby *Lew pożerający konia* Husen inspirował się ryciną Givanniego Battisty Cavalieriego ze zbioru *Statuarum Romanum Urbis Romae* (1585)³⁷. Teza Tomasza Mikockiego,

35 M. Karpowicz, *Fontanna Neptuna i inspiracje weneckie w sztuce Gdańska*, [w:] *Ludzie, kontakty, kultura XVI–XVIII w.*, red. J. Kawecki i J. Tazbir, Warszawa 1997. Jeszcze bardziej niedorzeczną tezę przedstawiła niedys Halina Sikorska: „[...] Jan Speyman, znawca sztuki i sam uzdolniony artystycznie, wypróbowałszy przed zwierciadłem swego dworu różne pozy, poddał pomysł wiosłarskiego pochylenia Neptuna z trójżębem” – zob. H. Sikorska, *Jan Speyman. Szkice z dziejów mecenatu gdańskiej sztuki XVI i XVII w.*, „Rocznik Gdański” 1969, t. XXVII, s. 278. Co prawda Speyman posiadał w domu podmiejskim lustro oprawne zapewne w alabastrową ramę (M. Bogucka, *Die Kunstförderung in Danzig in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hans Speyman, seine Sammlung und seine Stiftung*, [w:] *Bürgertum und Kunst in der Neuzeit*, Köln–Wien–Wien 2002, s. 122), ale autorka wyciąga z tego faktu zbyt daleko idące wnioski.

36 B. Jestaz, *Un "Neptune" de bronze de Barthélemy Prieur*, „Revue de l'art” 2002, 136, s. 55–61.

37 Kryger, op. cit., s. 40.

że Neptun gdański jest „połączeniem dosłownych niemal cytatów z rzeźby antycznej” – posągu konnego Marka Aureliusza, torso belwederskiego i grupy Laokoona – jest dyskusyjna³⁸. Chodzi tutaj, po pierwsze, o pomysł, by twórca modelu rzeźby odwoływał się wprost do wzorów antycznych, co nie było praktykowane wśród artystów z tej części Europy, którzy znali raczej zminiaturyzowane, uproszczone brązowe kopie antycznych posągów, ich nowożytnie parafrazy (czy wręcz falsyfikaty) oraz reprodukcyjne ryciny. Po drugie, przychylając się do sugestii związków z grupą Laokoona, podajemy w wątpliwość podobieństwo do dwóch pozostałych wskazanych modeli antycznych: na przykład twarz Neptuna prezentuje typ obiegowy, znany z szesnastowiecznych brązów i marmurów florenckich (Bandinelli, Giambologna), choć oddany w sposób bardziej oschły, klasycyzujący.

Motyw płetwy zakrywającej przyrodzenie Neptuna³⁹, rzadki w rzeźbie monumentalnej, zapewne wymuszony na rzeźbiarzu w purytańskim Gdańsku, został być może zaczerpnięty z kameralnych rzeźb kolekcjonerskich, odlewanych w norymberskim warsztacie Benedikta Wurzelbauera, bratanka i ucznia Georga Lebenwolfa. Chodzi o stołową fontannę Neptuna w zbiorach Germanischen Nationalmuseum w Norymberdze i przechowywaną tamże figurę boga mórz, obie odlane w stopie miedzi imitującej brąz⁴⁰. Ostatnio tę grupę „wstydlivych” Neptunów Wurzelbauera wzbogaciło dzieło wystawione na aukcji Sotheby’s i w Galerii Blumka⁴¹. Wszystkie one wdzięcznie wykorzystują płetwę delfina, by ukryć wstydliwą nagosć Pana Mórz. Do tej grupy można dodać niewielki posąg brązowy Neptuna według drewnianego modelu Wurzelbauera, tym razem zakupiony do J. Paul Getty Museum w Malibu⁴².

Motyw dwóch morskich monstrów o końskich głowach jest wart większej uwagi. Neptuna zmagającego się z hippokampami spotykamy sporadycznie – przykładem rysunek przedstawiający projekt florenckiej fontanny Neptuna, autorstwa Giovanniego Vittoria Soderiniego (Paryż, Luwr)⁴³, i wspomniana niezachowana fontanna Neptuna, zamówiona u Georga Lebenwolfa przez króla duńskiego Fryderyka II dla zamku Kronborg. Parę „zhołdowanych” koni morskich u boku Neptuna na rydwanie z trójzębem dostrzegamy w słynnej alegorycznej *Solniczce* Benvenuto Celliniego. Znacznie bardziej interesująca wydaje się przypisywana Celliniemu brązowa figurka *Neptuna* ze zbiorów Raleigh North Carolina Museum of Art⁴⁴. Uwagę zwracają analogiczne do gdańskich dwa hippokampy, ustawione antytetycznie u stóp boga mórz, upozowanego

38 T. Mikocki, *Antyczne pierwowzory gdańskiego posągu Neptuna*, „Porta Aurea” 1993, nr 2, s. 31–49.

39 We włoskich posągach Neptuna na ogół eksponowano nagość władcy mórz w pełnej krasie, choć w wypadku rzeźby Giambologni nie obyło się bez kontrowersji. Publiczność bolońską czasów katolickiej Reformy, propagowanej w sferze sztuki przez Paleottiego, razily jakoby zbyt dorodne genitalia Neptuna, toteż w końcu mistrz z Boulogne musiał – jak byśmy rzekli za Kochanowskim – wymodelować „wedle proporcycjej mądzie”. Za zbyt frywolne uznano także nagie piersi harpii, z których tryska woda.

40 Fontanna stołowa *Neptun z delfinem*, wys. 52 cm, nr inw. PLO. 568 i *Neptun z delfinem*, 66 cm., nr inw. PLO. 1874 – zob. F. M. Kammel, *Sprundelnde „Bronzen” der Renaissance Brunnenfiguren der Paul Wolfgang Merkel’schen Familienstiftung*, „Forschung des Germanisches Nationalmuseum Nürnberg” 2008, h. 18, s. 2–3; idem, *Der Ritt auf dem Delphin. Meeresgötter mit Passagieren in Renaissance und Barock*, [w:] *Von Ansehen der Tiere*, Nürnberg 2009, s. 96–105.

41 Sotheby’s London, 6.06.07, lot. nr 77; Blumka Gallery, *Collecting Treasures of the Past*, New York, nr 44.

42 Zakupiony na aukcji Sotheby’s 13.12.1990. Na temat kolekcjonerskich figur Neptuna w dorobku Wurzelbauera zob. S. Hausche, *Der Nürnberger Tugendbrunnen von Benedikt Wurzelbauer*, „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg” 1994, Bd. 81, s. 44.

43 H. Th. van Veen, *Cosimo I de’ Medici and his Self-Representation in Florentine Art and Culture*, Cambridge 2006, s. 104–105. Zwróćmy uwagę za van Veenem na rzeczywistą domenę Neptuna wyobrażonego na tym projekcie. W greckiej i rzymskiej mitologii Posejdonowi i Neptunowi przypisywano moc wydobywania uderzeniem trójzębu źródła słodkiej wody. Tak powstać miała rzeka Lerna. W tym wypadku mamy zatem do czynienia z wizerunkiem Neptuna „wodonośnego”, któremu towarzyszą personifikacje Arno i Tybru. Ta uwaga jest o tyle istotna, że stanowi jeden z kontekstów ideowych fontann Neptuna stawianych w miastach śródlądowych.

44 Zdaniem Pope-Henessy’ego rzeźba może być znanym ze źródeł *modellino* rzeźby projektowanej do florenckiej fontanny Neptuna – zob. Pope-Henessy, op. cit., s. 106, 108.



203. Hippokamp, ilustracja z dzieła *Historii animalium* Konrada Gesnera

bardziej statycznie niż figura wymodelowana przez Husena. Jest mało prawdopodobne, by dzieło to było znane twórcy i zleceniodawcy gdańskiej rzeźby – rzeczywistej inspiracji dla naszych koni morskich należy szukać w *Historii animalium* znanego nam już Konrada Gesnera. W wydaniu dzieła z roku 1563 można znaleźć hippokampa określonego jako *fabuloso equo Neptuni* – jego drzeworytnicza podobizna odpowiada fizjonomii hybryd ze studni Neptuna (il. 203). Chodzi zwłaszcza o płetwy dodane zamiast nóg – ta modyfikacja odróżnia nowożytną ikonografię tych legendarnych stworzeń od hellenistycznej, etruskiej i rzymskiej, w której hippokampy mają przednie kończyny końskie⁴⁵. Antyczna formuła przedstawień hybrydy konia i ryby przetrwała w średniowiecznych bestiariuszach, występuje także w dziele Conrada Lycosthene *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, wydanym w Bazylei w 1557 roku⁴⁶.

Zakres mniej czy bardziej oczywistych analogii można poszerzać. Przede wszystkim jednak należy rozpatrywać gdańskiego Neptuna w obrębie kategorii artystycznej *aemulatio*, wykształconej w antyku, a podjętej w okresie renesansu. Oznacza ona rodzaj najszlachetniejszej imitacji, której celem jest rywalizacja ze wzorami, a nawet ich przewyższenie. To świadectwo erudycji artysty, w tym świadomości historycznej proveniencji form, umiejętności takiego kompilowania, w którym zaciera się wzór, a co za tym idzie – rozpoczyna się gra z widzem. Najistotniejszy będzie tu sam fakt podjęcia rywalizacji, jego wymiar intelektualny, a nie jego efekt artystyczny. W XVII wieku ta formuła retoryczna w sposób szczególnie podjęta została w kręgu oddziaływania sztuki niderlandzkiej – spektakularnie uwzględnił ją w swej teorii malarstwa Carel van Mander, nawołując wręcz adeptów malarstwa do umiejętności kopiowania najlepszych fragmentów mistrzowskich dzieł.

45 Tego rodzaju przedstawienia znamy przede wszystkim z mozaik rzymskich. Autorzy starożytni – od Homera, poprzez Eurypidesa, Filostratesa, Wergiliusza, po Pauzaniusza – określali konie morskie jako symbole Neptuna, ujeżdżane przez nereidy, a przede wszystkim zaprzężone do rydwanu Neptuna – zob. K. Sheppard, *The Fish-Tailed Monster in Greek and Etruscan Art*, New York 1940; www.Theoi.com/ther/hippokampoi.html.

46 Ilustracja na s. 28. W dziele znajdziemy ukazane na równych prawach stworzenia fantastyczne, zwierzęce mirabilia i faunę egzotyczną. Niemal równocześnie wydano dzieło Guillaume Rondeleta, *L'histoire entiere des poissons* (Lyon 1558), obfitujące w morskie potwory w typie mnicha i biskupa morskiego (*sic!*) – zob. J. Céard, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI siècle en France*, Genève 1977; *Monstres et prodiges au temps de la Renaissance*, Paris 1980, s. 42; Ph. Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris 2001, s. 74–77; C. Richter, *Expensive and exquisite fish books*, [w:] *Fish still lifes by Dutch and Flemish masters 1550–1700*, kat. wyst., Utrecht 2004, s. 157–167.

9.1.3 „On słowy lud owłada, ucisza pierś w szale”⁴⁷

Wymowa ideowa Neptuna

Dotychczas jedynie Mariusz Karpowicz podjął się interpretacji gdańskiej fontanny Neptuna: „Skomplikowaną symbolikę naszej fontanny musimy z braku miejsca odłożyć. Wydaje się, że ma ona 5 kolejnych warstw, z których trzy wydają się najistotniejsze: symbol starożytności miasta, jego nieustannej, wiecznej aktywności, oraz wskazanie ekonomiczno-polityczne [...] – zaufać Neptunowi, czyli że gdańszczanin winien sam wyruszyć w morze” [? – M. K.]⁴⁸.

Większość przywołanych wcześniej fontann Neptuna wyrażała ideowo-polityczne treści związane z supremacją niekoniecznie portowych miast, kwitających pod rządami światłych władców (Messyna, Bolonia) – figura Neptuna stawała się wręcz alegorycznym obrazem władcy (Florenceja, Frederiksborg⁴⁹). W tym kontekście szczególnie miejsce zajmują wizerunki Andrei Dorii jako Neptuna⁵⁰.

Na tak nakreślonym tle *Neptun* gdański zajmuje miejsce unikatowe w skali europejskiej – nie służy bowiem deifikacji absolutystycznego władcy, jak w wypadku choćby niemal mu współczesnego duńskiego *Neptuna* de Vriesa, swoistego ikonograficznego *alter ego* Christiana IV. Oczywiście pozostaje wymowa naszej rzeźby jako alegorii miasta, które zbudowało swą potęgę dzięki morzu, wpisując się w dzieje ujarzmiania żywiołu morskiego przez człowieka. Koncept gdańskiej rzeźby zawiera się jednak przede wszystkim w antynomii Neptuna i koni morskich, antynomii dzierżącego trójząb władcy mórz, uosabiającego panowanie nad żywiołami i stworzeniami morskimi, i fantastycznych monstrów, personifikujących groźne siły natury. Począwszy od dzieła *Ovidius moralizatus* Berchoriusa, pojawia się asocjacja morza z pierwotnym chaosem i grzechem, znany z opisów biblijnych⁵¹. Utożsamienie Neptuna z pierwiastkiem intelektualnym pojawia się w filozofii neoplatońskiej, na przykład w komentarzu do *Państwa* Platona Proclus interpretuje boga mórz jako „Anielski Intelkt”⁵².

47 Wergiliusz, *Eneida*, ks. 1, w. 153, przeł. T. Kryłowski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s. 12.

48 M. Karpowicz, op. cit. Nie ujawniono dwóch ostatnich warstw.

49 Fontannę Neptuna ujął w zamku Frederiksborg w Danii Adriaen de Vries (1618), od 1659 roku figura boga mórz znajduje się – jako szwedzki łup wojenny – w ogrodach pałacu Drottningholm w Sztokholmie. Fontannę tę wyróżnia niezwykła asocjacja treści mitologiczno-dynastycznych. Jako Neptun przedstawiony został król Christian IV, ziemski władca mórz, a wiele wyobrażonych motywów ikonograficznych w sposób alegoryczny dopełnia programu fontanny, między innymi płaskorzeźbione lwie głowy odnoszą się do takowych w duńskim herbie, lew, żuraw i gryf odwołują się do cnót królewskich: męstwa, czujności i szybkości. Ceres, Najady i Wenus oznaczają obfitość owoców morza i ziemi. *Neptun* de Vriesa jest parafrazą bolońskiej figury jego mistrza, Giambologni. O ile jednak włoska rzeźba, ujęta w kontrapoście, z manierystyczną elegancją ukazuje koncepcję wielowidokowości, o tyle posąg Adriaena de Vries ukazuje boga mórz w sposób teatralny, z jednym, dominującym punktem oglądania, zapowiadając w ten sposób tendencje barokowe w rzeźbie, *Adriaen de Vries...*, op. cit., s. 225–227.

50 Andrea Doria, admirał floty cesarskiej Karola V, przez współczesnych nazywany był „drugim Neptunem”. Jako Neptuna uwiecznił go na *portrait historié* Agnolo Bronzino (Brera, Mediolan), choć pierwotnym zamierzeniem malarza było ukazanie Dorii jako komandora rzymskiej floty cesarskiej (*praefectus classis*). Baccio Bandinelli jest autorem nieukończonego pomnika Andrei Dorii jako Neptuna, pierwotnie zamówionego dla Genui, dziś ustawionego w Carrarze. Jest to pierwszy nowożytny mitologizowany pomnik osoby publicznej – F. Polleroß, *Rector Marium* or *Pater Patriae: The Portraits of Andrea Doria as Neptune*, [w:] *Wege zum Mythos*, Berlin 2001, s. 107–121.

51 Ps 69:1–4: „Wyrwał mnie, Boże, bo woda mi sięga po szyję. Ugrzązłem w mule topieli i nie mam nigdzie oparcia, trafiłem na wodną głębinę i nurt wody mnie porywa”; Ps 18:16: „Aż ukazało się łożysko morza i obnażyły się posady ładu od groźnej nagany Twej, Panie, i tchnienia wichru Twoich nozdrzy”; Ps 32:6: „Choćby nawet fale wód uderzały, jego nie dosięgną”; Ps 46:3: „Przeto się nie boimy, choćby waliła się ziemia i góry zapadały w otchłań morza. Niech wody jego burzą się i kipią, niech góry się chwieją pod jego naporem: Pan Zastępów jest z nami; Dn 7:3: „Cztery ogromne bestie wyszły z morza, a jedna różniła się od drugiej...”; Ap 13:11–9: „Ujrzałem Bestię wychodzącą z morza, mającą dziesięć rogów i siedem głów, a na rogach jej dziesięć diademów”.

52 H. D. Brumble, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance. A Dictionary of Allegorical Meanings*, London–Chicago 1989, s. 243.

Gdański *Neptun* zamierzający się trójzębem w wijące się u jego stóp hybrydy najpełniej wyraża renesansową koncepcję Neptuna, oddaną Wergiliańskim zawołaniem: *Quos ego*. Wówczas osoba władcy móż personifikuje okiełznanie ciemnych, złowrogich sił natury, zaklętych w morskich hybrydach. Choć prezentują się one dość pocieszenie (krótkie, zabawne płetwy, przesadnie wydłużona szyja przy krótkim korpucie, nieproporcjonalnie długi ogon), należą przecież do sfery morskich potworów. Tak więc Neptun wieńczący fontannę na Długim Targu to w równej mierze *Rector Marium, co Pater Patriae*⁵³.

Ideowe źródło politycznych treści gdańskiego Neptuna znajdziemy u Wergiliusza oraz u jego renesansowych komentatorów i naśladowców, zwłaszcza Cristofora Landina⁵⁴. Im to zawdzięczamy literacki obraz alegoryczny Neptuna jako władcy, który uspokajając wzburzone morze, metaforycznie poskramia niekontrolowane popędy ludzkie⁵⁵. W ten sposób uosabia on *ratio superior*, panuje nad sferą pragnień zmysłowych, rozpędzając ciemne chmury, symbolicznie chroni umysł ludzki przed zaćmieniem. Wergiliusz w *Eneidzie* stworzył paralełę Neptuna i cesarza Augusta: pacyfikująca żywioły moc Neptuna odpowiada racjonalnym działaniom władcy, który panuje nad anarchią i przedkłada interes zbiorowości nad partykularyzm:

Wtem pelen cnót i zasług pojawi się starzec,
 Tłum w ciszy słuca, waśni wnet musi się zarzec;
 On słowy lud owłada, ucisza pierś w szale:
 Tak morza grzmot umilknął wszystek, gdy na fale
 Spojrzał rodzic; – rumakom pod niebem świetlanem
 Puszczą wodze i lotnym pomyka rydwanem.⁵⁶

Oto literacki obraz etyczno-politycznej alegorii, w którym porównuje się Neptuna uciszającego fale do rozważnego władcy, który drogą perswazji uspokaja rozjuszone tłumy⁵⁷. Władca, osiągnąwszy wewnętrzną harmonię ducha, przynosi swojemu krajowi społeczny ład, pokój i dobrobyt. O tym, że Wergiliańska figura Neptuna jako obraz idealnych rządów była żywa w czasach renesansu, zaświadcza choćby medal przypisywany Christophowi Weiditzowi (skądinąd pracującym także dla Jana Dantyszka)⁵⁸. Ukazuje on na awersie popiersie Andrei Dorii, na rewersie, opatrzonym napisem *PATRIAE LIBERATOR*, ukazano triumfującego nagiego Neptuna z trójzębem, który obdarowuje klęczące u jego stóp alegoryczne postaci. Po lewej *Libertas* otrzymuje od

53 Słowa użyte w znaczeniu zaproponowanym w innym kontekście przez Polerossa – ibidem, s. 110–111.

54 Landino interpretował Neptuna jako najwyższą rację w głosie do fragmentu z *Eneidy* (*Disputaciones Camuldenses*), gdzie Neptun karze Eola miotającego statkami Eneasza – zob. Brumble, op. cit.

55 Preimesberger, op. cit., s. 185–187.

56 Wergiliusz, op. cit., ks. 1, w. 148–156

57 Warto w tym miejscu wydobyc retoryczną figurę mitologiczną, użytą przez Andrzeja Krzyckiego, który – jak wcześniej zaznaczono – w polemice antyluteranckiej (a co za tym idzie – antygdańskiej) posługiwał się metaforyką mitologiczną (Zygmunt i jako Jowisz gromowładny, Herkules walczący z hydrą). W epigramacie *Ad Sigismundum Primum regum Poloniae. Qua ratione Neptunus Vistulam a Gdano divertit*, datowanym na 1526 rok, pisał, że zagniewany na kacerskie praktyki gdańszczyzny i wypowiedzenie przez nich posłuszeństwa polskiemu królowi Neptun odwrócił od nich bieg Wisły. Skądinąd Wisła rzeczywiście w 1526 roku zmieniła swój bieg i popłynęła korytem omijającym miasto.

58 P. Boccardo, *Andrea Doria e le Arti. Committenza e Meccenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma 1989, s. 110, il. 133.

niego trudny do identyfikacji przedmiot⁵⁹, po prawej Pax przyjmuje gałąź oliwną. Wyrażono tu wprost ideę Neptuna jako źródła pokoju i wolności, odniesioną do republikańskiej Genui. Alegoryczne znaczenie gdańskiego Neptuna należy wywieść wprost z koncepcji Wergiliańskiej, zaznaczając, że w wypadku gdańskiej res publiki władzę zastąpił bohater zbiorowy – patrycjat gdański, wyraziciel aspiracji społeczności, prawodawca i realizator wizji wolnego miasta okresu dominacji kalwińskiej. W zasugerowanej w ten sposób egzegezie emblematycznej dla miasta rzeźby publicznej odnaleziono kolejną po *Orfeuszu* figurę alegoryczną niosącą ideę pokoju społecznego, wywiedzioną z kultury antycznej.

9.2 Neptun w alegorycznych obrazach miasta

Postać Neptuna zajmuje szczególne miejsce w odwołujących się do mitologii figuracjach alegorycznych Gdańska, gdzie uosabia fundamentalny dla egzystencji miasta kontekst morza. Przedstawione dalej różnorodne konfiguracje boga mórz pozwolą uzmysłowić swoistą intertekstualność alegorycznego obrazu emporium.

Pierwsze z przytoczonych przedstawień to znane nam już trzy reliefy dekorujące płyciny attyki wieńczącej trójdzielną arkadową przegrodę sieni domu przy ulicy Długiej 45 z około 1560 roku (obecnie sień górna Ratusza Starego Miasta w Gdańsku; il. 204)⁶⁰. Wieńczy ją fryz z wizerunkami Neptuna, Junony i Merkurego. Współtworzących obraz miasta rozkwitłego dzięki mądrości mieszkańców (Junona jako alegoria Sapientii), ich talentom kupieckim (Merkury), przy wykorzystaniu życiodajnego żywiołu morskiego, uosabianego przez Neptuna. Relief Neptuna to jedna z najbardziej wyrafinowanych rzeźb manierystycznych w Gdańsku, odznaczająca się wyszukaną pozą siedzącego na muszli bóstwa, pięknym, postmichelangelowskim aktem, zestawionym z potraktowanym ornamentalnie tłem roślinnym (pałka i irysy wodne, grążel) i morską tonią z fantazyjnym delfinem. Ustępuje mu klasą Merkury (skutek późniejszych ingerencji konserwatorskich?), również ukazany w konwencji poklasycznego aktu, siedzący na brzegu morza wśród pakunków, beczek, kotwicy. Wyobrażona pośrodku w rozwianej tunice pełna gracji Junona w lewej ręce dzierży czarę, prawą czule obejmuje pawia, swój kanoniczny atrybut. Bóstwom odpowiadają ukazane poniżej atrybuty: wiosło, pałka wodna i bluszcz (Neptun), pawie (Junona), panoplia upięte ze zboża, gałązek dębu i wagi oraz zboża i kaduceusza (Merkury). To jedna z najlepszych manierystycznych grup rzeźbiarskich w Gdańsku, o wyraźnym artystycznym rodowodzie franko-flamandzkim.

W sztuce Gdańska naturalną towarzyszką Neptuna stała się Cerera. Średniowieczne *Owidiusze moralizowane* interpretowały obraz Cerery szukającej Prozerpiny jako paralełę Kościoła

59 Ten detal medalu jest mało czytelny. Może to być muszla – byłby to interesujący atrybut w kontekście *Neptuna* Husena, który w prawej ręce trzyma muszlę. W rachubę wchodzi także małeńki delfin, znany z rysunkowego projektu pomnika *Andrea Doria jako Neptun* Bandinello, symbolizujący *incolumitas* (nietykalność) – Polleoro, op. cit., s. 115.

60 Płaskorzeźby lakonicznie wzmiankują: L. Krzyżanowski, *Gdańska monumentalna rzeźba kamienna lat 1517–1628*, maszynopis, Poznań 1966, s. 24; J. Pałubicki, *Rzeźba kamienna w Gdańsku w latach 1517–1585*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1981, 3, s. 189.



204. Przegroda sieni domu przy ulicy Długiej 45, ok. 1560, obecnie sień górna Ratusza Starego Miasta, Gdańsk

poszukującego dusz zbłąkanych na drodze grzechu⁶¹. W sztuce gdańskiej około 1600 roku jej alegoryczne przesłanie pozwala identyfikować ją z Abundantią i Pax.

Neptuna i Cererę spotykamy na rewersie wybitego w mennicy gdańskiej medalu upamiętniającego ślub Zygmunta III z Anną Austriaczką w 1592 roku. Zostali oni ukazani jako tronujący władcy: Neptun, siedzący na delfinie, z nader dosłownie przedstawioną *corona navalis*, dzierży trójząb, Cerera, wyróżniona *corona muralis* i wsparta o róg obfitości – łopate. Patronują żywiołom Wody i Ziemi, których przymierze było źródłem prosperity gdańszczyzny i Rzeczypospolitej⁶². Na wybitym trzy lata później medalu uświetniającym narodziny Władysława IV Cererze dzierżącej łopate, sнопek i róg obfitości towarzyszy Tetyda z wymienionymi wcześniej atrybutami Neptuna, jej prawica wsparta jest na amforze, z której wypływa woda, u stóp ukazano delfina. Wyrażając pewność, że ostatnia z postaci jest kobietą (świadczy o tym jej długa suknia i obnażona pierś)⁶³,

61 J. Sez nec, *La survivance des dieux antiques*, Paris 1993, s. 111.

62 Rewers opatrzony dewizą: *Crescit gemitis gloria curis* – zob. M. Stahr, *Medale Wazów w Polsce 1587–1668*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 53. *Aurea Porta Rzeczypospolitej*, kat. wyst., s. 228–229. Dodajmy, że identyczną dewizę zapisano na rewersie medalu króla Zygmunta III (Kraków [?] 1599), ukazującym rozległy pejzaż morski z Neptunem i Cererą. Sposób recepcji motywów z medalu chwały królewskiej z 1592 roku omawia J. Dutkowski, *Motywy idei mieszczańskich na monetach, medalach i żetonach gdańskich od końca XVI wieku do połowy XVII wieku* (Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczno-Historyczny, 2007), s. 110.

63 Teresa Grzybkowska widzi w niej jednak mężczyznę, Neptuna – zob. T. Grzybkowska, *Muzea Gdańska*, Warszawa 1996, s. 132–134.

a motyw amfory wodonośnej należy do atrybutów alegorii rzek, można zaryzykować stwierdzenie, iż mamy do czynienia ze złożoną alegorią Gdańska, łączącą odwołania do Bałtyku i Wisły. Partneruje jej Cerera–Rzeczpospolita, której atrybut – snop zboża – był także herbem Wazów.

Zaślubiny Neptuna i Cerery (Sala Czerwona) należy rozumieć alegorycznie, gdyż protagoniści byli rodzeństwem (chodzi tu raczej o przymierze). To jedna z najlepszych figuralnych kompozycji Izaaka van den Blocke, co niechybnie oznacza, że malarz ten posiłkował się ryciną (rycinami), tworząc rodzaj emulacji (owym terminem konsekwentnie próbujemy dowartościować praktykę warsztatową drugorzędnych artystów w hanzeatyckim mieście). Udatnie wpisana w owal scena wykazuje późnomanierystyczne koneksje florencko-rzymskie w redakcji zaczerpniętej raczej z italianizującej grafiki niderlandzkiej. Z całą pewnością tę ostatnią proveniencję mają barwna owocowa girlanda w rękach Cerery, wieniec z owoców morza na głowie Neptuna oraz emblematyczna girlanda dopełniająca treści owalnego przedstawienia – motywy znane z grafiki Crispina de Passe i Adriaena Collaerta, której znajomość w Gdańsku potwierdzają także inne dzieła. Niewątpliwie wenecką genezę wykazuje ukazana w karkołomnym skrócie postać nadlatującego Merkurego, przywodząca na myśl analogicznie upozowanego świętego Marka z obrazu Tintoretta⁶⁴. Neptun na hippokampie wydaje się parafrazą motywu znanego z fresku *Wizja Ezechiela* Rafaela w stanzach watykańskich, Cerera prezentuje typ Heemskerckowskich zażywnych personifikacji kobiecych. Wszystko malowane w sposób gładki i połyskliwy, na ciemnej podmalówce, lokalnym, czystym tonem, nader trywialnie zróżnicowanym luministycznie. Oczywiście są tu reminiscencje haarlemsko-utrechckie, obecne jednak w wąskim zakresie, jakże bowiem odległe jest to malarstwo od subtelności modelunku i zniuansowanej gamy barw Cornelisa Corneliszona van Haarlem lub wirtuozerii Joachima Uytewaela. Malarstwo van den Blockego w najlepszych swych przejawach bliskie jest postmanierystycznej formule sztuki Hendricka de Clercka, a w zakresie też pejzażowych – wczesnym pracom Carela van Mandera, z zamasyście malowanymi, ciemnymi koronami drzew, traktowanymi jako tło dla złocistego listowia. Przestrzeń obrazu została skonstruowana zgodnie z formułą stosowaną w okresie manieryzmu – z beczkami, tobołkiem i snopkami zboża, symbolizującymi handel morski, ukazanymi na pierwszym planie jako *repoussoir*, i z ceglany murem, *pars pro toto* nabrzeża portowego. Erudycyjne elementy treściowe dzieła kontrastują jednak z oschłą manierą malarza z Mechelen, będącą, jak wspomniano, zubożoną odmianą szkoły haarlemskiej, z jadowitą, ostentacyjnie jaskrawą kolorystyką i anachronicznym, twardym modelunkiem, formami, które stanowiły zapewne kwintesencję nuworyszowskiego gustu świeżo nobilitowanych gdańskich kupców.

Treść przedstawienia stanowi dopełnienie idei państwowotwórczych, wyrażanych *in situ*. Język mitologii jest tu zatem obszarem wyrażania nauki moralnej, a nie formułą baśni poezji.

Cerera, tożsama na gdańskim obrazie z Abundantią w redakcji Cesare Ripy⁶⁵, oznacza płodność ziem Rzeczpospolitej, jest opiekunką rolnictwa. Jej skroń zdobi wieniec oliwkowy, podobnie jak

64 Dotychczas nie udało się wskazać bezpośredniego wzoru; szukając hipotetycznych źródeł inspiracji wskaźmy także Hermesa na obrazie Annibala Carracciego *Mercury i Parys* w Galerii Farnese w Rzymie (1597–1600; rozpowszechniony przez grafikę, zanim powstał gdański obraz).

65 C. Ripa, *Iconologia...*, 1603, s. 1.

alegorię Bogactwa (Obfitości) na emblemacie VI w dziele Hadriana Juniusa. Tu trzymającą w prawej ręce róg obfitości kobietę prowadzi chłopiec – alegoria ateńskiego Pokoju. Motto zapowiada rozkwit i obfitość bogactw oraz niechybny triumf pokoju nad wojną⁶⁶. Neptun na hippokampie przywołuje przyjazny żegludze żywioł morza, jako władca mórz i szafarz morskich bogactw jest także patronem żeglugi handlowej. Niejako błogosławiącego im z góry Merkurego uznawano za opiekuna handlu, jego domeną jest elokwencja, reprezentuje on nie tylko mądrość, ale i *bonae artes*, a w związku z tym również retorykę, sztukę władania słowem. Emblematyka dostępna w elitarnych środowiskach ówczesnej Europy postrzegania go jako przewodnika na alegorycznej drodze życia, ukazywano go niczym Herkulesa na rozstajnych drogach (Andrea Alciato, emblemat VIII)⁶⁷. Merkurego jako opiekuna sztuk przedstawiano jako siedzącego na stabilnym, sześciennym bloku kamiennym, rozumianym jako przeciwieństwo toczącej się kołem (a raczej kulą ukazywaną u jej stóp) Fortuny⁶⁸. Najistotniejsza wydaje się jedność Merkurego i Cerery, zapisana alegorycznym znakiem rogów Almatei, pełnych owoców i zbóż, krzyżującym się z kaduceuszem i petarosem, co pokazuje, jak „wielka obfitość rzeczy obdarza człowieka silnego intelektem i elokwentnego”, a co należy odczytać w kontekście gdańskim jako pochwałę zdolności negocjacji i siły perswazji kupców, przynoszących obfitość dóbr⁶⁹. Jak ważki dla sceny ze sprzymierzoną triadą bóstw, ale też dla całej dekoracji stropu jest to emblema, niech zaświadczy motyw użyty w portrecie Justusa Lipsjusza, ideowego patrona programu stropu. Na jego graficznym wizerunku, rytym przez Cornelisa Galle według rysunku Petera Paulusa Rubensa, owal ujmujący wieniec laurowy, rogi obfitości oraz elementy kaduceusza.

Cerera wydaje się istotną postacią w gdańskiej ikonosferze – jej posągi wieńczyły szczyty gdańskich kamienic: tak zwanego Lwiego Zamku (1569) i kamienicy przy ulicy Chlebnickiej 28 (1652), gdzie bogini towarzyszyły przedstawienia cesarzy i cnót, pojawia się również w złotnictwie, a nade wszystko stanowi kluczowe odniesienie dla popularnych w sztuce miasta przedstawień pór roku. W tym kontekście temat ten ukazuje dobrodziejstwo płodnej natury, przynoszącej dobrobyt miastu. Rogi obfitości trzymane przez putta, bujny akant i girlandy kwiatowo-owocowe, nieodzowne atrybuty Cerery, towarzyszą przedstawieniom pór roku na gdańskich szafach⁷⁰. Bliska graficznie oraz ideowo wizerunkom Cerery jest alegoria Ubertas (Bogactwa), znana z rysunku i wykonanego według niego miedziorytu Jeremiasza Falcka. To postać kobieca w antykizowanej szacie, która lewą ręką podtrzymuje róg obfitości, prawą zaś wznosi ku górze, ku słońcu. Dwuwiersz umieszczony poniżej mówi o pożytkach płynących z pracy w pokoju⁷¹.

Owalny obraz *Zaślubin Cerery i Neptuna*, który alegorycznie komentują dwa przedstawienia emblematyczne: *Sokół i żółw*, z sentencją *Pro re nata* (według emblematu Camerariusza), jest

66 H. Junius, *Les emblesmes*, Antwerp 1567, s. 10, emblemat VI.

67 A. Alciato, *Emblemata*, Leiden 1591, s. 24, emblemat VIII.

68 Ibidem, s. 119, emblema XCIII.

69 Ibidem, s. 144, emblema CXVIII.

70 Cz. Betlejewska, *Mebel gdańskie od XVI do XIX w.*, Warszawa–Gdańsk 2001, s. 80–86. Alegoryczne motywy obrazujące obfitość ukazywano najczęściej w partii środkowej gzymsu (na przykład Szafa sieniowa, pocz. XVIII w., Zamek Królewski na Wawelu). Prasa do serwet (ok. 1700 r., Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego) zwieńczona jest ukazanymi antyetycznie żeńskimi personifikacjami obfitości, pośrodku łączyny zaś ukazano parę całujących się gołąbków – przedstawienia te wyraźnie wskazują na kontekst zgodnej miłości małżeńskiej i obfitość darów, jakie ona przynosi.

71 *Aurea Porta*, kat. wyst., op. cit., s. 233.

interpretowany jako postulat wobec Rady, by kierowała się roztropnością i umiarkowaniem w swych poczynaniach⁷². Taki *sensus alegoricus* emblematu bliski jest pragmatyzmowi politycznemu Lipsjusza, zwłaszcza kategorii *Prudentia mixta*. Formę drugiego z emblematów po raz pierwszy wywodzimy od emblematów Claude'a Paradina z dzieła *Devises heroïques* (Lyon 1557). Zacerpnięto stąd (s. 248) formę *corona triumphalis*, wieńca laurowego przewiązanego wstęgą, przynależnego w tradycji rzymskiej triumfującemu dowódcy, któremu odpowiada lemma *Me pompae provexit apex* („Pragnienie zaszczytu prowadzi mnie do przodu”). Paradin zilustrował także *corona civica* (s. 251), obywatelski wieniec dębowy, honorujący rzymskie cnoty obywatelskie, zwłaszcza heroizm w boju, polegający na uratowaniu życia towarzyszewi (stąd sentencja *Servati gratia civis*). Trzeci z wieńców, wprowadzony jako inwencja gdańskiego konceptora, to *corona oleagina*, wieniec gałązek oliwnych, wręczany żołnierzom oraz ich dowódcom za męstwo. Trzy wieńce splecione w gdańskim emblemacie i opatrzone sentencją *Ista tria ornet* wyrażają jedność obywatelskiego męstwa, praktykowania cnót i umiłowania pokoju jako wartości niezbędnych dla funkcjonowania res publiki⁷³. Emblemat w wersji zmodyfikowanej w Gdańsku umieszczono także na stronie tytułowej znakomitego dzieła botanicznego Jacoba Breynego *Icones exoticarum* (Gdańsk 1678).

9.3 Neptun i igraszki bóstw morskich

Nadproże Sieni Gdańskiej (Nowy Dom Ławy) zdobi relief kamienny, ukazujący scenę mitologiczną związaną z bóstwami morskimi (il. 205). Od lewej strony ukazano półnagiego mężczyznę o rozwianych włosach, dzierżącego trójząb, dosiadającego ketosa. Z impetem kieruje się on w stronę trytona obejmującego na wpół nagą kobietę. Scenę po prawej zamyka dmący w trąbę centaur morski. Jako że pierwotny fryz kamienny został docięty do rozmiaru nadproża, zachowany relief obejmuje także początkowy element następnej kompozycji – postać trytonki, otwierającą niezachowany kolejny segment kompozycji. Jak ustalono, relief powtarza kompozycję znaną z ryciny Heinricha Ulricha (ok. 1572–1621) według rysunku Paulysa Mayra⁷⁴. Ten stosunkowo mierny pod względem artystycznym relikw rzeźbiarski, ocalały z pożogi wojennej, uległ abuzywnej rekonstrukcji. Równie dotkliwie okazały się dlań próby rozpoznania i interpretacji jego tematu, podejmowane skądinąd przez wybitnych archeologów. Oto wyniki ich dociekań. Tomasz Mikocki dostrzegł w reliefie alegorię związku Gdańska z morzem (strona lewa) i z Polską (strona prawa), gdzie naga kobieta jest alegorią Gdańska, symbolicznie zapładnianą „złotym deszczem” przez trytona-Sarmatę (*sic!*), morze symbolizuje młodzieniec z trójzębem, a stwory rzeczne po prawej przynoszą wodami Wisły plony z Polski⁷⁵. Witold Dobrowolski modyfikuje

72 Iwanoyko, op. cit., s. 70–71.

73 Iwanoyko, op. cit., s. 68. Trzy identyczne wieńce pojawiają się w emblemacie Typotiusa, zastosowanym w medalu Zygmunta III (1588) i w dekoracji porty na przyjazd Ludwika Marii (1646).

74 J. Wojciechowski, *Glossa do reliefu z nadproża Sieni Gdańskiej*, „Porta Aurea” 1999, 6, s. 79–81.

75 T. Mikocki, *Antyczne pierwowzory fryzu z Sieni Gdańskiej*, „Porta Aurea” 1992, 1, s. 251–267.



205. *Igraszki bóstw morskich*, relief kamienny z nadproża Sieni Gdańskiej (Nowy Dom Ławy), Gdańsk

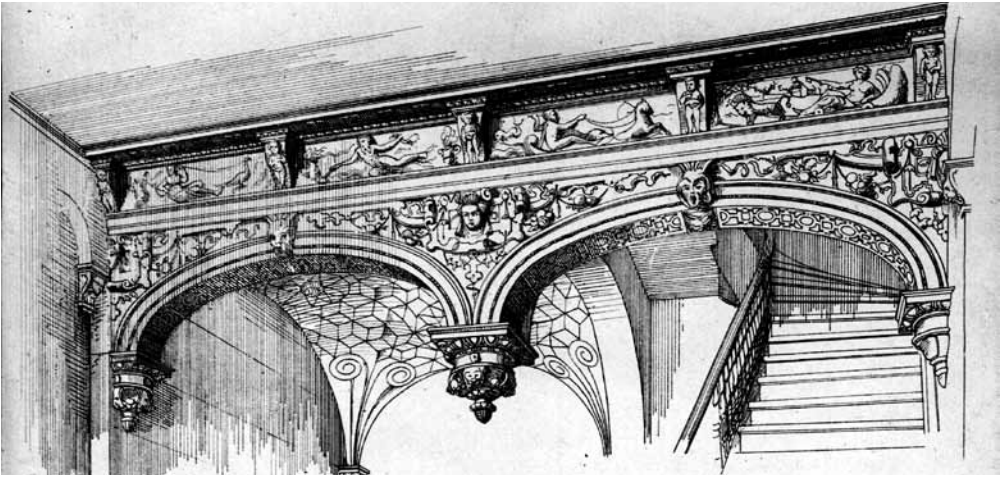
tę interpretację, odnajdując w reliefie zaślubiny personifikacji Morza (ketos z ogromnym fallusem) i Wisły (kobieta), przy czym trytony byłyby bóstwami władającymi rzeką, natomiast jeździec – alegorią Gdańska⁷⁶. Autor glosy do owego reliefu był w znacznie bardziej komfortowej sytuacji niż wspomniani poprzednicy – odnalazł wzór graficzny i uniknął wycieczek naukowych na manowce historii sztuki. Wracają w nich obsesyjne u wielu badaczy próby wskazania dla zażytków gdańskich bezpośrednich wzorów antycznych i chęć wytropienia za wszelką cenę jakichś śladów alegorycznego obrazu więzi Gdańska z Polską. Daleko idące interpretacje ikonologiczne powinna poprzedzić elementarna refleksja dotycząca stanu zachowania dzieła – być może to złożony z dwóch przypadkowo dociętych kamiennych bloków wtórny kolaż (gołym okiem widoczne są szwy), umieszczony w obecnym miejscu prawdopodobnie w XVIII lub XIX stuleciu⁷⁷, w niewątpliwie prestiżowym miejscu – portalu Sieni Gdańskiej, prowadzącym do Dworu Artusa. Wiele wskazuje na to, że miedzioryt Ulricha stanowił ogniwo cyklu składającego się na dekoracyjny fryz. I zapewne powstał odzwierciedlający go w kamieniu podłużny relief, którego pozostałością jest płaskorzeźba z nadproża, być może w analogicznej funkcji, jak fryz nad arkadami ratusza bremeńskiego⁷⁸. Nie znamy jednak pierwotnego kontekstu dzieła, dlatego też nie jesteśmy uprawnieni do jego wiarygodnej interpretacji, wykraczającej poza elementarne rozpoznanie motywów figuralnych.

Wśród nielicznych osiemnastowiecznych elementów wyposażenia Dworu Artusa odnajdujemy niepozorne malowidło w formie fryzu umieszczonego w dębowej szafie wbudowanej w ścianę, sygnowane przez Jacoba Wessla, a przedstawiające Neptuna i Amfitrytę w towarzy-

⁷⁶ W. Dobrowolski, *Głos w dyskusji dotyczący artykułu Tomasza Mikockiego*, „Porta Aurea” 1992, 1, s. 269–271.

⁷⁷ Na ilustracji P. Willera do dzieła Curickego z 1687 roku ten sam portal ma nadproże dekorowane skromną girlandą, jest zatem wielce prawdopodobne, że obecny ma wtórnie zamontowany relief w nadprożu.

⁷⁸ Fryz z trytonami, tradycyjnie przypisywany Lüderowi von Bentheim – zob. *Das Rathaus und der Roland auf dem Marktplatz in Bremen*, oprac. zbior., Bremen 2002, s. 44–46. Autorstwo to podważał S. Albrecht (*Das Bremer Rathaus im Zeichen städtischer Selbstdarstellung vor dem 30-jährigen Krieg*, Marburg 1993, s. 99–110), widząc w Lüderze przede wszystkim dostawcę kamienia i przedsiębiorcę kierującego warsztatem kamienniarzom.



206. Georg Ferdinand Gregorovius, rysunek ukazujący reliefowe dekoracje fryzu nad arkadą sieni przy ulicy Chlebnickiej 11

twie bóstw morskich⁷⁹. Neptun, czule obejmujący małżonkę, zasiada w rydwanie powożonym przez hippokampy, ujeżdżane przez syreny. Orszak prowadzą i zamykają trytony. Z pewną ulgą konstatuujemy, że to blahe morskie *folie* pozbawione jest państwowotwórczych treści. I skłonni byłibyśmy dostrzec w nim zmysłową *bagatelle*, gdyby nie ciężka ręka Wessla, który jakkolwiek zasłużył na miano rzetelnego portrecisty, jako figurysta koronnie dowodzi upadku malarstwa gdańskiego w XVIII stuleciu.

9.4 Alegorie czterech żywiołów, czterech pór roku i obfitości

W dekoracji sieni gdańskich, najbardziej reprezentacyjnych wnętrz siedzib patrycjuszowskich, szczególną rolę odgrywały malowane i płaskorzeźbione cykle alegorycznych dekoracji, zdobiące arkady, przegrody, sufity, a nawet klatki schodowe. Wśród nich charakter unikatowy mają reliefowe dekoracje fryzu nad arkadą sieni przy ulicy Chlebnickiej 11 (ok. 1570, znane między innymi z rysunków Georga Ferdinanda Gregoroviusa [il. 206], Johanna Carla Schultza oraz przedwojennych fotografii [il. 207, 210, 212])⁸⁰. Łączą one bowiem elementy ikonografii triumfów bóstw pogańskich z alegoriami czterech żywiołów. Owe cztery elementy, które Platon w *Timajosie* uznaje za składniki wszechświata, łączono z czterema porami roku, czterema temperamentami i czterema okresami życia człowieka. Od czasów starożytnych stanowiły one

⁷⁹ Być może tożsame z obrazem *Triumf Amfitryty* Wessla, licytowanym na aukcji spuścizny po jakimś sędzi wojennym Wuertenbergu w Gdańsku w roku 1841 – zob. Chodyński 2002, op. cit., s. 204. O fryzie traktuje z uznaniem A. Mosingiewicz [w:] *Portret ponad wszystko. Jakob Wessel i jego wiek*, Gdańsk 2005, s. 81, sugerując trudne do udowodnienia związki z rysunkami L. Backhuysena i G. B. Tiepola.

⁸⁰ Wspominali o nich dotychczas: J. Pałubicki, *Rzeźba kamienna w Gdańsku w latach 1517–1585*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1981, 3, s. 190; P. Korduba, *Patrycjuszowski dom gdański w czasach nowożytnych*, Warszawa 2005, s. 128, 133.



207. *Junona jako alegoria powietrza*, ok. 1570, relief, dawniej w Ratuszu Głównego Miasta, Gdańsk



208. Philips Galle, *Junona jako alegoria powietrza*, miedzioryt, 1564

próbę znalezienia elementów o charakterze pierwotnym, z których można wyprowadzić strukturę złożoną, należąca bądź to do makrokosmosu, bądź do mikrokosmosu. Tak rozumiana kombinacja ma fundament w Pitagorejskiej numerologii (liczba cztery jako doskonała, odpowiadająca wiecznej naturze, łącząca się ze starożytną teorią harmonii i symetrii, doskonałych proporcji, mających w greckiej myśli filozoficznej walor moralno-estetyczny)⁸¹.

Koincydencje tematu żywiołów przedstawiają się następująco:

1. Żywioł powietrza – suchość – temperament sangwiniczny – wiosna – dzieciństwo.
2. Żywioł ognia – ciepło – temperament choleryczny – lato – wiek młodzieńczy.
3. Żywioł ziemi – wilgoć – temperament melancholijny – jesień – wiek dojrzały.
4. Żywioł wody – zimno – temperament flegmatyczny – zima – wiek starczy⁸².

W gdańskiej sieni cztery żywioły personifikują bogowie, częściowo zgodnie z wykładnią Cyce-rona (*O naturze bogów*, 2, 66) – są to:

1. Junona, unosi się na obłoku, zgodnie z tradycją mitograficzną zaprzęga parę pawi. Towarzyszy jej kogut, atrybut Jowisza, i personifikacje Zefira i Boreasa (il. 207). Kompozycja reliefu, zwłaszcza motyw rozwianej draperii i układ nóg bogini, zapożyczona została ze sztychu Philipsa Galle *Junona jako alegoria powietrza z alegorycznego cyklu Czterech żywiołów* (1564; il. 208).
2. Nie dysponujemy fotografią całości tej części fryzu; dziewiętnastowieczne rysunki są miniaturowe i niezborne. Wiele jednak wskazuje, że jako żywioł ognia przedstawiono Wulkana unoszącego się na orle i miotającego płomieniami (jak na rycinie Galle *Wulkan jako alegoria ognia*; il. 209).
3. Bachus z rogiem obfitości powozi rydwanem ciągnionym przez parę lwów (bardziej wierne przekazom mitologicznym byłyby pantery; il. 210). Przedstawienie jest wyraźnie inspirowane miedziorytem Philipsa Galle *Kybele jako personifikacja Ziemi* (1564; il. 211). Zaczepnięto z niej parę lwów, kształt powozu i formy pejzażu. Inwencji autora należy przypisać osadzenie na rydwanie Bachusa oraz dobór atrybutów (róg obfitości i klucz), który pozostaje wtórny wobec niderlandzkiego wzoru.
4. Neptun triumfalnie żegluje na olbrzymiej muszli zaprzężonej w parę hippokampów (il. 212). Towarzyszy mu delfin. Postać Neptuna i jego niezwykła łódź powtarzają analogiczne przedstawienie na rycinie Philipsa Galle *Neptun jako alegoria Wody* (1564; il. 213).

81 Na temat ikonografii czterech żywiołów zob. m.in.: R. van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance, et la decoration demeurés*, Paris 1970, s. 292–294; G. Frey, E. Beer, K.-A. Wirth, *Elemente*, [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 1v, Stuttgart 1958, szp. 1256–1288; U. Nilgen, *Elemente*, [w:] *Lexikon der christliche Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, t. 1, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968, szp. 600–606; G. Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft: Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996; *Les éléments et les métamorphoses de la nature: Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVIIe au XVIIIe siècle*, Paris 2004.

82 To uproszczony schemat, wypracowany przez Antiochosa z Aten – por. J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Paris 1993, s. 58–60.



209. Phillips Galle, *Wulkan jako alegoria ognia, miedzioryt, 1564*



210. *Bachus jako alegoria ziemi, ok. 1570, relief, dawniej w Ratuszu Głównego Miasta, Gdańsk*



211. Phillips Galle, *Kybele jako personifikacja Ziemi*, miedzioryt, 1564

Poszukując analogii dla gdańskich przedstawień, należy wskazać przede wszystkim na cykl miedziorytów Philipa Galle. Należy on do zespołu cykli graficznych obrazujących żywioły, które personifikują bóstwa antyczne (wśród nich ryciny Jana Saenredama według Hendricka Goltziusa, Dircka Barentsza i Adriaena Collaerta). Specyficzne dla graficznego pierwowzoru gdańskich reliefów jest wykorzystanie motywu wozów triumfalnych. Podobną konwencję odnajdujemy w serii czterech miedziorytów Antoniusa Wieriksa, ukazującej cztery żywioły jako pary kobiecych personifikacji, hieratycznie wyeksponowanych na triumfalnych powozach-platformach. Woźnicami są putta, siłą pociągową zaś – odpowiednio orły, salamandry, bawoły i delfiny⁸³.

Intuicja i precyzja formy nie zawodzą rzeźbiarza, gdy kształtuje on późnomanierystyczne ornamenty okuciowo-kartuszone i girlandy. Złożone kompozycje fryzowe uwidaczniają dość powierzchowny klasycyzm autora, reprezentanta późnego manieryzmu w wydaniu niderlandzkim. Wąska i wydłużona przestrzeń stanowiła pułapkę dla rzeźbiarza, który zmuszony był zredukować umotywowane tradycją ikonograficzną paradne rydwany do rodzaju wózków czy sań, a pejzaż sprowadzić jedynie do potraktowanych graficznie elementów natury, istniejących na zasadzie *pars pro toto*.

83 Böhme, op. cit., s. 24–31.



212. *Neptun jako alegoria wody*, relief, dawniej w Ratuszu Głównego Miasta, Gdańsk



213. Phillipps Galle, *Neptun jako alegoria wody*, miedzioryt, 1564



214. Alegorie czterech żywiołów, konsola prospektu muzycznego kościoła Świętej Trójcy, ok. 1600, stan przed 1945, Gdańsk

Szczególny program dekoracji sieni przy Chlebnickiej 11 to rodzaj mikroświata w reprezentacyjnej przestrzeni patrycjuszowskiego domu. Ukazuje on spekulatywne elementy pierwotne, budulce wszechświata, odwołujące się do koncepcji kosmologicznych, astrologicznych i alchemicznych.

Temat czterech żywiołów, wyrażany przy użyciu bardzo różnorodnych elementów obrazowania, oddawał równie zróżnicowane treści. Dlatego nie dziwi nas obecność przedstawień czterech żywiołów w dekoracji konsoli prospektu muzycznego kościoła Świętej Trójcy w Gdańsku (niezachowany, datowany około 1600 roku lub po połowie XVII wieku⁸⁴; il. 214). W tym kontekście cztery elementy wchodzące w skład uniwersum należy odczytać jako element objawienia Bożego, służący komunikacji z człowiekiem. Ten zaś, złożony z prochu ziemi i tchnienia Boga, jako istota grzeszna znajduje ocalenie w wodzie (chrzest) i ogniu (Duch Święty)⁸⁵. Na polichromowanym stropie pod chórem franciszkańskiej świątyni niegdyś Panu Bogu „śpiewał żywioł wszelki”, personifikowany tym razem w konwencji naturalistyczno-rodzajowej. Terra to siedząca kobieta w koronie uplecionej z owoców i kwiatów, z koszem wiktuałów u stóp i rogiem obfitości w ręku; Aqua nosi wianek z muszli i wodorostów, w ręku trzyma rybę. Kobieta w aureoli z płomieni, ściskająca w ręku wiązkę ogniową to Ignis. Na koniec Aer, przybierający postać mężczyzny dmącego w róg, o szatach rozdętych wiatrem. Malowidła uzupełnia platanina manierystycznych ornamentów

84 Za pierwszym datowaniem opowiadał się W. Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 5, St. Trinitas..., Stuttgart 1972, s. 17–18, drugie sugeruje K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000, s. 212. Zastosowane ornamenty przemawiają na rzecz tezy Drosta.

85 T. Paszkowska, *Żywioły jako środek wyrazu dla doświadczeń duchowych (Studium teologiczno-duchowe)*, [w:] *Obraz i żywioły*, Lublin 2007, s. 35.



215. *Neptun i Cerera jako alegorie żywiołów*, płaskorzeźba z prospektu organowego kościoła Świętego Jana (obecnie w kościele Mariackim), 1629, Gdańsk

okuciowych. Dekorację trybuny śpiewaczej dopełniały przedstawienia czterech pór roku oraz sceny z życia proroka Izajasza, służące wyjaśnieniu dogmatów luterzańskich⁸⁶.

Temat czterech żywiołów znajdujemy także w monumentalnym prospekcie organowym dla kościoła Świętego Jana w Gdańsku (obecnie w kościele Mariackim w Gdańsku, ukończony w roku 1629; il. 215)⁸⁷. Balustradę chóru zdobią ujęte ornamentem małżowinowo-chrząstkowym płaskorzeźby ukazujące dwie pary bóstw na rydwanach, personifikujących żywioły: Wulkana i Junonę oraz Cererę i Neptuna. W tym samym rzędzie ukazano putta jako alegorie pór roku, współtworzące obraz chwały Bożej promieniującej na niebo, ziemię, morze i wszystkie żyjące w nim istoty (Ps 69:35), oraz muzykujące anioły i Dawida grającego na harfie, w tym przed Saulem (dziękczynienie i oddawanie hołdu Bogu za jego dzieła muzyką i śpiewem – np. Syr 40:19–20, Kol 3:16)⁸⁸. Powyżej reliefy balustrady ukazują egzemplaryczne epizody z dziejów Tobiasza, rozdzielone przez hermy – personifikacje cnót (temat ten podjęto także w zwieńczeniu prospektu). Rozbudowany program teologiczny dopełnia wątek historii patrona kościoła.

86 Szerzej na ten temat zob. w: K. Cieślak 2000, op. cit., s. 212.

87 Sulewska, op. cit., s. 45.

88 K. Cieślak 2000, op. cit., s. 286. Temat Dawida leczącego Saula z melancholii obecny był w luterńskiej polemice z kalwinami na temat muzyki kościelnej.

Gdańskie obrazy Fortuny

10.1 Duce virtute, comite Fortuna

Fortuna a cnoty

Nad Złotym Domem i Dworem Artusa górują posągi Fortuny, jednego z istotnych topoi kultury śródziemnomorskiej. Już w czasach antycznych pojęcia fortuny – odnoszonego zarówno do przypadku, jak i do konieczności – używano do określenia tego, co niespodziewanie może nas spotkać, odwołując się przy tym zarówno do astralnego fatalizmu, jak i do *providentia deorum*. W okresie renesansu Fortuna stała się jedną z istotnych figur alegorycznych, zwłaszcza w retoryce politycznej, służąc do opisu miejsca jednostki i zbiorowości w zmienności historii¹. Ówczesne dzieła filozoficzne i emblematyczne chętnie podejmowały zagadnienie antynomi i Fortuny, pojętej jako los, przypadek i cnoty. W czasach nowożytnych, gdy Gdańsk nieustająco stawał wobec zagrożeń wojny, utraty niezależności i przywilejów, dekoniumjunktury, klęsk żywiołowych, epidemii, przychylność Fortuny – rozumianej zarówno w kategoriach stoickich, jak i protestanckich (kalwińska predestynacja) – stawała się kwestią kluczową. Nieprzypadkowo więc nazywano miasto „ulubienicą Fortuny”². W tym kontekście kategoria *virtù* oznaczała zdolność narzucenia woli ślepej, nieprzewidywalnej fortunie, tożsamej z nieujarzmioną naturą, narzucenia jej prawa moralnego (lub – ujmując to w kategoriach makiawelicznych – mocy stałego przystosowywania się do okoliczności). Stoickie przekonanie, że cnoty stanowią remedium na kaprysy losu, żywili Petrarka i Ficino. Przykłady sztuki medalierskiej renesansu ilustrują wiarę chrześcijańskich humanistów w to, że droga cnót, na której towarzyszy nam opatrność Boża, uwalnia nas od zmienności

¹ F. Buttay-Jutier, *Fortuna: Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris 2008, s. 21.

² T. Bogucka, *Życie w dawnym Gdańsku*, Warszawa 1997, s. 10.

Fortuny³. Gdański *genius loci* wiąże się z aspektem Fortuny jako okazji – pragmatyzm politycznych wyborów gdańszczan oznaczał korzystanie z nadarzających się sposobności, szans historycznych, *modus operandi* sprowadzał się do elastyczności i przystosowania do zmiennych okoliczności.

Jan Kalwin, znawca stoików, negował wypracowane przez nich pojęcie fatum, ślepe w swej mechanicznej, deterministycznej potędze, przeciwstawiając je opatrności pojmowanej chrystocentrycznie (w jego doktrynie łaska stanowi jedyną drogę zbawienia dla wybranych). Doceniał jednocześnie stoickie poczucie moralne, wierę w opatrnościowe działanie bogów, którzy niczego nie pozostawiają ślepemu losowi. Genewski teolog potępiał epikurejczyków, według których bogowie, zajęci rozkoszami, pozostawili człowieka samemu sobie. Zwolennicy *stoa* byli przekonani, że wszystko dzieje się w porządku przyczyny i skutku. Gdańskie posągi Fortuny, ustawione w tak newralgicznych miejscach, czerpią z odrodzonej w czasach nowożytnych antycznej tradycji ikonograficznej. Zrekonstruowana po wojnie na szczycie kamienicy Speymana *Fortuna*, półnaga bogini, nie tyle ekwilibrystycznie stoi na kuli (symbolizującej zmienność losu), co twardo się na niej wspiera lewą nogą. Obiema dłońmi trzyma dziś wiosło – w każdym razie tak zrekonstruowany przedmiot. Wiosło sterownicze należało do atrybutów Fortuny, lecz równie odpowiedni byłby w tym miejscu maszt żagla (oba przedmioty, nadające przedstawieniu aspekt morski, przyrównują nasze życie do żegluga na morzu w zmieniającej się aurze). Takie atrybuty sytuują gdańską Fortunę między tradycją przedstawień *Wenus* i *Occasio* i nadają jej aspekt morski⁴. *Fortuna marina* pojęta jako *exemplum contrarium* została ukazana na medalu Zygmunta III, wybitym w mennicy gdańskiej Phillipa Klüwerta jako dar dla króla (ok. 1592). Gdańsk potraktowano tu jako uosobienie *Constantii* (alegoryczny, uwieńczony koroną, sześcienny obelisk z herbem miasta, opatrzonej inskrypcją *Hoc constantis fidei monumentum senatus gedanensis dedicavit*). Przeciwstawiono mu Fortunę balansującą na globie umieszczonym na burcie tonącego okrętu o złamanym maszcie (towarzyszy jej napis: *Omnes fortunae fluctus constantia frangit*)⁵.

Fortuna nad Dworem Artusa, która przetrwała zapewne w okaleczonej formie, niewątpliwie nawiązuje do ikonografii rzymskiej bogini *Ops* i motywu rogu obfitości. Półnaga, ukazana w lekkim kontrapoście, prawą ręką podtrzymuje róg *Almatei*, z którego zwisają rozpoznawalne winne grona. Tu *Fortuna* utożsamiona została z przychylnością natury, która jest gwarantem dobrobytu. Tak rozumiana bogini, pozbawiona przysłowiowego koła, daleka jest od idei wyrażonej w średnio-wiecznej sentencji: *Fortuna domina est rerum humanarum*, kojarzy się z tradycją literacką antyku (*Cyceron*, *Petroniusz*, *Ammianus*, *Marcellinus*)⁶. Uzyskuje status bliski *Abundantii*, staje się swoistą

3 Por. na przykład medal Giulia della Tore z przedstawieniem Fortuny sprzyjającej cności, wykonany dla Aurelia d'Aqua z Vicenzy – R. Wittkower, *Chance, Time and Virtue*, [w:] *Allegory and Migration of Symbols*, New York 1987, s. 101.

4 Por. F. Kiefer, *The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance Thought and Iconography*, „Journal of Medieval and Renaissance Studies” 1979–1980, 9–10, s. 1–25; Buttay–Jutier, op. cit., s. 87. Na temat *Fortuna marina* zob. C. Nativel, „Occasio” ou „Fortuna”?... *Il s'en faut d'un cheveu: Note sur „l'Allégorie de la Fortune” ou „Fortuna marina” de Frans Francken II le Jeune*, [w:] *Le noyau et l'écorce: Les arts de l'allégorie, xve– xviii siècles*, Paris 2009, s. 35–48.

5 Maria Stahr (*Medale Wazów w Polsce: 1587–1668*, Wrocław 1990, s. 52) interpretuje ten rewers medalu jako deklarację stałości Gdańska we wspieraniu Zygmunta III, w tym w jego wyprawie po dziedziczną koronę do Szwecji. Wydaje się jednak, że przedstawienie ma bardziej ogólny, uniwersalny charakter alegoryczny i ukazuje cnotę Stałości, która zapewnia miastu stabilność polityczną i dobrobyt; zob. też J. Dutkowski, *Ikongrafia okrętów jako symbol zmiennej koła Fortuny na monetach i medalach gdańskich z XVI–XVII w.*, [w:] *Okręt Kościola*, Gdańsk 2006, s. 114–115.

6 J. Sokolski, *Bogini – pojęcie – demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996. Motto: *Virtute duce comite Fortuna* umieszczono na fontyspisie dzieła Eberhardta Wassenberga *Gestorum... Vladislai IV Poloniae et Sueciae Regis*, Gedani 1643. Obok konterfektu króla ukazano na nim posągi *Prudentii* i Fortuny.

Fortuna terrena. Tak więc obie Fortuny niejako się uzupełniają w obrazie przychylności Ziemi i Morza, stając się synkretycznymi znakami opatrności, która sprzyja praktykowaniu cnót, jedynemu i koniecznemu warunkowi szczęścia według stoików. Sentencja Cyserona, podchwycona przez Erazma z Rotterdamu: *Duce virtute comite Fortuna*, nabrała w ten sposób znaczenia *Deo Duce Virtute Comite Fortuna Favente*⁷.

Jak wspomniano, opatrnościową figurą ratusza w zhołdowanej, katolickiej Antwerpii była Madonna z Dzieciątkiem. W Gdańsku jej swoistym odpowiednikiem staje się Zygmunt August, wieńczący wieżę ratuszową i stanowiący najwyższy punkt w hierarchicznej gradacji figuralnych zwieńczeń domów i budowli publicznych (il. 216). Pożalany posąg króla Zygmunta Augusta, projektu Dircka Danielsa (1561), umieszczono na szczycie wieży Ratusza Głównego Miasta, podkreślając w ten sposób jego rolę jako centrum politycznego. Ukazuje władcę w pełnej zbroi i koronie, ale bosonogiego. Teresa Grzybkowska sugerowała, że ta konwencja przedstawienia wskrzesza ikonografię cesarzy rzymskich, którzy dotykając ziemi, brali ją w posiadanie⁸. Nagość, w tym nagie stopy, oznaczała boskość cesarza – idealizowany akt był oznaką deifikacji. Podobnie ukazywano cesarza w szesnastowiecznej emblematyce, na przykład w antwerpskich wydaniach *Symbola Heroica* Claude'a Paradina (1562, 1583) pojawia się emblemat *Et utroque caesar* z cesarzem w antykizowanej zbroi, stojącym boso na kuli, ukazujący nowy ideał *virtus* władcy, alegorycznie rozpięty między *arma* a *litterae*. Emblemat sparafrazował Anton Möller, projektując ilustrację do dzieła *Microcosmos* gdańszczyzny Franciscusa Tidicaeusa (Leipzig, rytownik Mores Thym; il. 217).

Należy jednak wysunąć przypuszczenie, że wymowa posągu może być bardziej uniwersalna. Bosonogi władca, pewnie stojący na kuli – globie ziemskim, obrazującym zmienność losu, trzyma drzewiec zwieńczony proporcem z herbem miasta, zwieńczony żaglowcem (traktowanym jako znak sprzyjającej fortuny, zapewniającej pomyślność żeglugi, w podobnym znaczeniu użyty w *Apoteozie Gdańska*, gdzie żaglowiec zamyka perspektywicznie aleję wpisaną w łuk triumfalny). Posąg zaopatrzono także w szarfę (płaszcz?) funkcjonującą jak żagiel⁹ wprawiający na wietrze posąg w ruch obrotowy. Te atrybuty czynią z niego figurę łaskawej Fortuny (przypomnijmy: przedstawianej jako bosonoga, stojąca na kuli, trzymająca żagiel), personifikowanej przez



216. Dirk Daniels, figura króla Zygmunta Augusta, hełm wieży Ratusza Głównego Miasta, 1561, Gdańsk, fot. w trakcie renowacji



217. Mores Thym według Antona Möllera, ilustracja do dzieła *Microcosmos* Franciscusa Tidicaeusa (Leipzig)

7 Por. Wittkower, op. cit., s. 101–102.

8 Grzybkowska, *Złoty wiek...*, op. cit., s. 94.

9 Por. w podobnej funkcji płaszcz Fortuny w przedstawieniach graficznych, na przykład Nicoletto da Modena.

polskiego władcę – ponieważ to nie tyle monument Zygmunta Augusta, ile monarchy polskiego jako takiego, politycznego partnera miasta, bezpośredniego gwaranta jego przywilejów. Takie znaczenie posągu może w pewnym sensie potwierdzać sentencja wyryta na proporcju z okazji naprawy posągu przeprowadzonej w roku 1708: „Stojący władca trzyma w prawicy poddający się powiewowi proporzec, lecz i on sam jednocześnie ustępuje wiatrowi, z czego wynika taki morał: Ręce nie wszystko mogą, jeśli same nie unikną mądrze przeznaczeniu”¹⁰. Oczywiście jest coś ambiwalentnego w fakcie, że figura króla obracała się bezwiednie, jak przysłowiowy kurek na wietrze. Podobną konwencję przedstawienia władcy pewnie stojącego na kuli przyjął Johann Heinrich Meissner w posągu Fryderyka Wilhelma I (1730, fundacja Rady Miejskiej Królewca, do 1945 posąg stał w przyściennej niszy na królewieckim rynku¹¹). Tak interpretowana figura Zygmunta Augusta zarówno spełnia formułę ikonograficzną *Fortuna marina*, jak i otwiera sekwencję figur tak rozumianej przychylności losu, ustawionych w XVII wieku nad Dworem Artusa i Złotym Domem Speymana. Widoczny z daleka, z morza i lądu, złoty posąg w zbroi to nowożytny *palladium* miasta, znak oczekiwanej opieki królów polskich, zapewniającej miastu bezpieczeństwo i rozkwit.

10.2 Gdańskie *Circulus vicissitudinis rerum humanorum*

Pozostając w kręgu tematu Fortuny, warto dokonać jeszcze jednej znaczącej rewizji. Dotyczy ona obrazów, którym Eugeniusz Iwanoyko nadał tytuł *Model świata i społeczeństwa gdańskiego* (*Model świata*, Poznań, Muzeum Narodowe, *Alegoria Pychy*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, wersja w Muzeum Narodowym w Poznaniu, *Alegoria Bogactwa* w Muzeum Narodowym w Gdańsku; il. 218, 220–221)¹². W rzeczywistości obrazy zależne są od ilustracji z cyklu alegorycznego zatytułowanego *Circulus vicissitudinis rerum humanorum* (miedzioryt Theodora Galle według Maartena de Vos; il. 219, 222). Na ilustracji ze strony tytułowej zbioru na teatralnej scenie ukazano pośrodku kulę, wokół której skupiono postaci alegoryczne wyrażające nieuniknioną zmienność rzeczy na świecie, zgodnie z maksymą Terencjusza: *Rerum omnium vicissitudo est*. Wszystko obraca się jak na kole Fortuny, skutki naszych czynów powracają do nas: bogactwo przynosi pychę, pycha rodzi zawiść, zawiść wszczyną wojnę, wojna doprowadza do ubóstwa, ubóstwo uczy pokory, pokora wiedzie do pokoju, ten rodzi bogactwo i tak dalej, w koło. Anonimowy autor gdańskiego obrazu zdublował postaci wokół kuli, wprowadził bóstwa planetarne jako elementy uzupełniające. I tak, odczytując od prawej kolejne wcielenia zmieniającej się Fortuny, rozpoznajemy w gdańskim obrazie: Superbię (według Iwanoyki – Suadelę), której towarzyszy Wenus, Inwidię (której asystuje Saturn), Bellum (ukazaną jako Bellonę) z naturalnym towarzyszem Marsem. Pauperies (według Iwanoyki – Lucinie) towarzyszy Luna, Humilis animus

10 Cyt. wg J. Kukliński, *Jeszcze o posągu wieńczącym hełm gdańskiego ratusza Głównego Miasta do 1945 r.*, „Libri Gedanenses” 2003, XIX/XX, s. 91.

11 Koska, op. cit., s. 12.

12 E. Iwanoyko, *Model świata i społeczeństwa gdańskiego w trzech obrazach z początku XVII w. w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, „Studia Muzealne” 1975, 11, s. 44–55.



218. Malarz gdański, gdańskie *Circulus vicissitudinis rerum humanorum*, Muzeum Narodowe, Poznań



219. Theodor Galle według Maartena de Vos, *Circulus vicissitudinis rerum humanorum*, miedzioryt



220. Malarz gdański, *Alegoria Pychy*, Muzeum Narodowe w Gdańsku

(Pokorze, według Iwanoyki Mai) odpowiada Merkury, Pax (według Iwanoyki – Cererze) asystuje Sol. Na szczycie kuli zasiada Divitiae, które gdański koncepcor wzbogacił o Fortunę i Jowisza. Tak usystematyzowanej i w takiej kolejności odczytanej konfiguracji alegorycznej odpowiada wtórnie wobec niej ukazana, jakby w wypukłym zwierciadle lub w szklanej kuli, alegoryczna wizja miasta nad zatoką. Pośrodku weduty dominuje gigantyczny posąg Diany Efeskiej, pojęty jako obraz przychylniej Natury (tę interpretację wzmacniają umieszczone u jej stóp alegorie żywności), ustawiony zresztą na osi wyznaczonej przez wspomnianą alegorię Bogactwa. Po stronie prawej – to jest po stronie kolejnych nieszczęsnych następstw ludzkich przywar – płonie miasto, toczy się bitwa, z piekielnej czeluści wybiegają Furie. Stronie infernalnej odpowiada po lewej pozornie idylliczna wizja miasta – drobne figury mieszczan odzianych z gdańska wyrażają bogactwo i pychę, zalążki nieszczęść, które mogą uruchomić kolejny obrót koła Fortuny. W tym *theatrum* aktualizowanego w Gdańsku *Circulus vicissitudinis rerum humanorum* rolę statystów odgrywają ujmujące kompozycję i unoszące kurtynę sceny figury Saturna po lewej



221. Malarz gdański, *Alegoria Bogactwa*, Muzeum Narodowe w Gdańsku

oraz Dnia i Nocy po prawej (bądź Apollina – Sol i Diany – Luny), znaki upływającego Czasu, miary kolejnych obrotów losu.

Iwanoyko, traktując omawiany obraz jako część środkową swoistego tryptyku, połączył go z pokrewnymi stylistycznie płótnami z alegoriami Bogactwa i Pychy. Jako że wzorcowej rycinie Theodora Galle towarzyszyło (jako szczegółowa egzemplifikacja ukazanych wokół kuli personifikacji) sześć rycin z przedstawieniami *Divitiae*, *Superbii*, *Bellum*, *Pauperies*, *Humilis Animus* i *Pax*, możemy domniemywać, iż zachowane obrazy mogłyby stanowić część większego cyklu. Gdańska alegoria *Divitiae* jest daleko idącą emulacją graficznego wzoru Theodora Galle według Maartena de Vos, z powielonym motywem piedestału-tronu z drogocenną zastawą, na którym ukazano Bogactwo jako młodą kobietę w nadzwyczaj bogatym stroju i jej nieodrodną córkę Superbię, personifikowaną przez zepsutą luksusem dziewczynkę, podobne jest także tło z wedutą i geometrycznym ogrodem (wbrew sugestiom Iwanoyki nie są to motywy gdańskie). Dodano postaci towarzyszące alegorii na obrazie głównym, to jest Fortuny i Jowisza, barwnym motywem aktualizacji jest korowód ludzi współczesnych artyście, zabiegających o względy bożyszcza bogactwa – co ciekawe, w licznej grupie adoratorów *divinities* dominują Polacy: szlachta, magnaci i zakonnicy katoliccy, wyróżniający się na tle obcokrajowców w europejskich strojach i gdańszczan. Nie pierwszy to w sztuce gdańskiej akcent zabarwionej obyczajowo postawy antypolskiej, a ściśle: antyszlacheckiej i antykatolickiej. Drugi z obrazów ukazuje Superbię i choć



222. Theodor Galle według Maartena de Vos, *Alegoria Bogactwa*, miedzioryt

malarzowi znana była graficzna redakcja tematu ze wspomnianego cyklu, zaczerpnął z niej jedynie w ogólnym zarysie postać kobiety w krezie, bogatej sukni, z atrybutami lustra, pawia, z siedzącą u jej stóp skarłaną Invidią. Uwagę zwracają przede wszystkim innowacje. Towarzyszkami Pychy są: zalotna *Venus carnalis* (wieńczy ją płomienistą koroną sam szatan, z pewnością zainspirowany podobną postacią na miedziorycie *Cultura diaboli* według Maartena van Heemskercka) oraz personifikacje Kłamstwa i Skąpstwa. Hold Superbii i Wenus na obu wersjach obrazów składają pary możliwych gdańszczan, dodatkowo na obrazie w gdańskim muzeum wzmocniono akcenty erotyczne (na pierwszym planie, na dywanie anatolijskim w typie Lotto, obejmuje się para kochanków). Na dalszym planie napiętnowani zostali pyszni hierarchowie katolicycy i przedstawiciele władzy świeckiej, uczeni i artyści. I na koniec znamienita modyfikacja weduty w tle: inwencja Maartena de Vos ukazała ją bardziej uniwersalistycznie jako wizję Rzymu – Nowego Babilonu¹³, anonimowy gdańszczanin bezbożne miasto pychy utożsamił wprost z Gdańskiem, którego majestatyczną panoramą zamknął kompozycję swego obrazu.

¹³ Dobór budowli i rzeźb nie pozostawia wątpliwości – są to Wieża Babel, Koloseum, akwedukt, kolumna w typie kolumny Trajana, jednoprzelotowy łuk triumfalny z kwadrygą, obelisk na postumencie, fontanna z alegorią Tybru.

Błąd Iwanoyki, który pierwszy podjął się interpretacji cyklu obrazów, polegał na tym, że za punkt wyjścia przyjął on koncept astrologiczny (wpływ planet na zdualizowany model mikro-kosmosu społecznego), któremu podporządkował pozostałe elementy alegorycznego rebusu¹⁴. Wskazane źródło graficzne, sparafrazowane w gdańskim obrazie, nie pozostawia jednak wątpliwości, że alegoryczno-moralizatorski sens dzieła zbudowany jest wokół pojęcia Fortuny i obrotów jej koła, kula ziemiska zaś jest raczej wypukłym zwierciadłem, w którym gdańszczanie przyglądają się sobie i swoim wadom. Zespół alegorycznych obrazów, które po raz pierwszy zostały nazwane gdańską *Alegorią obrotu rzeczy ludzkich*, stanowi interesujący przykład artystycznego *aemulatio* i zabarwionej kalwińskiej moralistyką aktualizacji. Niegdyś, jako swoiste *memento*, wisiał zapewne na ścianach reprezentacyjnego wnętrza domu gdańskiego. Bogata, alegoryzowana treść przerosła formę – autor obrazów, naśladowca Hermana Hana, miał nader skromny talent, dlatego jego wkład dyskretnie przemilczymy.

14 „Centralny motyw środkowego obrazu: kula ziemiska, zawiera całą symboliczną wykładnię cyklu. W jej myśli kompozycyjnej odnajdziemy symboliczną wykładnię cyklu. [...] Kula ziemiska jako model świata i społeczeństwa jest wyobrażona jako kosmos antropocentryczny i mikrokosmos społeczny o lokalnym charakterze” – Iwanoyko, op. cit., s. 45.

Adieu mes Amis, Adieu ma Patrie Agonia res publici w zachodzącym blasku XVIII wieku

Na wskroś dobry Boże i Ojcze, który okazujesz nam surowość i z powodu grzechów przez nas popełnionych ziemię poruszyłeś, zechciej uleczyć rozpad tej tak umęczonej ojczyzny, chroń naszego kochanego Króla, swego pomazańca, w tej niebezpiecznej wojnie i spełnij także wobec tego naszego królewskiego miasta Gdańska to, co Jeruzalem obiecano Iz 31, v. 5: Jak ptaki latające, tak Pan Zastępów osłoni Jeruzalem, osłoni i ocali, oszczędzi i wyzwoli¹.

Przemiany ekonomiczne XVII wieku – osłabienie koniunktury, przejściowe kryzysy monetarystyczne, wyparcie gdańszczan z handlu na Bałtyku przez Holendrów – znajdują w Gdańsku konsekwencje w swoistej refeudalizacji patrycjatu, który miast prowadzić aktywną działalność kapitałową i inwestycyjną, głównie pośredniczą. Niepomierne wzrastają wydatki na konsumpcję, co znamienne, środki zaangażowane w inwestycje kulturalne rosły w budżetach mieszczan gdańskich odwrotnie proporcjonalnie do ogólnego rozwoju ekonomicznego miasta². Nabywanie i gromadzenie dóbr było wątpliwą receptą na kryzys finansowy – w dalekosiężnej perspektywie zastępowanie rozwojowych inwestycji gospodarczych przez inwestowanie w kulturę (rodzaj konsumpcji) oznaczało nieuchronny kres potęgi miasta. Od końca XVII wieku w radzie miasta zaczęli przeważać uczeni, *Gelehrten*, „literaci”³. W następnym stuleciu wskutek wojny północnej i walk o tron polski doszło do poważnych perturbacji w handlu bałtyckim, a nade wszystko ucierpiały

1 Jan Maukisch, *Życzliwa zachęta dla czcigodnych mieszczan w Gdańsku, żeby kochani rodzice dzieci swe jeszcze w domu przyzwyczajali do języka polskiego i żeby kazali je uczyć czytania i pisania, zanim wysłą je do obcych*, tłum. R. Dziegielewski według druku w BG PAN o sygn. 154 in. Od 17393 8., cyt. wg R. Dziegielewski, *Życzliwa zachęta rektora Jana Maukischa do uczenia się przez gdańszczan języka polskiego*, „*Libri Gedanenses*” 2007, XXIII/ XXIV, s. 143–144. Ta retoryczna formuła, odwołująca się do toposu Gdańska – Nowej Jerozolimy, pojawia się często w siedemnastowiecznych źródłach jako rodzaj historiozoficznej zadumy, na przykład kończy „specyfikację” wnętrza reprezentacyjnej części Ratusza Głównego Miasta z 1699 roku: „Oby się dobrze wiodło tym co cię kochają, oby był pokój w tych murach i szczęście w pałacach” – cyt. wg Domagała, op. cit., s. 45 (por. podobny cytat z Psalmu 122 na Bramie Długoulicznej).

2 M. Bogucka, *Mecenat w czasie kryzysu gospodarczego. Wydatki władz miejskich Gdańska na kulturę w XVIII w.*, [w:] *Kultura polska a kultura europejska*, Warszawa 1987, s. 80–88.

3 E. Cieślak, *Konflikty polityczne i społeczne w Gdańsku w połowie XVIII w. – sojusz państwa z dworem królewskim*, Wrocław 1972, s. 20–27.

majątki ziemskie gdańszczan i wiele kamienic w samym mieście. Mimo to nagromadzone kapitały inwestowano w rokokowe kamienice i rezydencje podmiejskie, gotyckie kościoły wypełniły się bogatymi snycerskimi i stiukowymi grupami rzeźbiarskimi, rozkwitła sztuka portretowa, można też mówić o łabędzim śpiewie gdańskiego złotnictwa. Kryzys pogłębił się po pierwszym zaborze, gdy izolowane terytorialnie miasto Prusy obciążęły ciami.

W dobie oświecenia społeczność Gdańska nadal chroniła anachroniczny już ustrój miasta. Druga połowa XVIII wieku przyniosła odejście od kultury grupy społecznej, jaką był patrycjat, w stronę kultury osobowości, kultury prywatnej – wielkich wizjonerów społecznych zastąpili wykształceni urzędnicy; to swoisty czas etatyzacji i scjentyzacji, czas narodzin inteligencji jako grupy społecznej⁴. Stopniowo zanika użycie specyficznego alegorycznego kodu ikonografii miasta – jednym z ostatnich jego zastosowań w XVIII stuleciu jest program dekoracji przeszkłonej loży dla członków Rady Miejskiej w kościele Mariackim (1739). Wieńczące ją figury wyszły spod ręki Johanna Heinricha Meissnera i ukazują Ubertas ze snopkiem zboża i modelem statku w rękę (znana z fotografii), Concordię z pękiem strzał (jedyna zachowana figura) i Veritas (brak przekazów ikonograficznych), między figurami zaś umieszczono herb Prus Królewskich⁵. Podobnym hołdem dla chwalebnej przeszłości miasta jest kamienny portal i zewnętrzne, dwubiegowe schody Ratusza Głównego Miasta (Daniel Eggert, 1768). W tympanonie portalu ukazano ponad tarczą herbową Gdańska skrzyżowane: gałąź oliwną, wawrzynową i miecz, wyrażając w ten sposób przywiązanie władz miasta do wartości pokoju, honoru i męstwa. Lico postumentów w balustradzie zdobią reliefy ze skrzyżowanymi różgami liktorskimi, oznaczającymi wierność wartościom republikańskim, ale też atrybut Arystokracji⁶. Balkon dźwiga para atlantów, należących do repertuaru motywów ilustrujących Fortitudo. Cztery lata wcześniej Benjamin Schmidt ukończył trzynaście pionowych malowideł alegorycznych dotyczących wymiaru sprawiedliwości, namalowanych zapewne wedle wzorów wcześniejszych obrazów (bezpowrotnie uszkodzonych w wyniku abuzywniej renowacji, zleconej wcześniej Andreasowi Schoebergowi), uzupełniających alegoryczny cykl Vredemana de Vries. Wśród nich znalazły się alegorie Oratio, Levitas, Ingenvitas, Fortitudo, Dilectio, Maledictio, Indagatio, Captivitas, Vigilantia, Aequalitas. Sugestię, że malowidła te powielają wcześniejsze, potwierdza archaiczna w połowie XVIII wieku formuła ikonograficzna (personifikacje opatrzone łacińską inskrypcją, którym towarzyszą umieszczone powyżej emblemat i ukazana na dole egzemplifikacja) oraz manierystyczny kanon figuralny i kostium, odzwierciedlający ten znany z zawieszonych na tej samej wysokości płócien Vredemana de Vries⁷. Zasadę przyjętej figuracji zilustrujemy personifikacją zakorzenioną w tradycji antycznej – Fortitudo. Wyobraża ją Herkules unoszący kolumnę, uzupełniony miniaturową sceną śmierci Marka Kurcjusza i walki herosa z lwem nemejskim. Obiegowe personifikacje (Fortitudio, Vigilantia, Maledicti) zawdzięczają swój figuralny kształt *Ikonologii* Ripy, pozostałe arbitralnie dobierają z niej motywy, uzupełnione

4 P. Korduba, *Patrycjuszowski dom gdański w czasach nowożytnych*, Warszawa 2005, s. 70.

5 I. Koska, *Johann Heinrich Meissner: Ein Danziger Bildhauer des 18. Jahrhunderts*, Danzig 1936, s. 45–46.

6 Por. J. G Hertel, ... *Caesaris Ripae ... Sinnbildern, und Gedanken*, Augsburg 1758–1760, cyt. wg Cesare Ripa *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, New York 1971, s. 63.

7 Obrazy o tych samych tytułach wymieniono w inwentarzu z 1699 roku (Domagała, op. cit., s. 36). Nie wspomina o nich Carel van Mander, absurdalna zatem wydaje się podtrzymywana za Domagałą opinia, że obrazy te istniały „przed realizacją zamówienia przez Vredemana de Vries” (ibidem, s. 37).

o emblematykę szesnastowieczną. Oficjalne zlecenie Rady zrealizował malarz mierny, jego nader prowincjonalny warsztat zdradzają oschły modelunek, ubogie rozwiązania chromatyczne i predylekcja do mało wyszukanych, malowanych ram w stylu fryderycjańskiego *Blumenrokoko*.

Gdański *genius loci* w swym republikańskim aspekcie inspirował wyobraźnię jego mieszkańców jeszcze w czasach triumfującego klasycyzmu, co potwierdzają pełne egzaltacji słowa Johann Schopenhauer: „Rzymianie, wspaniali Rzymianie! To byli moi ludzie! Mucius Scaevola, Brutus, Virginius byli moimi bohaterami. A czcigodni senatorowie o długich śnieżnobiałych brodach! Jakże spokojnie siedzieli wszyscy na *forum* na swych zydlach z kości słoniowej i milcząc, dali się zabić wpadającym dzikim nieprzyjaciołom! Także Cycero podobał mi się niezwykle, gdy bezbożnego Katylinę pognebił. Sławną jego mowę, którą skierował do wroga, tak często sama do siebie wygłaszałam, że większą część umiałam na pamięć”⁸.

W wieku XVIII i na początku XIX był Gdańsk wielkim targowiskiem ulicznym, na którym trwała wyprzedaż rekwizytów *theatrum* Złotego Wieku miasta: gdańskich mebli, zbiorów malarstwa i rzeźby, fajansów z Delf i wszelakiej porcelany, wyrobów z cyny i srebra, tysięcy książek i wielu innych przedmiotów wymienianych w wydawanych periodycznie swoich katalogach aukcyjnych. Postrenesansowy uniwersalizm programów dekoracji wnętrz XVI–XVII stulecia zastąpił w unikatowych na tle Gdańska wnętrzach domu Uphagena oświeceniowy z ducha encyklopedyzm – dekoracje boazerii kolejnych pomieszczeń tworzą malowniczy obraz świata: od chińskich scen przerysowanych z dzieła Johanna Nieuhoffa w tak zwanej herbaciarni po winckelmannowskie z ducha płyciny, między innymi z antycznymi ruinami Paestum i Palmyry w Salonie oraz starożytnościami rzymskimi w dużej Jadalni, w większości zapożyczonymi z ilustrowanych książek znajdujących się w zbiorach Johanna Uphagena, znakomicie wykształconego bibliofila. Jako, że osiemnastowieczny Gdańsk był prężnym ośrodkiem badań przyrodniczych, wspieranych przez samego Uphagena, nie mogło zabraknąć w kamienicy pokoi zdobnych we wzornikowe owady (Pokój Owadów), kwiaty (Pokój Kwiatów) i ptaki (Pokój Muzyczny)⁹. Choć w kostiumie ornamentalnym siedziby miejskiej Uphagenów zapóźnione motywy rokokowe przeważają nad klasycystycznymi, koncepcja ideowa wnętrza należy już do nowocześnie pojmowanego historyzmu (z archeologicznym, dokumentacyjnym obrazem starożytności)¹⁰, a kategoria oświeceniowego encyklopedyzmu, zabarwionego sentymentalistyczną tęsknotą za relikami przeszłości i egzotyzmem, trafniej ją definiuje niż użyty – jak się wydaje, nieadekwatnie – termin *Gesamtkunstwerk*¹¹. Dom Uphagena nie jest już mikrokosmosem patrycjusza, odzwierciedlającym makrokosmos *civitas* – to raczej *imago mentis* właściciela, pomyślane jako przyszłe muzeum, widoczny symptom eskapizmu jako odpowiedzi na sytuację utraty niezależności politycznej miasta. W jego wnętrzach zabrakło

8 Schopenhauer, op. cit., s. 73.

9 Na temat boazerii oraz ich wzorów graficznych zob. E. Barylewska-Szymańska, W. Szymański, *Dom Uphagena w Gdańsku*, Gdańsk 2000.

10 Warto zestawiać ten obraz starożytności z chronologicznie wcześniejszymi reliefami przedproża kamienicy przy Piwnej 1 (około połowy XVIII wieku, jedna oryginalna, pozostałe współcześnie skopiowane). Są one świadectwem kolejnego rozdziału w ikonografii ruin, który najlepiej określa termin „malowniczość”. Reliefy są zapewne odwzorowaniem rokokowych wzorników graficznych (niemieckich?), postrzępiona sylweta ruin ukazanych na tle uproszczonego, surowego pejzażu zapowiada ducha sentymentalizmu. Bliżej tym budowlom do architektury pseudoruin w naturalistycznych ogrodach niż do antykwarecznych kronik odkrywania monumentów rzymskich.

11 T. Grzybowska, *Dom Uphagena jako Gesamtkunstwerk*, [w:] *Dom Uphagena. Materiały*, Gdańsk 1996, s. 53–56.

podobizn sławnych mężów antyku, reprezentantów cnót republikańskich, zastąpiły je blahe, mitologiczne *folies*, potraktowane marginesowo w stosunku do wspomnianej „encyklopedycznej” dekoracji.

By ubarwić obraz Gdańska w przededniu kresu res publiki, przytoczmy kilka epizodów z wizyty w Gdańsku Daniela Chodowieckiego, szczególnie trudnego przypadku dla tropicieli statusu narodowego artystów, gdyż z urodzenia był on gdańszczaninem, synem polskiego szlachcica innowiercy i Francuzki hugenotki, z wyboru zaś – berlińczykiem, wiernym poddanym króla Prus. Mówił po niemiecku i francusku, pisał głównie po francusku i na kulturę francuską się snobował, nazywał siebie „potomkiem narodu, który wkrótce przestanie istnieć”¹². Przy tym był tak pryncypialny w swym kalwińskim wyznaniu wiary, że zanim przyjął od katolika zamówienie na miniaturową kopię Matki Boskiej Częstochowskiej, konsultował to z francuskim pastorem. Niejaki doktor Wolff, naśmiewając się z pruskich żołnierzy w obecności Daniela Chodowieckiego, rzekł, że „wolałby być świnią niż poddanym króla Prus”, a na zachwyty Chodowieckiego nad geniuszem pruskich lekarzy odpowiedział, iż „w państwie w którym panuje przymus nie jest możliwe istnienie geniuszy”¹³. Chodowiecki, wyjeżdżając na zawsze z Gdańska w 1773 r., zatrzymał się przy altance we Wrzeszczu, gdzie dawnym zwyczajem pozostawiano pamiątkowe inskrypcje, i sam napisał w przeczuciu, że nigdy tu już nie powróci: „*Adieu mes Amis, Adieu ma Patrie D. C ki 1773 le 10 Aout*”¹⁴.

Gdańsk, utopia zrealizowana dzięki specyficznym uwarunkowaniom historycznym Rzeczypospolitej, jako ekonomiczny pasożyt ginął wraz z umierającym żywicielem. Johanna Schopenhauer wspominała, że jako mała dziewczynka dotkliwie przeżyła dzień, w którym „na narożnikach ulic skupiali się ludzie, krzycząc, przeklinając i płacząc grozili pięściami, tupali nogami, skarżyli się głośno”. Gdy zapytała bonę, co się dzieje, usłyszała: „Prusak przyszedł w nocy”¹⁵. Symbolicznym aktem zgonu miasta-republiki był hołd złożony przez władze Gdańska i Torunia pruskiemu generałowi Raumerowi w Ratuszu Głównego Miasta w Gdańsku 7 maja 1793 roku. W tym samym roku usunięto z Wielkiej Sali Ławy malowany poczet królów polskich i *Bitwę pod Grunwaldem* Boguszelewskiego.

W anonimowym, zjadliwie ironicznym i nieco makabrycznym pamflicie *Testament der Stadt Danzig*, pomyślanym jako pośmiertna dyspozycja obrazów z własnej galerii, a spisany w roku zdobycia miasta przez Prusaków, być może po raz ostatni odwołano się do retoryki biblijnej, kreśląc wzruszający opis końca Gdańska – Nowej Jerozolimy: „Wyznaczam moim uniwersalnym spadkobiercą Jego Majestat Pruski i wszystkich jego następców, prosząc Ich zarazem, aby mnie w momencie zgonu poćwiartowano, przy czym pozostawiam tym Wysokościom: 1) moje wnętrzności; 2) odzież codzienną, a to: 1 ubranie – Żuławy, 1 kamizelkę – Mierzeję Wiślaną,

12 *Daniel Chodowieckis Reise von Berlin nach Danzig im Jahre 1773 / Daniela Chodowieckiego podróż z Berlina do Gdańska w 1773 r.*, kat. wyst., Gdańsk-Berlin 2002, s. 9.

13 *Daniela Chodowieckiego dziennik podróży do Gdańska w 1773 r.*, tłum. Małgorzata Paszyłka, Gdańsk 2002, s. 56.

14 *Ibidem*, s. 73.

15 Schopenhauer, op. cit., s. 62.

1 płaszcz – Wyżyny, 1 parę spodni – Obszar Urzędu Budowlanego, 1 parę butów – Półwysep Helski, 1 siatkę na włosy – Ujście Wisły. Z mojej galerii sztuki przekazuję:

1. Dowódcy, który ułatwi mi śmierć, obraz: *Wysłannik Abrahama stoi przed domem Batuela, a Laban wita go słowami: „Wejź do środka, panie, błogosławiony przez Boga”* [aluzja do nadziei na przyszły triumf nad agresorem – M.K.].
2. Pułkownikowi von Pirchowi [pruski wojskowy, obrzucony kamieniami przez gdańszczan w czasie zajmowania wyspy Ostrów na Martwej Wiśle – M.K.] obraz: *Ukamenowanie męczennika Stefana*. Malowidło oryginalne.
3. Mojej siostrze z jednej matki, lecz o dwóch ojcach, miastu Elblągowi, obraz *Zbawiciel oplatkuje Jerozolimę*.
4. Mojej ukochanej siostrze rodzonej, miastu Toruniowi, obraz *Pożegnanie Jezusa z Piotrem podczas opuszczania łodzi*. [...]
9. Rajcom miejskim obraz: *Przejście dzieci Izraela przez Morze Czerwone*.
10. Sędziom i ławnikom obraz: *Ukrzyżowanie Chrystusa w towarzystwie dwu łotrów*, przy czym widać na obrazie słowa: „Panie, pomnij na mnie!” [...]
12. Mojej drogiej Matce, Rzeczypospolitej Polskiej, rzeźbę marmurową: *Zrośnięcie kości*, według Ezechiela – rozdział 37 jego prorocstwa¹⁶.

16 Cyt. wg T. Kur, *Próżna fatyga kata w Gdańsku*, Warszawa 1981, s. 35–38. Na temat antypruskiej satyry w Gdańsku zob. O. Günther, *Danziger politische Satire aus der Zeit vor der Preussischen Annexion*, „Mitteilungen des Westpreussischen Geschichte Vereines” 1904, nr 2; A. Schmidt, *Volkstümliche Danziger Dichtungen aus der Zeit des Überganges in den preussischen Staat 1793*, „Zeitschrift des Westpreussischen Geschichte-Vereines” 1922, z. 67; S. Hoszowski, *Walka Gdańska i Torunia z pruską zaborczością w 2. poł. XVIII w.*, [w:] *Pomorze Wschodnie*, Warszawa 1959, s. 389–415; A. Zaczek, *Gdańska antypruska satyra ulotna z lat 1773–1784*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne” 1960, z. 1–2, s. 49–81; E. Kizik, *Das Bild Preussens und der Preußen im Spiegel Danziger Quellen 1772–1793*, [w:] *Fridericianische Miniaturen 2*, Bremen 1991, s. 168–185.

Uwagi końcowe

12.1 Fenomen miasta i jego sztuki

O ile wolne miasta oraz miasta cesarskie w krajach niemieckich, niezależne od państw, otrzymały na drodze przemian swoisty znak jakości – tytuł stanu Rzeszy, który czynił je nośnikami państwowości¹ – o tyle Gdańsk, odrębny kulturowo, językowo, politycznie i religijnie, istniał na szczególnych prawach niezależnego miasta-enklawy, którego szczególny status i pomyślność gwarantowała symbioza gospodarcza z Rzeczpospolitą i instrumentalnie rozumiany protektorat króla. Porównanie relacji Gdańska i Rzeczpospolitej z pozycją wolnych miast Rzeszy wobec cesarstwa jest istotne w kontekście zjawiska arystokratyzacji mieszczan i procesu konfesjonalizacji, który przyczynił się do instytucjonalizacji państwa (i miast-państw) poprzez wprzęgnięcie skonfesjonalizowanej religii w służbę legitymizacji władzy, rozbudowę jej kompetencji i wzmocnienie tożsamości². Towarzyszył temu daleki od wskazówek obyczajowych Lutra, a zwłaszcza surowego w obejściu Kalwina, ostentacyjny zbytek, *par excellence* ponad stan, asymilacja mentalności szlacheckiej (magnackiej), nuworyszowska „estetyka złota”. Wszystko to w mniemaniu inwestorów umacniało ich prestiż, stanowiło manifestację wobec szlachty. Platońską w genezie utopię państwowo-społeczną, jeszcze wyraźnie niekwalifikowaną przymiotnikami: luterkańska lub kalwińska, zastąpił czysto kalwiński projekt teokratyczny.

Sztuka konsolidująca więzi społeczne poprzez dobór identyfikujących gdańszczan znaków, w dużej mierze zaczerpniętych ze świata alegorii i exempli antycznych, odpowiadała potrzebom historycznym, zwłaszcza w programach dekoracji budowli publicznych, które uświadamiały

¹ J. Burkhardt, *Stulecie reformacji w Niemczech (1517–1617)*, Warszawa 2009, s. 323.

² *Ibidem*, s. 12.

prawną, religijną i kulturową odrębność miasta, jego miejsce w porządku władzy, w uniwersum chrześcijańskim i uniwersum kosmicznym (konfrontowanie mikrokosmosu miasta z makrokosmosem państwa i świata)³. Sztuka w przestrzeni publicznej stała się zatem obszarem autokreacji miasta – res publiki, wykładnią cnót obywatelskich, a przede wszystkim odegrała fundamentalną rolę jako element paidei, której w tradycji cycerońskiej odpowiadała kategoria *humanitas*, w Gdańsku zabarwiona z ducha rzymskim praktycyzmem i utylityzmem. Inaczej mówiąc, gdańszczanie byli twórcami kultury, która jednocześnie w procesie wychowawczym ich współtworzyła. Asymilacja idealizowanej tradycji rzymskiego republikanizmu towarzyszyła procesowi kreacji mitu pochodzenia i dawnych wolności⁴, budowy wspólnej świadomości narodu politycznego. O ile wolne miasta niemieckie legitymizowały prawo do nazywania się republikami nadaniem cesarskim, o tyle Gdańsk budował swą republikańską genealogię w sztuce i – w mniejszym stopniu – w literaturze.

We wczesnym okresie tworzenia się elit w Gdańsku stymulującą rolę odegrało przyswojenie etosu rycerskiego, wraz z mitem arturiańskim i kultem świętego Jerzego, a w okresie wczesnoluterańskim nośne ideowo były topoi Dziewięciu Dobrych Bohaterów, sławnych mężów i niewiast oraz Rajnolda – rycerza i świętego. Zewnętrznym przejawem kultury rycerskiej były turnieje, zawody strzeleckie, eksponowanie zbroi rycerskich.

W dalszym procesie arystokratyzacji mieszczenie gdańscy próbowali upodobnić się do szlachty poprzez eksponowanie genealogii rodu i prywatnego miejsca kultu, rycerski styl życia i kulturę militarną – co prawda patrycjusze zwolnieni byli z obowiązków wojskowych wobec państwa, ale walczyli niejako w barwach Gdańska, posiadali prywatne i miejskie arsenały, uczyli się jazdy konnej i fechtunku, cieszyli się częściowym przywilejem polowań, nabywali dobra ziemskie (choć nie mogli ich otrzymać drogą nadania), a ta feudalizacja mieszczan odbywała się pomimo nominalnych zakazów konstytucyjnych. Wielu gdańszczan pieczętowało się herbami, inni podejmowali starania o nobilitację, elita patrycjuszowska gromadziła, czy wręcz kolekcjonowała dzieła sztuki – była to zarówno forma konsumpcji, jak i nobilitacji. Patrycjusze miast pruskich posiadali zatem nieformalny status bliski szlacheckiemu, brali udział w sejmikach, przysyłali reprezentantów-obszerników na sejmy. Ostentacyjny zbytek, zewnętrzne atrybuty (strój paradny, szabla u pasa, stajnie, służba) były kolejnymi oznakami zrównania statusu patrycjuszy i szlachty⁵. Nobilitacja, oznaczająca awans kulturalny, najpełniej realizowała się poprzez sztukę. Jak słusznie zauważa Stephan Albrecht, owo przyswajanie szlacheckiej ikonografii przez mieszczan trzeba postrzegać w kontekście napięć społecznych i rozumieć jako dążenie mieszczan do przewyższenia podziałów poprzez nadanie sobie wizerunków osób szlacheckie urodzonych.

3 Por. uwagi o charakterze ogólnym w: T. Jakimowicz, *Ratusz jako miejsce kulturowe*, [w:] *Ratusz w miastach północnej Europy*, Gdańsk 1997, s. 41–42.

4 W miastach Niemiec i Niderlandów posługiwano argumentem wolności nadanych przez cesarzy, w tym Karola Wielkiego. W Gdańsku powoływano się na Kazimierza Jagiellończyka (jego polityczny kult w mieście był nader trwały), reprezentującego Koronę, do której przyłączyli się dobrowolnie gdańszczanie i mieszkańcy Prus Królewskich.

5 M. Bogucka, *Miejsce mieszczanina w społeczeństwie szlacheckim. Atrakcyjność wzorców życia szlacheckiego w Polsce w XVII w.*, [w:] eadem, *Człowiek i świat. Studia z dziejów kultury i mentalności XV–XVI w.*, Warszawa 2008, s. 66–74.

W owym dążeniu do zawłaszczania książeńcych zwyczajów i w naśladowaniu szlacheckich wizerunków tematy stawały się coraz bardziej pospolite, pozbawione znaczenia⁶.

Ikonografia gdańskich wnętrz municypalnych należy do szerzej rozumianej ikonosfery specyficznej dla nowożytnych miast (wątki zaczerpnięte z Biblii, mitologii, historii antycznej, exempli chrześcijańskich i pogańskich, z repertuaru personifikacji cnót chrześcijańskich i obywatelskich, astrologii, alegorie związane z naturą, emblematyka oraz enklawy semantyczne, głównie w postaci sentencji łacińskich, napisów hołdowniczych, innych cytatów literackich)⁷. To zakorzenienie w tradycji obrazowej miało charakter twórczy – gdańszczanie zbudowali własny, aktualizowany kod znaczeń, stanowiący podzbiór specyficznej dla miasta ikonografii. Traktowane uniwersalistycznie programy alegoryczne budowli publicznych i prywatnych są świadectwem uczoneości patrycjatu, przymiotu wcześniej pojmowanego jako atrybut władców⁸. Obywatelom Gdańska bliski był ideał *nobilitas literaria*, choćby z racji niezwykle wyśrubowanego poziomu edukacji elementarnej i gimnazjalnej, której pozazdrościć by im mogli synowie szlachecy z głębi kraju. Pożądanym i potencjalnym odbiorcą kodowanej sztuki był *lector peritus*, polihistor obdarzony wiedzą potrzebną do rozszyfrowania mnożonych alegorii i emblematów, zdolny umieścić dzieło w systemie aktualizowanych konwergencji i filiacji. Wydaje się, że specyficzna sytuacja mecenatu w Gdańsku, być może także w szerszym spektrum w wolnych miastach-republikach, polegała na tym, iż pozostający w ideowej jedności mecenas zbiorowy (Rada Miejska) i mecenas indywidualni łączyli rolę dysponentów niebagatelnych funduszy, konceptorów treści i koneserów formy⁹ bez zewnętrznego, intelektualnego pośrednictwa, typowego dla mecenatu królewskiego. Cenzus majątkowy patrycjuszy, sytuacja konsumpcji akumulowanych zysków pozwalała na spektakularne wydatki w zakresie reprezentacji, kolekcjonerstwa, splendoru i wygody bytowania. Ich pozycja intelektualna, imponujące, pełne doznań trwale zapisujących się w pamięci *itinerarium studiorum* pozwalało współtworzyć fundowane dzieła w przychylniej naukom i sztukom atmosferze, jaką emanowało Gimnazjum, w porywającym zgiełku dysput religijnych, w zaciszu biblioteki własnej lub miejskiej.

Ratusz Głównego Miasta był dla gdańszczan ucieleśnieniem metafory państwa jako domu¹⁰, deklaracją uczestnictwa w dziedzictwie rzymskiej samorządności komunalnej, obrazem miasta, odzwierciedlającym strukturę uniwersum. Szczegółowo zinterpretowany program ideowy Sali Czerwonej, unikatowy jako intelektualna kreacja wyrażona elitarnym „językiem teologii laickiej”¹¹, ukazuje Gdańsk jako swoiście eksterytorialną wspólnotę Bożą kalwinów-neostoików.

6 S. Albrecht, *Czy ratusz w Bremie jest arcydziełem sztuki mieszczańskiejk?*, [w:] *Ratusz w miastach północnej Europy*, op. cit., s. 241.

7 S. Albrecht, *Gute Herrschaft – fürstengleich: Städtisches Selbstverständnis im Spiegel der neuzeitlichen Rathausikonographie*, [w:] *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1606: Aaltes Reich und neue Staaten 1495 bis 1606*, kat. wyst., Dresden 2006, s. 206–212.

8 Przykładem budowli imponującej mnogością wątków jest – zestawiany z gdańskim – ratusz bremeński. W rzeźbiarskiej dekoracji jego fasady ukazano alegoryczną wizję świata (cnoty cywilne i świeckie, ewangelickie, personifikacje cnót, żywiołów, pór roku, bogów planetarnych i inne). Porównania Gdańska z Bremą są o tyle uzasadnione, że istnieją podobieństwa między statusem politycznym obu miast hanzeatyckich, analogicznie też przebiegała ich ewolucja religijna – po zwycięstwie nauki Lutra, na przełomie XVI i XVII wieku masowo dokonana się konwersja na kalwinizm. Na temat ratusza bremeńskiego zob. S. Albrecht, *Das Bremer Rathaus im Zeichen städtischer Selbstdarstellung vor dem 30-jährigen Krieg*, Marburg 1993.

9 Rozumianej raczej w kategoriach emulacji, działania intelektualnego, a nie intuicyjnego, gdzie kompilacja oznaczała erudycję w zakresie formy.

10 Por. E. Filippi, *Czy dzieło modelowe może być wieloznaczne?*, [w:] *Ratusz w miastach północnej Europy*, op. cit., s. 223.

11 J. Harasimowicz, *Sztuka mieszczańska w Europie Środkowo-Wschodniej. Stan i perspektywy badań*, [w:] *Sztuka miast i mieszczaństwa XV–XVIII wieku w Europie Środkowo-Wschodniej*, Warszawa 1990, s. 42.

Na tym tle programy ideowe ratuszy Warszawy i Krakowa rysują się nader skromnie i sprowadzają się przede wszystkim do galerii portretów władców polskich¹². W ratuszu poznańskim czytelne są odwołania do cywilnej republiki, zbudowanej na etyce arystotelejsko-stoickiej, z zaznaczoną paralełą świata planetarnego i społecznego, stopionych w jedno fizykalne i społeczne uniwersum, z akcentem propaństwowej agitacji za stabilnością dynastii. Fasada ratusza z personifikacjami cnót i galerią królewską poprzez motywy łuku triumfalnego odwołuje się do znaczeń architektury rzymskiej – dopełnia zatem obrazu gmachu jako alegorii republikańskiej *civitas posnanensis*¹³.

Nowożytna fasada ratusza elbląskiego, ukończona w 1556 roku, została rozebrana po pożarze w 1777. Dolną kondygnację ujęto na kształt łuku triumfalnego, pierwotnie pole środkowej osi zdobił relief ze sceną szturm Prusów na Elbląg, nad bocznymi arkadami znalazły się inskrypcje odnoszące się do wojny trojańskiej i historii Elbląga, wyżej umieszczono figurę Herkulesa, całość wieńczyły personifikacje siedmiu planet. Nawiązaniem do wojny trojańskiej we wnętrzu był kominek z płaskorzeźbami *Sądu Parysa* (ok. 1600, dziś pałac w Waplewie)¹⁴.

Ratusz w Toruniu w epoce nowożytnej miał na parterze kramy, wielofunkcyjne i otwarte wnętrza wyższych kondygnacji udostępniano zabawom i balom. Salę posiedzeń rady ozdobiono, wedle wskazówek Heinricha Strobanta, dwunastoma obrazami, podzielonymi na *pictura hieroglyphica, symbolica oder emblematica* oraz *pictura historia* (1602–1604). Tworzyły one luterancki program wpisujący miasto w strukturę podległości feudalnej, z podkreśleniem nienaruszalnej hierarchii władzy, roli religii i ładu społecznego jako budulców dobrobytu i pokoju¹⁵. Przypomnijmy w tym miejscu, że Sala Czerwona gdańskiego ratusza była przestrzenią zamkniętą dla publiczności, niedostępną dla króla, jak sugerowała Cieślak, a jej program ideowy stanowił komunikat dla luteranów. Kalwinizm niósł w sobie potencjał republikańsko-demokratyczny, wymagał aplikowania wprost nakazów biblijnych, które nade wszystko obowiązuja władcę. Wśród uwidocznionych treści malowideł w Sali Czerwonej szczególnie istotne wydaje się motywowane biblijnie prawo do oporu, zapowiadające teorie Hugona Grocjusza (*Trzy księgi o prawie wojny i pokoju*), w których znajdują wyjaśnienie prawo natury i prawo narodów, a także główne zasady prawa publicznego¹⁶. W luteranizmie prawo oporu, obwarowane ograniczeniami, praktycznie nie było stosowane – wykazywał on pragmatyczne podejście do władzy zwierzchniej.

Sztuka miasta w kostiumie mitologiczno-alegorycznym była czytelna dla większości jego mieszkańców, wszak retoryczny, operujący personifikacjami język Rzymian przyswajali oni na różnych etapach edukacji. Inną sprawą jest profil owej lektury, jako że pierwsze słowa, z którymi

12 A Brayer., *Ratusz krakowski*, Kraków 1952; J. Lilejko, *Wystrój ratusza starej Warszawy*, [w:] *Sztuka miast i mieszczaństwa XV–XVII wieku*, Warszawa 1990, s. 363–380.

13 Harasimowicz, op. cit., s. 40.

14 W. Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo, architektura i kultura artystyczna*, [w:] *Historia Elbląga*, t. II, cz. 1, Gdańsk 1997, s. 239, 268.

15 J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów stosunków artystycznych Torunia i Gdańska w XVI i XVII w.*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 1959, 1, s. 86; M. Woźniak, *Das Rathaus in Toruń/Thorn und sein Ausbau 1602 bis 1605*, [w:] *Rathäuser im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Marburg 1997, s. 145–160; K. Kolendo-Korczakowa, *The city of justice: The representation of justice in the iconographical programmes of town halls in Hanseatic cities*, [w:] *City in art: Proceedings of the Seventh Joint Conference of Art Historians from Britain and Poland*, Warsaw 2007, s. 21–27.

16 H. Grocjusz, *Trzy księgi o prawie wojny i pokoju*, t. 1, r. 4, ks. *O wojnie poddanych przeciwko zwierzchnikowi*, tłum. R. Bierzanek, Warszawa 1957, s. 203–227.

spotykał się uczeń w luteranńskiej szkole podstawowej w Gdańsku, to: „Adam, drzewo, wąż, śmierć”¹⁷. W *Nowym Statucie Gimnazjum Akademickiego* z 1568 roku postulowano, by filozofię koniecznie uprawiać wedle Pisma Świętego, przestrzegano przed tymi, którzy „niegodziwie porzuciwszy Biblię, krzyczeli, iż można być zbawionym dzięki *Etyce* Arystotelesa”, przed tymi, którzy „przedłożyli ody Pindara nad psalmy Dawida, lekceważąc różnicę między obietnicami, a filozoficznymi regułami, które, choć przekazują rzeczy prawdziwe, są pozbawione pobożności”¹⁸. Czytelna w tych napomnieniach jest tradycja erazmiańska, najpełniej wyrażona w *Ciceronianusie* (ze słynną przestrożą przed zbytnim hołdowaniem autorom starożytnym¹⁹). Z tego powodu nie można traktować mitów antycznych w sztuce Gdańska w oderwaniu od jego realiów religijno-politycznych, nie można ich wypreparować z kontekstu czasu i miejsca. Wszelkie zmiany treści mitów stanowią barometr świadomości społecznej, aspiracji politycznych i zachłyśnięcia się wolnością obywatelską. Ukazane w tej książce jako misternie skonstruowane gmachy alegorii politycznych (na przykład *Orfeusz* Vredemana, *Neptun* Husena) odzwierciedlają polityczne zmiany wspólnoty, kulturę pamięci historycznej (na przykład *Oblężenie Malborka*). Tradycja alegorycznej lektury mitów sięga Homera, średniowiecze znalazło do mitów klucz obyczajowo-wychowawczy, renesans za Arystotelesem pojmował mit jako *fabula*, tworzywo fabularne, barok mity w pewien sposób zneutralizował, czytając je jak poezję, co zapoczątkował zresztą już Platon. W Gdańsku, jak również na obszarze kultury protestanckiej, w świeckiej moralistyce wyrażonej przez sztukę mit (*fabula*) przegrywa z exemplum historycznym i personifikacjami cnót obywatelskich jako bardziej czytelnymi i jednoznacznymi.

Antyk w sztuce baroku w Gdańsku to przede wszystkim triumfalne, konwencjonalne formy architektury efemerycznej, eksploatujące alegoryczną wymowę znaków i bohaterów raczej cesarskich niż republikańskich: obelisku, słońca, Jowisza, Apollina i Herkulesa. Zmieniali się władcy, ale bramy hołdownicze – element scenografii w *theatrum* propagandowym – często pozostawały te same. Tak rozumiane triumfy w starych dekoracjach wyrażały raczej respekt wobec pojętej partnersko instytucji władzy zwierzchniej, uosabianej przez monarchę, niż polityczną podległość. Niezależność i dumę miejskiej republiki w sposób bezprecedensowy głosiła o wiele trwalsza *Porta lapidea*. Gdańskie luksusowe dzieła rzemiosła artystycznego ukazywały bardziej idylliczny aspekt mitów, obrazowały płodność, pokój i rozkosz. Gdańscy artyści i literaci doby baroku, tożsamej z okresem ustabilizowania dominacji luteranńskiej, oznaczającej kurs bardziej lojalistyczny i pragmatyczny politycznie, respektowali skalę ocen moralnych i politycznych podobną do stosowanej przez ich odpowiedników działających w innych regionach Rzeczpospolitej – „uprawiali podobną lub identyczną pochwałę heroizmu, głosili kult honoru i sławy, tkwiący głęboko w tradycjach polskiego, europejskiego etosu rycerskiego, kierowali się identycznymi zasadami poetyki i retoryki patriotycznego apelu, ewokowania dziedzictwa antycznego,

17 Cieslak 2000, op. cit., s. 43.

18 *Gdańskie Gimnazjum Akademickie*, t. II, *Wybór źródeł z XVI–XVII w.*, Gdańsk 2009, s. 50.

19 Oto próbka absurdalności cyceronizmu w ujęciu Erazma: jego zdaniem nad frazę „Jezus Chrystus, słowo i syn wiekuistego Ojca przyszedł na świat według przepowiedni” humaniści przedkładają: „*Optimi maxime Jovis interpres ac filius, servator, rex, juxta vatium responsa, ex Olympo devolvit in terras*” – zob. J. Huizinga, *Erazm*, Warszawa 1964, s. 233.

artykułowania reguł gatunkowych. Znaleźli się w kręgu tej samej wspólnoty znakowej, semantycznej. [...] uciekali się do tej samej topiki laudacyjnej, tych samych norm akademickich”²⁰.

Dla nowożytnych gdańszczan istniały dwie ojczyzny: ta w niebie łączyła wspólnotę wiernych (jakże przejmująco brzmi z tej perspektywy inskrypcja na szczycie kamienicy przy Piwnej 46: „Budujemy tu wysokie i solidne domy / choć jesteśmy [na tym świecie] jedynie gośćmi, / a tam, gdzie mamy spędzić całą wieczność, / budujemy bardzo mało”²¹), drugą było ukochane miasto, ich miejsce na ziemi. Te dwa miejsca, realne i mityczne, składają się na paradygmat gdańskiej utopii i na sam neologizm, utworzony przez Morusa. Dodał on bowiem do greckiego „topia” (miejsce) „u”, mogące pochodzić od „eu” lub „ou”, co odpowiednio oznaczałoby eutiopię (dobre miejsce) lub outopię (miejsce, którego nie ma). Ta ostatnia egzegeza odnosi się do utopii ładu wiecznego, zakorzenionej w apokaliptycznym obrazie nadejścia Królestwa Chrystusa – w Listach świętego Pawła, dzielających nadzieję na jego nadejście, w Ewangelii świętego Marka, mówiącej, że „czas się wypełnił i bliskie jest Królestwo Boże”.

Patriotyzm w nowożytnym Gdańsku oznaczał identyfikację z grupą społeczną i z wyrażającym jej aspiracje programem politycznym. Podobnie jak w wypadku holenderskiej federacji suwerennych prowincji, poczucie wspólnoty regionalnej było silniejsze od więzi ogólnonarodowej²². W okresie apogeum kulturowego miasta około 1600 roku gdańszczanie mieli różnorodne rodowody – w przeważającej części wywodzili się z terenów Niemiec i Niderlandów, łączyła ich wspólnota języka niemieckiego (powszechna była znajomość łaciny, w dobrym tonie było znać przydatny w interesach język polski), wykształcenia, a nade wszystko wspólnota paradygmatu kulturowego, który mieszkańcy stworzyli symbiotycznie.

Na koniec tych rozważań odnieśmy się do kwestii periodyzacji zaangażowanej politycznie sztuki Gdańska w kostiumie mitologiczno-allegorycznym.

Około 1480–1520. W tym półwieczu – kształtuje się mit malborski (w poszukiwaniu własnej tożsamości historycznej, z potrzeby określenia przynależności państwowej, ale zarazem odrębności politycznej gdańszczan) i mit *Aetas aurea* jako obraz błogosławionych skutków zwycięstwa nad Krzyżakami i nadania przywilejów miastu. Wówczas obok dominującej ikonografii związanej z *pietas nova* i z toposem rycerskim pojawiają się pierwsze i unikatowe w swej konfiguracji przeszczepy tematów mitologicznych do Gdańska, realizowane przez artystów nadreńskich i środkowoniemieckich. To sztuka czasów, w których gdańszczanie czytali Biblię i eposy rycerskie, *Owidiusza moralizowanego* i Boccaccia.

Około 1530–1585. Rozkwit miasta i czas kształtowania samoświadomości jego niemieckojęzycznych, luterańskich obywateli, opartej na kategoriach humanistycznych, a w szczególności republikańskich, pojmowanych wedle klucza reformacyjnego. Sztuka staje się legitymizacją walki miasta o swobody religijne i niezależność polityczną, przy eksponowaniu osoby Kazimierza Jagiellończyka, gwaranta przywilejów, a potem innych, aktualnie rządzących władców polskich.

20 E. Kotarski, *Gdańska poezja okolicznościowa*, Gdańsk 1993, s. 143.

21 „WIR BAVEN HIER GROSSE HEYSER VND VESTE VND SEINTH DOCH FREMDE GESTE UND DA WO WIR EWIG SOLLEN SEIN DA BAVEN WIR GAR WENICH EIN” – cyt. wg <http://www.rzygacz.webd.pl/index.php?aid=269>.

22 A. Ziemia, *Nowe Dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000, s. 78.

Motywy antyczne odgrywają kluczową rolę w rozbudowanych programach uniwersalistycznych całych wnętrz (Dwór Artusa) lub obiektów (Wielki Piec – tamże). Sztuce okresu przesilenia luterńskiego patronują Ciceron, Erazm i Melanchton. Ekspresja gwałtownych uczuć herosów republikańskich i mitycznych bogiń – owe *Pathosformeln* w redakcji znanej z rundeli Dworu Artusa – przeciwstawiała intelektualny niepokój antyku senniej ceremonialności późnego średniowiecza. Paradoksalnie przetwarzając w ten sposób religijno-polityczny ferment epoki, była „estetyczną odtrutką” i „wentylem temperamentu”, moralitetem rozpisany na cnoty obywatelskie, moralną busołą gdańszczan. Szeroko rozumiana mitologia (*fabulae*, ale też idealizowane *storiae*) „współtworzyła model ideowy narodu politycznego gdańszczan w opozycji do średniowiecznego, paneuropejskiego uniwersalizmu i ideologii feudalno-lennej”²³. W tym okresie miasto żywo reagowało na sztukę wolnych miast Cesarstwa, zwłaszcza Norymbergi, pozostawało też w relacjach artystycznych z miastami hanzeatyckim. Od połowy wieku datują się importy antwerpskie i recepcja tamtejszych wzorników ornamentalno-figuralnych.

1585–1626. Apogeum świetności gospodarczej, politycznej i militarnej miasta, *akme* jego kultury. Miasto, samo identyfikujące się z res publiką, dosłownie wywalczyło korzystne porozumienie ze Stefanem Batorem – to kolejny triumf po malborskim, nie dziwi zatem fakt późniejszej fundacji kolejnego triumfalnego fryzu w Dworze Artusa. To okres największej samodzielności politycznej res publiki gdańskiej, czas, w którym w sztuce Gdańska wypowiedziano językiem antyku doniosłe, odważne, samodzielne intelektualnie treści dotyczące idei społeczeństwa, źródeł i celów władzy. W tym czasie powołano specyficzny repertuar alegoryczno-emblematyczno-ornamentalny, powielany jako specyficznie gdański w sztuce miasta aż po wiek XVIII. Dostrzegamy także znamiennej redukcję godła polskiego w heraldycznych dekoracjach fasad (Zbrojownia, Brama Długouliczna, Dwór Artusa) i nieobecność portretów królewskich we wnętrzach municypalnych²⁴. Jest to okres szczególnie obfitego eksponowania w przestrzeni publicznej pozytywnych exempli republikańskich i wykorzystywania tematu bóstw mitologicznych w alegorycznym znaczeniu zgody, ładu i pokoju społecznego. Podmiotem pozostaje Rada Miejska – inwentor i inwestor, tworzący w finansowanych realizacjach artystycznych swój autoportret. Sztuce okresu dominacji kalwińskiej patronują Seneka i Kalwin, Lipsjusz i Althusius. Polityczno-religijny projekt kalwińskiej republiki – gdańska Nowa Jerozolima i Nowy Rzym – najpełniej wyrażony w sztuce, okazał się krótkotrwałą utopią wobec realiów politycznych: pozbawienia władzy kalwinów, stopniowego utrwalenia rządów bardziej lojalistycznie nastawionej większości luterńskiej i wzrastającego zagrożenia szwedzkiego. Prawdziwymi protagonistami artystycznej areny miasta byli nie tyle artyści, często o statusie rzemieślników, co patrycjusze o arystokratycznym wyrafinowaniu i znakomitej, późnohumanistycznej, klasycznej formacji intelektualnej, znajdujący życiowe spełnienie jako rajcy, burmistrzowie. Na architektoniczny kształt miasta, a zwłaszcza program ideowy dekoracji budowli komunalnych wpłynęli gdańscy *Bauherren*, zwłaszcza Johann Speyman,

23 Sformułowanie użyte w innym kontekście w: A. Ziemia, *Północ–Południe. Konfrontacje i wzajemne inspiracje w kulturze Italii, Niderlandów i Niemiec w średniowieczu i epoce nowożytnej. Zarys problematyki*, [w:] *Transalpinum*, kat. wyst., Warszawa b.d., s. 24.

24 A. Bartetzky, „*Rzeczpospolita*” und „*res publica*”: *Danzigs Verhältnis zur Polnischen Krone im Spiegel seiner Kunst 1585–1626; zur Selbstdarstellung einer frühneuzeitlichen Metropole*, [w:] *Kunstgeschichte und Denkmalpflege*, Toruń 2002, s. 166–167.

jeden z kodyfikatorów alegorycznego języka sztuki publicznej w Gdańsku. Miasto było wówczas artystycznie zorientowane na Antwerpię – paradoksalnie ideowo solidaryzowało się z miastem sprzed hiszpańskiej interwencji, artystycznie czerpało głównie z triumfalistycznej sztuki miasta zhołdowanego przez Habsburgów. W bardziej zakamuflowany sposób recypowana jest sztuka miast – republik włoskich: Wenecji, epizodycznie Florencji i Genui. Ta „nowa” sztuka z Italii przyjmowana był często pod szyldem sztuki antycznej.

1626 – koniec wieku XVIII. Srebrny wiek Gdańska, miasta luterńskiego i przez luteranów rządzonego, czas triumfu „ornamentatorów”, jak powiedziała by Zbigniew Herbert, i pragmatycznych twórców laudacji nad konceptorami i wizjonerami politycznymi, przy zachowaniu wysokiej kultury literackiej i historiograficznej miasta (zwłaszcza na obszarze kreacji mitu miasta, z idealizowaną przeszłością i utopijnym obrazem wspólnego, pruskiego obywatelstwa, jednak przy coraz silniejszej identyfikacji luteranizmu z niemieckością). Używając kategorii wprowadzonych przez Ernesta Troeltscha, można powiedzieć, że kalwiński *Pathos des Freiheit* zastąpił luterński *Pathos des Gohorsams*²⁵.

To okres nadzwyczajnego rozwoju nauk przyrodniczych, w tym astronomii i botaniki, rozkwitu rzemiosł artystycznych oraz „kosmopolitycznej” sztuki tworzonej dla kościołów katolickich lub stanowiącej oprawę intrat królewskich. Parafrazując opinię Heinza Schillinga, można powiedzieć, że wówczas „symbole i reprezentacje” przestały być „instrumentami służącymi do regulowania materialnego i duchowego życia miasta”, a stały się „barokowymi arabeskami”²⁶. Dostrzegamy regres inwencji w zakresie specyficznie gdańskiej ikonosfery – podtrzymywany jest kod alegoryczny wypracowany w poprzednim okresie, żywy aż do końca XVIII wieku (sztuka nurtu retrospektywnego eksploatuje motywy ikonograficzne, sformułowane około 1600 roku, możemy więc mówić w ograniczonym zakresie o swoistym historyzmie gdańskim w sztuce okresu baroku). Rozkwitowi „sztuki ugody” towarzyszy stopniowa inflacja języka obrazowego *theatrum* miasta (typizacja form i operowanie obiegową retoryką laudacyjną, powstanie galerii monarszej i dzieł gloryfikujących królów, mnożą się również podarki dla rządzących – wszystko podszyte pragmatyzmem politycznym). Ornamentalna oprawa akantu, wieńców laurowych i dębowych, girland kwiatowo-owocowych, przejęta z repertuaru form właściwych dla dworów absolutystycznych, dopełnia obrazu obfitości, wręcz przesytu, w czasach faktycznie wzbierającego kryzysu. Przyswajając te skonwencjonalizowane, obiegowie formuły, sztuka gdańska zyskuje na europejskości, traci zaś na indywidualizmie. Potrzebę ostentacyjnej konsumpcji zaspokaja „sztuka sybarytów”, coraz rzadziej przybierająca luterńską pozę moralistyczną. Przy dominujących koneksjach flamandzkich sztuka gdańska stopniowo orientuje się na Amsterdam. Mimo to architektoniczny kostium Gdańska luterńskiego doby baroku i obficie stosowana ornamentyka są bliższe rzymskiemu barokowi niż palladiańskiemu klasycyzmowi, tak znacząco recypowanemu w zdominowanej przez kalwinów Holandii, w której bujny barok rzymski w nader oczywisty sposób kojarzył się z papizmem.

25 H. Schilling, *Civic Calvinism in Northwestern Germany and the Netherlands: Sixteenth to Nineteenth*, Kirksville 1991, s. 5.

26 H. Schilling, *Konfesjonalizacja. Kościół i państwo w Europie doby przednowoczesnej*, tłum. Jerzy Kałóżny, Poznań 2010, s. 26.

12.2 Civitas terena – civitas divina

Czy publiczna sztuka Gdańska, zwłaszcza ta powstała około 1600 roku, odzwierciedla rzeczywistość, czy ją kreuje? Jest obszarem kompensacji czy może cynicznego kamuflażu? Gdzie szukać wiedzy prawdziwej o gdańszczanach: w deklaratywnej sztuce, która idzie w ślad za ich aspiracjami, czy w społecznych realiach miasta, politycznej *praxis*, inwentarzach pośmiertnego mienia, dokumentach sądowych i urzędowych? O tych ostatnich, historycznych źródłach głęboko i przejmująco pisała Wielka Dama gdańskiej historiografii: „Kiedy odkryłam istnienie inwentarzy pośmiertnych, otworzyły się przede mną domy dawnego Gdańska. [...] Wędrowałam po izbach i kuchniach, mogłam zaglądać do skrzyń i szaf, liczyć sztuki odzieży i pościeli, przyglądać się obrazom, książkom, instrumentom muzycznym, dotykać zabawek dzieci, lustrować garnki i talerze. Dowiadywałam się z takiego inwentarza więcej o życiu zmarłego właściciela mieszkania, niż [...] przy odwiedzinach moich żyjących znajomych; ich egzystencja, z ukrytymi intymnymi szczegółami, jest przecież ukryta przed wzrokiem gościa, i choć siedzą przede mną żywi, mówią tylko to, co chcą i nie zapraszają do inspekcji swych szaf i kuchni”. Zarówno w rozmowie z żywym człowiekiem, jak i w kontakcie z inwentarzem, listem, diariuszem, notatkami na marginesie istnieje „bariera niedoskonałości komunikacji międzyludzkiej, której nie sposób przekroczyć. To nie historia «prawdziwa», «obiektywna» jest niepoznawalna, jak chcą postmoderniści, lecz świat jest niepoznawalny, lub może raczej poznawalny tylko w pewnych określonych granicach. Poznanie historyczne nie jest ani lepsze, ani gorsze niż poznanie w ogóle. Taka jest więc na pewno ograniczona, moja pochwała historii...”²⁷

W XVII wieku Carel van Mander w lakonicznej wzmiance o *Orfeuszu Vredemana de Vries* pisze o Dworze Artura jako miejscu, gdzie „wychyla się puchary i gdzie pijane zwierzęta nie powinny wszczynać zwady”²⁸. Fantuzzi widział we wnętrzu Dworu Artusa („pięknej sali na parterze, ozdobionej wdzięcznymi obrazami i posągami” – jak pisał) przede wszystkim „siedzibę kongregacji pijaków zwanych też opojami, którzy wstępując do niej płacą tam z góry za cały rok po dziesięć groszy dziennie, to jest dziesięć rzymskich baiocchi, za co mogą tam pić, ile zechcą, przez rok cały, trzy razy dziennie, bez dodatkowej opłaty. Stąd dla miejsca tego dobry zysk na końcu roku się bierze, jako że nie jest możliwe, by codziennie albo regularnie w ciągu dnia każdy opój mógł przyjść się napić, a poza tym kto umiera lub z Gdańska w danym roku wyjeżdża, traci wszystko, co był zapłacił za rok cały, a idzie to na potrzeby towarzystwa czy kongregacji, którą szanują jak miejsce święte”²⁹. A jak dzieła sztuki postrzegało społeczeństwo gdańskie? Michael Hancke, wykształcony urzędnik miejski niższego rzędu, zapisał w swym notatniku prowadzonym w latach 1629–1644 uwagi o kościele Mariackim w Gdańsku. Przypominają one suche karty księgi kupieckiej – odnotowano wiek budowli, szczegółowo podano jej wymiary

27 M. Bogucka, *Sens i bezsens pracy historyka* (wykład wygłoszony 22 lutego 2007 roku na Uniwersytecie Gdańskim z okazji otrzymania doktoratu *honoris causa*, [w:] *Człowiek i świat. Studia z dziejów kultury i mentalności XV–XVIII w.*, Warszawa 2008, s. 35.

28 Cyt. wg E. Iwanoyko, *Gdański okres Vredemana de Vries*, Poznań 1963, s. 149.

29 G. Fantuzzi, *Diariusz podróży po Europie (1652)*, tłum. Wojciech Tygielski, Warszawa 1992, s. 40.

oraz wartość wyposażenia: chrzcielnica kosztowała 24 tysiące talarów, wielki ołtarz – 7 tysięcy grzywien, nowe organy, na które wydatki stopniowo odnotowywał dla siebie, kosztowały łącznie 11 537 grzywien³⁰. Zanim Czytelnik wyciągnie z tych uwag pochopne wnioski, skonfrontujmy je z paradoksalnie niewiele różniącymi się od nich refleksjami wykształconego teologa z Tybingi, Johanna Wendela Bardilli, towarzyszącego księciu Maksymilianowi Emanuelowi w czasie wizyty w Gdańsku w roku 1703. Zwiedzając kościół Mariacki, odnotował obecność „chrzcielnic, która kosztowała 24 000 talarów oraz obraz *Sądu Ostatecznego* za który cesarz Rudolf oferował 40 000 florenów, król Francji natomiast tonę złota”³¹.

Z większym zażenowaniem konstatujemy, że złożone, puklowane misy, puchary i kufle, dzieła gdańskich złotników, często służyły jako pojemniki na monety – prezenty dla polskich monarchów, mające kupić ich przychylność dla miasta. O premedytacji tego rodzaju gestów świadczy zapis w księdze rozchodów i przychodów kasy miejskiej za lata 1678–1679, z adnotacją o korzyściach dla Gdańska z podarków i uwagą, że „Polacy lubią prezenty otrzymywać, gdyż polska nacja jest malkontent jak nic nie dostanie. Zatem trzeba dawać prezenty, aby odizolować króla samego od Panów polskich”³². Przy tym łaska gdańszczan na pstrym koniu jeździła: gdy w 1593 roku Zygmunt III odwiedził Gdańsk w drodze do Szwecji, honorowano go hucznie salwami armatnimi i pokazami akrobatycznymi młodzieży przyplływającej na łodziach. Wnet jednak, gdy rozeszła się wieść, iż władca pragnie przekazać kościół Mariacki katolikom, ostrzelano okna jego apartamentu i władca musiał schronić się w twierdzy Wisłoujście, gdzie zamieszkał w „lichych szafasach przy latarni morskiej”³³.

Zanim zbyt pochopnie rozstrzygniemy, czy gdańszczanie dorosli do swej sztuki, zważmy, że właściwi protagoniści wydają się niemi – o ich zapewne krezusowym *entourage*’u codziennego życia świadczą ledwie pojedyncze, zdawkowo kreślone przez buchalterów inwentarze, unikatowe diariusze podróży i sztambuchy, niewiele wiemy o ich listach. Ożywają i przemawiają, gdy historyk sztuki zagłębia do ich księgozbiorów, spisanych jako donacje, bada *curriculum studiorum*, patrzy na Italię ich oczyma. W oczach bogatego w tę wiedzę posągi i reliefy z bram miejskich, domów patrycjuszowskich, gmachów komunalnych krzyczą do każdego, kto śmiałby zburzyć mir miasta-republiki: *noli me tangere!* Sztuka jako zbroja duchowa, zespół znaków apotropaicznych gdańszczan – uzurpatorów? Dziś powiemy raczej: mikrospołeczności walczącej o swą podmiotowość. Wielokrotnie odsłanianą mroczną stronę Gdańska, miasta wyniosłego, nietolerancyjnego, urągającego, pazernego, miasta jakoby nieludzko surowych kar, notabene obowiązujących w ówczesnej Europie. Jakąż ostoją, krainą łagodności zda się przy tym sztuka!

Wskazywane zjawiska arystokratyzmu w kulturze artystycznej Gdańska to nie zewnętrzny polór – to odbicie stanu faktycznego i ugruntowanego. Obywatelska elita Gdańska nie tylko, jak wenecka arystokracja, posiadała reprezentacyjne siedziby miejskie i podmiejskie domy

30 M. Bogucka, *W kręgu mentalności mieszczanina gdańskiego w XVII w.* Notatnik Michała Hancke, [w:] *Ars historia*, Poznań 1976, s. 624.

31 W. Zientara, *Siedemnastowieczne niemieckojęzyczne opisy podróży do Gdańska*, „Barok” 2000, 1 (13), s. 215.

32 APG 30012/243, s. 49, cyt. wg J. Biela, *Bursztytnictwo gdańskie od II poł. XVI w. do początku XVIII w.*, niepublikowana praca doktorska, Uniwersytet Gdański 2007, s. 145.

33 S. Łubieński, *Brevis narratio professionis in Sueciam Sigismundi III*, Antwerpia 1643, cyt. wg *Gdańsk w literaturze. Bibliografia od roku 997 do dziś. Tom pierwszy: Około 998–1600*, Gdańsk 2009, s. 284.

z wykwintnymi ogrodami, ale wyznawała i wcielała w życie etos arystokratyczny. Dla owych arystokratów ducha równie istotny był splendor i *magnificentia* ufundowana na ich fortunach i wpływach politycznych, co owa *nobilitas litteraria*, wcześniej zastrzeżona dla dworu, szlachty i Kościoła. Mając w pamięci rolę ekspansji ekonomicznej, to jednak transgresję kulturową uznamy za prawdziwie prometejską, uczyni ona bowiem synów mieszczańskich moderatorami dyskursu o najważniejszych sprawach Europy. Zasada awansu była podobna nad Motławą i nad Arno (*studia humanitatis* zdecydowały o emancypacji dawnych kupców florenckich) – jak to celnie ujęto, *outsiders* stawali się *insiders*, wykluczeni stawali się wtajemniczeni³⁴.

Alegorie w sztuce Gdańska stały się formami wyrażającymi myśli, których nie zrealizowano w praktyce społecznej (lub inaczej mówiąc, wyprzedzały praktykę społeczną), a które ziściły się tylko w sferze idealnej. Tak oto podjęto starożytną utopię – w tradycji greckiej rysowanie i pisanie stanowiły jedno, stosowane były wymiennie. „Niemożność stworzenia mieszczańskiego państwa w warunkach chylącego się do upadku feudalizmu i nie rozwiniętych jeszcze kapitalistycznych stosunków produkcji musiała wypełnić myślenie burżuazji iluzjami i utopiami, sprawiła, że utopia stała się renesansową alegorią państwa. To, a nie tylko ponowne odkrycie antyku, oddziaływało pobudzająco na artystyczne alegorie”. W ramach tego utopijnego myślenia traktowano je „jako znaki zastępcze niezmiennie słusznych zasad bożego porządku. Podobnie jest z dążeniem do doskonałej geometrycznej formy, utopijnego wyobrażenia wiecznej ważności nowych mieszczańskich ideałów”³⁵. Fenomen sztuki gdańszczan polega na tym, że w jej przestrzeni (i tylko w jej przestrzeni) mogli oni najpełniej ziścić marzenie o obywatelskiej republice w rozumieniu państwa Cyncerona – „wielkiej gromady ludzi zespolonej przez uznanie wspólnego prawa i pożytku wynikającego ze wspólnego bytowania”. Jeżeli zatem mówimy o miejscu Gdańska w dawnej Rzeczypospolitej, rozpatrując je na płaszczyźnie doktryny prawnej, programu politycznego Rady i politycznej *praxis*, to pamiętajmy, że w traktowanym na stronach tej książki jako równoważnym obszarze kultury artystycznej ziścił się najpełniej ideał obywatelskiej res publiki, niewypowiedziany nigdzie poza nią tak majestatycznie i w tak rozległym, humanistycznym spektrum.

Wracając do pytania o prawdziwy obraz gdańszczan, wkraczamy na obszar wielkich zagadnień kultury, refleksji nad tym, czy to, kim jesteśmy, jest kwestią naszej natury, czy też – przyjętej jako miara – normy kulturowej, kwestią tego, „jakie do siebie przykładamy metafory i jakie przykładamy historie do tego, co widzimy”³⁶. Studiując sztukę gdańską w przestrzeni publicznej, ów las posągów, reliefów na fasadach, fryzy i stropy malowane i rzeźbione we wnętrzach, wzrok kierujemy ku górze. Sztuka jako wielka metafora ukazuje nam duchową ojczyznę gdańszczan, na podobieństwo ojczyzny Platona i Augustyna, którą była *civitas divina*, norma i wzorzec poza czasem i przestrzenią, a nie *civitas terrena*³⁷. Z tęsknoty za tym

34 E. Bernstein, *From outsiders to insiders. Some Reflections on the Development of Group Identity of the German Humanists between 1450 and 1530*, [w:] *In laudem Caroli: Renaissance and Reformation studies for Charles G. Nauert*, Kirksville 1998, s. 46–64.

35 W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, tłum. Sergiusz Michalski, Warszawa 1985, s. 174. Nawet jeśli w przytoczonej opinii razić mogą przywołane kategorie myślenia marksistowskiego, nie sposób odmówić autorowi racji.

36 E. Ringmar, *Identity, Interest and Action*, Cambridge 1996, s. 83.

37 Por. E. Cassirer, *Mit państwa*, Warszawa 2006, s. 77.

państwem idealnym chętniej ocalimy taki obraz gdańszczan, jaki oni sami chcieliby widzieć, niż ten, który odzwierciedlałby to, jacy byli rzeczywiście. I tak, głowę trzymając w chmurach, „nawet nie mamy czasu, by patrzeć w dół, na to, co tam ludzie robią, i walczyć z nimi, i serce mieć pełne zazdrości i złości”. Wolimy patrzeć „na to, co jest jakoś uporządkowane i zawsze takie samo, co ani krzywd nie wyrządza, [...], co ma porządek i sens”³⁸. A wszystko to z konstytuującej nas, najgłębiej w nas tkwiącej potrzeby mitu, tego, co nienaruszalne, owego „wiecznego wczoraj”, „co takie wraca, jakie zawsze było, co jutro znaczy, bo dzisiaj znaczyło”³⁹, z niezgody na świat przypadkowy, wyczerpujący się każdorazowo w swej nietrwalej sytuacji, która jest tym, czym jest teraz i do niczego nie odsyła⁴⁰. Tym większa nasza złudna radość, że przyszło nam patrzeć na artystyczne dziedzictwo Gdańska oczyma historyków sztuki.

12.3 Śmierć mitu – narodziny mitu

pozostało nam tylko miejsce przywiązania do miejsca
jeszcze dzierzmy ruiny świątyń widma ogrodów i domów
jeśli stracimy ruiny nie pozostanie nic.

Zbigniew Herbert, *Raport z oblężonego miasta* (fragment)

Umieranie dawnego Gdańska było dramatem w wielu aktach. Pod hasłem modernizacji miasto stopniowo pozbawiano przedproży, które jeszcze w 1858 roku tak opisywała Deotyma: „...można jeszcze widzieć po obiedzie towarzystwo siedzące z cygarami, wśród kwiatów i drzew pomarańczowych, którymi niejeden ganek jest obstawiony. Wieczorem, gdy mieszkańcy na wolne powietrze powynoszą lampy, gdy mleczne bomby rozrzucą światło na te sztuczne gaje, na osoby obsiadające stoły, a nade wszystko na snycerskie oblicze domów, miasto wydaje się cudowną dekoracją wyjętą z teatru”⁴¹. W 1861 skończył urzędować ostatni burmistrz gdański. W 1878 Gdańsk został siedzibą władz prowincji Prus Zachodnich, co wzmogło ruch budowlany, powstały publiczne i prywatne budowle w obowiązującym wówczas kostiumie stylowym „niemieckiego renesansu”. Lokalna, specyficznie gdańska świadomość stopniowo przekształca się w tę niemiecką, ściśle: pruską, a kulturowy paradygmat miasta uległ redefinicji. Śmierci dawnego mitu towarzyszyły narodziny nowego – jedną z jego krystalizacji jest program malarskich dekoracji Sali Ławy z końca XIX stulecia, z nową selekcją mitotwórczych faktów w „niemieckich” dziejach miasta. Przykłady manipulacji pamięcią historyczną w publicznej przestrzeni miasta możemy mnożyć, wskazując marginalizującą rolę niewygodnego władcy wędrowki pomnika Augusta III Sasa po wnętrzu

38 Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 335–336.

39 F. Schiller, *Śmierć Wallensteina*, przeł. J. M. Kamiński, Warszawa 1955, s. 409.

40 L. Kolakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2003, s. 18.

41 J. Łuszczewska, *Wycieczka do Gdańska*, Warszawa, 1958, s. 162.

Dworu Artura, zakończone jego usunięciem⁴², naznaczanie zabytkowych gmachów orłami Hohenzollernów, przy jednoczesnym zamalowywaniu orłów polskich. Faktycznie nadana miastu w czasach wilhelmińskich etykieta „Wenecji Północy” stała się wyzbytym już doniosłych znaczeń, pustym hasłem reklamowym z bedekera – oba miasta łączył wówczas już tylko rodzaj nostalgii za bezpowrotnie utraconą świetnością⁴³.

Jak wielokrotnie podkreślano, gdańska utopia mogła się ziścić tylko dzięki szczególnemu statusowi miasta w warunkach ustrojowych Rzeczypospolitej Obojga Narodów, ale anachronizm tej symbiozy u schyłku ery nowożytnej skazał ten szczególny projekt na klęskę – Gdańsk zatonął wraz z korabem Rzeczypospolitej. Dopóki Gdańsk, pozornie wielokulturowy, w rzeczywistości zaś ujęty spójnym modelem kultury obywateli, choć wielonarodowy, to najpewniej definiowany kategorią politycznego *natio*, niemieckojęzyczny, ale o kulturze ponadnarodowej, zbudowanej na szeroko rozumianej łacinie, dopóki to miasto definiowały kategorie *civitas*, *res publica*, *publico bono*, można było o nim mówić jako o prawdziwej *terra felis*. Narzucony siłą model ustrojowy scentralizowanej, absolutystycznej monarchii pruskiej był zabójczy dla miłującego ideały republikańskie miasta, a pruski dryl – całkowicie niezgodny z jego duchem. Wysłał on wszystkie soki żywotne gdańszczan, zabił ich inwencję – poza nielicznymi wyjątkami zaiste trudno wskazać wybitne realizacje artystyczne w sztuce Gdańska, prowincjonalnego miasta pruskiego czasów wilhelmińskich. Sygnalizowane manipulacje w obrębie propagandy politycznej w czasach urzędowania Heglowskiej koncepcji państwa-narodu przyniosły fałszywy obraz miasta. Ginął jego duch – w 1924 roku pisano: „Gdańsk nie ma nic oprócz przeszłości, jest martwym miastem, chociaż od czasu do czasu chce inscenizować życie”⁴⁴. Status polityczno-gospodarczy Wolnego Miasta Gdańska nie satysfakcjonował ani Niemiec, ani Polski, stanowił jednak wielką szansę dla tych, którzy deklarowali się przede wszystkim jako gdańszczanie. Położył temu kres rozwijający się nazizm – wrzesień 1939 roku to zaiste czas triumfu bestii w mieście, apogeum pozainstytucjonalnej nienawiści jego niemieckich mieszkańców do skromnej polskiej mniejszości – sąsiedzi mordowali sąsiadów, wyrzucano ludzi z okien na bruk, palono żywcem. Cóż znaczą wobec tego akty niszczenia śladów więzi z Polską, symboliczne zerwanie i rzucenie na bruk kutych polskich orłów z kratownicy fontanny Neptuna? Ostatnią wielką, a zarazem haniebną intratą do Gdańska był wjazd Hitlera drogą triumfalną królów polskich, upstrzoną faszystowskimi banderami, w atmosferze fanatycznej, wręcz orgiastycznej, barbarzyńskiej fety.

I wreszcie rok ostatni – 1945. Odrzucając propozycję rozejmu Rokossowskiego, Niemcy wykonali rozkaz Hitlera, nakazujący obronę Gdańska do ostatniego żołnierza, a co gorsza, do ostatniego zabytku. Nadspodziewanie szybka i zmasowana ofensywa sowiecka na Gdańsk, uporczywe naloty i ostrzał artyleryjski, zażarte walki uliczne, podyktowane zapewne także względami odwetu na Gdańsku, pojmowanym jako symbol cywilizacji niemieckiej nad Bałtykiem, unicestwiły w imię

42 P. O. Loew, *Städtische Identität und nationales Bewußtsein: König August III. und sein Denkmal in der Danziger Erinnerung*, [w:] *Nacjonalizm a tożsamość narodowa w Europie Środkowo-Wschodniej w XIX i XX w.*, Opole 2000, s. 13–36.

43 P. O. Loew, *Danzig und Venedig in Trauer vereint. Ein Städtevergleich als Beitrag zur lokalen Mentalitätsgeschichte (16. bis 20. Jahrhundert)*, „Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung” 2002, 51, Hf. 2, s. 159–187.

44 A. Arna, *Die Tote Stadt*, „Danziger Rundschau” 1924, 2, cyt. wg P. O. Loew, *Gdańsk między mitami*, Olsztyn 2006, s. 21.

„sprawiedliwości dziejowej” miasto na pięćdziesiąt dni przed zakończeniem wojny. „Główne Miasto, Stare Miasto, Korzenne Miasto, Stare Przedmieście, Młode Miasto, Nowe Miasto i Dolne Miasto, budowane łącznie ponad siedemset lat, spłonęły w trzy dni” (Günter Grass). Bezbronny Gdańsk znalazł się w potrzasku dwóch totalitaryzmów i nacjonalizmów, dla których dziedzictwo historyczne miasta nie było bądź przestało być jakąkolwiek wartością. Tak śmierć ceglano-kamiennego, gotycko-manierystycznego starego Gdańska opisał świadek: „Dookoła ruiny i ruiny. Olbrzymia masa domów pali się i żar ich dochodzi do nas, zmieszany z odorem trupów, swądem spalenizny. Miażdżone oponami ciężarówek, kołami armat, ubijane tysiącami nóg końskich i ludzkich, cegły obficie zroszone deszczem, zmieniają się w krwawą papkę, barwiącą czerwienią kopyta koni i buty piechurów”⁴⁵. „Wyzwoliciele” witało zaledwie około dwóch tysięcy mieszkańców Gdańska. Majątek ruchomy, w tym część dzieł sztuki, do których nie zdążyli dotrzeć polscy i niemieccy konserwatorzy, traktowany był przez wojska sowieckie jako trofeum wojenne i wywożony eszelonami w głąb Związku Sowieckiego, przy akceptacji ustanowionych przez Moskwę władz Rządu Tymczasowego⁴⁶. O tym, w jak barbarzyński sposób traktowane były dzieła sztuki przez sowieckie hordy, świadczą choćby losy muzealnych zbiorów fajansów i porcelany („niczego mi, proszę pana, tak nie żal jak porcelany” – jak pisał Czesław Miłosz), wywiezionych do kościoła w Przywidzu. Oddelegowany do ratowania ruchomych zabytków gdańskich Jan Kilarski zastał tam między innymi sterty potłuczonej porcelany chińskiej i fajansów z Delft, wyrzuconych ze skrzyń, które były przecież potrzebne Sowiecom do pakowania zdobycznych maszyn do szycia i zegarków...⁴⁷ Do rabunku mienia poniemieckiego przyłączali się także pospolici szabrownicy. W ten sposób dopełniła się zagłada istotnej części gdańskiego dziedzictwa artystycznego, nastały czasy, w których „chłopka uznała swoje prawo do karmienia kur z półmiska Kändlera” (Franciszek Starowieyski).

Po 1945 na zawsze zamknęła się księga miasta-utopii, najbardziej europejskiego pośród miast na ziemiach Sarmacji, na zawsze została zerwana ciągłość życia rodzin i rodów gdańskich. Jednocześnie rozpoczęła się nowa odsłona w dziejach psychomachii gdańskiej – brutalna walka o zawłaszczenie duszy miasta poprzez fałszowanie pamięci historycznej, politykę kulturowych faktów dokonanych (polonizacja nazwisk, nazw ulic i tak dalej). Odbudowane Główne Miasto do dziś stwarza wrażenie atrapy, pozbawionej *charme*'u makiety, dekoracji do sztuki, której protagoniści na zawsze zamilkli. Część kamienic przy Trakcie Królewskim uzyskała socrealistyczne, państwotwórcze programy dekoracji, a wśród zrekonstruowanych kamienic czułe oko dostrzeże w odkutych na nowo popiersiach rzymskich matron jakąś krzepę żniwiarek, u herosów – słowiańską łagodność w obliczu. Co gorsza, za zrekonstruowanymi fasadami manierystycznych kamienic, niegdyś zamieszkiwanych przez elitę, wydzielono mieszkania-klitki (metraż zgodny z normami bierutowsko-gomułkowskimi), zaludnione w dużej mierze „zdrowym” elementem proletariackim, który generuje pokolenia o niezmienną się świadomości i potrzebach (do dziś gdańskie Główne Miasto wieczorem sprawia wrażenie wymarłego). Charakterystyczne dla

45 Relacja Stanisława Strąbskiego, cyt. za: W. Gruszkowski, *Zniszczenie Śródmieścia Gdańska i początki odbudowy*, [w:] *Gdańsk 1945*, Gdańsk 1996, s. 21.

46 Szabrująca składnicę muzealną w schronie pod Wielkim Arsenalem grupa podpułkownika Leontija Denisowa wywozła do muzeów Moskwy i Leningradu 14 tysięcy dzieł sztuki, z których do Gdańska wróciło tylko około 4,5 tysiąca.

47 E. W. Kilarscy, *Czego już nie ma we wnętrzach zabytkowych budowli Gdańska*, [w:] *Gdańsk 1945*, op. cit., s. 36–37.

pierwszych trzech dziesięcioleci PRL próby zastąpienia ideologią socjalistyczną w treści, a narodową w formie gdańskiego etosu mieszczańskiego w mutacjach powracają do dzisiaj w żerujących na ksenofobii Polaków manipulacjach typu „dziadka z Wehrmachtu”. Mimo upływu przeszło półwiecza odbudowane w dobrej wierze, acz w kaleki sposób miasto nie spatynowało się, nie zablizniły się architektoniczne rany, ba, miasto systematycznie jest oszpecane prowincjonalną, zapóźnioną, szampową architekturą współczesną. Prawdziwa tragedia rozegrała się w niezwykle istotnej dla miast historycznych tkance zabudowy dziewiętnastowiecznej i pochodzącej z początku XX wieku, której albo w ogóle nie odbudowano, albo pozostawiono *sauté*, nie odtwarzając „burżuazyjnego”, historyzującego detalu, jedynie zdrapując do krwi niemieckie napisy. Ocalałe wille w magicznie pięknych enklawach Wrzeszcza i Oliwy przeludniono z rozdzielnika często przypadkowymi rodzinami, co spowodowało deklasację owych budowli przy jednoczesnym wątpliwym awansie kulturowym nowych mieszkańców. Jako akt barbarzyństwa należy zakwalifikować zrównanie z ziemią dawnych cmentarzy gdańszczyzan, podjęte w złudnym przekonaniu, że niwelując kamienne tablice, na zawsze zatrze się pamięć o niemieckojęzycznych mieszkańcach Gdańska. Schyłek XX wieku przyniósł proceder zawłaszczania przestrzeni przez coraz wyższe pomniki, coraz bardziej ostentacyjne w narodowo-katolickiej, nachalnej retoryce. Towarzyszy temu nadużywanie kryterium *genius loci* w nazywaniu zjawisk genetycznie niezwiązanych z miastem oraz fałszywe, całkowicie ahistoryczne powoływanie się na tradycję gdańskiej tolerancji⁴⁸. Na tym tle wyraźnie rysuje się rozpaczliwa próba powołania polskiego mitu proletariackiego (mentalnie raczej chłopskiego), którego protagoniści na ogół ani genetycznie, ani intelektualnie nie są zdolni do udźwignięcia własnej legendy. Tę zaś w sposób nieuprawniony próbuje się ekstrapolować na jakoby ciągle żywy mit niepokornego miasta, a dokładnie – na jego antytotalitarną wersję. Mitologizowany Sierpień w stoczni gdańskiej, przemawiający do szerokiej publiczności przede wszystkim jako plebejska egzaltacja religijna, w najlepszym razie jako „mały romantyzm popularnych stereotypów i wzruszeń”, zdaniem Marii Janion nie przekształcił kultury emocjonalnej w kulturę intelektualną⁴⁹. Janion, tropiąc kicz solidarnościowy, stała się śmiertelnym wrogiem populistycznej władzy, budującej na legendzie Solidarności spoiwość narodową, „ufundowaną na mitach heroicznych i mesjanistycznych”. Władzy niepotrafiącej zbudować poczucia wspólnoty na wartościach obywatelskich, lecz jedynie na wartościach mityczno-narodowych⁵⁰.

Pomimo idealistycznie motywowanych prób podtrzymania robotniczego mitu bohaterskiego pojawiają się na nim kolejne rysy, podobnie zresztą jak na historii tych, co „czwórkami do nieba szli”. Manipulacje towarzyszyły także historycznej i literackiej narracji gdańskiej czasów PRL, próbowano w niej bowiem dokonać projekcji w przeszłość ukształtowanych w XIX wieku kategorii kultury narodowej i poheglowskiego rozumienia narodu i państwa. Z jednej strony pozostała nostalgiczna, gorzka opowieść niemieckich uciekinierów, z drugiej – umotywowana psychologicznie poczuciem straty małej ojczyzny narracja Polaków, zwłaszcza tych

48 Na ten temat szerzej zob. w: Loew 2006, op. cit., s. 21–27, 67–71.

49 Uczona wyraziła tę myśl w mowie na Kongresie Kultury Polskiej w grudniu 1981 roku – skądinąd ten passus wystąpienia pominięto w jego podziemnym wydaniu.

50 Cyt. wg I. Filipiak, *Myślenie mityczne Marii Janion oraz jego przejawy w wyobraźni kulturowej i społecznej*, „Teksty Drugie” 2008, 6, s. 221.

wypędzonych z Kresów, którym „Gdańsk jawił się jako [...] opuszczone miasto z ciepłymi jeszcze kołdrami jego niemieckich mieszkańców, pod które wchodzi się z niejasnym poczuciem winy i wstydu” (Stefan Chwin). Opiewali oni Gdańsk – „miasto niegdyś nasze, znowu nasze” – z żarliwą miłością, zrodzoną z chęci powetowania pustki, wydziedziczenia, miłością jednak selektywną i warunkową. W wybitnej literacko narracji ostatniego ćwierćwiecza Gdańsk uzyskał status miejsca realnego i mitycznego zarazem, utkanego z „archeologicznej pracy pamięci i wyobraźni” Pawła Huellego (*Weiser Dawidek, Mercedes-Benz*, opowiadania) i Stefana Chwina (*Krótką historia pewnego żartu, Hanemann*). W ich opowieściach gdańska przestrzeń rozszczępiła się na dwie nieprzylegające do siebie sfery: z jednej strony ocalone z wojny idylliczne przedmieścia, kamienice Oliwy i wille Wrzeszcza, z drugiej – wypalone, stojące w ruinach historyczne centrum. Paradoksalnie te pruskie przedmieścia, bez indywidualnego wyrazu i zakorzenienia w *genius loci* dawnego Gdańska, jawiły się jako czuła przestrzeń domowa, w odróżnieniu od obcego, „niemieckiego”, tajemniczego Starego Miasta, powstałego jednak w czasach przynależności miasta do Polski. Ostatnie dziesięciolecie stawiają nas przed problemem „dokończenia odbudowy” Gdańska i pokrewnego mu zjawiska rozpasanego rekonstrukcjonizmu, podjętego pod hasłem odtworzenia „gdańskiego gustu”, którym towarzyszy niechęć środowisk opiniotwórczych i decyzyjnych do architektury modernistycznej⁵¹.

12.4 Któż poniesie dziś Miasto w sobie?

Miasto jest mechanizmem stale odradzającym swą przeszłość, która zyskuje możliwość wejścia w bezpośredni, jakby synchroniczny kontakt ze współczesnością. Pod tym względem miasto, tak jak i kultura, jest mechanizmem przeciwstawiającym się czasowi⁵².

Jurij Łotman

Tragedia kultury to tragedia jej pamięci⁵³.

Georges Didi-Huberman

Gdańszczanie, odwołując się do kategorii etycznych Platona, Arystotelesa⁵⁴, a nade wszystkim stoików⁵⁵, przyznawali, że dzięki rozumowi mogą odkryć zasady moralnego postępowania i zbudować na nich system społeczny, zaszczerpiony na pogodzonych antynomiach: grecko-rzymskim

51 J. Friedrich, *Problem gdańskości w architektonicznych upodobaniach współczesnych gdańszczan*, [w:] *Gust gdański*, Gdańsk 2004, s. 82.

52 J. Lotman, *Simwolika Pietierburga i problemy semiotyki goroda*, „Trudy po znakovym sistiemam”, XVIII, s. 35–36, cyt. wg B. Żyłko, *Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, [w:] V. Toporow, *Miasto i mit*, Gdańsk 2000, s. 24.

53 G. Didi-Huberman, *L'image survivante, historie de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, s. 152.

54 Kluczowy dla zrozumienia ideowych zapożyczeń gdańszczan dokument, *Constitutio Nova Gymnasii Dantiscani* (Nowy Statut Gimnazjum Gdańskiego) Andreea Franckenbergera z 1568 roku, już w motcie przywołuje cytat z *Państwa Platona* o potrzebach wychowania młodzieży, w dalszej części wskazuje na etyczny autorytet tegoż, a zwłaszcza Arystotelesa. Autor kładzie nacisk na filozofię, z której wyrastają wszystkie pozostałe nauki – zob. *Gdańskie Gimnazjum Akademickie*, t. II, *Wybór źródeł z XVI–XVII w.*, Gdańsk 2008, s. 22, 26, 28.

55 Znamienne, że w późniejszym w stosunku do przywołanego już oficjalnym dokumencie Gimnazjum, *Wykaz wykładów i zajęć publicznych* Johanna Mauksicha z 1658 roku wśród filozofów prym wiodą Seneka i kilkakrotnie przywoływany Justus Lipsjusz – zob. *ibidem*, s. 259–261, 267.

intelektualizmie i jednocześnie na etycznej myśli protestanckiej, przenikniętej woluntaryzmem, gdzie Bóg, Jego wola, łaska, są determinantą dziejów. Wobec dziedzictwa intelektualnego antyku grecko-rzymskiego przyjęli zakorzenioną w średniowieczu metodę interpretacji alegorycznej, poszukującej chrześcijańskiego *sensus moralis*. Odczytując na sposób chrześcijański stoików, zwłaszcza Cycerona, wierzyli w jedną wielką republikę bogów i ludzi (*universus hic mundus una civitas communis deorum atque hominum existimanda est*)⁵⁶, zbudowaną na harmonii między sferą indywidualną a polityczną, wierzyli w świat, w którym mogli być kimś więcej niż tylko kupcami. Parafrazując Wittgensteina, skonstatujmy, że granice intelektualnego świata gdańszczan wyznaczył ich język, lektury – powszechny dostęp do klasycznych dzieł greckich i rzymskich czyni ich dziedzicami wielkiej ojczyzny łaciny. To, co najtrwalsze w pamięci o patrycjuszach gdańskich, nie wynika z kontekstu ich zakorzenienia etnicznego, ale z uczestnictwa w etosie i w kulturze.

Gdańsk Złotego Wieku był miastem ufundowanym na micie kosmopolitycznej *polis*, rozumianego jako zespół norm i wartości, kulturowe i cywilizacyjne dziedzictwo, w którym wyrażono gdańską *paideię*. I nawet jeśli miałyby to zaszeleścić papierem gazetowym, wolno nazwać ten gdański paradygmat polityczny na wskroś europejskim, zapowiadającym nowoczesną, ponadnarodową ideę obywatelską i federacjonistyczną, stworzoną w procesie autoidentyfikacji przez nowożytnych mieszczan, których arywistyczny zapał był szczególnym katalizatorem. Poza tym ogólnoeuropejska, nowożytna recepta na rozwój była ta sama: „wolność u podstaw, niezależna kultura, gospodarka rynkowa bez szulerskich kart plus trochę braterstwa” (Fernand Braudel)⁵⁷.

Ów Gdańsk jako wartość intelektualna w dużej mierze pozostał niezrozumiały, a przy tym nieczyj. To miasto bez ideologii i sztyldów narodowych, które przynoszą łatwe odpowiedzi na złożone pytania, jest wielkim zobowiązaniem i wyzwaniem, znakiem sprzeciwu wobec historii pojętej jako fatum. Któż zatem dziś z nielicznymi poniesie w sercu gdańskie *polis*, któż pozostanie mu wierny? Któż na wzór Thomasa Manna⁵⁸ zgłębi w Gdańsku nowożytną „mieszczkańskość jako formę życia duchowego”? Kto, idąc w nasze ślady, dokona wysiłku i przekroczy wrota muzeum wyobraźni ówczesnych gdańszczan, któż oswoi artystyczne rekwizyty ich życia?

Niechaj zamknięciem tej książki będzie podzwonne dla tamtego Gdańska, które wypowiemy słowami poety stojącego zawsze po stronie wypalonego, dumnego Miasta, które niósł w sobie. Miasta, które daremnie zaufało stoikom, a którego najtrwalszą opoką pozostała warowna twierdza ducha:

Dobranoc Marku lampę zgasz
i zamknij książkę
Już nad głową wznosi się srebrne larum gwiazd
to niebo mówi obcą mową
to barbarzyński okrzyk trwogi

56 Ciceron, *De Legibus* 1, 7, 22–23.

57 Cyt. wg B. Geremek, *Dwa narody. Nie ma sprawiedliwości bez wolności*, [w:] Bronisław Geremek – numer specjalny *Liberté!*, www.Liberté.pl.

58 Por. T. Mann, *Lubeka jako forma życia duchowego. Przemówienia z okazji 700-lecia miasta Lubeki*, [w:] idem, *Wybór pism autobiograficznych*, tłum. J. i E. Naganowscy, Warszawa 1971, s. 25.

którego nie zna twa łacina
to lęk odwieczny ciemny lęk
o kruchy ludzki ład zaczyna
bić I zwycięży Słyszysz szum
to przyplływ Zburzy twe litery
żywołów niewstrzymany nurt
aż runą świata ściany cztery
cóż nam – na wietrze drzeć
i znów w popioły chuchać mącić eter
gryźć palce szukać próżnych słów
i wlec za sobą cień poległych
więc lepiej Marku spokój zdejm
i ponad ciemność podaj rękę
niech drży gdy bije w zmysłów pięć
jak w wątlą lirę ślepy wszechświat
zdradzi nas wszechświat astronomia
rachunek gwiazd i mądrość traw
i twoja wielkość zbyt ogromna
i mój bezradny Marku płacz

Zbigniew Herbert *Do Marka Aurelego*

BIBLIOGRAFIA

Teksty źródłowe (wybór)

- Alciati A., *Emblemata*, Leyden 1591.
- Althusius J., *Politica*, tłum. i wstęp F. S. Carney, Indianapolis 1995.
- Bry de J. T., *Abriss vnd Beschreibung zwoer Triumph...*, Galler 1613.
- Ceremonien bey Beneventirung Königes Sigismundus III*, APGD 300 R/K, 4, k. 243 i nn.
- Andrea Cricii Carmina*, wyd. K. Morawski, Kraków 1888.
- Diarium, dass ist die Beschreibung des Königlichen Einzuges Ihro Königl. Mayest. In Pohlen Joannis des Dritten... in die Stadt Dantzig*, Danzig 1677.
- Erazm z Rotterdamu, *Podręcznik żołnierza Chrystusowego*, przeł. J. Domański, Warszawa 1965.
- Csombor M., *Podróże po Polsce*, wstęp i tłum. J. Ślaski, Warszawa 1961.
- Curicke R., *Commentarius Iuridico-Historico-Politicus*, Danzig 1670.
- Curicke R., *Der Stadt Danzig historische Beschreibung*, Amsterdam–Danzig 1687.
- Curicke R., *Freuden-Bezeugung Der Stadt Dantzig über die Höchst-erwünschte Königliche Wahl und darauf Glücklich-erfolgte Krönung Des... Herrn Augusti des Andern / Königes in Pohlen /... Hertzogen zu Sachsen /...: Wobey Höchst-gedachter Majestät Königlicher Einz...*, Dantzig 1698.
- Dietterlin W., *Architectura: Von Außtheilung, Symmetria vnd Proportion der Fünff Seulen, und aller darauf volgender Kunst Arbeit, von Fenstern, Caminen...*, Nürnberg 1598.
- Entrée de Loys XIII. Roy de France et de Navarre, dans sa ville d'Arles, le vingt-neufiesme octobre mil six cens vingt-deux*, Avignon 1623.
- Fantuzzi G., *Diariusz podróży po Europie (1652)*, Warszawa 1992.
- From Irenaeus to Grotius. A Sourcebook in Christian Political Thought*, opr. O. O'Donovan, J. L. O'Donovan, Cambridge 1999.

- Gesner T., *Thierbuch...*, Zürich 1551.
- Gesta Romanorum von Hermann Oesterley*, Hildesheim – New York 1980.
- Grotius H., *De republica amendata, Liber de antiquitate reipublicae Bataviciae*, 1610, *Illuminerte Holzschnitte der Luther Bibel von 1534*, wyd. Berlin 1983.
- Keckermann B., *Systema ethicae tribus libri...*, Hanoviae 1607.
Systema disciplinae politicae publicis..., Hanoviae 1608.
Disputationes politicae, Hanoviae 1610.
- Kromer M., *Polska czyli o położeniu, ludności, obyczajach, urządach i sprawach publicznych*, Olsztyn 1984.
- Kto ma państwo morskie... Problemy morza w opini dawnej Polski*, red. E. Kotarski, Gdańsk 1970.
- Kurtzer Bericht von Seiner Königl. Majestät in Pohlen angestellten Reyse in Preussen und darauff den 1. Augusti in die Stadt Dantzig gehaltenem königlichem Einzuge*, Danzig 1677.
- Laboureur de J., *Histoire et relation du voyage de la Royne de Pologne*, Paris 1648.
- Liwiusz, *Dzieje Rzymu od założenia miasta*, Warszawa–Wrocław–Kraków 1968.
- Junius H., *Les emblesmes*, Antwerp 1567.
- Lipsius J., *Von der Bestendigkeit...*, Danzig 1599.
Politica: six books of politics or political instruction, Assen 2004.
- Łuszczewska J., *Wycieczka do Gdańska*, Warszawa 1958, s. 162.
- Mander van C., *Het Schilder – boeck...* (Haarlem 1604), Amsterdam 1618.
- Machaut J. P., *Eloges et discours sur la triomphante reception du roy en sa ville de Paris apres la reduction de la Rochelle...*, Paris 1629.
- Maukisch J., *Auspaticissimus Ioannis Casimiris regis Poloniae, ingressus suum Gedanum. Anno 1656 revisens*, Danzig 1656.
- Martini A. J., *Kurtze Beschreibung und Entwurff alles dessen, was bey der [...] Ludovicae Marae Gon. zagae [...] Einzuge in die Königl. Stadt Dantzig sich [...] begeben...*, Danzig (b.r.).
- Moryson F., *An Itinerary Containing his ten years travell*, London 1617 (wyd. Glasgow 1907–1908), t. IV.
- Ogier K., *Dziennik podróży do Polski 1635–1636*, Gdańsk 1953.
- Ovide moralisé*, red. C. de Boer (= *Verhandelingen der K. Nederlandse Akademie van Wetenschappen*), Afd. Letterkunde, N. S. xxxvii, IV, Amsterdam 1936.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. Kamińska A., Warszawa–Wrocław–Kraków 1996.
- Paradin C., *Devises heroïques*, Lyon 1557.
- A particular description of the city of Dantzick: its fortifications, extent, trade, granaries, streets, publick and private buildings, river, harbour, government, punishments, forces, religion and churches, with many other remarkable curiosities. By an English merchant, lately resident there*, 1734.
- Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958.
- Plutarch, *Żywoty równoległe*, t. II, tłum. K. Korus, Warszawa 2005.
- Poezja renesansowa na Pomorzu*, wybór, red. B. Nadolski, Gdańsk 1976, s. 101–103.
- Pompa introitus honori Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis*, Antwerp 1641.
- Prusy Królewskie i Książęce w XV i XVI w.*, wybór tekstów, red. K. Górski, J. Mańtek, Toruń 1971.

- Ripa C., *Ikonologia*, wyd. 1603, Kraków 1998.
- Sabinus G., *Fabularum Ovidii Inerpretatio tradita...*, Wittenberg 1555.
- Der Sankt Marien Pfarrkirchen in Dantzic inwendige Abriß.: Beschreibung der Oberpfarrkirche zu Sankt Marien in Danzig und der inneren Merkwürdigkeiten derselben, vorzüglich des berühmten Altargemäldes, auf welchem das Jüngste Gericht abgebildet ist / Gregorius Frisch* Danzig 1698, red. K. Cieślak, Gdańsk 1999.
- Sambucus J., *Emblemata et aliquot nummi antiqui operis. 2. ed. cum emendatione et auctario copioso ipsius auctoris*, (reprint Antwerpen 1566), Hildesheim – Zürich – New York 2002.
- Schopenhauer J., *Gdańskie wspomnienia młodości*, Wrocław 1957.
- Serlio S., *Regole Generali di Architettura... sopra le Cinque Maniere degli Edifici*, Venezia 1544.
- Summarischer Bericht von der Königlichen Stadt Dantzick Jubelfest welches daselbst bey Feyrung der Königlichen Crönung... Vladislai Quart... auff den 6. Tagk Februarii herzlich celebrieret worden*, Dantzick 1633.
- Les Quatre Fils Aymon*, tłum. M. de Combarieu du Grès, J. Subrenat, Paris 1983.
- Titius J. P., *Serenissimi Potentissimique Principis ac Domini, Domini Joannis III... in regiam civitatem Gedanensem ingressus, A. D. 1677 Kal. Aug.*, Danzig 1677.
- Valerius Maximus, *Memorable Deeds and Sayings one Thousand Tales from Ancient Rome*, Indianapolis–Cambridge 2004.
- Wergiliusz, *Eneida*, ks. 1, w. 50.
- Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Warszawa 1999.
- Nicolausa Volckamara Viertzig Dialogi* 1612, Gdańsk 2005.
- Wahrhaftiger und gründlicher Bericht von Belager = und Eroberung der Haupt = Schantze in der Danziger Nährung zwischen der Theilung des Weissel...*, Danzig 1661 (tłum. ang. w: *Festivals in Poland–Lithuania from the Sixteenth to the Eighteen Century*, [w:] *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early modern Europe*, 2004, s. 420–421, 457.
- Witzke P., *Herrliche, fröliche und lustige Beschreibung so wol dess Einzuges als Praeparation zu demselben, welcher allhie in Dantzick von dem... Fürsten und... Herrn Sigismundo III... geschehen den 1. Julii Anno 1623 zu Abens umb 6. Uhr...* Dantzick 1623.
- Zincgreff J. W., *Emblematum ethico-politicorum...*, Heidelberg 1619.

Opracowania

- Ackerman J., *Arch, Column, Equestrian Statue, Three Persistent Forms of Public Monument*, [w:] *Remove Not the Ancient Landmark: Public Monuments and Moral Values*, London 1996, s. 21–27.
- Acidini Luchinat, *Bartolomeo Ammanatti artefice di fontane*, [w:] *Bartolomeo Ammanatti, scultore ed architetto 1511–1592*, Firenze 1995, s. 31–40.
- Adams N., *L'architettura militare in Italia nella prima metà del Cinquecento*, [w:] *Il primo Cinquecento*, Milano 2002, s. 546–561.
- Adriaen de Vries 1556–1626*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam 1999.

- Adriaen de Vries: 1556–1626. *Augsburgs Glanz – Europas Ruhm*, kat. wyst., Augsburg 2000.
- Albrecht S., *Czy ratusz w Bremie jest arcydziełem sztuki mieszczańskiej?*, [w:] *Ratusz w miastach nadbałtyckich*, Gdańsk 1997, s. 238–240.
- Albrecht S., *Das Bremer Rathaus im Zeichen städtischer Selbstdarstellung vor dem 30-jährigen Krieg*, Marburg 1993.
- Albrecht S., *Gute Herrschaft – fürstengleich: städtisches Selbstverständnis im Spiegel der neuzeitlichen Rathausikonographie*, [w:] *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806: altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806*, kat. wyst., Dresden 2006, s. 204–205.
- Albrecht T., *Die Renaissance architektur und- ausstattung des Lübecker Rathauses*, [w:] *Rathäuser im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Marburg 1997.
- Albrecht U., *Frührenaissance-Architektur in Norddeutschland und Dänemark (1530–1570)*, „Nordelbingen”, 66, 1997, s. 33–35.
- Alpers K., *Livische Figuren, Planeten-Götter und Wilde Männer*, „Lüneburger Blätter”, 23, 1977, s. 41–69.
- Angielska-Szemelowska A., *Portal Sieni Gdańskiej na Długim Targu i wystrój rzeźbiarski kamienicy Andrzeja Schlütera Starszego przy ulicy Piwnej 1 w Gdańsku*, „Ochrona Zabytków”, 45, 1992, nr 4, s. 324–340.
- Apostolides J. M., *Le roi machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981.
- Arlt T., *Andrea Mantegna: Triumph Caesars; ein Meisterwerk der Renaissance in neuem Licht*, Wien 2005;
- Augustyn W., *Orpheus exemplum intelligentiae Vermittlung der Antike im französischen Spät-humanismus*, [w:] *Studien Kunstgeschichte und Musikwissenschaft zum Gedanken an Helmut Schammlein*, s. 11–39.
- Aurea Porta Rzeczpospolitej*, kat. wyst., Gdańsk 1997.
- Avery Ch., *Giambologna. The Complete Sculpture*, London 1987.
- Backvis C., *Orientacja stoicka a recepcja Lipsjusza w dawnej Polsce*, [w:] *Idem, Renesans i barok w Polsce*, Warszawa 1993.
- Badach A., *Obeliski króla Władysława*, „Kronika Zamkowa”, 1/36, 1998, s. 73–89.
- Bałus W., *Historia sztuki wobec nauk historycznych*, [w:] *Dzieło sztuki – źródło ikonograficzne czy coś więcej?*, Warszawa 2005.
- Banach J., *Herkules Polonus*, Warszawa 1984.
- Barkan L., *Unearthing the Past: Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, London – New Haven 2001.
- Bartetzky A., *Das Große Zeughaus in Danzig: Baugeschichte, architekturgeschichtliche Stellung, repräsentative Funktion*, Stuttgart 2000.
- Bartetzky A., *Gab es in der Frühen Neuzeit eine städtische Ikonographie? Die Bildprogramme der Rathäuser in Bremen und Danzig (Gdańsk) im Vergleich*, [w:] *Hansestadt, Residenz, Industriestandort*, München 2002, s. 123–135.

- Bartetzky A., „Rzeczpospolita” und „res publica”: Danzigs Verhältnis zur Polnischen Krone im Spiegel seiner Kunst 1585–1626; zur Selbstdarstellung einer frühneuzeitlichen Metropole, [w:] *Kunstgeschichte und Denkmalpflege*, Toruń 2002.
- Bardon F., *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris 1963;
Le Portrait mythologique à la cour de France, Paris 1974.
- Barton-Piórkowska J., *Zielona Brama w Gdańsku. Dzieje i funkcja*, [w:] *Zielona Brama w Gdańsku*, Gdańsk 2004.
- Bartum G., *German Renaissance Prints 1490–1550*, London 1995.
- Baskins C. L., *Cassone Painting. Humanism and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge 1998.
- Baskins C. L., (In)famous men: the Continenence of Scipio and formations of masculinity in fifteenth-century Tuscan domestic painting, „*Studies in Iconography*”, 23, 2002, s. 109–136.
- Baszanowski J., *Wyznania a zagadnienia etniczne Gdańska w XVII–XVIII w.*, „*Zapiski Historyczne*”, t. 54, (1989), z. 1.
- Bath M., *The image of the stag: iconographic themes in western art*, Baden-Baden 1992.
- Battistini M., *Astrology, Magic and Alchemy in Art*, Los Angeles 2007, s. 16, 35.
- Battistini M., *Astrology, Magic and Alchemy in Art*, Los Angeles 2007.
- Behrendsen O., *Darstellungen von Planetengottheiten an und in deutschen Bauten*, Strasbourg 1926.
- Berbara M., *Civic self-offering: Some Renaissance representation of Marcus Curtius*, [w:] *Recreating ancient history: episodes from the Greek and Roman past in the arts and literature of the early modern period*, Leiden 2001, s. 149–151.
- Bernes B., *Heroines and Worthy Women*, [w:] *Eva /Ave. Women in Renaissance and Baroque Print*, kat. wyst., New York 1990.
- Bernstein J., *The Female model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione and Raphael*, „*Artibus et Historiae*”, 26, 1992, s. 49–63.
- Bernstein E., *From outsiders to insiders. Some Reflections on the Development of Group Identity of the German Humanists between 1450 and 1530*, [w:] *In laudem Caroli: Renaissance and Reformation studies for Charles G. Nauert*, Kirksville 1998, s. 46–64.
- Betlejewska Cz., *Meble gdańskie od XVI do XIX w.*, Warszawa–Gdańsk 2001.
- Bettini A., *Publius Scipio Africanus Reipublicae Propugnator*, [w:] *Aei mnestos: miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, Firenze 2006, s. 836–847.
- Bevers H., *Das Rathaus von Antwerpen (1561–1565): Architektur und Figurenprogramm*, Hildesheim 1985, s. 82–92.
- Bevers H., *Meister E. S. Der grosse Libesgarten*, Frankfurt am Main 1994.
- Bielak J., *Ikongrafia Złotej Kamienicy na nowo odczytana*, [w:] *Mieszczanstwo gdańskie*, Gdańsk 1997, s. 377–392.
- Bursztynnictwo gdańskie od II połowy XVI do początku XVIII w.: studium z historii nowożytnego rzemiosła artystycznego*, maszynopis, Uniwersytet Gdański 2007.
- Bieńkowski T., *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450–1750)*, Warszawa 1976.
- Bilimoff M., *Promenade dans des jardin disparus. Les plantes au Moyen-Âge d'après les Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, Rennes 2005.

- Blatter E., *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid. Venedig 1492 und Main 1545*, München 1998.
- Blazekovic Z., *Variations on the theme of the planet's children, or Medieval musical life according to the housebook's astrological imagery*, [w:] *Art and music in the early modern period: essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, Aldershot 2003, s. 241–286.
- Blume D., *Regenten des Himmels: astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000.
- Blumenfeld-Kosinski R., *Reading myth: classical mythology and its interpretations in medieval French literature*, Stanford 1997, s. 52–96.
- Boccardo P., *Andrea Doria e le Arti. Committenza e Mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma 1989.
- Boer de E. A., *John Calvin on the Visions of Ezekiel: Historical and Hermeneutical Studies in John Calvin's „Sermons Inédits”*, Leiden–Boston 2004.
- Bogucka M., *Gdańsk jako ośrodek produkcyjny w XIV–XVII w.*, Warszawa 1962.
- Z problematyki form życia „marginesu mieszczańskiego”*, „Zapiski Historyczne”, t. XXXVIII, z. 4, 1973.
- W kręgu mentalności mieszczanina gdańskiego w XVII w.* Notatnik Michała Hancke, [w:] *Ars historia*, Poznań 1976.
- Miasta w Polsce a reformacja. Analogie i różnice w stosunku do innych krajów*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, 24, 1979.
- Mecenat w czasie kryzysu gospodarczego. Wydatki władz miejskich Gdańska na kulturę w XVIII w.*, [w:] *Kultura polska a kultura europejska*, Warszawa 1987, s. 80–88.
- Funkcje społeczno-polityczne Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku do końca XVIII w.*, [w:] *Ratusz w miastach nadbałtyckich*, Gdańsk 1993.
- Życie w dawnym Gdańsku*, Warszawa 1997.
- Magiczny świat Martina Grunewega. Przyczynek do mentalności mieszkańców Gdańska w XVI–XVII w.*, [w:] *Pomorze–Brandenburgia–Prusy. Państwo i społeczeństwo*, Szczecin 1999, s. 125–126.
- Die Kunstförderung in Danzig in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hans Speyman, seine Sammlung und seine Stiftung*, [w:] *Bürgertum und Kunst in der Neuzeit*. Köln–Weimar–Wien 2002.
- Miejsce mieszczanina w społeczeństwie szlacheckim: atrakcyjność wzorców życia szlacheckiego w Polsce w XVII w.*, [w:] *Eadem, Człowiek i świat. Studia z dziejów kultury i mentalności XV–XVI w.*, Warszawa 2008, s. 66–74.
- Obraz miasta w kulturze staropolskiej*, [w:] *Eadem, Człowiek i świat. Studia z dziejów kultury i mentalności XV–XVI w.*, Warszawa 2008.
- Prusy Królewskie jako teren styku wielu kultur i wpływ tego zjawiska na rozwój reformacji. Przykład Gdańska*, [w:] *Eadem, Człowiek i świat*, op. cit.
- Sens i bezsens pracy historyka* (wykład wygłoszony 22 lutego 2007 r. na Uniwersytecie Gdańskim z okazji otrzymania doktoratu *honoris causa*, [w:] *Człowiek i świat*, op. cit.

- Bogucka M., Samsonowicz H., *Dzieje miast i mieszczaństwa w Polsce przedrozbiorowej*, Warszawa 1987.
- Borowski A., *Justus Lipsius and the Classical Tradition in Poland*, [w:] *Iustus Lipsius Europae lumen et columen: proceedings of the International Colloquium*, Leuven 1999, s. 4–17.
Iter Polono-Belgo-Ollandicum. Cultural and Literary relationships between the Commonwealth of Poland and the Netherlands in the 16th and 17th centuries, Kraków 1999.
- Boschloo A., *The representation of history in artistic theory in the early modern period*, [w:] *Re-creating Ancient History: Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period*, Leiden 2001, s. 6–8.
- Bouchéry H. F., *Des Arcs triomphaux aux frontispices des livres*, [w:] *Les Fêtes de la Renaissance*, t. I, Paris 1956.
- Bourgain P., *Le paradis perdu: le jardin d'Eden. Le jardin de l'ame*, [w:] *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'occident à la fin du Moyen-Âge*, kat. wyst., Paris 2002, s. 8–31.
- Bouwisma W. J., *Venice and the Defence of Republican Liberty: Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation*, Berkeley – Los Angeles 1969.
Venice and the Political Education of Europe, [w:] *Renaissance Venice*, London 1973, s. 445–466.
- Böhme G., *Feuer, Wasser, Erde, Luft: eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996.
- Bömelburg H.-J., *Gdańsk miastem wielokulturowym. Z perspektywy badacza dziejów wczesnonowożytnych*, [w:] *Tożsamość miejsca i ludzi. Gdańszczanie i ich miasto w perspektywie socjologiczno-historycznej*, Warszawa 2003.
- Brady Th. A., *Confessionalization – A Career of concept w Confessionalization in Europe 1555–1700*, [w:] *Essays in honor and memory of Bodo Nischan*, Ashgate 2004, s. 1–21.
- Braque R., *Europa. La Voie Romaine*, Paris 1992.
- Brumble H. D., *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance. A Dictionary of Allegorical Meanings*, London–Chicago 1989.
- Braun E. W., *Marcus Curtius*, [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. III, Stuttgart 1954, s. 882–888.
- Braunfels W., *Urban Design in Europe. Regime and Architecture 900–1990*, Chicago 1990.
- Brisson L., *How philosophers saved myths: allegorical interpretation and classical mythology*, Chicago 2004.
- Brockpähler R., *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964.
- Brown P. F., *Venice and the Antiquity: the Venetian sens of Past*, Yale 1997.
- Buck A., *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, Krefeld 1961.
- Bull M., *The Mirror of the God*, Oxford 2005.
- Burke P., *Fabrication of Louis XIV*, New Heaven – London 1992.
- Burkhardt J., *Stulecie reformacji w Niemczech (1517–1617)*, Warszawa 2009.
- Bushart B., *Das Augsburger Rathaus und seine venezianischen Vorbilder*, [w:] *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance*, Sigmaringen 1993, s. 223–232.
- Buttay-Jutier F., *Fortuna: usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris 2008, s. 21.
- Byrne J., *Renaissance Ornament Prints*, New York 1981.

- Carl H., *Der Neptunbrunnen auf dem Langen Markte zu Danzig. Seine Entstehung und Geschichte von Helmut Carl*, Separatabdruck aus „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, VI, 1935, s. 147–166.
- Cassirer E., *Mit państwa*, Warszawa 2006.
- Céard J., *La Nature et les prodiges. L'insolité au xvi siècle en France*, Genève 1977.
- Chodyński R. A., *Najwcześniejsze zbiory dzieł sztuki w Gdańsku*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 3, 1981.
- Życie codzienne w gdańskim Dworze Artura*, „Porta Aurea”, 1, 1992, s. 57.
- Gdańskie kolekcjonerstwo numizmatów i medali od xvii do końca xix wieku*, „Porta Aurea”, 3, 1994.
- Zbroje kolcze z gdańskiego Dworu Artusa*, Malbork 1994.
- Trzy obrazy z wojskiem z gdańskiego Dworu Artusa*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, Gdańsk 2002, s. 91–97.
- Obraz Martina Schonincka „Oblężenie Betuli” czyli „Obóz Holofernesa”*, [w:] *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Zachodniej*, Gdańsk 2003, s. 46–49.
- Chojcecka E., *Myśl o sztuce i naukowe dzieło Kopernika*, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 97–124.
- Choroszman M., *Epitafium Heweliusza z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku*, www.free.art.pl/artifex.
- Christian-Nils R., *La justice dans ses décors: (xve–xvie siècles)*, Genève, s. 29–48.
- Chrościcki J., *Architektura okazjonalna xvi–xviii w. w Polsce*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969, s. 219.
- Barokowa architektura okazjonalna*, [w:] *Wiek xvii. Kontrreformacja. Barok*, Warszawa–Wrocław–Kraków 1970, s. 236–238.
- Intrada z roku 1646 jako przykład związków artystycznych Gdańska z Antwerpią*, [w:] *Sztuka Pobrzeża Bałtyku*, Warszawa 1978, s. 326, 328, 331.
- Wojna i Pokój. O przedstawieniach emblematycznych za panowania Wazów*, [w:] *Słowo i obraz*, Warszawa 1982, s. 129–150.
- „Viae Regiae” w środkowo-wschodniej Europie w xvii i xviii w.*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 1987, t. xvi, s. 267–282.
- Orfeusz i Eurydyka na tle tradycji ikonograficznej*, [w:] *Dwór Artura w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, Gdańsk 2004.
- Cieri Via C., *Diana e Atteone. Continuità e variazione di un mito nell'interpretazione di Tiziano*, [w:] *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der Antike Mythos in Text und Bild*, materiały sympozjum, Berlin 1995.
- Cieslak E., *Przywileje Gdańska z okresu wojny trzynastoletniej na tle przywilejów niektórych miast bałtyckich*, „Czasopismo Prawno-Historyczne”, 1954, t. 6, z. 1.
- Konflikty polityczne i społeczne w Gdańsku w połowie xviii w. – sojusz pospółstwa z dworem królewskim*, Wrocław 1972, s. 20–27.
- Miejsce Gdańska w strukturze Rzeczypospolitej szlacheckiej (xv–xviii w.)*, [w:] *Strefa bałtycka xvi–xviii. Polityka–społeczeństwo–gospodarka*, Gdańsk 1993.

- Kilka uwag na marginesie artykułu Helge bei der Wieden o poselstwach gdańskich w XVII i XVIII w.*, „Zapiski Historyczne”, t. LIV, 1989, z. 1. s. 101–108.
- Les relations de Gdańsk (Dantzig) avec L'Italie*, [w:] *La via dell'ambra*, Bologna 1994, s. 209–218.
- Cieślak K., *Malarz gdański Bartłomiej Milwitz*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 1981, 3, s. 163–164.
- Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą*, Wrocław 2000.
- Kościół cmentarzem. Sztuka nagrobna w Gdańsku (xv–xviii w.)*, Gdańsk 1992.
- Ciemnołoński J., Habela J., Massalski R., Stankiewicz J., *Wybrane zagadnienia z dziejów „Drogi Królewskiej” w Gdańsku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. XIX, 1974, z. 1.
- Copeland R., *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge 1995, s. 115–126.
- Da Costa Kaufmann T., *Ways of transfer of Netherlandish art*, [w:] *Netherlandish artists in Gdańsk in the time of Hans Vredeman de Vries*, Gdańsk 2006.
- Cottret B., *Kalwin*, Warszawa 2000.
- Cuneo P. F., *Jörg Breu the Elder's Death of Lucretia: History, Sexuality and the Satate*, [w:] *Saints, Sinners and Sisters*, op. cit., s. 26–43.
- Cunnally J., *Images of the illustrious: the numismatic presence in the Renaissance*, Princeton 1999.
- Cuny G., *Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Frankfurt a. Main, 1910.
- Cuny G., *Der Neptunbrunnen in Danzig – 300 Jahre alt*, „Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsverein”, 1934, s. 35–37.
- Curran B. A., Grafton A., *Obelisk: a history*, Cambridge 2009.
- Czapliński W., *Problem Gdańska w czasach Rzeczypospolitej szlacheckiej*, „Przegląd Historyczny”, 1952, t. 43.
- Czyżewski K. J., *Metalowe sarkofagi królewskie w katedrze na Wawelu*, [w:] *Gdańsk dla Rzeczypospolitej w służbie Króla i Kościoła*, Gdańsk 2004, s. 88.
- Dacos I., *Ghirlandaio e l'antique*, „Bulletin de l'Institut Historique de Belge de Rome”, xxxiv, 1962, s. 419–421.
- Damm M., *Iuste iudicate filii hominum: die Darstellung von Gerechtigkeit in der Kunst am Beispiel einer Bildergruppe im Kölner Rathaus: eine Untersuchung zur Ikonographie, zum Bildtypus und Stil der Gemälde*, Berlin–Hamburg–Münster, 2000.
- Daniel L., *Luomo con l'arpa: Apollo, Orfeo e Davide; considerazioni sulla tipologia iconografica*, [w:] *Dipingere la musica*, s. 53–57.
- Daniel Chodowieckis Reise von Berlin nach Danzig im Jahre 1773 / Daniela Chodowieckiego podróż z Berlina do Gdańska w 1773 r.*, kat. wyst., Gdańsk–Berlin 2002.
- Dąbrowski S., *Malowidła Antoniego Möllera w ratuszu toruńskim*, „Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, t. IV, 1923–1925.
- Desmond M., *The Goddess Diana and the Ethics of Reading in the Ovide Moralise*, [w:] *Metamorphosis: The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*, red. Keith A., Rupps S., Toronto 2007, s. 61–77.
- Dobrowolski W., *Głos w dyskusji dotyczący artykułu Tomasza Mikockiego*, „Porta Aurea”, 1, 1992, s. 269–271.

- Domagała T., *Wnętrza reprezentacyjnego piętra Ratusza Głównego Miasta na podstawie inwentarza z końca XVII w.*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 2, 1978, s. 25–47.
- Ratusz Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1327–1556*, [w:] *Sztuka pobrzeża Bałtyku*, Warszawa 1978, s. 117–120.
- Kolekcja portretów królewskich z Wielkiej Sali Wety Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku*
Ratusz w miastach nadbałtyckich, Gdańsk 1993, s. 121–133.
- Domański J., *Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotteramu*, Wrocław 1973.
- Donaldson I., *The Rape of Lucretia. A Myth and its Transformations*, Oxford 1982.
- Donato M. D., *Gli eroi romani tra storia ed „exemplum”. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi: I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, [w:] *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. II, Torino 1985.
- Donne d'acque: bellezza, mito e sensi da Cranach a De Chirico*, kat. wyst., Milan 1999.
- Drost W., *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin u. Leipzig 1938.
- Drost W., *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig. Bd. 4: Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschätze*, Stuttgart 1972.
- Dunand L., *La figuration dans les estampes de Diane surprise au bain par Acteon*, „Bulletin des musées et monuments lyonnais”, 1981, s. 385–411.
- Dutkowski J., *Ikonomia okrętów jako symbol zmiennego koła Fortuny na monetach i medalach gdańskich z XVI–XVII w.*, [w:] *Okręt Kościoła*, Gdańsk 2006, s. 114–115.
- Dwór Artusa. *Sztuka i sztuka konserwacji*.
- Dyrness W. A., *Reformed Theology and visual Culture: The Protestant Imagination from Calvin to Edwards*, Cambridge 2004.
- Dzienis H., *Znaki własnościowe biblioteki Bartłomieja Schachmanna*, „Libri Gedanenses”, XI/XII, 1994, s. 87–93.
- Dzięgielewski R., *Życzliwa zachęta rektora Jana Maukisha do uczenia się przez gdańszczan języka polskiego*, „Libri Gedanenses”, XXIII/XXIV, 2007.
- Eichel-Lojkine P., *Le siècle des grands hommes: les recueils de vies d'hommes illustres au xvième siècle*, Paris 2001.
- Eisler W., *Celestial harmonies and Habsburg rule: levels of meaning in a triumphal arch for Philip II in Antwerp 1549, 1990*.
- Les éléments et les métamorphoses de la nature: imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du xvie au xviii siècle*, Paris 2004.
- Elam C., *Les triomphes de Mantegna: la forme et la vie*, [w:] *Mantegna 1431–1506*, kat. wyst., Paris 2008, s. 363–403.
- Elazar D. J., *Althusius' Grand Design for Federal Commonwealth*, [w:] Althusius J., *Politica*, tłum. i wstęp F. S. Carney, Indianapolis 1995.
- Engammare M., *L'alegoria in factis chez les exégètes protestants de l'Ancien Testament de Luther à Théodore de Bèze*, [w:] *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie au xve–xviii siècles*, s. 95–107.
- Die Entdeckung der Natur. Naturalien in der Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts*, kat. wyst., Wien 2006.

- Fabiani-Madeyska I., *Palatium regium w Gdańsku*, „Rocznik Gdański”, 15/16, 1956/1957, s. 160–164.
Gdzie rezydowali w Gdańsku królowie polscy, Gdańsk 1976.
- Faber W., *Die polnische Sprache in Danziger Schul- und Kirchenwesen von der Reformation bis zum Weltkrieg*, „Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins”, z. 70, 1930.
- Facca D., *Bartłomiej Keckermann i filozofia*, Warszawa 2005.
- Falkenburg, *Calvinism and the Emergence of Dutch Seventeenth Landscape Art – A critical Evaluation*, [w:] *Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Cambridge 1999.
- Forssman E., *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbücher und Vorlagenblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stockholm–Uppsala 1956.
Dorisch, jonisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16–18 Jahrhunderts, Stockholm–Uppsala 1961.
- Fiebig P., *St. Reinoldus in Kult, Liturgie und Kunst*, „Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark”, 53, 1956, s. 1–200.
- Filippi E., *Czy dzieło modelowe może być jednoznaczne? Rozważania na przykładzie ratusza w Antwerpii*, [w:] *Ratusz w miastach nadbałtyckich*, Gdańsk 1993, s. 225–226.
- Folliott S., *Civic Sculpture in the Renaissance: Montorsoli's Fontaine at Messina*, Ann Arbor 1984, s. 129–177.
- Freedman L., *Cinquecento mythographic descriptions of Neptune*, „International Journal of the Classical Tradition”, 2, 1995, 1, s. 19–20.
Neptun in Classical and Renaissance art, „International Journal of Classical Tradition”, 2, 1995, nr. 2, s. 219–237.
Cinquecento mythographic description of Neptune, ibidem, s. 24–53.
The revival of the Olympian Gods in Renaissance Art, Cambridge 2003
- Frey G., Beer E., Wirth K.-A., *Elemente*, [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. IV, Stuttgart 1958, s. 1256–1288.
- Frey-Stecowa B., *Znaczenie wzorów graficznych dla identyfikacji wizerunków na fryzie w krużgankach zamku wawelskiego*, „Studia Waweliana”, 1995, t. IV, s. 47–69.
- Friedeburg von R., *Civic humanism and Republican Citizenship In Early Modern Germany*, [w:] *Republicanism and Constitutionalism in Early modern Europe*, Cambridge 2002, t. I, s. 129–130.
- Friedrich J., *O symetrii w „Orfeuszu” Hansa Vredemana de Vries*, „Porta Aurea”, t. 1, 1992, s. 95–101.
Gdańskie zabytki architektury, Gdańsk 1995.
Problem gdańskości w architektonicznych upodobaniach współczesnych gdańszczan, [w:] *Gust gdański*, Gdańsk 2004.
- Friedrich K., *Inne Prusy. Prusy Królewskie i Polska między wolnością a wolnościami (1569–1772)*, Poznań 2005.
- Fröschl T., *Selbstdarstellung und Staatssymbolik in den europäischen Republiken der frühen Neuzeit an Beispielen der Architektur und der bildenden Kunst*, [w:] *Republiken und Republikanismus in der frühen Neuzeit*, München 1988, s. 239–271.
- Fuchs B. A., *Die Ikonographie der sieben Planeten in der Kunst Italiens*, München 1909.

- Gardens of Earthly Delight. Sixteenth and Seventeenth-Century Netherlandish Gardens*, kat. wyst., Pittsburgh 1986.
- Garen A., *Mucius Scaevola vor Porsenna: frühneuzeitliche Auffassungen einer römischen Bürger-tugend in der europäischen Malerei vom 15.–18. Jahrhundert*, Osnabrück 2003.
- Garin E., *Powrót filozofów starożytnych*, Warszawa 1993.
- Gärten und Höfe der Rubenszeit*, kat. wyst., München 2001.
- Gdańszczanin w Berlinie. Daniel Chodowiecki i kultura 2. poł. XVIII wieku w Europie Północnej*, Gdańsk 2002.
- Gdańskie Gimnazjum Akademickie*, t. 1, *Szkice z dziejów*, Gdańsk 2008.
- Gdańsk dla Rzeczypospolitej*, kat. wyst., Gdańsk 2004.
- Gdańsk 1945*, Gdańsk 1996.
- Gdańsk w literaturze. Bibliografia od roku 997 do dziś. Tom pierwszy: około 998–1600*, Gdańsk 2009.
- Gelderen van M., *Monarchomachs and Republicans: Sovereignty and „respublica mixta” in Dutch and German Political Thought*, [w:] *Republicanism. A Shared European Heritage*. vol. 1. *Republicanism and Constitutionalism in Early Modern Europe*, Cambridge 2002.
- George F. W. A., *Jean de Meung and Myth of the Golden Age*, [w:] *The Classical Tradition in French Literature*, London 1976, s. 31–39.
- Il giardino di Flora. Natura e simbolo nell'immagine dei fiori*, kat. wyst., Genoa 1986.
- Gierke von O., *Johannes Althusius und die Entwicklung der naturrechtlichen Staatstheorie. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Rechtssystematik*, Breslau 1880.
- Göbel H., *Ein Wandteppich des Danziger Bürgermeister Eggert von Kempen und die Danziger Bildwerkerei*, „Pantheon”, IX, 1932, s. 162–164.
- Le Goffe J., *Lexemplum et la rhetorique de la predication aux XIIIe et XIV siècles*, [w:] *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV. Atti del secondo Convegno Internazionale di Studi dell'Associazione per il Medioevo e Ummanesimo Latini in onore e memoria di Enzo Franceschini*, Firenze 1988, s. 3–29.
- Goldberg C., *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des Bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobea für die Münchner Residenz*, München 1983.
- Gousset M. T., *Le jardin du coeur*, [w:] *Sur la terre...*, op. cit., s. 84–131.
- Groth P., *Zbiór obrazów Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk*, „Libri Gedanense” 4/5, (1970/1971), s. 79–91.
- Mc Gowan M., *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, New Haven – London 2000.
- The Renaissance triumph and its classical heritage*, [w:] *Court festivals of the European Renaissance: art, politics and performance*, Ashgate 2002, s. 26–47.
- Grasshoff K., *Leibesübungen in Planetenkinderbildern des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Kinder des Planetengotten Sol*, „Stadion”, 1976, 2, s. 218–232.
- GrathMc E. A., *Jan Kalwin. Studium kształtowania kultury Zachodu*, Warszawa 2009.
- Groth A., Włodarski J., *Gdańsk wobec państwa pruskiego 1772–1793*, [w:] *Tożsamość miejsca i ludzi. Gdańszczanie i ich miasto w perspektywie socjologiczno-historycznej*, Warszawa 2003.

- Grzybkowska T., *Złoty Wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520–1620*, Warszawa 1990, s. 72–73.
- Niderlandyzm w sztuce gdańskiej*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Warszawa 1995.
- Mit i antykizacja w sztuce gdańskiej*, [w:] *Mit Odysa w Gdańsku*, Gdańsk 2000, s. 39–49.
- Między sztuką i polityką. Zwischen Kunst und Politik*, Warszawa 2003.
- Guerrini R., *Dal testo all'immagine. La „pittura di storia” nel Rinascimento*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, red. S. Settis, II, *I generi e i temi ritrovati*, Torino 1985, s. 43–93.
- Günther O., *Danziger politische Satire aus der Zeit vor der Preussischen Annexion*, „Mitteilungen des Westpreussischen Geschichte Vereines”, nr. 2, 1904.
- Gust gdański*, Gdańsk 2004.
- Haitsma M., Eco O. G., *The Myth of Venice and Dutch Republican Thought in the Seventeenth Century*, Assen 1980.
- Hancock R., *Calvin and the foundations of modern politics*, Ithaca – New York 1989.
- Hansen D., *Antike Helden als „causae”. Ein gemaltes Programm in Palazzo Pubblico von Siena*, [w:] *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989, s. 133–148.
- Hansmann M., *Andrea del Castagnos Zyklus der „uomini Famosi” und „donne famose”: Geschichtsvverständnis und Tugendideal im florentinischen Frühhumanismus*, Berlin–Hamburg–Münster 1993.
- Harbison C., *The Last Judgment in sixteenth century Northern Europe: a study of the relation between art and the Reformation*, New York 1976.
- Harris Wiles B., *The Fountains of Florentine Sculptors and Their Followers, from Donatello to Bernini*, Harvard 1933.
- Harsimowicz J., *Sztuka mieszczańska w Europie Środkowo-Wschodniej. Stan i perspektywy badań*, [w:] *Sztuka miast i mieszczaństwa XV–XVIII wieku w Europie Środkowo-Wschodniej*, Warszawa 1990.
- Haskell F., Penny N., *The Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven – London 1981.
- Hauber A., *Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des Menschlichen Glaubens und Irrsins*, Strasburg 1914.
- Hausche S., *Der Nürnberger Tugendbrunnen von Benedikt Wurzelbauer*, „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg”, Bd. 81, 1994.
- Heenes V., *Antike in Bildern: Illustrationen in antiquarische Werke des 16. und 17 Jhs.*, Rutzen 2003.
- Heikamp, *La Fontanna del Nettuno in Piazza della Signoria e le sue acque*, [w:] *Bartolomeo Ammanatti, scultore ed architetto 1511–1592*, Firenze 1995, s. 19–30.
- Heilmeyer M., *The Language of Flowers. Symbols and Myths*, Munich – London – New York 2001.
- Henkel M. D., *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV. Und XVII. Jahrhundert*, „Vorträge der Bibliothek Warburg”, 1926–1927, Berlin–Leipzig 1930, s. 58–144.
- Hess C., *Danziger Wohnkultur in der frühen Neuzeit: Untersuchungen zu Nachlassinventaren des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin–Hamburg–Münster 2007.
- Higuera Pérez T., *Calendarios medievales: la representación del tiempo en otros tiempos*, Madrid 1997.

- Hirsch T., *Über den Handelsverkehr Danzigs mit den italienischen Staaten zu Ende des xvi Jahrhunderts*, „Neue Preussische Provinzial Blätter”, VI, 1847, s. 97–114.
Zur Kunstgeschichte Danzigs. Der Springsbrunnen auf dem Langen Markte, „Neue Preussische Provinzblätter”, 2, 1852.
- Historia Gdańska*, t. II, 1454–1655, red. E. Cieślak, Gdańsk 1982.
- Historia Gdańska*, t. III, cz. 1, 1655–1793, red. E. Cieślak, Gdańsk 1993.
- Hitchcock H.-R., *German Renaissance Architecture*, Princeton 1982.
- Holliday P., *Roman triumphal paintings: its function, development, and reception*, „The Art Bulletin”, 79, 1997.
- Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio. *Bronzeplastiker der Spätrenaissance*, Berlin 2004.
- Hüglin T. O., *Sozialer Föderalismus: die politische Theorie des Johannes Althusius*, Berlin – New York 1991.
- Hults L., *Dürer's Lukretia: Speaking the silence of women*, „Sign”, XVI, 1991, s. 205–237.
- Hütt W., *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa 1985.
- Iwanoyko E., *Gdański okres Vredemana de Vries*, Poznań 1963.
Apoteoza Gdańska. Program ideowy malowideł stropu Wielkiej Sali Rady w gdańskim Ratuszu Głównego Miasta, Gdańsk 1976.
Model świata i społeczeństwa gdańskiego w trzech obrazach z początku XVII w. w Muzeum Narodowym w Poznaniu, „Studia Muzealne”, 11, 1975, s. 44–55.
Interpretacja niektórych elementów wystroju Wielkiej Sali Rady w ratuszu gdańskim, „Gdańskie Studia Muzealne”, 2, 1978, s. 9–24.
Zaginione gobeliny z Dworu Artusa w Gdańsku w interpretacji Gotfryda Peschwitza z 1686 roku, „Gdańskie Studia Muzealne”, 4, 1985, 25–46.
Sala Czerwona ratusza gdańskiego, Wrocław 1986.
- Jacks P. J., *The Antiquarian and the Myth of Antiquity. The Origins of Rome in Renaissance Thought*, Cambridge 1993.
- Jacob R., Truche P., Ezratty M., *Images de la justice: essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen-Âge à l'âge classique*, Paris 2003.
- Jakimowicz T., *Ratusz jako miejsce kulturowe*, [w:] *Ratusz w miastach północnej Europy*, Gdańsk 1997, s. 41–42.
- James J., *Muzyka sfer*, Kraków 1996.
- Janson W., *The Sexuality of Apes*, [w:] *Idem, Apes and Ape Lore in the Middle Age and the Renaissance*, London 1952, s. 261–263.
- Jednaszewska T., Massowa Z., *Kowalstwo artystyczne i odlewnictwo*, kat. wyst., Muzeum Zamkowe w Malborku.
- Jestaz B., *Un „Neptune” de bronze de Barthélemy Prieur*, „Revue de l'art”, 136, 2002, s. 55–61.
- Joby Ch. R., *Calvinism and the Arts: A Re-assessment*, Leuven–Paris–Dudley 2007, s. 17.
- Johnson A. F., *German Renaissance title borders*, Oxford 1929.
- Jonge de K., Ottenheim K., *Unity and discontinuity: architectural relations between the Southern and Northern Low Countries 1530–1700*, Brespols 2007.

- Jonge de K., „*Anticse wercken*”: *la découverte de l'architecture antique dans la pratique architecturale des anciens Pays-Bas; livres de modèles et traités (1517–1599)*, [w:] *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du xvie au début du xviii siècle*, Lille 2002, s. 55.
- Vitruvius, Alberti and Serlio. *Architectural treatises in the Low Countries 1530–1620*, [w:] *Paper palaces: the rise of the Renaissance architectural treatise*, New Haven 1998, s. 281–296, Eadem 2002, op. cit., s. 59–65.
- Joost-Gaugier Ch., *The Early beginnings of the Notion of Uomini famosi and the viris illustribus in Greco-Roman Literary Tradition*, „*Artibus et historiae*”, 3, 1982, s. 97–115.
- Castagno's humanistic program at Legnaia and its possible inventor, „*Zeitschrift fur Kunstgeschichte*”, XLV, 1982, s. 274–282.
- Domini famosi in Classical Literary Description*, „*Artibus et historiae*”, 6, 1985, s. 57–74.
- Kaczor D., *Orbis Gedanense. Wizja Gdańska w kronice dominikanina Martina Grunewega (xvi w.)*, [w:] *Dominikanie. Gdańsk–Polska–Europa*, Gdańsk–Pelplin 2003, s. 554–557.
- Das Kaiserhaus in Hildesheim: Renaissance in Niedersachsen*, Hildesheim 2000.
- Kammel F. M., *Sprundeldne „Bronzen” der Renaissance Brunnenfiguren der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienschtiftung*, „*Forschung des Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*”, 2008, z. 18, s. 2–3.
- Der Ritt auf dem Delphin. Meeresgetier mit Passagieren in Renaissance und Barock*, [w:] *Von Ansehen der Tiere*, Nürnberg 2009, s. 96–105.
- Gehörnt. Das Geweih als Trophäe, Apotropaion und Zierrat*, [w:] *Vom Ansehen der Tiere*, Nürnberg 2009, s. 135–142.
- Kamborian K., *Children of the Planets*, [w:] *Survival of the Gods. Classical Mythology in Medieval Art*, kat. wyst, Brown University 1987.
- Karpowicz M., *Fontanna Neptuna i inspiracje weneckie w sztuce Gdańska*, [w:] *Ludzie, kontakty, kultura xvi–xviii w.*, red. J. Kawecki i J. Tazbir, Warszawa 1997.
- Kauffmann C. M., *Orpheus: The Lion and the Unicorn*, „*Apollo*”, 98, 1973, s. 192–196.
- Kelif E. M., *De l'Éden païen au paradis terrestre: l'Allégorie et le mythe des Âges de l'humanité*, [w:] *Le noyau et l'écorce: les arts de l'allégorie, xve–xviii siècles*, Paris 2009.
- Kern M., „*So schneyt nymer das schwerte mein*” – „*iustitia divina*” und „*iustitia humana*” im *Zeitalter der Reformation*, [w:] *Das Bild als Autorität: die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2004, s. 43–71.
- Kilarska E., *W przededniu odbudowy pieca w Dworze Artusa*, „*Aurea Porta*”, 1, 1992, s. 180–185.
- Kilarska E., Kilarski M., *Wizerunki władców na renesansowych piecach kaflowych*, [w:] *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci Doktor Katarzyny Cieślak*, Gdańsk 2003.
- Kizik E., *Gdańskie ordynacje o weselach, chrzcinach i pogrzebach*, „*Barok*”, 7, 2000, s. 187–205.
- Gute Policyey. Dyscyplinowanie zachowań społecznych w ewangelickim Gdańsku w xvi i pierwszej połowie xvii w.*, [w:] *Panorama lojalności. Prusy Królewskie i Prusy książęce w xvi w.*, Warszawa 2001, s. 73–92.

- Nauczanie języka polskiego w Gdańsku u schyłku XVI i w XVII w. Nicolausa Volckmara Viertzig Dialogi und Nützliche Gespräch (1612)*, [w:] *Stosunki polsko-niemieckie w XVI–XVIII w.*, Kielce 2002, s. 37–64.
- Tolerowani, nielubiani. Menonici i Żydzi w Gdańsku w XVI–XVIII w.*, [w:] *Tożsamość miejsca i ludzi. Gdańszczanie i ich miasto w perspektywie socjologiczno-historycznej*, Warszawa 2003, s. 65–86.
- Śmierć starego nauczyciela w Gdańsku w 1699 r.*, [w:] *Studia z historii sztuki i kultury. Prace poświęcone Doktor Katarzynie Cieślak*, Gdańsk 2003.
- Wstęp*, [w:] *Nicolausa Volckmara Viertzig Dialogi 1612*, Gdańsk 2005, s. VII–VIII.
- Recenzja książki Elżbiety Pileckiej Dwory Artura w Prusach. Świadectwo kształtowania się nowej świadomości mieszczańskiej w Prusach*, „Zapiski Historyczne”, t. 71, 2006.
- O manowcach badań nad domami gdańskimi w XVI–XVIII w. Odpowiedź Piotrowi Korubie*, „Zapiski Historyczne”, t. LXXII, r. 2007, z. 1.
- Koszty królewskich pobytów w Gdańsku w XVII w.*, „Kwartalnik Historyczny”, CXIV, 2007, 4.
- Klapisch-Zuber Ch., *Les noces feintes: sur quelques lectures de deux thèmes iconographiques dans les cassoni florentins*, „I Tatti studies”, 6, 1995, s. 11–30.
- Klonder A., *Wszystka spuścizna w Bogu spoczywająca. Majątek ruchomy zwykłych mieszkańców Elbląga i Gdańska w XVII w.*, Warszawa 2000.
- Kolendo-Korczakowa K., *The city of justice: the representation of justice in the iconographical programmes of town halls in Hanseatic cities*, [w:] *City in Art: Proceedings of the Seventh Joint Conference of Art Historians from Britain and Poland*, Warsaw 2007, s. 21–27.
- Propaganda reform burmistrza Henryka Strobanda w dekoracji Sali Rady z 1603 r. w ratuszu staromiejskim w Toruniu*, LXXIV, 2009, z. 3, s. 37–61.
- Korduba P., *Patrycjuszowski dom gdański w czasach nowożytnych*, Warszawa 2005.
- Koska I., *Johann Heinrich Meissner: ein Danziger Bildhauer des 18. Jahrhunderts*, Danzig 1936, s. 30.
- Kotarski E., *Gdańska poezja okolicznościowa*, Gdańsk 1993.
- Kowalczyk J., *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław 1973.
- Triumf i sława wojenna „allantica” w Polsce w XVI w.*, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 293–315.
- Kościelak S., *Reformacja w małych miastach województwa pomorskiego. Próba podsumowania*, „Zapiski Historyczne”, 2005, LXX, s. 27–55.
- Kristeller P. O., *Myśl moralna humanizmu renesansowego*, [w:] *Humanizm i filozofia. Cztery studia*, Warszawa 1985.
- Kruszelnicki Z., *Historyzm i kult przeszłości w stuce pomorskiej*, Warszawa–Poznań–Toruń 1984.
- Kruszyński T., *Wysoka Brama w Gdańsku i jej włoskie i niderlandzkie pierwowzory*, „Prace Komisji Historii Sztuki”.
- Krzemiński J. M., *Joachima Pastoriusa wiersz o widowiskach w Gdańsku w 1651 r.*, [w:] *Od liryki do retoryki. W kręgu słowa, literatury i kultury*, Gdańsk 2004, s. 85–86.

- Krzyżanowski L., *Gdańska monumentalna rzeźba kamienna lat 1517–1628*, maszynopis rozprawy doktorskiej z 1966 r.
- Kryger K., *Der Löwe und das Pferd im Garten zu Schloss Rosenburg im Kopenhagen*, [w:] *Classical Heritage in Nordic Art and Architecture*, Kopenhagen 1991, s. 25–43.
- Kubik K., *Koncepcje dydaktyczno-wychowawcze w szkolnictwie gdańskim czasów I Rzeczypospolitej*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne”: Pedagogika, 1969, nr 5, s. 14–19.
- Kukliński J., *Jeszcze o posągu wieńczącym hełm gdańskiego ratusza Głównego Miasta do 1945 r.*, „Libri Gedanenses”, XIX/XX, 2003.
- Kunzle D., *From criminal to courtier: the soldier in Netherlandish art 1550–1672*, Leyden 2002.
- Kurkowa A., *Grafika ilustracyjna gdańskich druków okolicznościowych XVII wieku*, Wrocław 1979.
- Kuyper A., *Lectures on Calvinism: Calvinism and Art* (wersja html: www.kuyper.org/main/publish/books/essays/printer17.shtml) s. 153–157.
- Labie A., *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, Paris–Genève 1987.
- Labuda A. S., *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2. poł. XV w.*, Warszawa 1979, s. 139–140.
Kleidung als Bedeutungsträger: zur Zehn-Gebote-Tafel aus der Marienkirche in Danzig, [w:] *Bild Geschichte: Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, s. 413–430.
- Lagrée J., *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme: étude et traduction des traités stoïciens De la constance, Manuel de philosophie stoïcienne, Physique des stoïciens (extraits)*, Paris 1994.
- Landwehr J., *Splendid Ceremonies, State Entries and Royal Funerals in the Low Countries, 1515–1791*, Nieuwkoop 1971.
- Langedijk K., *Baccio Bandinelli's Orpheus: A Political Massage*, „Mitteilungen des Kunstinstitutes in Florenz”, 20, 1976, s. 33–52.
- Lasocińska E., „*Cnota sama z mądrością jest naszym żywotem*”. *Stoickie pojęcie cnoty w poezji polskiej XVII w.*, Warszawa 2003.
- Lederle-Grieger U., *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern*, Philippsburg 1937.
- Leefflang M., *The „Saint Reinhold Altarpiece” by Joos van Cleve and his workshop: new insights into the influence of Albrecht Dürer on the working process*, [w:] *Making and marketing: studies of the painting process in fifteenth- and sixteenth-century Netherlandish workshops*, Brepols 2006, s. 15–42.
- Lamberini D., *La politica del guasto: l'impatto del fronte bastionato sulle pressistenze urbane*, [w:] *Architettura militare nell'Europa del XVI secolo: Atti del convegno di studi*, Siena 1988, s. 219–240.
- Larsson L. O., *Von allen seiten gleich schon*, Uppsala 1974, s. 79–83.
- Lewicki J., *Fasady Dworu Artusa w Gdańsku*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, Warszawa 2004, s. 55–62.
- Lippmann F., *Die sieben Planeten*, Berlin 1895.

- Loew P. O., *Städtische Identität und nationales Bewußtsein: König August III. und sein Denkmal in der Danziger Erinnerung*, [w:] *Nacjonalizm a tożsamość narodowa w Europie Środkowo-Wschodniej w XIX i XX w.*, Opole 2000, s. 13–36.
- Danzig und Venedig in Trauer vereint. Ein Städtevergleich als Beitrag zur lokalen Mentalitätsgeschichte (16. bis 20. Jahrhundert)*, „Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung”, 51, 2002, Hf. 2, s. 159–187.
- Danzig und seine Vergangenheit 1793–1997: die Geschichtskultur einer Stadt zwischen Deutschland und Polen*, 2003.
- Lombaerde P., *The Temple of Solomon: its interpretation by the Jesuit Fathers during the early seventeenth century and its architectural receptions in the Low Countries*, [w:] *Innovation and experience in the Early Baroque in the Southern Netherlands: the case of the Jesuit church in Antwerp*, Brepols 2008, s. 201–211.
- Mackowski T., *Prusy Królewskie w oczach szlacheckiej opinii publicznej*, „Rocznik Gdański”, t. LX, 2000, z. 1, s. 28.
- Małłek J., *Powstanie poczucia odrębności w Prusach i jej rozwój w XV i XVI w.*, [w:] *Idem, Dwie części Prus*, Olsztyn 1987, s. 9–17.
- Martens D., *Les „Trois Ordres de la chrétienté” de Barthel Bruyn et l’iconographie de saint Ranaud de Dortmund*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 58, 1995, s. 181–206.
- Martin J. R., *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, London 1972.
- The Master of the Amsterdam Cabinet, or the Housebook Master 1470–1500*, red. J. P. Filedt Kok, Princeton 1985.
- Maśliński A., *Luk triumfalny w strukturze architektury kościelnej*, [w:] *Idem, Humanizm w sztuce*, Lublin 1993.
- Matthes M., *The Rape of Lucretia and the Founding of Republic*, Pennsylvania University 2001.
- Meier U., *Von Mythos der Republik. Formen und Funktionen spätmittelalterlicher Rathausikonographie in Deutschland und Italien*, [w:] *Mundus in imagine*, München 1996, s. 362–369.
- Michalski S., *Gdańsk als auserwählte Christengemeinschaft*, [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 509–516.
- Protestancka symbolika tęczy*, „Rocznik Historii Sztuki”, 15, 1985, s. 287–293.
- Der Dogenpalast und die Rathäuser in Augsburg und Mitteleuropa um 1600*, [w:] *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert: Venedig und Augsburg im Vergleich*, Berlin 1997, s. 83–94.
- Von der Übergabe Antwerpens bis zur Apotheose von Danzig: zum Einfluss von Hans Vredeman de Vries auf Isaac van den Blocke*, [w:] *Hans Vredeman de Vries und die Folgen*, Marburg 2005, s. 181–189.
- Mikocki T., *Antyczne pierwowzory fryzu z Sieni Gdańskiej*, „Porta Aurea”, 1, 1992, s. 251–267.
- Antyczne pierwowzory gdańskiego posągu Neptuna*, „Porta Aurea”, 1993, nr. 2, s. 31–49.
- Miłobędzki A., *Niderlandzka i niderlandyzująca architektura jako zjawisko kulturowe i artystyczne, 1550–1630*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Warszawa 1995.
- Miłobędzki A., *Architektura i „Architektura” w kulturze północnej Europy 1550–1620*, „Porta Aurea”, 1993, nr 2.

- Mit Odysa w Gdańsku: antykizacja w sztuce polskiej, Gdańsk 2000.
- Mitchell M., *The Majesty of the State: Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494–1600)*, Florence 1986.
- Miziołek J., *Obeliski Rzymu i Krakowa w 2 połowie XVI w.*, „Barok”, 1/2, 1994, s. 153–172.
- Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warszawa 1996, s. 25–44.
- „*Florentina libertas*”: la „*storia di Lucrezia romana e la cacciata del tiranno*” sui cassoni del primo Rinascimento, „*Prospettiva*”, 83/84, 1996 (1997), s. 159–176.
- „*Exempla*” di giustizia: tre tavole di cassone di Alvise Donati, „*Arte lombarda*”, N. S., 132, 2001, 2, s. 72–88.
- „*Exempla iustitiae*” at Arthur’s court in the context of Dutch and Flemish, German, and Italian art, [w:] *Netherlandish artists in Gdańsk in the time of Hans Vredeman de Vries*, Gdańsk, 2006, s. 149–156.
- Molle van F., *La Justice d’Othon de Thierry Bouts*, „*Bulletin de l’Institut royal du patrimoine artistique*”, 1958, I, s. 7–64.
- Momigliano A., *Ancient history and the antiquarian*, „*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*”, 13, 1950, s. 285–315.
- Mommsen Th., *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, „*The Art Bulletin*”, vol. 34, nr 2, 1952, s. 95–116;
- Morel Ph., *Les grotesques. Les figures de l’imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris 2001.
- Morka M., „*Arcus Gratiae et Pacis*”: Gdańska brama triumfalna na wjazd Ludwiki Marii Gonzaga, [w:] *Podług nieba i zwyczaj polskiego. Studia z historii architektury sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 567–579.
- The Political Meaning of the Sigismund Chapel*, „*Polish Art Studies*”, t. 10, 1989, s. 24.
- Morrall A., *The „Deutsch” and the „Welsch”: Jörg Breu the Elder’s sketch for the Story of Lucretia and the uses of classicism in sixteenth century Germany*, [w:] *Drawing 1400–1600. Invention and Innovation*, Birmingham 1994, s. 109–131.
- Mossakowski S., *Sztuka jako świadectwo czasu: studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Warszawa 1981.
- Mori G., *Arte e Astrologia*, „*Art dossier*”, 10, 1998, s. 9–10.
- Moxey P. F., *Master E. S. and the folly of love*, „*Simiolus*”, 1980, 2, nr 3–4, s. 125–148.
- Müller D., *Jean Calvin. Puissance de la Loi et limite du Pouvoir*, Paris 2001.
- Muszel-Everling D., *Rolande. Die europäische Rolanddarstellungen und Rolandfiguren*, Dössel 2005.
- Nadolski B., *Ze studiów nad życiem literackim i kulturą umysłową na Pomorzu w XVI i XVII w.*, Warszawa–Wrocław–Kraków 1969.
- Nativel C., *Quand l’écorce révèle le noyau. Les peintres et l’allégorie de la Renaissance*, [w:] *Le noyau at l’écorce: les arts de l’allégorie, xve–xviiie siècles*, Paris 2009, s. 35–48.
- „*Occasio*” où „*Fortuna*”?... Il s’en faut d’un cheveu: note sur „*Allégorie de la Fortune*” ou „*Fortuna marina*” de Frans Francken II le Jeune, [w:] *Le noyau et l’écorce: les arts de l’allégorie, xve–xviiie siècles*, Paris 2009, s. 35–48.

- Niderlandyzm w sztuce polskiej, Warszawa 1995.
- Nevaudau P., *L'Olympe du roi Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris 1986.
- Nilgen U., *Elemente*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, t. 1, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968, szp. 600–606.
- Noack F., *Triumph und Triumphbogen*, [w:] *Vorträge der Bibliothek Warburg 1925–1926*, Berlin–Leipzig 1928.
- Noworyta-Kuklińska B., *Triumphus Mariae – Ecclesiae. Retabulum ołtarza głównego kościoła Najświętszej Panny Marii*, Lublin 2003.
- Praedicatio tabularis. Obrazowe kazanie o tryumfie Maryi Eklezji na retabulum ołtarza głównego kościoła Mariackiego w Gdańsku*, Lublin 2006.
- Nyholm E., „Triumph” as a motif in the poems of Petrarch and in contemporary and later art, [w:] *Medieval iconography and narrative*, Odense 1980, s. 70–99.
- Oestreich R., *Neostoicism and the early modern state*, Cambridge 1982.
- Olszewski H., *Dzieje Polski XVI–XVIII w. w ocenie reprezentantów historiozoficznej szkoły pruskiej*, [w:] *Strefa bałtycka w XVI–XVIII w.*, Gdańsk 1993.
- Onians J., *Beaers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Age and Renaissance*, Princeton 1988.
- Ortega-Tillier V., *Le Jardin d'Eden: Iconographie et topographie dans la gravure (xve–xviii siècles)*, Dijon 2006.
- Ortner A., *Petrarca's „Trionfi” in Malerei, Dichtung und Festkultur: Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf „cassoni” und „deschi da parto” des 15. Jahrhunderts*, Weimar 1998.
- Ottenheim K., *Centralised Dutch Calvinist churches, Jewish synagoges in Amsterdam and the model of the Temple of Solomon*, [w:] *L'architecture religieuse européenne au temps des réformes: héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques*, Paris 2009, s. 91–106.
- Ottenheim K., Rosenberg P., Smit N., *Hendrick de Keyser: „Architectura Moderna”; moderne bouwkunst in Amsterdam 1600–1625*, Amsterdam 2008.
- Pałubicki J., *Rzeźba kamienna w Gdańsku w latach 1517–1585*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 3, 1981, s. 189.
- Rzeźba Zielonej Bramy w Gdańsku i jej program*, [w:] *Zielona Brama w Gdańsku. Dzieje i funkcja*, Gdańsk 2006, s. 160–161.
- Malarze gdańscy*, Gdańsk 2009.
- Panofsky E., Saxl F., *La mythologie classique dans l'art medieval*, Paris 1990.
- Panofsky E., *Perspektywa jako forma symboliczna*, Warszawa 2007.
- Paszkowska T., *Żywoty jako środek wyrazu dla doświadczeń duchowych (Studium teologiczno-duchowe)*, [w:] *Obraz i żywoty*, Lublin 2007.
- Pauwels Y., *The rhetorical model in the formation of French architectural language in the sixteenth century: the triumphal arch as commonplace*, [w:] *Architecture and language: constructing identity in European architecture, c. 1600 – c. 1650*, Cambridge 2000, s. 134–147.
- Pawlak M., *Studia uniwersyteckie młodzieży z Prus Królewskich w XVI–XVIII w.*, Toruń 1988.

- Payne R., *Roman Triumph*, London 1962.
- Payne A., *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance: Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*, Cambridge 1999.
- Pelaez Casellas M. P., *La visión emblemática del músico Orfeo como prefiguratio de Cristo*, „Storia dell'arte”, N. S., 19, 2008, s. 97–108.
- Petrarch's „Triumphs”*. *Allegory and Spectacle*, Toronto 1990.
- Pijzel-Dommisse J., „Bemaelt door het Penseel van vermaerde Schilders...”. *De decoraties van het interieur*, [w:] *Een curieus werck: oorlog en vrede verbeeld in een zeventiende-eeuwse maquette*, Hilversum 2003, s. 65, 74–79.
- Het Hollandse pronkpoppenhuis interieur en huishouden in de 17de en 18de eeuw*, Zwolle 2002.
- Pilecka E., *Średniowieczne Dwory Artura w Prusach. Świadectwo kształtowania się nowej świadomości mieszczańskiej*, Toruń 2005.
- Pinelli A., *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, [w:] *Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, Torino 1985, s. 281–350.
- Piwko S., *Jan Kalwin. Życie i dzieło*, Warszawa 1995.
- Pleister W., Schild W., *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäische Kunst*, Köln 1988.
- Poeschke W., *Die Skulptur der Renaissance in Italien; Michelangelo und seine Zeit*, München 1992. s. 167.
- Bemerkungen zur Bildhauerkunst am dänische Hofe im 16. und 17. Jahrhundert*, [w:] *Wege nach Süden, Wege nach Norden*, Kiel 1998, s. 130–131.
- Pogany-Balas M., *The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance*, 1980.
- Pokora J., *Świat błaznami stoi. Postacie wesołków na renesansowym piecu w gdańskim Dworze Artusa*, „Porta Aurea”, II, 1993, s. 199–228.
- Pokorska-Primus M., *Tradycja „Triumfów” Francesca Petrarki w grafice szkół północnych XVI wieku*, „Folia Historiae Artium”, N. S. 5/6, 1999/2000 (2001), s. 93–118.
- Polleroß F., *Rector Marium or Pater Patriae: The Portraits of Andrea Doria as Neptune*, [w:] *Wege zum Mythos*, Berlin 2001, s. 107–121.
- Pomian K., *Wenecja w kulturze europejskiej*, Lublin 2000.
- Pope-Hennessy J., *The Florentine Fountain*, [w:] *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1996, s. 216–220.
- Portret ponad wszystko. Jakob Wessel i jego wiek*, Gdańsk 2005.
- Preimesberger R., *Visual Ideas of Papal Authority: the Case of Bologna*, [w:] *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford 1998, s. 173–191.
- Ptaszyński M., *Kto tu rządzi? Spór między Gdańskiem a Stefanem Batorym o charakter władzy w szesnastowiecznej Rzeczpospolitej*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, XLVIII, 2003.
- Puciata-Pawłowska J., *Z dziejów stosunków artystycznych Gdańska i Torunia w XVI–XVII w.*, „Teka Komisji Historii Sztuki”, nr 1, 1959, s. 156–216.
- Ratusz w miastach nadbałtyckich*, Gdańsk 1993.

- Republicanism and Constitutionalism in Early modern Europe*, Cambridge 2002.
- Richter C., *Expensive and exquisite fish books*, [w:] *Fish still lifes by Dutch and Flemish masters 1550–1700*, kat. wyst., Utrecht 2004, s. 157–167.
- Roney J. B., Klauber M. J., Kingdon R. M. *The Identity of Geneva: The Christian Commonwealth, 1564–1864*, Westport 1998.
- Rubinstein N., *Political ideas in sienese art: the frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo Bartolo in Palazzo Pubblico*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XXI, 1958, s. 179–207.
- Rynkiewicz-Domino W., *Budownictwo, architektura i kultura artystyczna*, [w:] *Historia Elbląga*, t. II, cz. 1, Gdańsk 1997.
- Ryś A., *Problemy z antykiem w Sali Czerwonej ratusza Głównego Miasta*, „Rocznik Gdański”, 2006, t. LXVI, s. 35–61.
- Sajkowski A., *Diariusz podróży Jana Kazimierza do Gdańska w roku 1651*, „Rocznik Gdański”, 15–15, 1956–1957.
- Saladino V., *Modelli di virtù: le immagini dei due Scipioni*, [w:] *Palazzo Pitti: la reggia rivelata*, Firenze 2003, s. 84–91.
- Saxl F., *Probleme der Planetenkinderbilder*, „Kunstchronik und Kunstmarkt”, 1918–1919, Neue Folge 30, s. 1013–1021.
The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics, „Journal of Warburg and Courtauld Institutes”, IV, 1940–41, s. 19–46.
- Schauerte T., *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I.: Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, München 2001.
- Scher S. K., *Perspectives on the Renaissance Medal: Portrait Medals of the Renaissance*, New York – London, 1997.
- Scherliess V., *Aspetti del mito di Orfeo*, [w:] *Dipingere la musica: strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, Milano 2000.
- Schilling H., *Civic Calvinism in Northwestern Germany and the Netherlands: Sixteenth to Nineteenth*, Kirksville 1991.
Confessionalization Historical and scholarly perspectives of a Comparative and Interdisciplinary Paradigm, [w:] *Confessionalization in Europe 1555–1700: Essays in Honor and Memory of Bodo Nischan*, Ashgate 2004, s. 21–37.
Urban Architecture and Ritual in Confessional Europa, [w:] *Religion and Cultural Exchange in Europe 1400–1700*, Cambridge 2006, s. 116–137.
Konfesjonalizacja. Kościół i państwo w Europie doby przednowoczesnej, Poznań 2010.
- Schnaase M., *Geschichte der evangelischen Kirche Danzigs*, Danzig 1863.
- Schroeter E., *Orpheus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance: eine vorläufige Untersuchung*, [w:] *Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*, Tübingen 2003.
- Schroeder H., *Der topos der nine Worthies in Literatur un bildender Kunst*, Gottingen 1971.

- Schuler C. M., *Virtuous Model/ Voluptuous Martyr. The Suicic of Lucretia in Northern Renaissance Art and Its Relationship to Late Medieval Devotional Imagery*, [w:] *Saints, Sinners and Sisters. Women and Art of Medieval and Early Modern Europe*, red. Carroll J. L., Ashgate 2003, s. 7–24.
- Sebastiano Serlio à Lyon: *architecture et imprimerie*, red. Deswarte-Rosa S., Lyon 2004
- Sedlacek I., *Die Neuf Preuses*, Marburg 1997.
- Sellert W., *Recht und Gerechtigkeit in der Kunst*, Göttingen 1993.
- Seznec J., *La survivance des dieux antiques. Essai sur la role de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris 1993.
- Sikorska H., *Jan Speyman. Szkice z dziejów mecenatu gdańskiej sztuki XVI i XVII w.*, „Rocznik Gdański”, t. XXVII, 1969, s. 249–283.
- Simons P., *Lesbian (in)visibility in Italian Renaissance culture: Diana and other cases of „donna con donna”*, [w:] *Gay and lesbian studies in art history*, New York 1994, 81–122.
- Simson P., *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Danzig 1900.
Die Reise des Danzinger Ratsherrn Arnold von Holten durch Spanien und Oberitalien in den Jahren 1606–1608, „Archiv für Kulturgeschichte”, b.d. 6, 1908, s. 39–70.
- Skinner Q., *The Foundations of Modern Political Thought*, Cambridge 1978.
- Slepian M. F., *Marchant Ideology in the Renaissance Guild Hall Decoration in Florence, Siena and Perugia*, Yale 1987.
- Smith J. Ch., *German Sculpture of the Later Renaissance c. 1520–1580*, Princeton 1994.
- Smith Favis R. S., *The Garden of Love in Fifteenth Century Netherlandish and German Engravings: Same Studies in Secular Iconography in the Late Middle Age and the Early Renaissance*, PhDiss., University of Pennsylvania 1974.
- Sobczyk G., *Twórczość Johanna Heinicha Meissnera*, praca magisterska, maszynopis, Uniwersytet Gdański 2003 r., s. 120.
- Sokolski J., *Bogini – pojęcie – demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996.
- Sokół S., Pelczarowa M., *Księgozbiór gdańskich lekarzy Krzysztofa i Henryka Heyllów*, Gdańsk 1963.
- Sorensen-Zapalac K. E., *In his Image and Likeness. Political iconography and religiose change in Regensburg*, London 1990.
„In his image and likeness”: *political iconography and religious change in Regensburg, 1500–1600*, Ithaca 1990, s. 26–32.
- Spectaculum Europæum: Theatre and Spectacle in Europe 1580–1750*, Wiesbaden 1999.
- Stahr M., *Medale Wazów w Polsce: 1587–1668*, Wrocław 1990.
- Stechow W., *Lucretia Statua*, [w:] *Essays in Honour of Georg Swarzenski*, Berlin–Chicago 1951, s. 114–124.
- Strickland C., *The Annotated Arch: A Crash Course In the History of Architecture*, b.m., 2001.
- Stępień P., *Harmonia wszechświata a mikrokosmos folwarku*, [w:] *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, Warszawa 2000.
- Sulerzyska T., *Alegoria Wolności w gdańskiej grafice ilustracyjnej XVII w.*, „Porta Aurea”, 2, 1993, s. 159–169.

- Sulewska R., *Motywy antyczne w twórczości Willema i Abrahama van den Blocków*, [w:] *Mit Odysa w Gdańsku*, Gdańsk 2000, s. 91–92.
- Sur la terre comme au ciel. Jardins d'occident à la fin du Moyen-Âge*, kat. wyst., Paris 2002.
- Syson L., Thorton D., *Objects of virtue. Art in Renaissance Italy*, Los Angeles 2001.
- Szczech T., *Państwo i prawo w doktrynie św. Augustyna, Lutra i Kalwina*, Łódź 2006.
- Tanner M., *Chance and coincidence in Titian's Diana and Acteon*, „Art Bulletin”, 56, 1974.
- Tanis J. R., *Netherlandish Reformed Traditions in the Graphic Arts 1550–1630*, [w:] *Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Cambridge 1999, s. 383–384.
- Tapié A., *Le sens caché des fleurs. Symbolique et botanique dans la peinture du XVIIe siècle*, Paris 2000.
- Targosz K., *Jan Heweliusz uczony – artysta*, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.
- Targosz-Kretowa K., *Teatr dworski Władysława IV*, Kraków 1965.
- Time in the medieval world: occupations of the months and signs of the Zodiac in the Index of Christian art*, Princeton 2007.
- Tipton S., *Res publica bene ordinata: Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment: Rathausdekorationen in der Frühen Neuzeit*, Hildesheim 1996.
- Toporow V., *Miasto i mit*, Gdańsk 2000.
- Les Traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988.
- Troeltsch R. H., *Renaissance and Reformation*, [w:] *Reformation. Material or Spiritual?*, Lexington 1962, s. 8–9.
- Trottein G., *Les enfants de Venus. Art et astrologie à la Renaissance*, Paris 1993.
- Tschudi V. P., *The Rhetoric of Roman Monuments. Observations on an engraving by Maarten van Heemskerck*, <http://www.hum.uit.no/nordlit/6/tschudi.html>.
- Tuchołka-Włodarska B., *Tematy antyczne w dekoracji sreber gdańskich*, [w:] *Mit Orfeusza w Gdańsku*, Gdańsk 2003, s. 50–58.
- Tusk D., *Witajcie w domu. Na otwarcie Światowego Zjazdu Gdańszczan*, [w:] *Tożsamość miejsca i ludzi. Gdańszczanie i ich miasto w perspektywie socjologiczno-historycznej*, Warszawa 2003, s. 13.
- Tylicki J., *Obraz „Alegoria cnoty małżeńskiej”. Klucz do drugiego oblicza sztuki Hermana Hana*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. LXI, 1997, nr 1–2, s. 38–59.
- Bartłomiej Miltwitz i Adolf Boy: Addenda et corrigenda*, [w:] *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci Doktor Katarzyny Cieślak*, Gdańsk 2003, s. 159–160.
- Rysunek gdański ostatniej ćwierci XVI w. i pierwszej połowy XVII w.*, Toruń 2005.
- Tync S., *Dzieje Gimnazjum Toruńskiego*, Toruń 1949.
- Tyszkiewicz J., *Motyw obelisku w sztuce nagrobnej Warszawy jako element europejskiej tradycji sepulkralnej*, „Meander”, 3, 2005, s. 356–376.
- Uppenkamp B., *Der Einfluss von Hans Vredeman de Vries auf Architektur und Kunstgewerbe*, [w:] *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, kat. wyst., München 2002, s. 94.

- Vredeman de Vries „Last Judgement” in Gdansk: a Calvinist reinterpretation of a Catholic iconography, [w:] *Art re-formed: re-assessing the impact of the Reformation on the visual arts*, Newcastle 2007, s. 169–180.
- Veen van H. Th., *Cosimo I de' Medici and his Self-Representation in Florentine Art and Culture*, Cambridge 2006, s. 104–105.
- Velde van de C., *Hans Vredeman de Vries und die Triumphalen Einzüge in Antwerp*, [w:] *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, kat. wyst., München 2002.
- Veldman I. M., *Seasons, Planets and Temperaments in the Work of Maarten van Heemskerck. Cosmo-astrological allegory in sixteenth-century Netherlandish prints*, „Simiolus”, 1980, 2, s. 149–17.
- Venus and Mars: The World of the Medieval Housebook*, kat. wyst., München 1998.
- Hans Vredeman de Vries und die Folgen*, kat. wyst., Marburg 2005.
- Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, kat. wyst., München 2002.
- Voss A., *Orpheus redivivus. The Musical Magic of Marsilio Ficino*, [w:] *Marsilio Ficino, His Theology, His Philosophy, His Legacy*, Leiden–Boston 2002, s. 227–243.
- Wages S. M., *Remarks on love, woman, and the garden in Netherlandish art: a study on the iconology of the garden*, [w:] *Rembrandt, Rubens and the art of their time: recent perspectives*, red. Fleischer R. E., Pennsylvania 1997, s. 176–222.
- Walker D. P., *Orpheus the Theologian and Renaissance Platonist*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 16, 1953, s. 100–120.
- Walton G., *The Lucretia Panel in the Isabela Stuart Gardner Museum in Boston*, [w:] *Essays in Honour of Walter Friedländer*, New York 1965, s. 185–186.
- Watson P. F., *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Philadelphia 1979.
- Warburg A., *The renewal of pagan antiquity: contribution to the cultural history of the European Renaissance*, Los Angeles 1999.
- Wasznik J., *Reading the Politica: the Format of the Work*, przedmowa, [w:] Lipsius J., *Politica. Six Books of Politics or Political Instruction*, tłum. J. Wasznik, Assen 2004, s. 35–36.
- Watson P. F., *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Philadelphia 1979.
- Weifenbach B., *Die Haimonskinder in der Fassung der Aarauer Handschrift von 1531 und des Simmerner Drucks von 1535. Ein Beitrag zur Überlieferung französischer Erzählstoffe in der deutschen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Bern 2000.
- Reinold: Ein Ritter für Europa, Beschützer der Stadt Dortmund; Funktion und Aktualität eines mittelalterlichen Symbols für Frieden und Freiheit*, [w:] 1. Internationale Reinoldustage Dortmund, Dortmund 2004.
- Weiss R., *Andrea Fulvio antiquario Romano c 1470–1527*, „Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, 28, 1–4, 1959, s. 1–44.
- The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, London 1969.
- Welti M., *Die Bibliothek des Giovanni Bernardino Bonifacio, Marchese d’Oria, 1517–1597*, Bern – Frankfurt am Main – New York 1985.
- Wenzel B., *Liebesgärten*, [w:] *Gärten und Höfe der Rubenszeit*, kat. wyst., München 2001, s. 49–57.

- Westman R. S., *The Melanchthon Circle, Rheticus and the The Wittenberg Interpretation of Copernican Theory*, „Isis”, 1975, 66, s. 165–193.
- Witzczak T., *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku*, Gdańsk 1957.
- Wittkower R., *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*, [w:] Idem, *Allegory and the Migration of Symbols*, New York 1987.
- Wolfhal D., *Image of Rape. The „Heroic” Tradition and Its Alternatives*, Cambridge 1999.
- Wojciechowski J., *Glossa do reliefu z nadproża Sieni Gdańskiej*, „Porta Aurea”, 6, 1999, s. 79–81.
- Woźniński A., *Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej rzeźby w Gdańsku*, „Rocznik Historii Sztuki”, xxxvii, 2002.
- Wystrój rzeźbiarski gdańskiego Dworu Artusa na przełomie średniowiecza i renesansu*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, Gdańsk 2003.
- Zaho M. A., „*Imago triumphalis*”: *the function and significance of triumphal imagery for Italian Renaissance rulers*, New York 2004.
- Zarębska T., *Przebudowa Gdańska w jego Złotym Wieku*, Warszawa 1996, s. 39–40.
- Peregrynacje burmistrzów gdańskich początku XVII w. – potencjalne źródło wiedzy o urbanistyce antycznej*, [w:] *Mit Odysa w Gdańsku*, Gdańsk 2000.
- Zasławska D. N., *Rosa mutabilis: obraz i znaczenie róży w malarstwie martwych natur kwiatowych krajów północnych w XVII i XVIII w.*, [w:] *Spór o genezę martwej natury. Materiały sesji naukowej*, Toruń 2002, s. 149–182.
- Zdrenka J., *Ratusz Głównego Miasta w Gdańsku i jego użytkownicy*, [w:] *Ratusz w miastach nadbałtyckich*, Gdańsk 1993, s. 91–100.
- Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, Bern 1991.
- Ziemia A., *Północ–Południe. Konfrontacje i wzajemne inspiracje w kulturze Italii, Niderlandów i Niemiec w średniowieczu i epoce nowożytnej. Zarys problematyki*, [w:] *Transalpinum*, kat. wyst., Warszawa b.d.
- Nowe Dzieci Izraela: Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000.
- Zientara W., *Gottfried Lengnich ein Danzinger Historiker in der Zeit der Aufklärung*, Toruń 1995.
- Siedemnastowieczne niemieckojęzyczne opisy podróży do Gdańska*, „Barok”, 1 (13), 2000, s. 214–215.
- Żółkiewski E. D., *Postać Orfeusza w dwóch starofrancuskich wersjach „Owidiusza moralizowanego”*, [w:] *Mit Orfeusza*, Gdańsk 2005, s. 45–56.
- Żórawska-Witkowska A., *Dramma per musica at the Court of Ladislaus IV Vasa 1627–1648*, [w:] *Italian Opera in Central Europe*, Berlin 2006, s. 31, 42–47.

Indeks osób, postaci mitologicznych i biblijnych

- Abraham 74, 192
 Acciaiuoli Niccolò 75, 175
 Achilles 237
 Adam 50, 74, 75, 116, 117, 156, 192, 262
 Aelst Pieter Coecke van 271, 272
 Afrodyta 19, 223
 Agapetus 106
 Aglaofemos 115
 Akteon 47, 62, 63–65, 78, 89–91, 123
 Alba, książę 261
 Albert, arcyksiążę 150
 Alberti Battista Leon 104, 271
 Alciati Andrea 113, 140, 142, 326
 Aldegrever Heinrich 57, 69, 83
 Aleksander Jagiellończyk 79
 Aleksander Wielki 29, 71, 73, 74, 75, 187, 258
 Almatea 240, 326, 338
 Altdorfer Albrecht 31, 280, 281
 Althusius Johannes 146–147, 183, 192, 193, 261, 357
 Amadeo Giovanni 262
 Amfitryta 328
 Ammanati Bartolomeo 315, 316
 Ammianus Marcellinus 338
 Amor 33, 277, 283, 291, 292, 300, 301
 Anakreont 141
 Andrea d’Cristoforo 75
 Anna Austriaczka 324
 Anna Jagiellonka 87
 Anselm Thomas 60
 Anteusz 69
 Antioch 249
 Apelles 104
 Apollo 28, 30, 34, 65, 126, 172, 266, 269, 283, 297, 299, 300, 306, 343, 355
 Apollonio di Giovanni 277
 Appian z Aleksandrii 141, 253, 276, 277
 Appiusz 184, 185
 Apulejusz 141, 300
 Arion 119
 Ariosto Ludovico 67, 142
 Armenini Giovanni Battista 252
 Artur 72, 73, 79, 205
 Arystoteles 40, 42, 84, 85, 113, 120, 130, 138, 140, 142, 149, 151, 162, 228, 253, 355, 366
 Arystydes 241

- Askenazy Szymon 131
 Astrea 172, 237
 Atlas 30, 203, 292
 Attyliusz Regulus 75, 76, 175, 186, 187, 245, 247
 Atys 223
 August II Sas 165, 166, 206, 304, 306
 August III Sas 206, 262
 August Oktawian 75, 260, 261, 260, 316, 322
 Augustyn, św. 41, 56, 106, 115, 117, 361
 Aurifaber Andreas 43
 Baccio di Baldini 277
 Bachus 266, 300, 331
 Bahr Judith 163, 164, 202, 239
 Bahr Simon 163, 164, 166, 202, 239
 Bahrowie, rodzina 202
 Baldung Grien Hans 48
 Bandinelli Baccio 211, 319, 321
 Barbari Jacopo de 171
 Bardi Girolamo 174
 Bardili Wendel Johann 138, 360
 Baren Jacob 311
 Barendsz Dirck 333
 Barth Carl 41
 Bassano Jacopo 91
 Beatrice di Aragona 277
 Beauvais Pierre de 116, 117
 Beck Leonhard 155, 281
 Beham Hans Sebald 82, 83, 100, 104
 Bellarmin Robert 34
 Bellay Joachim du 276
 Bellona 235, 340
 Bene Bartolomeo del 113
 Bene Benedict 113
 Benningk Gert 311
 Berchorius Petrus 64, 65, 321
 Bersuire Pierre de 117
 Bèze Théodor 109, 144
 Bias 91, 106, 142
 Bielak Jacek 14, 237, 238, 241, 242, 250
 Bielski Marcin 54
 Biondo Flavio 141, 277
 Blocke Abraham van de 91, 163, 219, 228, 233, 234, 252, 254–256, 274, 309, 311, 312, 313–314
 Blocke Izaak van de 113, 159–162, 181, 184–194, 204–213, 284, 286, 291, 312, 325
 Blocke Willem van de 163, 216–217, 212–213, 215, 234
 Blum Hans 272
 Boccaccio Giovanni 65, 71, 75, 142, 252, 313, 356
 Bocksberger Hans Starszy 91
 Boecjusz 43
 Boguszewski Krzysztof 206, 346
 Bolzoni Bartolomeo 300
 Bonaiuti Andrea 33
 Boni Donato de 216
 Borckmann Heinrich 300
 Boreasz 331
 Boschius Jacobus 142
 Botticelli Sandro 58, 104, 105
 Bourbon Étienne de 95
 Boy Adolf 165, 286, 291–292, 297, 300
 Boy Willem 164
 Boye Nicolas 300
 Brahe Tycho 165
 Brant Sebastian 43, 212, 269
 Braque Remy 153
 Braudel Ferdinand 367
 Braun Ernest 301, 303
 Brauseweter Otto 281
 Bray Salomon de 194, 272
 Brennos 246
 Breu Jörg Młodszy 50
 Breu Jörg Starszy 50–51
 Breughel Jan 211
 Breyne Jacob 327
 Broeucq Jacques du 272
 Brosamer Hans 57
 Bruegel Pieter 156
 Brun Cornelis 266
 Brunerio Michel Angelo 300

- Bruni Leonardo 39
 Brutus Lucjusz Junius 47–48, 70, 79, 184, 233,
 244–245, 248
 Brutus Marek 75
 Bruyn Abraham 299
 Bry Teodor de 163, 299
 Brygida, św. 73
 Bullinger Heinrich 53
 Burgkmair Hans 33, 39, 60, 64, 70, 73, 77, 79,
 87, 249, 280, 281
 Caesarius Heiserbach von 95
 Calendario Fillippo 171
 Calpurnius 249
 Camerarius Joachimus 140, 326
 Campi Antonio 96
 Candid Peter 187
 Cantari Vincenzo 189, 315
 Cantarini Gaspare 142, 168
 Carrara Francesco del 74
 Castagno Andrea de 75
 Cavalieri Giovanni Battista 318
 Cellini Benvenuto 316, 319
 Celtis Conrad 41
 Cerber 69, 118, 301
 Cerera 171, 172, 191, 212, 263, 266, 299, 300, 321,
 323–326, 336, 342
 Cessolis Jacobus de 97
 Charondas 95
 Chodowiecki Daniel 349
 Christian IV 309, 317, 321
 Christine de Pisan 22
 Chrościcki Juliusz 14, 213
 Chwin Stefan 366
 Chytraeus Daniel 148
 Cinegirus 76
 Clerck Hendrick de 325
 Cleve Joos van 49, 50, 58, 69, 83, 101
 Cock Hieronimus 156, 161
 Collaert Adriaen 120, 285, 325, 333
 Collaert Jan 125
 Conti Natale 141
 Coornhert Volkertsz. Dirck 103
 Cornelis Cornelisz. van Haarlem 325
 Corvusa Marcus Valerius 249
 Cranach Lucas Starszy 48–50, 56, 63, 66, 71,
 100, 158
 Csombor Morton 236, 312
 Cunaeus Petrus 147
 Curicke Reinhold 36, 127, 168, 228, 233, 235,
 312, 328
 Cyceron 11, 38–40, 42–43, 56, 75, 76, 95, 107, 130,
 140, 141, 142, 145, 146, 147, 149, 186, 187, 253,
 338, 339, 355, 357, 361, 367
 Cyncynat 56, 74, 76
 Cyrus 73, 75, 100
 Dafne 65
 Dalila 18, 51
 Daniel 96
 Daniels Dirk 228, 339
 Daniels Willem 316
 Dante 33, 75, 114, 141, 261
 Dantyszek Jan 39, 54, 132, 322
 David Gerard 96, 100
 Dawid 34, 58, 70, 71, 73, 76, 125–126, 147, 167,
 233, 336, 355
 Deifila 73
 Deisch Mattheus 106, 268
 Dentatus Kurcjusz 75
 Dentatus Lucius 76
 Deotyma zob. Łuszczewska Jadwiga
 Diana 32, 62–65, 77, 89, 91, 123, 191, 203, 266,
 297, 299, 301, 306, 342, 343
 Dion Kasjus 101, 141, 277
 Dionizjusz z Halikarnasu 53, 142, 276
 Dionizy Areopagita 140
 Doetecum Lucas van 98
 Dolendo Zacharias 160
 Domicjan 260, 261
 Doria Andrea 248, 321, 322
 Ducerceau Jacques Androuet 219, 272

- Dürer Albrecht 31, 48, 60, 69, 96, 101, 104, 280
 Eden Hans von 257
 Edyp 237
 Eggert Daniel 347
 Eleonora Habsburżanka 283
 Elżbieta, św. 73
 Elżbieta Czeska 299
 Eneasż 263, 313, 322
 Eol 297, 322
 Erazm z Rotterdamu 12, 36, 41–43, 52, 114, 140, 339, 355, 357
 Estera 28, 76, 75, 76, 92
 Eurydyka 117
 Eurypides 43, 101, 141, 320
 Euzebiusz z Cezarei 141, 261
 Ewa 50, 75, 116
 Ewert Lucas 89, 278–280, 281
 Ezechiel 194–195
 Ezop 43
 Fabius Maximus 76
 Fabricius Luscinus 245
 Faeton 301
 Falck Jeremias 165, 224, 228, 235, 291–292, 293, 326
 Falconetto Giovanni Maria 216
 Falk Herman Eugen 268
 Fantuzzi Giacomo 131, 135, 359
 Febus 266, 297
 Ferber Constantin 134, 153, 259, 260, 261
 Ferdynand I 170
 Ferdynand, król 87
 Ferrarius Johannes 42
 Fevre Jean Le 73
 Ficino Marsilio 114, 115, 116, 140, 337
 Filarete 262
 Filip Hiszpański 255
 Filip II 147, 245, 315
 Filip v Macedoński 288
 Filip Wspaniałomyślny 87
 Filolaos 115
 Filostrat Młodszy 111, 118, 262, 313, 320
 Finiquerra Maso 277
 Flamininus Tytus Kwincjusz 288
 Floris Cornelis I 272
 Floris Cornelis II 125, 219, 230, 251, 252, 255, 256, 267, 272
 Floris Frans 102, 103, 106, 123, 223, 248
 Florus Licjusz 101
 Flötner Peter 82
 Fortuna 25, 64, 150, 256, 326, 337–340
 Freitag Rudolph 233
 Froben Johann 52
 Fryderyk II 139, 312, 319
 Fryderyk Mądry 56, 63, 87
 Fryderyk, palatyn 299
 Fryderyk Wilhelm I 340
 Fryderyk Wilhelm IV 170
 Fuchs Leonhard 120
 Fufecjusz Mecjusz 47, 61, 77
 Fulgencjusz 110
 Fulvio Andrea 262, 263
 Gabriel Daniel 129
 Galle Cornelis 326
 Galle Phillips 158, 162, 211, 235, 246, 285, 331, 333, 326–328
 Galle Theodor 340, 343
 Ganimedes 203
 Gauricus Pomponius 271
 Gerhard Hubert 263, 316
 Gesner Konrad 120, 320
 Ghirlandaio Domenico 75, 104, 105, 247
 Ghisi Giorgio 104
 Giambologna 91, 312, 315–316, 317, 319, 321
 Giese Adalbertus 134
 Gieseler Daniel I 162
 Gillio da Fabriano 191
 Giotto di Bondone 35, 74
 Giraldi Lilio Gregorio 141, 313
 Gobler Justinus 100
 Godfryd de Bouillon 72, 73

- Goliat 71
- Goltzius Hendrick 231, 233, 246, 249, 251, 256, 333
- Gossaert Jan 50, 58, 154
- Graeff Andries de 203
- Grapheus Cornelis 271
- Gregorovius Georg Ferdinand 329
- Grocjusz Hugo 142, 228, 236, 354
- Gruneweg Martin 128, 169, 191
- Grzybkowska Teresa 13, 47, 71, 101, 103, 104, 238, 252, 324, 339
- Guilgot Jean 268, 272
- Gustaw I Waza 164
- Hadrian 164
- Hadrian Junius 211, 222, 240, 257, 326
- Hadrian VI 114
- Hafenreffer Matthias 197
- Hajmon 66–67, 70
- Han Herman 283
- Hancke Michael 359
- Hannibal 75, 92
- Haringh Daniël 203
- Heem Jan Davidsz de 92
- Heemskerck Maarten van 158, 161, 162, 190, 211, 325, 344
- Hefajstion 187
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 363
- Hegesippes 141
- Hekate 64
- Hektor 28, 71, 73, 87, 93, 162
- Helena 264
- Helena, św. 73
- Helwidiusz Priscus 184
- Henryk II 262
- Henryk III 249
- Henryk IV 194, 249
- Henryk VIII 50
- Henryk XIII 292
- Herbert Zbigniew 358, 362, 368
- Herkinbald 96
- Herkules 34, 30, 50, 58, 66, 69–70, 74, 93, 142, 162, 191, 253, 277, 292, 301, 303, 304, 306, 316, 317, 322, 326, 347, 354, 355
- Herle Simon 120, 176–177
- Hermes 325
- Hermes Trismegistos 115, 267
- Herodot 42, 100, 141, 142, 161, 178
- Hertz Paweł 53
- Heweliusz Jan 130, 165
- Heyll Christoph 135, 140
- Heyll Heinrich 140
- Hezjod 26, 43
- Hieronim, św. 56, 116
- Hipparch 165
- Hitler Adolf 363
- Hoffman Andreas 300
- Höhn Johann 199, 223, 283, 285
- Holbein Hans Młodszy 52, 57, 92, 96
- Holten Arnold von 109, 120, 170
- Holten Walter von 120
- Homer 43, 141, 178, 313, 320, 355
- Hondius Hendrik 113
- Horacjusz Kokles 56, 74, 76, 92, 247, 248, 249
- Horacy 43, 44, 111, 114, 123, 141, 142
- Horapollo 123
- Hostyliusz Tullus 61
- Houbraken Arnold 203
- Huelle Paweł 366
- Hülsen Konstantin Georg von 166
- Hunefeldt Andreas 300
- Hunyady Jan 250
- Husen Peter 10, 309–313, 317–318, 320, 323, 355
- Hymen 292
- Iksjon 291
- Iwanoyko Eugeniusz 13, 107, 177, 340, 343, 345
- Izaak 74
- Izabela Portugalska 87
- Izajasz 336
- Jacobus de Cessoli 97
- Jael 28, 54, 73, 87

- Jakobeą z Baden 50
 Jakub 74
 Jakub I 193, 299
 Jan Fryderyk 87
 Jan III Sobieski 165, 206, 301, 302, 299, 300, 302
 Jan Olbracht 79
 Janion Maria 365
 Jazon 74, 191
 Jefe 78, 155
 Jezus Chrystus 26, 32, 34, 41, 48, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 65, 71, 75, 93, 96, 107, 113, 116, 117–118, 128, 135, 144, 155, 156, 161, 175, 212, 223, 243, 267, 284, 297, 365
 Jode Gerard de 105, 118, 239
 Jones Inigo 197
 Jowisz 26, 32, 107, 172, 214, 232, 266, 277, 283, 303, 322, 331, 342, 343, 355
 Jozafat 142
 Jozue 71, 73, 284
 Józef 74
 Juda Machabeusz 71, 73, 91, 116, 162, 249, 254, 256, 257
 Judyta 28, 34, 50, 54, 55, 58, 70, 73, 76, 79, 81, 162
 Juliusz Cezar 29, 71, 73, 75, 262
 Junona 172, 198, 212, 223, 266, 283, 292, 303, 323, 331, 336
 Kaligula 261
 Kaliopę 117
 Kalwin Jan 115, 135, 141, 143–145, 146, 148, 156, 174–175, 183, 184, 187, 192, 196, 213, 240, 338, 351, 357
 Kambyzes 95, 96, 100
 Kamillus Marek Furiusz 75, 76, 91, 238, 243, 246, 247, 248, 257
 Kapelrey Philip 299
 Karakalla 260
 Karffycz Adriaen 47, 64, 68, 69, 77, 79, 83, 89, 278, 280
 Karnkowski Stanisław 134
 Karol Ferdynand Waza 291
 Karol Gustaw 136
 Karol IV 70
 Karol V Habsburg 42, 47, 50, 86–87, 248, 252, 255, 262, 315, 321
 Karol VI 123
 Karol Wielki 67, 70, 72, 73, 76, 93, 73, 123, 252, 279, 352
 Kastor 153
 Katon Młodszy 241
 Katon Starszy 56, 74, 75, 76
 Katylicyna 348
 Kazimierz Jagiellończyk 27, 79, 93, 153, 206, 250, 279, 280, 290, 291, 352, 356
 Keckermann Bartholomäus 130, 151–152, 261
 Keempener Peter van 103
 Kempen Eggert van 102, 202
 Kempen van, rodzina 202
 Keyser Hendrick de 221, 272–273
 Kilariska Elżbieta 14, 87
 Kilariski Jan 364
 Kizik Edmund 7, 267, 268
 Klaudian 142
 Klaudiusz 260, 261
 Klefeld Georg 134
 Klelia 56, 74, 76, 92
 Kleopatra 74, 237
 Klitajmestra 269
 Klonowic Szymon 131
 Kluczborski Walenty 37
 Kluliusz 61
 Klüwert Phillip 338
 Kochanowski Jan 54, 217, 319
 Kochański Adam 130
 Kokles Horacjusz 56, 74, 76, 92, 246, 247, 248, 249
 Kolantynus 47
 Körner Johann 89
 Korwin Maciej 277
 Kramer Hans 228
 Krassus Licynius 88, 97–98, 101

- Kromer Marcin 37, 139
 Krzycki Andrzej 37, 54, 70, 322
 Krzysztof, św. 77, 91,
 Ksenofont 42
 Kserkses 241
 Kupidyn 276, 292, 300, 301, 304
 Kurcjusz Marek 47, 55–60, 74, 76, 77, 92, 93,
 175, 191, 253, 347
 Kwintylian 43, 110 113, 138, 142
 Kybele 223, 327, 329, 331
 Labenwolf Georg 316, 315, 319
 Lairesse Gérard de 201
 Laktancjusz 77, 106, 142
 Lameto 73
 Lamoral hrabia Egmont 236
 Landino Cristoforo 114, 322
 Laokoon 57, 231, 317, 319
 Lauban Melchior 6
 Lauenstein Lorenz 78, 83, 153, 155–156
 Lauterbeck Georg 42
 Leda 269
 Leonardo da Vinci 48
 Leonidas 76
 Leopardi Alessandro 172
 Lepautre Jean 200
 Leser Polycarp 42
 Lewe Hans 112
 Leyden Lucas van 83
 Likurg 206, 217
 Linth Hendrick van 266
 Lippi Filipino 62
 Lipsjusz Justus 148–151, 184–185, 236, 261, 326,
 327, 357, 366
 Liscornet Jakob Młodszy 200, 202, 300
 Liwia 42, 260, 261
 Liwiusz 11, 42, 43, 45 47, 48, 49, 52, 53, 55, 58, 65,
 74, 77, 176, 187, 245, 246–247, 253
 Locci Agostino 300
 Lomazzo Gian Paolo 252
 Lombard Lambert 102
 Lombardo Tulio 34
 Londerseel Jan van 208
 Longuyon de Jacques 71
 Lorenzetti Ambroggio 172
 Lorenzi Stoldo 316, 317
 Lose Johann 274
 Lot 78, 82–83
 Ludwik XIII 297
 Ludwik XIV 203
 Ludwika Maria Gonzaga 153, 289, 291, 297,
 299–301, 303, 306, 327
 Lukian 43, 97, 104, 281
 Lukrecja 47–55, 56, 58, 63, 70, 73, 74, 77–78, 79,
 87, 92, 93, 175, 191, 244–245, 278
 Lukrecjusz 48, 140
 Luna 23, 28, 32, 34, 64, 297, 342, 343
 Luter Marcin 38, 41, 51, 64, 86, 87, 140, 146, 156,
 158, 196, 284, 351, 353
 Lycosthene Conrad 320
 Łotman Jurij 8, 366
 Łuszczewska Jadwiga Deotyma 362
 Machiavelli Niccolò 149, 242
 Macrobius 140
 Majmonides 147
 Maksymilian Emmanuel 138, 360
 Maksymilian I 77, 280–281
 Maksymus Waleriusz 11, 41, 56, 74, 76, 97, 98,
 130, 187, 188, 228, 238, 245, 246, 247, 248,
 253, 257, 281, 288
 Małgorzata Austriacka 50
 Małgorzata Sabaudzka 113
 Mander Carel van 109, 160, 175–176, 320, 325,
 347, 359
 Manliusz Tytus 60, 74
 Mann Thomas 367
 Mantegna Andrea 47, 57, 277
 Marcellinus 338
 Marcja 74
 Marcjalis 141
 Marek Aureliusz 141, 311, 315, 319

- Marek, św. 116, 166, 171, 284, 353
- Maria 16, 19, 34, 65
- Maria Kazimiera Sobieska 165, 283, 303
- Maria Magdalena, św. 34, 50, 51,
- Marliano Bartolomeo 141
- Mars 24–25, 28, 32, 35, 54, 70, 77, 79, 171, 176,
201, 202, 231, 232, 236, 300, 301, 303, 340–341
- Massys Quentin 50
- Matthijsen Jan 90
- Maturanzio Francesco 76
- Maurycy Orański 163, 236, 253
- Maurycy, książę holenderski 236
- Mayr Paulys 327
- Meckenem Israhel van 48, 52,
- Medici Cosimo 115
- Medici Cosimo I, książę 178, 248, 253, 315
- Medici Francesco 311, 315
- Medici Lorenzo 243, 253, 262
- Medici Lorenzo II 246
- Medici Maria 299
- Medici Pietro 262
- Meer Willem van der 176, 231
- Meissner Johann Heinrich 70, 165, 166, 269–
270, 340, 347
- Meisterlin Sigismund 96
- Melanchton Philip 39, 40, 42–43, 65, 86, 94, 137,
138, 140, 245, 357
- Merkury 30, 32, 33, 69, 171, 172, 189–191, 203,
231, 266, 300, 301, 316, 323, 325, 326, 342
- Meyerheim 47, 66
- Michalski Sergiusz 13
- Michał Anioł 71, 249, 256, 274, 314, 316
- Michał Korybut Wiśniowiecki 206, 282, 283,
291, 301, 303
- Michał Szkot 33
- Michałowski Jakub 301
- Mikocki Tomasz 318–319, 327
- Milwitz Bartholomäus 159, 162
- Miłosz Czesław 364
- Minerwa 34, 172, 201, 202, 211, 231, 232, 234–235,
236, 269, 283, 291, 292, 299, 303
- Mistrz Adrian 278–279
- Mistrz b.x.g. 18
- Mistrz Cornelius 283
- Mistrz ES 17–18
- Mistrz Georg 47–52, 54, 55, 58–59, 61, 64, 66,
71, 82, 92, 101, 278
- Mistrz Księgi Domowej 19, 23, 25
- Mistrz Michael z Augsburga 28, 29, 30, 32, 33,
34–35
- Mistrz Ogrodu Miłości 22
- Mistrz Paul 79, 80
- Mistrz Sebastian 87
- Mistrz Świętej Krwi 50
- Miziołek Jerzy 104
- Mojżesz 73, 74, 93, 104, 192, 208
- Möller Anton 89, 91, 103–106, 119, 123, 168, 170,
205, 206, 286, 339, 283
- Mont Hans 89, 91
- Montano Benito Arias 147
- Montauban Arnaud de 67, 70
- Montenay Georgette de 240, 243
- Montorsoli Giovanni Angelo 314
- Morus Thomas 141, 356
- Moryson Fines 132
- Muller Harmen Jansz. 184, 284, 285
- Münch Georg 299
- Mus Decjusz 75
- Nemorecki Johannes 217
- Nemrod 74
- Nepot Korneliusz 73
- Neptun 10, 30, 50, 171, 172, 189, 190, 191, 214,
231, 266, 297, 299, 300, 303, 304, 307–336,
355, 366
- Neron 62, 150, 153, 162, 147, 260, 261, 256–257,
295
- Nerwa 260, 261
- Nicephorus Gregoras 141
- Niedenthal Samuel 300

- Nieuhoff Johann 348
 Noe 74, 146, 192,
 Noort Lambert van 102, 272
 Numa Pompiliusz 74
 Obberghen Anton van 231
 Ogier Charles 121
 Oktawian August 261, 297
 Oldendorp Johann 42
 Omfale 277
 Opaliński Krzysztof 131
 Ops 297, 338
 Orfeusz 13, 91, 109–126, 323
 Oria Bonifacio Giovanni d' 130, 138, 140–141
 Orodes II 101
 Ossoliński Jerzy 131
 Otanes 100
 Otto III 249
 Ottoboni Marco 170
 Owidiusz 11, 18, 26, 43, 65, 89, 91, 110, 117, 119,
 125, 138, 141, 142, 175, 313
 Palczowski Paweł 168
 Palladio Andrea 173, 219, 251
 Pallingenius Marcellus 43
 Palma Młodszy Jacopo 197
 Paludanus Willem 255, 272
 Paradin Claude 141, 142, 192, 199, 327, 339
 Parmiggianino 91
 Passe de Crispin 120, 325
 Pastorius Joachim 301
 Paweł, św. 87, 143, 211, 228, 356
 Pencz Georg 57, 63
 Penni Luca 104
 Pentesileja 73
 Perci de Pietro 75
 Persefona 223
 Perugino Pietro 45, 75, 247
 Perykles 45, 76
 Peschwitz Gottfried 106–107, 142, 228
 Petrarka 39, 44, 64, 71, 74, 75, 76, 123, 140, 141,
 142, 159, 191, 245, 248, 253, 276–277, 306, 337
 Petroniusz 338
 Pfeffinger Degenhart 57
 Pindar 355
 Piombo Sebastian del 249
 Piram 277
 Pirckheimer Wilibald 167, 281
 Pisan Christine de 22
 Pisanello 262
 Pisano Andrea 33
 Pitagoras 33, 43, 76, 114, 115, 138, 338
 Pius II, papież 34, 277
 Pius IV, papież 315, 316
 Pizystrates 243
 Platocomus Johann właśc. Brettschneider 43
 Platon 40, 42, 84, 114–115, 140, 145, 177, 197, 228,
 238, 321, 355, 361, 366
 Plaut 141
 Pliniusz Starszy 43, 60, 117, 123, 162, 178, 297
 Plotyn 140
 Plutarch 11, 42, 43, 75, 106, 130, 142, 188, 205,
 206, 241, 243, 246, 247, 253, 276, 277
 Podkowa Iwan 233
 Polibiusz 168, 245, 276
 Poliziano Angelo 44, 114, 140
 Polluks 153
 Pompejusz 75, 204, 205, 219
 Poniatowski Stanisław August 206
 Poppea 261
 Porcja 74
 Porsenna 75, 246, 247
 Pourbus Frans 125
 Praun Paul von 120
 Prell Hermann 170
 Prieur Barthélemy 318
 Proclus 321
 Proit Johannes 130, 134, 236
 Proteusz 174
 Psyche 63, 300
 Ptolemajos Filopator 104
 Ptolemeusz 262

- Pucitelli Virgille 300
 Pyrrus 74, 75
 Pyton 299
 Quellinus Artus 227
 Rafael 48, 52, 63, 71, 249, 325
 Raimondi Marcantonio 48, 57
 Rajnold święty alias Renaud de Mautauban 47,
 52, 58, 67–71, 79, 83, 91, 279
 Ranisch Bartel 219
 Refinger Ludwig 57
 Reichle Hans 309
 Reiner z Amsterdamu 228
 Rej Mikołaj 131
 Rennen Peter van der 286
 Rhete David Friedrich 217
 Rhete Philip Kristian 222
 Rheticus Joachim Georg 86, 115, 232
 Rhode Franciscus 15
 Ringering Peter 224–225
 Rinucio Alamanno 75
 Ripa Cesare 123, 164, 202, 222, 224, 227, 246,
 285, 297, 325, 347
 Rivius Walther 271–272
 Robert Andegaweński 74, 75
 Rogge Johann 311
 Rokossowski Konstanty 363
 Roland 70, 94, 123
 Rollenhagen Otto 266
 Romano Giulio 57
 Romulus 75
 Roseo Mambrino 142
 Rossi Vincenzo de 316
 Roth Chrystian 300
 Rouillé Guillaume 262
 Rubens Peter Paulus 326
 Rudolf II 120, 360
 Rufus Konrad Mutianus 28
 Sabinus Georgius 65, 317
 Sachs Hans 54
 Sadeler Johannes 184, 187, 284
 Sadeler Raphael 211, 212
 Saforet 70
 Salomon 30, 74, 88, 96, 98, 100, 101, 102, 103,
 155–156, 159, 172, 180, 183, 194, 196, 198, 207,
 208–213, 223, 237, 240, 241, 272, 306
 Salustiusz 42, 43, 142, 224
 Salutatti Collucio 75
 Salviati Francesco 248
 Sambucus Johannes 262–263
 Samson 18, 29, 34, 51, 58, 74, 76, 81
 Sanmicheli Michele 216, 260
 Sannazaro Jacopo 34
 Sansovino Jacopo 172, 250–251, 315–316
 Sarnicki Stanisław 168, 290
 Saturn 25, 30, 32, 34, 64, 79, 107, 166, 231, 267,
 268, 268, 277, 340, 343
 Scacchi Marco 300
 Scamozzi Vincenzo 219
 Scewola Mucjusz 56, 75, 76, 246–248, 249, 253,
 291
 Schachmann Bartholomäus 109, 164, 170, 236,
 247, 249, 262
 Schan Lucas 120, 237
 Schäufelein Hans 39, 51, 61, 280, 281
 Schedel Hertman 56, 159
 Schlüter Andreas Starszy 257–258
 Schmidt Benjamin 347
 Schmidt Thomas 57
 Schmieden Nathaniel 300
 Schoeberg Andreas 347
 Schoferlin Bernard 43
 Schoninck Martin 78–79, 81, 82, 153
 Schopenhauer Johanna 129, 153, 221, 263, 348,
 349
 Schreck Valentinus 135
 Schröder Nathaniel 129, 164–166, 282, 286
 Schultz Johann Carl 260, 266, 269, 329
 Schumann Gabriel 129
 Schwaradt Johann 42
 Schwartz Christoph 184, 284

- Scultetus Abraham 137
 Scypion Afrykański Młodszy (Mniejszy) 75, 245
 Scypion Afrykański Starszy 74–75, 76, 91, 92, 245, 247, 253, 254, 257
 Sekstus Tarkwiniusz 47, 48, 50, 53, 70, 245
 Sellaio Jacopo da 64, 277
 Semiramida 71, 74
 Seneka 38, 42, 43, 56, 106, 140, 141, 145, 146, 148, 150, 151, 366
 Senio 75
 Septymiusz Sewer 217, 219
 Serlio Sebastiano 14, 154, 173, 217, 219, 220, 255, 265, 271, 272
 Servius 101
 Serwiliusz 184, 185
 Sforza Constanzo 277
 Sieniawski Hieronim 278
 Sieniawski Mikołaj 278
 Sigonio Carlo 141
 Simeoni C. P. 248
 Simeoni Gabrielle 141, 246
 Sinclair Johann von 165, 166
 Sizamnes 100
 Skanderbeg-Kastrioti Jerzy 250
 Skiluros 202
 Sobieski Aleksander Benedykt 288
 Sobieski Jakub 283
 Sobieski Konstanty 304
 Soderini Giovanni Vittoria 319
 Sofokles 43, 141 343
 Sofonisba 74
 Sokrates 76, 84
 Sol 32, 34, 342,
 Solis Virgil 87, 89, 125, 175, 177–178, 277, 281, 284
 Solon 241, 243, 244
 Spano Pippo 75,
 Speyman Johann 10, 140, 153, 160, 170, 202, 236, 237–252, 254, 258, 262, 311, 313, 318, 338, 357–358
 Spuriusz Lukrecjusz 48
 Starowieyski Franciszek 364
 Stech Andreas 88, 90, 92, 106, 121, 203, 281
 Stefan Batory 105, 130, 135, 162, 206, 218, 233, 281, 291, 357
 Stelzener Georg 86
 Stender Carl 311, 314
 Stobajos 106, 142
 Strada Giovanni 178
 Strada Jacopo 262
 Strada Zenobi da 75
 Strakowski Jan 231
 Stritski Cristoph 268
 Strobant Heinrich 141, 354
 Swetoniusz 73, 143, 261, 262, 277
 Sybilla Kumańska 75
 Szczerbic Paweł 148
 Tacyt 142, 148, 149, 261, 276
 Tarkwiniusz Pyszny 163, 244
 Tarnowski Jan 109, 278
 Tasso Bernardo 142
 Temistokles 76, 91, 241–243, 244, 246, 347, 254, 257
 Teofrast 1140
 Terencjusz 43, 138, 142, 340
 Terminus 183
 Tertulian 56, 261
 Tetyda 315, 324
 Teuca 73
 Thym Mores 339
 Tidicaeus Franciscus 339
 Tintoretto 197, 325
 Titus Manlius 249
 Titus Peter 36
 Todorov Tzvetan 173
 Tomasz z Akwinu, św. 33, 114, 149, 238
 Tomyris 73, 75
 Trajan 76, 95–96, 150, 260, 261
 Tribolo Niccolò 316
 Troeltsch Ernest 358

- Tuchołka-Włodarska Barbara 14
 Tukidydes 141, 142, 253
 Tullus Hostyliusz 61, 62
 Tyberiusz 260, 261
 Tycjan 249, 280
 Tydeus 73
 Typotius 187, 198, 327
 Tysbe 277
 Uberti degli Farinato 75
 Uphagen Jan 348
 Uytewael Joachim 325
 Valerianus Pietrus 111, 188
 Valturius Robertus 277
 Veen Henk Th. van 319
 Veen Otto van 123
 Veronese Paolo 124, 156, 197
 Vico Enea 227, 262
 Vignola Giacomo 256, 274
 Villalpando Battista Juan 196, 197
 Viritis Andreas 148
 Vischer Hans 59
 Vitry Jacques de 95
 Vittoria Alessandro 172, 318
 Volckmar Nicolaus 128
 Vos Maarten de 120, 162, 162, 211, 212, 285, 286,
 287, 340, 343, 344
 Vries Adriaen de 309, 313, 314, 316, 317, 321
 Vries Vredeman Hans de 10, 91, 98, 99, 103,
 109–115, 117, 118, 120, 123–124, 125, 155, 158,
 159, 163, 176, 177, 181, 183, 190, 195, 196, 202,
 205, 217, 219, 221, 223, 230, 233, 234, 239,
 250, 256, 258, 272, 273, 287–288, 299, 314,
 347, 355, 359
 Walentynian 260, 261
 Warszewicki Krzysztof 168
 Wawrzyniec Wspaniały zob. Medici Lorenzo
 Wązbiński Zygmunt 7
 Wehtere Willen van 252
 Weiditz Christoph 322
 Wenus 11, 16, 19, 20, 21, 23–25, 26, 33, 35, 54, 77,
 85, 104, 171, 172, 231, 266, 269, 279, 283, 292,
 300, 301, 321, 338, 340, 344
 Wergiliusz 26, 43, 110, 138, 141, 313, 317, 320, 322
 Wespazjan 184, 260
 Wessel Jacob 328
 Westa 297
 Wettner Ottmar 311
 Weturia 73
 Wierix Antonius 333
 Wilhelm IV Bawarski 50, 57, 92
 Wilhelm Orański 162, 163
 Willer Peter 121, 235, 236, 328
 Wimpeling Jakob 40
 Wirginia 73, 74, 76, 92
 Witruwiusz 58, 154, 219, 266, 271, 272, 273
 Wittgenstein Ludwig 367
 Władysław IV Waza 91, 137, 164, 165, 161, 254,
 256, 283, 290, 291, 292, 300, 302, 303, 307,
 324
 Władysław Jagiellończyk 79
 Władysław Jagiełło 206, 250, 278, 281, 297
 Worm Ole 119
 Wulkan 30, 331, 330, 336
 Zainer Johann 74
 Zeleukos 88, 96, 98–100
 Zetzkius Jakob 300
 Zimmerman Gerhard 141–142
 Zuzanna 96
 Zwingli Ulrich 53
 Zygmunt August 130, 134–135, 162, 297, 339–340,
 360,
 Zygmunt I Stary 37, 38, 47, 69, 79, 87, 133, 139,
 148, 206, 322
 Zygmunt III Waza 92, 163, 206, 236, 250, 254,
 256, 282, 290–291, 297, 324, 327, 338

Spis ilustracji

1. *Nie cudzołóz z Tablicy Dziesięciorga Przykazań*, Gdańsk, kościół Mariacki.
2. Mistrz E. S., *Mały ogród miłości*, fragment, miedzioryt.
3. Mistrz E. S., *Samson i Dalila*, miedzioryt.
4. Mistrz Księgi Domowej, *Para narzeczonych*, miedzioryt, ok. 1485–1488.
5. *Oblężenie Malborka*, 1488, zaginiony, dawniej Dwór Artusa w Gdańsku.
6. *Oblężenie Malborka*, fragment, 1488, zaginiony, dawniej Dwór Artusa w Gdańsku.
7. Mistrz Ogrodu Miłości, *Ogród miłości*.
8. *Oblężenie Malborka*, fragment, 1488, zaginiony, dawniej Dwór Artusa w Gdańsku.
9. *Dzieci Marsa*, ilustracja z księgi blokowej, Londyn, British Library.
10. *Cztery wieki ludzkości*, ilustracja z *Metamorfoz* Owidiusza, wydanie Regiusa, Wenecja 1497.
11. *Upadek pod krzyżem i Ukrzyżowanie* z ołtarza Mistrza Michaela z Augsburga, 1515, kościół Mariacki, Gdańsk.
12. *Boże Narodzenie*, fragment ołtarza Mistrza Michaela z Augsburga, 1517, kościół Mariacki, Gdańsk.
13. *Merkury*, fragment ołtarza Mistrza Michaela z Augsburga, 1517, kościół Mariacki, Gdańsk.
14. Hans Burgkmair, *Merkury*, miedzioryt, 1510–1511.
15. *Saturn*, fragment ołtarza Mistrza Michaela z Augsburga, 1517, kościół Mariacki, Gdańsk.
16. Adriaen Karffycz, *Saturn*, zaginiona rzeźba z Dworu Artusa, Gdańsk.
17. *Wenus*, fragment ołtarza Mistrza Michaela z Augsburga, 1517, kościół Mariacki, Gdańsk.
18. Hans Burgkmair, *Wenus*, 1510–1511, miedzioryt.
19. Wnętrze Dworu Artusa, stan przed 1945.
20. Mistrz Georg, *Śmierć Lukrecji*, 1534, Dwór Artusa, Gdańsk.
21. Hans Schäufelein, *Śmierć Lukrecji*, miedzioryt.

22. Ilustracje z historii Lukrecji ze strony tytułowej *Dziejów Rzymu* Liwiusza, 1518, Biblioteka Gdańska PAN.
23. *Mars i Wenus* oraz *Samobójstwo Lukrecji*, 1529, malowidła w *Gerichtslaube* ratusza w Lüneburgu.
24. Mistrz Georg, *Marek Kurcjusz*, 1534, Dwór Artusa, Gdańsk.
25. Hans Vischer, *Marek Kurcjusz*, ilustracja z dzieła *Historia naturalna* Pliniusza, 1518.
26. Mistrz Georg, *Stracenie Mecjusza Fufecjusza*, 1534, Dwór Artusa, Gdańsk.
27. Mistrz Georg, *Diana i Akteon*, 1534, Dwór Artusa, Gdańsk.
28. Lucas Cranach St., *Diana i Akteon*, Wadsworth Atheneum w Hartford.
29. K. F. Meyerheim, *Synowie Hajmona na Bajardzie*, Dwór Artusa, Gdańsk.
30. *Synowie Hajmona na Bajardzie*, ilustracja ze strony tytułowej *Księgi Bractwa św. Rajnolda*, 1577/1578, Archiwum Państwowe w Gdańsku.
31. Adriaen Karffycz, *Św. Rajnold*, Dwór Artusa, Gdańsk.
32. Heinrich Aldegrever, *Herkules walczący z Anteuszem*, miedzioryt, 1529.
33. Hans Burgkmair, *Dobre Bohaterki i Dobrzy Bohaterowie Starego Testamentu*, drzeworyt, 1518.
34. Hans Burgkmair, *Dobrzy Bohaterowie i Dobre Bohaterki Starożytności*, miedzioryt, 1518.
35. Martin Schoninck, *Oblężenie Betuli*, 1536, Dwór Artusa, Gdańsk.
36. Martin Schoninck, *Oblężenie Malborka*, 1536, Dwór Artusa, Gdańsk.
37. Hans Sebald Beham, *Herma liściasta z puttami*, miedzioryt.
38. Hans Sebald Beham, *Tryton i trytonka*, miedzioryt.
39. Peter Flötner, *fryz ornamentalny*, miedzioryt.
40. Lorenz Lauenstein, *Ofiara Jefty*, 1534, Dwór Artusa, Gdańsk.
41. Lorenz Lauenstein, *Lot z córkami*, 1534, Dwór Artusa, Gdańsk.
42. Hans Sebald Beham, *Arabeska kandelabrowa*, miedzioryt, 1527.
43. Hans Aldegrever, *Arabeska kandelabrowa*, miedzioryt, 1529.
44. Lucas van Leyden, *Ornament z delfinami*, miedzioryt, 1527.
45. Georg Stelzener, *Wielki Piec*, fragment, kafel z przedstawieniem Wenus, 1546, Dwór Artusa, Gdańsk.
46. Mistrz Sebastian, *Hektor*, fresk z końca lat 60. XVI w., Dwór Artusa, Gdańsk.
47. Virgil Solis, *Hektor*, miedzioryt, 1550.
48. *Diana i Akteon*, grupa rzeźbiarska, 1589 (?), dawniej Dwór Artusa, Gdańsk.
49. Virgil Solis, *Diana i Akteon*, ilustracja z *Metamorfoz* Owidiusza.
50. Hans Mont, *Europa*, Sala Cesarska zamku w Bučovicach.
51. Andreas Stech, *Walka Kuriacjuszów z Horacjuszami*, zaginiony, dawniej Dwór Artusa, Gdańsk.
52. Malarz nieznany, *Sąd Kambyzesa*, 1568, Dwór Artusa, Gdańsk.
53. Malarz nieznany, *Ukaranie Licyniusza Krassusa*, 1568, Dwór Artusa, Gdańsk.
54. Malarz nieznany, *Diligentia*, 1568, Dwór Artusa, Gdańsk.
55. Lucas van Doetecum według Vredemana de Vries, projekty kariatyd z serii *Caryatidum*, Antwerpia 1563, niezachowane, Gdańsk.
56. Rzeźbione hermy, 1589, dawniej w sieni domu przy Piwnej 22, Gdańsk.

57. Malarz nieznany, *Sąd Salomona*, 1568, Dwór Artusa, Gdańsk.
58. Dirck Volkertsz. Coornhert według Fransa Florisa, *Sąd Salomona*, miedzioryt, 1556.
59. Anton Möller, *Kalumnia Apellesa*, 1588, zaginiony, dawniej Dwór Artusa, Gdańsk.
60. Anton Möller, *Alegoria warunków sądu sprawiedliwego*, 1588, Dwór Artusa, Gdańsk.
61. Hans Vredeman de Vries, *Orfeusz*, 1594, zaginiony, dawniej Dwór Artusa, Gdańsk.
62. Hans Vredeman de Vries, *Orfeusz*, fragment, 1594, zaginiony, dawniej Dwór Artusa, Gdańsk.
63. *Templum intelligentiae*, ilustracja z dzieła *Civitas Veri sive Morum* Bartolomea Del Bene, Paris 1609.
64. Hendrick Hondius, *Prawdziwy Kościół Apostolski*, miedzioryt, 1599.
65. Frontysepis z dzieła *Musei Wormiani Historia*, ukazujący gabinet osobliwości Ole Worma.
66. *Lania między cielętami*, *Hirschaal* na zamku Gotorff.
67. *Rittersaal* na zamku w Welkersheim Bad Mergentheim, z płaskorzeźbionymi w stiuku zwierzętami łownymi.
68. *Orfeusz wśród zwierząt*, dekoracja snycerska klatki schodowej gdańskiej Sieni, XVII w., zaginiona.
69. *Orfeusz*, fragment malowidła na zaginionym stropie domu gdańskiego.
70. Malarz nieznany, epitafium rodziny Oehmów, fragment z ruinami Septizonium, 1559, kościół Mariacki, Gdańsk.
71. Vredeman de Vries, *Sąd ostateczny*, fragment (1594–1596), Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
72. Philips Galle według Maartena van Heemskercka, *Triumf Czystości*, miedzioryt, 1565.
73. Izaak van den Blocke, *Rozejście się narodów po upadku wieży Babel*, po 1605, Kamlaria Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
74. Izaak van den Blocke, *Alegoria Dobrej i Złej Drogi*, 1610, zaginiony, dawniej kościół Świętej Katarzyny, Gdańsk.
75. Hieronymus Cock według Maartena van Heemskercka, *Superbia (Pycha prowadząca do Zazdrości)* z cyklu *Circulus vicissitudinis humanarum rerum*, Antwerpia 1564.
76. Bartholomäus Milwitz, *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, fragment, 1654, kościół Świętej Katarzyny, Gdańsk.
77. Philips Galle według Maartena van Heemskercka, *Latarnia morska w Faros*, miedzioryt, 1572.
78. Abraham van den Blocke, nagrobek Simona i Judith Bahrów, fragment, 1620, kościół Mariacki, Gdańsk.
79. Theodor de Bry według Maartena de Vos, *Wilhelm Orański i Charlotte de Bourbon kłęczący przed Bogiem*, miedzioryt, 1577.
80. Izaak van den Blocke, emblemat *Si crux fundata virescat*, Sala Czerwona, Ratusz Głównego Miasta, Gdańsk.
81. Jeremias Falk według Adolfa Boya, frontysepis *Machinae coelestis pars prior* Jana Heweliusza, Gdańsk 1673.
82. Nagrobek Nathaniela Schrödera, 1668, stan przed 1945, kościół Świętego Jana, Gdańsk.

83. Johann Heinrich Meissner, nagrobek Johanna von Sinclaira, po 1731, kościół Mariacki, Gdańsk.
84. Epitafium Jana Heweliusza, stan przed 1945, kościół Świętej Katarzyny, Gdańsk.
85. Hermann Prell, według, *Poselstwo gdańskich kupców u doży Marina Grimaniego w 1601 r.*, litografia, 1859.
86. Loggetta di San Marco, Wenecja.
87. Simon Herle i warsztat, fryz snycerski Sali Czerwonej Ratusza Głównego Miasta, *Luna*, Gdańsk.
88. Virgil Solis, *Luna* z cyklu *Dzieci Planet*, miedzioryt.
89. *Kriegsstube*, fragment, ratusz w Lubece (1594–1613), stan sprzed 1945.
90. Simon Herle i warsztat, intarsja ze sceną polowania, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
91. Virgil Solis, *Polowanie* z cyklu *Scen myśliwskich*, miedzioryt.
92. Scena myśliwska, płaskorzeźba na fryzie Sieni Lwiego Zamku w Gdańsku, 1569, stan przed 1945.
93. *Jagdsaal*, Schloss Wolfsburg, ok. 1600.
94. Sala zamku Kalmar z fryzem ze scenami myśliwskimi, k. XVI w.
95. Izaak van den Blocke, *Jozafat przed radą sędziów*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
96. Izaak van den Blocke, *Modlitwa Salomona*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
97. Izaak van den Blocke, *Upadek Jerycha*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
98. Harmen Jansz. Muller, *Upadek Jerycha*, miedzioryt.
99. Johann Sadeler według Christoph'a Schwartza, *Ukrzyżowanie*, miedzioryt, 1582.
100. Izaak van den Blocke, *Helwidiusz Priscus i cesarz Wespazjan*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
101. Izaak van den Blocke, *Serwiliusz i Appiusz*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
102. Izaak van den Blocke, *Attyliusz Regulus*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
103. Johannes Sadeler według Petera Candida, *Ostatnia wieczerza*, miedzioryt.
104. Izaak van den Blocke, *Aleksander Wielki z Hefajstionem*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
105. Izaak van den Blocke, *Cerera, Neptun i Merkury*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
106. Izaak van den Blocke, *Apoteoza Gdańska*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
107. Emblemat *Ego federa faxo* z dzieła Claude'a Paradina, *Devises heroïques*, Lyon 1557.
108. Izaak van den Blocke, emblemat *Roborat vectes portarum tuarum*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
109. Paolo Veronese, *Wenecja jako Junona koronowana przez Wiktorię*, Sala del Maggior Consiglio, Pałac Dożów, Wenecja.

110. Izaak van den Blocke, Emblem *Coronasti annum benignitatis tuae*, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
111. Emblemat *In se contexta recurrit z Devises heroïques* Claude'a Paradina, Lyon 1557.
112. Jacob Liscornet Młodszy, *Concordia*, 1685, stan przed 1945, plafon dawniej w Sieni Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
113. Izaak van den Blocke, *Juliusz Cezar nakazuje spalenie listów Pompejusza*, 1612–1617, dawniej Sala Zimowa Rady Ratusza Głównego Miasta, Muzeum Narodowe, Gdańsk.
114. Izaak van den Blocke, *Król Skiluros z synami*, 1612–1617, zaginiony, dawniej Sala Zimowa Rady Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
115. Izaak van den Blocke, *Obraz alegoryczny*, 1612–1617, zaginiony, dawniej Sala Zimowa Rady Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
116. Izaak van den Blocke, *Obraz alegoryczny*, 1612–1617, zaginiony, dawniej Sala Zimowa Rady Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
117. Izaak van den Blocke, *Likurg*, 1612–1617, zaginiony, dawniej Sala Zimowa Rady Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
118. Izaak van den Blocke, *Modlitwa Salomona*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga.
119. Izaak van den Blocke, *Napomnienia króla Salomona*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga.
120. Izaak van den Blocke, *Lekcja mrówek*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga.
121. Izaak van den Blocke, *Leń śpiący w czasie żniw*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga.
122. Izaak van den Blocke, *Nędza i Niedostatek karzą lenia*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga.
123. Izaak van den Blocke, *Kto nie pracuje, ten nie je*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga.
124. Izaak van den Blocke, *Minerwa napomina Młodość*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga.
125. Izaak van den Blocke, *Junona przynosi zaszczyty*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga.
126. Raphael Sadeler według Maartena de Vos, *Honor* z cyklu *Etapy życia ludzkiego*, miedzioryt, 1591.
127. Izaak van den Blocke, *Jezus nauczający*, malowidło plafonu, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga.
128. Willem van den Blocke, Brama Wyżynna, 1588, stan z końca XIX w., Gdańsk.
129. *Kaiserport w Antwerpii*, ilustracja z dzieła *Le triumphe d'Anvers, fait en la susception du Prince Philips, Prince d'Espaign[e]*, Antwerp 1550.
130. Abraham van den Blocke, Brama Długouliczna, 1612, Gdańsk.

131. Sebastian Serlio, Projekt fasady pałacowej w porządku koryncko-kompozytowym (*Libro... d'Architettura*, Venetia 1566, s. 176 a).
132. Emblemat z szyszką pinii z dzieła *Emblemates* Hadrianusa Juniusa.
133. *Concordia* z *Iconologii* Cesare Ripy.
134. A–D Peter Ringering (?), projekty figur A. *Prudentia*, B. *Pietas*, C. *Iustitia*, D. *Concordia*, sangwina, Muzeum Narodowe, Gdańsk.
135. A–D Peter Ringering (?), projekty figur A. *Pax*, B. *Libertas*, C. *Ubertas*, D. *Fama*, sangwina, Muzeum Narodowe, Gdańsk.
136. Hans Kramer, Dirck Daniels, Brama Zielona, 1564–1568, Gdańsk.
137. Brama Żuławska, 1627, stan przed 1945, Gdańsk.
138. A–B *Wojna* i *Pokój*, figury alegoryczne na Bramie Żuławskiej, zaginione, 1627, Gdańsk.
139. Wielki Arsenał, 1612, Gdańsk.
140. Wielki Arsenał, fragment, 1612, Gdańsk.
141. *Rzymski wojownik*, Wielki Arsenał, 1612, Gdańsk.
142. *Minerwa*, Wielki Arsenał, 1605, Gdańsk.
143. Posąg św. Jana w niszy na fasadzie szpitala Sint Jans Gasthuis w Hoorn, 1563.
144. Peter Willer, *Minerwa*, fragment ilustracji z planem Gdańska z dzieła Reinhold Curickego, *Der Stadt Danzig historische Beschreibung*, Amsterdam–Danzig 1687.
145. Lucas Kilian, *Ekstlibris Johanna Speymana*, miedzioryt, 1617.
146. Dom Johanna Speymana, 1618, Gdańsk.
147. Dom Johanna Speymana, fragment fasady, 1618, stan przed 1945, Gdańsk.
148. Dom Johanna Speymana, fragment fasady, 1618, Gdańsk.
149. Hendrick Goltzius, *Caritas*, miedzioryt.
150. Hans Vredeman de Vries, ilustracja z cyklu *Panoplia seu armamentarium ac ornamenta* (wyd. Gerard de Jode, Antwerpia 1572).
151. Emblemat *Nec igni nec ferro cedit* z dzieła Hadrianusa Juniusa *Emblemata* (Antwerp 1565).
152. Emblemat *Non quaeras dissolutionem* z dzieła Georgette de Montenay *Emblemes où devises chrestiennes*, Lyon 1571.
153. Dom Johanna Speymana, relief z bitwą Temistoklesa, 1618, Gdańsk.
154. Dom Johanna Speymana, relief z Lukrecją i Brutusem, 1618, Gdańsk.
155. Dom Johanna Speymana, relief z Horacjuszem Koklesem w czasie bitwy, 1618, Gdańsk.
156. Hendrick Goltzius, *Horacjusz Kokles* z serii *Bohaterowie rzymscy*, miedzioryt, 1585.
157. Dom Johanna Speymana, relief z Mucjuszem Scewolą przed Porsenną, 1618, Gdańsk.
158. Dom Johanna Speymana, relief z Kamillusem w czasie oblężenia Rzymu, 1618, Gdańsk.
159. Dom Johanna Speymana, relief ze sceną walki Kuriacjuszów z Horacjuszami, 1618, Gdańsk.
160. Dom Johanna Speymana, relief z głową Wawrzyńca Medyceusza, 1618, Gdańsk.
161. Jacopo Sansovino, Biblioteca di San Marco, fragment, Wenecja.
162. Abraham van den Blocke, fasada południowa Dworu Artusa, 1616–1617, Gdańsk.
163. Cornelis Floris II, Willem Paludanus, Ratusz w Antwerpii, fragment fasady, 1560–1565.
164. Abraham van den Blocke, fasada południowa Dworu Artusa, portal 1616–1617, Gdańsk.

165. Tzw. Dom Schlütera przy Piwnej 1, dekoracja rzeźbiarska Andreasa Schlütera Starszego, 1640, Gdańsk.
166. Tzw. Dom Schlütera przy Piwnej 1, dekoracja rzeźbiarska Andreasa Schlütera Starszego, 1640, Gdańsk.
167. Dom Ferberów, 1560, stan przed 1945, Gdańsk.
168. Dom Ferberów, 1620, stan przed 1945, Gdańsk.
169. Kaiserhaus, 1587–1588, stan przed 1945, Hildesheim.
170. Dom Konertów, fragment, 1560, stan przed 1945, Gdańsk.
171. *Veritas*, kariatyda z portalu domu przy Długiej 37, 1563, stan przed 1945, Muzeum Narodowe w Gdańsku.
172. *Saturn jako alegoria Czasu*, relief przedproża domu przy ulicy Korzennej 43, dziś Długi Targ 45, Gdańsk.
173. Przedproże z alegoriami Wiosny i Lata, ulica Piwna 15, stan przed 1945, Gdańsk.
174. *Alegoria Zimy*, przedproże domu przy ulicy Chlebnickiej 14, stan przed 1945, Gdańsk.
175. Johann Lose, projekt portalu (kominka?), 1611, Biblioteka Gdańska PAN.
176. Lukas Ewert, *Triumfalny pochód rycerstwa z królem Kazimierzem Jagiellończykiem*, fragment, 1585, Dwór Artusa, Gdańsk.
177. Lukas Ewert, *Triumfalny pochód rycerstwa z królem Kazimierzem Jagiellończykiem*, fragment, 1585, Dwór Artusa, Gdańsk.
178. Lukas Ewert, *Triumfalny pochód synów królewskich i kardynała*, 1585, Dwór Artusa, Gdańsk.
179. Lukas Ewert, *Triumfalny pochód z trofeami, chorągwiami i witającymi starcami*, 1585, fragment zaginiony, dawniej Dwór Artusa, Gdańsk.
180. Nathaniel Schröder, *Ślubny orszak Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Eleonory Habsburżanki*, miedzioryt.
181. Mistrz Cornelius, *Triumf Miłosierdzia*, relief z cokołu chrzcielnicy, 1552–1553, kościół Mariacki, Gdańsk.
182. Virgil Solis, *Triumfalny pochód Muzyki*, miedzioryt.
183. Malarz nieznany, *Powinności władzy świeckiej*, rynek antykwaryczny.
184. Adrian Collaert według Maartena de Vos, *Powinności władzy świeckiej*, z cyklu *Boskie zadania trzech stanów*, miedzioryt, 1585–1588.
185. Hans Vredeman de Vries, *Libertas*, 1594, Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta, Gdańsk.
186. Jeremias Falck według Adolfa Boya, *Arcus Gratiae et Pacis*, 1646, miedzioryt, Biblioteka Gdańska PAN.
187. Jeremias Falck, projekt bramy triumfalnej, widok od strony wschodniej, 1646, miedzioryt, Biblioteka Gdańska PAN.
188. Jeremias Falck, projekt bramy triumfalnej, widok od strony zachodniej, 1646, miedzioryt, Biblioteka Gdańska PAN.
189. Brama Portugalska z dzieła *Pompa introitus Ferdinandi* (Antwerp 1641).
190. Jeremias Falck według Adolfa Boya, *Brama triumfalna*, 1646, miedzioryt, Biblioteka Gdańska PAN.

191. Abraham de Bruyn według Hansa Vredemana de Vries, strona tytułowa z dzieła *La ioyevse & magnifique entree de Monseigneur François... Duc de Anjou* (Antwerp 1582).
192. Brama triumfalna z dzieła Jeana Théodore'a de Bry, *Abriß und Beschreibung zwoer Triumph...* (Galler 1613).
193. Fajerwerk na Długim Targu w Gdańsku ku czci króla Jana III Sobieskiego w 1677 roku, miedzioryt z opisem Ernesta Brauna (1677), Biblioteka Gdańska PAN.
194. Fajerwerk z okazji wizyty króla Augusta II Sasa w 1698, ilustracja z dzieła Reinholda Curickego *Freuden-Bezeugung Der Stadt Dantzig...* (Dantzig 1698).
195. Wasserwerk z okazji wizyty króla Augusta II Sasa w 1698, ilustracja z dzieła Reinholda Curickego *Freuden-Bezeugung Der Stadt Dantzig...* (Dantzig 1698).
196. Peter Husen, *Neptun*, 1615, stan przed 1945, fontanna Neptuna, Gdańsk.
197. Peter Husen, *Neptun*, 1615, fontanna Neptuna, Gdańsk.
198. Peter Husen, *Lew pożerający konia*, park Rosenborg.
199. Projekt fontanny z dzieła Hansa Vredemana de Vries *Perspective...* (Leiden 1604–1605).
200. Projekt rysunkowy fontanny Neptuna dla zamku Kronborg, 1576–1583.
201. Alessandro Vittoria, *Neptun*, Victoria and Albert Museum, Londyn.
202. Barthélemy Prieur, *Neptun i trzy konie morskie*, model do fontanny, 1583.
203. Hippokamp, ilustracja z dzieła *Historii animalium* Konrada Gesnera.
204. Przegroda sieni domu przy ulicy Długiej 45, ok. 1560, obecnie sień górna Ratusza Starego Miasta, Gdańsk.
205. *Igraszki bóstw morskich*, relief kamienny z nadproża Sieni Gdańskiej (Nowy Dom Ławy), Gdańsk.
206. F. Gregorovius, rysunek ukazujący reliefowe dekoracje fryzu nad arkadą sieni przy ulicy Chlebnickiej 11.
207. *Junona jako alegoria powietrza*, ok. 1570, relief, dawniej w Ratuszu Głównego Miasta, Gdańsk.
208. Phillips Galle, *Junona jako alegoria powietrza*, miedzioryt, 1564.
209. Phillips Galle, *Wulkan jako alegoria ognia*, miedzioryt, 1564.
210. *Bachus jako alegoria ziemi*, ok. 1570, relief, dawniej w Ratuszu Głównego Miasta, Gdańsk.
211. Phillips Galle, *Kybele jako personifikacja Ziemi*, miedzioryt, 1564.
212. *Neptun jako alegoria wody*, relief, dawniej w Ratuszu Głównego Miasta, Gdańsk.
213. Phillips Galle, *Neptun jako alegoria wody*, miedzioryt, 1564.
214. *Alegorie czterech żywiołów*, konsola prospektu muzycznego kościoła Świętej Trójcy, ok. 1600, stan przed 1945, Gdańsk.
215. *Neptun i Cerera jako alegorie żywiołów*, płaskorzeźba z prospektu organowego kościoła Świętego Jana (obecnie w kościele Mariackim), 1629, Gdańsk.
216. Dirck Daniels, figura króla Zygmunta Augusta, hełm wieży Ratusza Głównego Miasta, 1561, Gdańsk, fot. w trakcie renowacji.
217. Mores Thym według Antona Möllera, ilustracja do dzieła *Microcosmos Franciscusa Tidi-caeusa* (Leipzig).

218. Malarz gdański, gdańskie *circulus vicissitudinis rerum humanorum*, Muzeum Narodowe, Poznań.
219. Theodor Galle według Maartena de Vos, *Circulus vicissitudinis rerum humanorum*, miedzioryt.
220. Malarz gdański, *Alegoria Pychy*, Muzeum Narodowe w Gdańsku.
221. Malarz gdański, *Alegoria Bogactwa*, Muzeum Narodowe w Gdańsku.
222. Theodor Galle według Maartena de Vos, *Alegoria Bogactwa*, miedzioryt.

Źródła ilustracji

- Muzeum Historyczne Miasta Gdańska: 20, 24, 26–27, 35–36, 40–41, 45, 52–53, 57, 71, 73, 76, 80, 90, 95–97, 100–102, 104–106, 108, 110, 116, 134–135, 137, 138, 169, 170
- Muzeum Narodowe Gdańsk: 220–221
- Biblioteka Gdańska PAN: 81, 175, 186–188, 190
- Instytut Herdera, Marburg: 1, 11–13, 15–17, 19, 30–31, 40, 51, 56, 59, 60, 61, 62, 82, 84, 112–117, 128, 147, 179, 196, 202, 206–7, 214–215
- Bildarchiv, Marburg: 46, 68–69, 89, 169, 171, 204
- Danuta N. Zasławska: 78, 153–155, 157–159, 162, 164, 181, 197, 205
- Andrzej Woziński: 29, 87
- Archiwum autora: 2–4, 7, 9–10, 14, 18, 21–23, 25, 28, 32–34, 37–39, 44, 47, 49, 50, 55, 58, 63–66, 72, 77, 79, 85–86, 88, 93–94, 98–99, 103, 107, 109, 118, 127, 129, 131–133, 143, 144–145, 149–152, 156, 161, 163, 169, 172, 182, 184, 191–195, 198–203, 217

Spis treści

Od autora	6
1 Uwagi wstępne	8
2 Dzieci Wenus – Dzieci Marsa	15
2.1 W średniowiecznym ogrodzie Wenus	15
2.2 Oblężenie Malborka i Dzieci planet	19
3 W wigilię renesansu. Bogowie planetarni w kościele	28
4 U źródeł ideowych gdańskiej res publiki. Antyczne lektury gdańszczan w czasach renesansu	36
5 Gdańskie czytanie Liwiusza i Owidiusza. Obrazy Mistrza Georga na tle programu ikonograficznego Dworu Artusa w XVI wieku	45
5.1 Śmierć Lukrecji	47
5.2 Ofiara Marka Kurcjusza	55
5.3 Stracenie Mecjusza Fufecjusza	60
5.4 Diana i Akteon	62
5.5 Synowie Hajmona na Bajardzie Święty Rajnold jako Nowy Herkules – tyranobójca	66
5.6 Dziewięciu Dobrych Bohaterów i viri illustres	71
5.7 Exempla, personifikacje cnót i temperamentów oraz bogowie planetarni w Dworze Artusa	77
5.8 Między ornamentalną modą a retoryką. Renesansowe ramy rundeli	81
5.9 Podsumowanie	84
6 Antyczne exempla iustitiae w Dworze Artusa	95
6.1 Cykl exempli sądowych z roku 1568	97

6.1.1	Sprawiedliwość Zeleukosa z Locri	98
6.1.2	Sąd Kambyzesa	100
6.1.3	Ukaranie Licyniusza Krassusa	101
6.2	Cykl alegoryczny Antona Möllera	103
6.2.1	Kalumnia Apellea	104
6.2.2	Alegoria warunków sądu sprawiedliwego	105
6.3	Antyczne exempla iustitiae z serii siedemnastowiecznych gobelinów	106
7	Orfeusz Hansa Vredemana de Vries i neopłatoński ideał civitas	109
7.1	Divina concordia urbis. Obraz idealnego miasta i jego społeczności	111
7.2	Orpheus alter Christus wśród rajskich zwierząt	115
7.3	Naturalia–artificialia. Jelenie w Dworze Artusa	120
7.4	Orpheus musicus	124
7.5	Orfeusz – Dawid	125
8	Gdańsk – Nowa Jerozolima – Nowy Rzym. Treści republikańsko-neostoickie w sztuce protestanckiego miasta	127
8.1	Paradoksy Gdańska jako res publiki	127
8.2	Ideowe inspiracje sztuki Gdańska w czasach politycznej dominacji kalwinów	139
8.2.1	Księgozbiory gdańszczan u schyłku wieku XVI i w XVII stuleciu	140
8.2.2	Jan Kalwin i Institutio Christianae religionis	143
8.2.3	Johannes Althusius Respublica Hebraeorum a kalwiński model federacyjny	146
8.2.4	Justus Lipsjusz i neostoickie cnoty obywatelskie	148
8.2.5	Bartholomäus Keckermann Polityczny arystotelianizm w Gdańsku	151
8.3	Gdańsk Nowym Rzymem?	152
8.3.1	Zakres zatosowania paraleli. Ikonografia rzymskich motywów architektonicznych jako symptom w sztuce Gdańska	152
8.3.2	Rzym – Nowy Babilon	156
8.3.3	Motyw obelisku w sztuce Gdańska	162
8.3.4	Gdańsk wobec mitu Wenecji Ideowe i artystyczne związki Gdańska i Serenissimy	167
8.4	Program dekoracji Sali Czerwonej Ratusza Głównego Miasta wobec tradycji antycznej	173
8.4.1	Dekoracja kamieniarska i snycerska z lat 1594–1608 Harmonia kosmosu jako wzór dla idealnej struktury społecznej	176
8.4.2	U źródeł przymierza Exempla biblijne jako legitymizacja projektu teokratycznej res publiki kalwińskiej	182
8.4.3	Exempla starożytne – stoickie modele postępowania res publiki wobec regnum	184

8.4.4 Świat natury a egzystencja miasta	190
8.4.5 Wywyższenie Gdańska jako eschatologicznej Nowej Jerozolimy	191
8.4.6 Alegorie cnót obywatelskich i exempla dobrych rządów w pozostałych wnętrzach Ratusza Głównego Miasta	201
8.5 Zachęty Minerwy, pokusy Junony i napomnienia Salomona. Kalwińska etyka pracy w obrazach z plafonu Izaaka van den Blocke w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze	207
8.6 Via regia – via triumphalis. Tematyka antyczna w dekoracjach fasad gdańskich bram, budowli publicznych i domów	213
8.6.1 Programy alegoryczne bram gdańskich	214
8.6.1.1 Brama Wyzynna	216
8.6.1.2 Brama Długouliczna – Civitas Gedanea Porta Lapidea – Brama Nowej Jerozolimy – Nowego Rzymu	219
8.6.1.3 Brama Zielona	228
8.6.1.4 Brama Żuławska i Świętego Jakuba	231
8.6.2 W poszukiwaniu ideowej genealogii res publiki gdańskiej. Tematyka antyczna w dekoracjach fasad gdańskich domów i budowli publicznych	232
8.6.2.1 Pod pieczę Minerwy. Antyk w dekoracji Wielkiej Zbrojowni	232
8.6.2.2 Domus Aurea Speymana i Dwór Artusa. Exempla virtutis. Rola Plutarcha i Waleriusza Maksymusa	237
8.6.2.2.1 Bohaterowie antyczni	241
8.6.2.2.2 Bohaterowie biblijni, średniowieczni i nowożytni	249
8.6.2.2.3 Virtus factiva magnorum. Domus Aurea a model pałacu książecego	250
8.6.2.2.4 Fasada Dworu Artusa	253
8.6.2.3 Exempla cesarzy rzymskich	259
8.6.2.4 Tematyka mitologiczna i alegoryczna	265
8.6.2.5 Tematyka antyczna i alegoryczna w dekoracji przedproży domów gdańskich	267
8.6.2.6 Antiquiteyte Italiaense maniere. Antykizacja a italianizacja, imitacja a kreacja w nowożytnej architekturze Gdańska	270
8.7 Między storią a alegorią – trionfi w sztuce Gdańska XVI–XVII wieku	276
8.7.1 Geneza przedstawień triumfów w sztuce	276
8.7.2 Triumfy historyczne jako alegorie	278
8.7.3 Triumfy religijne	283
8.7.4 Triumfy jako świeckie alegorie moralne	285
8.7.5 Mit i antykizacja w artystycznych oprawach królewskich intrat i fajerwerków	288
9 Alegorie gdańskiej prosperity. Mitologiczny obraz morza i płodności ziemi w sztuce Gdańska	307
9.1 Fontanna Neptuna	309
9.1.1 Historia. Osoba twórcy	309

9.1.2	Źródła artystyczne i ikonograficzne	312
9.1.3	„On słowy lud owłada, ucisza pierś w szale”. Wymowa ideowa Neptuna	321
9.2	Neptun w alegorycznych obrazach miasta	323
9.3	Neptun i igraszki bóstw morskich	327
9.4	Alegorie czterech żywiołów, czterech pór roku i obfitości	329
10	Gdańskie obrazy Fortuny	337
10.1	Duce virtute, comite Fortuna. Fortuna a cnoty	337
10.2	Gdańskie Circulus vicissitudinis rerum humanorum	340
11	Adieu mes Amis, Adieu ma Patrie. Agonia res publiki w zachodzącym blasku XVIII wieku	346
12	Uwagi końcowe	351
12.1	Fenomen miasta i jego sztuki	351
12.2	Civitas terena – civitas divina	359
12.3	Śmierć mitu – narodziny mitu	362
12.4	Któż poniesie dziś Miasto w sobie?	366
	Bibliografia	369
	Teksty źródłowe (wybór)	369
	Opracowania	371
	Indeks osób, postaci mitologicznych i biblijnych	395
	Spis ilustracji	407
	Źródła ilustracji	415

Projekt graficzny i typograficzny: Eurydyka Kata, Rafał Szczawiński / Pracownia

Redakcja: Małgorzata Jaworska

Korekta: Małgorzata Drewa, Daria Majewska

Skład: Arkadiusz Smykowski / Pracownia

Indeks osób: Marcin Kaleciński, Daria Majewska

Druk i oprawa: Drukarnia Read Me, Łódź

© Marcin Kaleciński

© wydawnictwo słowo/obraz terytoria

Wydanie pierwsze, Gdańsk 2011

ISBN 978-83-7453-022-4

Książka wydana dzięki funduszom Dziekana Wydziału Historycznego Uniwersytetu Gdańskiego
i dofinansowaniu Urzędu Miasta Gdańska

wydawnictwo słowo /obraz terytoria

80-244 Gdańsk, al. Grunwaldzka 74/3

tel.: (058) 345 47 07, 341 44 13

fax: (058) 520 80 63

e-mail: slowo-obraz@terytoria.com.pl

www.terytoria.com.pl