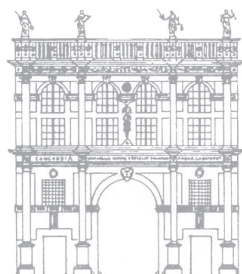


PORTA AUREA

ROCZNIK INSTYTUTU HISTORII SZTUKI
UNIwersYTETU GDAŃSKIEGO

18



GDAŃSK 2019

REDAKCJA NAUKOWA

Małgorzata Omilanowska, Jacek Friedrich

SEKRETARZ

Anna Sobecka

RADA REDAKCYJNA

*Elita Grosmane, Christofer Herrmann, Krista Kodres, Lars Olof Larsson, Sergiusz Michalski,
Joanna Sosnowska, Tomasz Torbus, Jacek Tylicki*

KOLEGIUM REDAKCYJNE

Jacek Friedrich, Małgorzata Omilanowska, Andrzej Wozniński, Mirosław P. Kruk, Tomasz Torbus

RECENZENCI TOMU

*Ewa Barylewska-Szymańska, Tadeusz Jurkowlaniec, Dariusz Konstantynów, Piotr Korduba,
Anna Kostrzyńska-Miłosz, Jacek Kriegseisen, Rafał Makala, Zbigniew Michalczyk, Tomasz
Torbus, Jacek Tylicki, Joanna Sosnowska, Anna Wierzbicka, Antoni Ziemia*

REDAKCJA

Joanna Wawrzyńczak-Urbaneł

KOREKTA TŁUMACZEŃ

Magdalena Iwińska

SKŁAD I ŁAMANIE

PRACOWNIA

PROJEKT GRAFICZNY

Katarzyna Moro

*Publikacja sfinansowana z działalności statutowej Wydziału Historycznego
Uniwersytetu Gdańskiego*

© COPYRIGHT BY

*Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego*

Wydawnictwo nie ponosi odpowiedzialności z tytułu praw do reprodukcji zamieszczonych ilustracji

ISSN 1234–1533

*Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81–824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
wyd.ug.gda.pl, kiw.ug.edu.pl*

Spis treści

<i>Andrzej Woźniński</i> Pruskie echa koncepcji artystycznych Mikołaja z Lejdy	5
<i>Weronika Grochowska</i> Rozproszony, lecz niezaginiony. Losy polptyku św. Mikołaja z około 1435 r. z kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku	43
<i>Aleksandra Jaśniewicz</i> Model do medalu Daniela Placotomusa w kontekście medali osobistych w szesnastowiecznym Gdańsku	68
<i>Katarzyna Krupska-Łyczak, Bartłomiej Łyczak</i> Friedrich Edel – mało znany rytownik czynny w Prusach Królewskich pod koniec XVII w.	82
<i>Alicja Andrzejewska-Zajac</i> Dwa <i>capriccia</i> architektoniczne z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku – próba atrybucji	96
<i>Małgorzata Omilanowska</i> Gdyńska <i>architectura militaris</i> autorstwa Mariana Lalewicza	114
<i>Szymon Jocek</i> Dworzec Morski w Gdyni – historia i architektura na tle wybranych budynków morskich terminali pasażerskich w Europie	143
<i>Hubert Bilewicz</i> Nostalgia i mizéria socrealizmu. <i>Gertruda Wysocka – przodownica pracy</i> Juliusza Studnickiego jako alegoria realna	166
<i>Katarzyna Kaus</i> Artystyczny wystrój i wyposażenie trójmiejskich lokali gastronomicznych w okresie powojennym (1945–1989)	186
<i>Anna Rafalska</i> Fajans włocławski w latach 1945–1991. O związkach sztuki, rzemiosła i przemysłu w PRL-u	209



Andrzej Wozniński

(Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Gdański)

<https://orcid.org/0000-0002-3584-1489>

Pruskie echa koncepcji artystycznych Mikołaja z Lejdy

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2019.18.01>

Historyczno-artystyczne znaczenie twórczość Mikołaja Gerhaerta z Lejdy – w polskim piśmiennictwie zwanego Mikołajem z Lejdy – doceniono stosunkowo późno. Jako pierwszy uczynił to Otto Wertheimer w rozprawie z 1929 r., dostrzegając w nim innowatora w dziedzinie formy i ikonografii¹. Pierwsza monografia, opublikowana dziewiętnaście lat wcześniej, nie dawała artyście jeszcze tak wysokiej pozycji. Jej autor, August Richard Maier, przyznał mu, co prawda, eksponowane miejsce wśród północnych rzeźbiarzy XV w., lecz jednocześnie widział w nim pośrednika, który rozpowszechnił styl braci van Eycków². Współcześni badacze nie mają wątpliwości, że Mikołaj z Lejdy odegrał kluczową rolę w rozwoju rzeźby w znacznej części Europy łacińskiej ostatnich dekad średniowiecza. Stefan Roller twierdzi, że nie sposób wyobrazić sobie, jak wyglądałaby twórczość czołowych artystów następnej generacji bez Lejdejczyka³. Rozwijając tę myśl, można powiedzieć, że gdyby nie on, zapewne inaczej Wit Stosz ukształtowałby pod względem przestrzennym swoje krakowskie i norymberskie rzeźby, a szaty jego postaci nie zostałyby uwolnione od działania sił grawitacji; rzeźby wczesnego Tilmana Riemenschneidera z Würzburga nie osiągnęłyby tak wysokiego stopnia materialnej konkretności, a jego retabula z dojrzałego okresu tak wystawnej oprawy scenicznej; Michel Erhart w Ulm

¹ Otto Wertheimer, *Nicolas Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung*, Berlin 1929. Omówienie literatury poświęconej artyście zob. Roland Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525)*, Strasbourg 1987, s. 115–116; Wojciech Marcinkowski, *Mikołaj z Lejdy i rzeźba późnogotycka w Europie Środkowo-Wschodniej. Przegląd nowszych publikacji*, „Folia Historiae Atrium” 2001, t. 7, s. 123–154.

² August Richard Maier, *Niclaus Gerhaert von Leiden. Ein Niederländer Plastiker des 15. Jahrhunderts, Seine Werke am Oberrhein und in Österreich*, Bd. 131, *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Strasbourg 1910, s. 4, 102–103.

³ Ostatnio zob. Stefan Roller, *Niclaus Gerhaert. Neue Impulse für die spätgotische Skulptur* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 8. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 33; *idem*, *Niclaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt. Virtuosität als Rezeptionskriterium* [w:] *Dialog – Transfer – Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding, Passau 2014, s. 275. Podobną opinię wyraził Julien Chapuis, zob. *Niclaus Gerhaert: Frankfurt am Main and Strasbourg*, „The Burlington Magazine” 2012, vol. 154, No. 1307, s. 143.

nie stworzyłby równie uduchowionych postaci; Tyrolczyk Michael Pacher nie zbudowałby tak złożonej i wyszukanej struktury z niezwykle efektownie kaskadowo opadającymi draperiami, jak ta w korpusie nastawy w Sankt Wolfgang; bez impulsu Niderlandczyka tańczący Maurowie Erasmusa Grassera z monachijskiego ratusza nie poruszałiby się w tak ekspresyjny i teatralnie przerysowany sposób.

Znana nam twórczość Mikołaja z Lejdy zamyka się w krótkim okresie pomiędzy 1462 a 1473 r. Zachowało się jedynie pięć sygnowanych przez niego lub poświadczonych archiwalnie dzieł (jedno dzieło potwierdzone dokumentami – retabulum ołtarza głównego w katedrze w Konstancji – nie zachowało się), a kilkanaście jest mu przypisywanych. Z tych skromnych liczbowo danych wyłania się twórca o wyjątkowym talencie, sile wyobraźni i biegłości technicznej, który jeszcze pięćdziesiąt lat po śmierci uznawany był w Strasburgu za największego wśród rzeźbiarzy⁴. Jego innowacje były liczne i miały pierwszorzędne znaczenie. Ożywił rzeźbę w sensie duchowym i fizycznym. W popiersiu mężczyzny z około 1463 r. (Strasburg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame), określanym niekiedy jako autoportret, ukazał stan głębokiego skupienia, tworząc pierwszy w rzeźbie gotyckiej na północ od Alp wizerunek naznaczony taką głębią psychologiczną. Nowatorstwo strasburskiego popiersia tkwi również w tym, że nie określa ono miejsca, z którego powinno być oglądane: skręcony tors i ruch ramion w przeciwnych kierunkach zmuszają widza do oglądania go z niemal wszystkich stron. Ruch i możliwości motoryczne człowieka stanowiły ważny punkt programu artystycznego Mikołaja z Lejdy. Św. Jerzy z retabulum w Nördlingen z 1462 r. porusza się tanecznym krokiem, Jezus w rzeźbie Madonny z Dangolsheim z około 1460–1465 r. (Berlin, Staatliche Museen) ukazany został w ekwilibrystycznej pozie, w granicznym z prawdopodobieństwem spiralnym skręcie ciała, Prorok i Sybilla z 1463 r. (Strasburg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame; Frankfurt nad Menem, Liebieghaus) wychylali się ku widzom z okien nad portalem starej kancelarii w Strasburgu.

Mikołaj z Lejdy miał niezwykle zdolności naśladowcze. Potrafił, jak nikt inny przed nim, ukazać konsystencję ciała ludzkiego w jego najróżniejszych stadiach: od jędrnego ciała małego dziecka po zwiotczałą, pomarszczoną skórę starca – kanonika Konrada von Busnanga w jego epitafium z 1464 r. w katedrze w Strasburgu. W krucyfiksie z Baden-Baden z 1467 r. ukazał nieledwie moment metamorfozy, w której kamienne tworzywo przeobraża się w sękatę, częściowo pokryte korą drewno. Niderlandczyk odszedł od blokowego ujmowania postaci. Rozbił bryłę, głęboko ją drążąc i wprowadzając ażury, np. w Marii z Dzieciątkiem z Dangolsheim. Stworzył nieznana wcześniej strukturę, określaną dzisiaj jako „rdzeń i łupina” („Schale – Kern – Prinzip”). Jej istota zasadza się na tym, że ciało postaci otoczone jest luźnym płaszczem, który jedynie gdzieś przylega do niego; tam, gdzie odrywa się od ciała, przybiera formy dynamiczne, rozwiane, często wywija się podszewką na zewnątrz. Draperie

⁴ Roller, *Nicolaus Gerhaert. Neue Impulse...*, s. 33. W całości dokument z około 1520 r. sławiący Mikołaja z Lejdy cytowany [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 195, Q 19.



szat podążają za ruchem postaci, lecz jednocześnie żyją własnym życiem, potęgując ekspresję i wprowadzając do dzieła element artystyczny. Materia nie stwarzała mu żadnych ograniczeń – z powodzeniem rzeźbił w drewnie, piaskowcu, wapieniu i w marmurze. Wszystkie jego prace odznaczają się wirtuozerią wykonania. Spektakularnym jej przejawem jest rzeźbienie – niekiedy mimo niezwykle złożonego układu form i kolosalnych rozmiarów, jak w przypadku krucyfiksu z Baden-Baden – w jednym bloku tworzywa⁵. Z punktu widzenia ekonomii pracy i względów finansowych takie podejście było nieracjonalne – większość rzeźb robiono z kilku połączonych kawałków, co było szybsze i tańsze. Jednakże taka metoda pracy Lejdeczyka – mająca precedensy w starożytności⁶ i zapowiadająca niektóre renesansowe praktyki warsztatowe – dawała możliwość popisania się brawurą i zręcznością.

*Pruskie echa
koncepcji
artystycznych...*

Roller określił prace artysty jako „quasi großformatige Kunstkammerstücke”⁷, jest w nich bowiem pomysłowość, chęć zadziwienia odbiorcy, perfekcja wykonania, czyli elementy, które w epoce renesansu miały decydować o atrakcyjności kolekcjonerskiej dzieła sztuki. Badacz stwierdził, że wirtuozeria przyczyniła się do szerokiej recepcji twórczości Mikołaja z Lejdy⁸. Oprócz niezrównanych walorów artystycznych do rozpowszechnienia jego idiomu przyczyniła się również rozległość obszaru, na którym działał: Trewir, Strassburg, Baden-Baden, Konstancja, Wiedeń. W każdym z tych miejsc pozostawił uczniów, współpracowników i naśladowców, choć niektórzy, jak Hans Kamensetzer, przenosili się wraz z nim. Oni sprawili, że jego koncepcje, w nieco przeredagowanej formie, pojawiły się nad górnym Renem, w południowych Niemczech, Austrii, na Morawach, w Czechach, Górnych Węgrzech, na Słowacji, w Małopolsce oraz śladowo na Śląsku⁹. Można przypuszczać,

⁵ Na ten aspekt techniczny i zarazem artystyczny zwrócił ostatnio uwagę Roller, *Nicolaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 284–289. Zob. też Harald Theiss, *Technische Beobachtungen und Überlegungen zu den Schreinfiguren des Nördlinger Hochaltars* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 79–91; Bodo Buczyński, *Die Steinbildwerke Nicolaus Gerhaerts* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 151–161; Harald Theiss, *Die Holzbildwerke Nicolaus Gerhaerts und seines künstlerischen Umfeldes. Technologische Beobachtungen zum Bildträgeraufbau und zur Fassung* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 167–179.

⁶ W kontekście metody pracy Mikołaja z Lejdy Roller przytacza ustęp w *Historii naturalnej*, w którym Pliniusz Starszy przyznaje, że wcieleniem rzeźbiarskiej wirtuozerii jest słynna grupa Laokoona wykonana z jednego bloku kamienia, zob. Roller, *Nicolaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 298.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, s. 299.

⁹ Recht, *Nicolas de Leyde...*, *passim*; Marcinkowski, *Mikołaj z Lejdy...*, s. 123–154; *idem*, *Gotycka nastawa ołtarzowa u kresu rozwoju – Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztorным w Mogile*, Kraków 2006, s. 50–55; Jiří Fajt, *War Veit Stoss der erste? Zur Rezeption oberrheinischer Kunst im Krakau des 15. Jahrhunderts* [w:] *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch, Ostfildern 2006, s. 289–324; Wojciech Marcinkowski, *Retabulum Bonerowskie revisited* [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Floriana w Krakowie*, red. ks. Zdzisław Kliś, Kraków 2007, s. 183–224; Stefan Roller, *Nicolaus Gerhaert und seine Bedeutung für die*



że nie bez wpływu na popularność tej formuły pozostawała też aura otaczająca sztukę Mikołaja z Lejdy, był on bowiem artystą cesarza Fryderyka III Habsburga, który – jak wszystko na to wskazuje – uznał jego styl za „swój”, za formułę artystyczną godnie reprezentującą cesarski majestat¹⁰.

Badania nad twórczością Mikołaja z Lejdy w ostatnich latach nabrały rozmachu¹¹. W 2011 i 2012 r. w Liebieghaus we Frankfurcie nad Menem i w Musée de l'Ouvre Notre-Dame w Strasburgu odbyły się poświęcone mu wystawy. Poprzedził je projekt badawczy, którego zadaniem była m.in. analiza techniki pracy artysty i budowy jego rzeźb. Przyniósł on niezwykle cenne odkrycia rzutujące na kwestie atrybucyjne, a mianowicie ujawnił monolityczną formę jego dzieł. Wyniki zostały opublikowane w katalogu wystawy¹². Przedsięwzięcie spotkało się ze znaczącym odzewem ze strony specjalistów i nie tylko¹³. Po zakończeniu wystaw ukazał się szereg publikacji omawiających różne aspekty twórczości Niderlandczyka¹⁴.

Bildhauerkunst Mitteleuropas [w:] Niclaus Gerhaert. *Der Bildhauer...*, s. 109–133; Jiří Fajt, *Die Taufe Christi in der Kollegiatstiftskirche St. Florian in Krakau. Reflexionen nach einigen Jahren der Forschung und Diskussion* [w:] *Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Forschungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe*, hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch, Ostfildern 2014, s. 237–246.

¹⁰ Stefan Roller, *Nicolas de Leyde et l'empereur Frédéric III. La sculpture, un vecteur de message politique. «Seul le meilleur convient à l'empereur»* [w:] *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII–XVI siècle)*, sous la direction de Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, Benoît van den Bossche, coordination par Annamaria Ersek, Paris 2014, s. 303–318.

¹¹ Marcinkowski, *Mikołaj z Lejdy...*, *passim*.

¹² Niclaus Gerhaert. *Der Bildhauer...* Strasburskiej odsłonie wystawy towarzyszyła nieco zmieniona w stosunku do niemieckojęzycznej wersja katalogu: *Nicolas de Leyde, sculpteur du XVe siècle. Un regard moderne*, ed. Roland Recht, Cécile Dupeux, Stefan Roller, Exposition musée de l'Ouvre Notre-Dame, 30 mars–8 juillet 2012, Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, Strasbourg 2012.

¹³ Julien Chapuis, *Niclaus Gerhaert...*, s. 143–144; Albert Châtelet, [rec.] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Ouvre Notre-Dame, Straßburg, 30. März bis 8. Juli 2012, „Bulletin monumental” 2012, vol. 170, No. 4, s. 363–364; Manuel Teget-Welz, *Ars nova in Stein und Holz: Niclaus Gerhaerts in Frankfurt*, [rec.] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Ouvre Notre-Dame, Straßburg, 30. März bis 8. Juli 2012, „Kunstchronik” 2012, Bd. 65, H. 1, s. 35–42; Ralf Dorn, [rec.] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Ouvre Notre-Dame, Straßburg, 30. März bis 8. Juli 2012, „ArtHist”, <https://arthist.net/reviews/2397> [dostęp: 22.07.2019].

¹⁴ Christa Benedum, *Niclaus Gerhaert von Leyden. Nachwirkung und Deutung ausgewählter Werke*, „Das Münster” 2013, Bd. 66, H. 2, s. 118–122; Roller, *Nicolas de Leyde...*, s. 303–318; *idem*, *Niclaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 275–305; Robert Linke, Veronika Loiskandl, Lisa Gräber, *Der Schmerzensmann aus dem Dom von Wiener Neustadt*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege” 2016, Bd. 70, H. 3–4 s. 412–423; *Der Kaiser und sein Grabmal 1517–2017. Neue Forschungen zum Hochgrab Friedrichs III. im Wiener Stephansdom*, hrsg. von Renate Kohn, Wien–Köln–Weimar 2017; Janka Hradilová, Eva Bezúchová, David Hradil, *The*

Pomimo zaawansowanych badań Roller wyraził niedawno opinię, że artystyczne znaczenie Mikołaja z Lejdy nie w pełni zostało docenione. Badacz stwierdził, że nazwisko artysty niezasłużenie pozostaje w cieniu bardziej znanych twórców, takich jak Riemenschneider czy Stosz¹⁵. Symptomatyczne zresztą, że badania nad ich pracami rozpoczęły się blisko pół wieku wcześniej, w latach czterdziestych XIX w., aniżeli nad twórczością Niderlandczyka, którym zaczęto interesować się dopiero u schyłku tego stulecia¹⁶. Do dzisiaj zagadką pozostają źródła jego sztuki, co po części wynika z obiektywnych uwarunkowań – zniszczenia wielu dzieł w Niderlandach¹⁷. Z pewnością nie w pełni rozpoznano rozmiary i stopień recepcji jego twórczości, która, jak zauważa Roller, trwała przez kilka dekad po śmierci artysty¹⁸. O drogach przenikania jego sztuki oraz pośrednikach w tym transferze również nie powiedziano wszystkiego.

*Pruskie echa
koncepcji
artystycznych...*

W niniejszym tekście chciałbym pokazać, że do Prus, oddalonych od głównych centrów działalności Niderlandczyka, także docierały niektóre inwencje wielkiego twórcy z Lejdy. W kontekście sztuki tego regionu nazwisko artysty pojawiało się do tej pory sporadycznie. Mechthild Ohnmacht uznała, iż prototypem dla krucyfiksu w grupie pasyjnej z 1517 r. w kościele Mariackim w Gdańsku była w sensie typologicznym rzeźba z Baden-Baden¹⁹. Odnaleziony w 1652 r. w kościele szpitalnym św. Jerzego w Elblągu znakomity srebrny relikwiarz św. Jerzego, zwieńczony figurką świętego walczącego ze smokiem (Berlin, Kunstgewerbemuseum), jest dziełem wybitnym, pod wieloma względami nowatorskim. Datowany jest na około 1475 r. Święty ukazany został w ruchu: kroczy, skręca biodra, balansuje ciałem, tak aby zadać mieczem celny cios przeciwnikowi. Kinga Szczepkowska-Naliwajek zauważyła, że poruszenie św. Jerzego przywodzi na myśl dzieła Mikołaja z Lejdy. Konkretnie wskazała na figury św. Adriana z około 1460 r. (Bruksela, Musée royaux d'Art et d'Histoire) oraz św. Jerzego z retabulum w Nördlingen z 1462 r.²⁰

original issue of the head of John the Baptist from Tajov, „Acta artis academica. Painting as a story. Akademie Výtvarných Umění v Praze” 2017, s. 55–69; Hanns Hubach, *Nicolaus Gerhaert von Leyden. The Strasbourg Self-Portrait of 1464. New Contexts* [w:] *Imagery and Ingenuity in Early Modern Europe. Essays in Honor of Jeffrey Chipps Smith*, ed. Catharine Ingersoll, Alisa McCusker, Jessica Weiss, Turnhout 2018, s. 75–92; Lothar Schultes, *Das Grabmal des Kaisers – eine Odyssee*, „Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien” 2019, Jg. 71, Nr. 1–2, s. 1–16.

¹⁵ Roller, *Nicolaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 275.

¹⁶ Recht, *Nicolas de Leyde...*, s. 115.

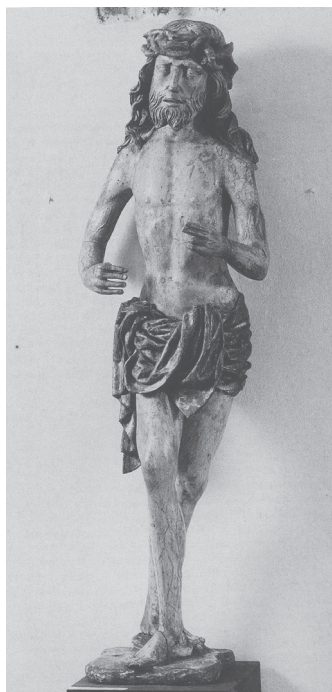
¹⁷ Ostatnio na temat rodowodu artystycznego Mikołaja z Lejdy zob. Roller, *Nicolaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 275. Autor przypuszcza, że podstawowe znaczenie miała w tym kontekście sztuka południowych Niderlandów i Francji. Zob. też Michael Grandmontagne, *Nicolaus Gerhaert und die burgundischen Niederlande. Überlegungen zu seiner künstlerischen Herkunft* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 61–69.

¹⁸ Roller, *Nicolaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 275.

¹⁹ Mechthild Ohnmacht, *Das Kruzifix des Nicolaus Gerhaert von Leyden in Baden-Baden von 1467. Typus-Stil, Herkunft-Nachfolge* [katalog wystawy], Bern–Frankfurt am Main 1973, s. 15.

²⁰ Kinga Szczepkowska-Naliwajek, *Późnogotycka plastyka złotnicza w Prusach Królewskich*, „Rocznik Historii Sztuki” 1986, t. 16, s. 53.

W nieopublikowanej w całości rozprawie doktorskiej zauważyłem powinowactwo formalno-stylistyczne figury św. Barbary w jej retabulum fundacji czeladników szewskich z około 1500 r. w kościele Mariackim w Gdańsku z kamienną rzeźbą Marii, stanowiącą grupę z Chrystusem Salvatorem w kaplicy Hardenratha w kościele Panny Marii na Kapitolu w Kolonii. Rzeźby te związane są z warsztatem Lejdejczyka. Uważa się, że powstały w Strasburgu około 1466 r. Figura św. Barbary, podobnie jak Maria, ma smukłą sylwetkę. Silnie wysunięta do przodu jedna z nóg sprawia, że postać zdaje się sunąć ku widzowi. Zbliżony jest też bieg draperii na brzuchu, nad wysuniętą nogą i pod jej kolanem²¹. W tek-



Il. 1. Chrystus Bolesny, około 1500, kościół św. św. Jana Chrzyciela i Jana Ewangelisty w Toruniu, fot. Andrzej Wozniński

ście poświęconym notowanemu w Gdańsku i Toruniu rzeźbiarzowi i budowniczemu, Hansowi Brandtowi, doszukałem się pokrewieństwa stylistycznego pomiędzy przypisywanymi mu reliefami z nagrobka św. Wojciecha z około 1478–1486 r. oraz kartuszem herbowym z nagrobka arcybiskupa Jakuba z Sienna z około 1480 r., zachowanymi w katedrze w Gnieźnie, a pracami warsztatu bądź kręgu Mikołaja z Lejdy: *Zwiastowaniem* z epitafium biskupa Zygfryda von Venningen i jego brata kanonika Mikołaja z około 1470 r. w katedrze w Spirze i epitafium Elżbiety z Görlitz z około 1460 r. w kościele św. Trójcy w Trewirze. Wskazane podobieństwa obejmują twarze postaci, ich pozy, rozwiane szaty i szczególne kompozycji²².

Tych związków – bliższych i dalszych – z pracami Mikołaja z Lejdy w rzeźbie pruskiej jest więcej. Można je wskazać w kilku kategoriach: ustawienie i poza postaci, relacja postać – szata, sposób operowania draperią, motywy ikonograficzne, ukształtowanie wnętrza korpusu nastawy ołtarzowej oraz typ wyobrażenia.

Wspomniany św. Jerzy w relikwiarzu z Elbląga nie jest jedynym w Prusach trójwymiarowym przedstawieniem postaci w ruchu. W kościele św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu znajduje się rzeźba Chrystusa Bolesnego z około 1500 r., ustawiona na konsoli w jednej z południowych kaplic (il. 1)²³. Figura Chrystusa jest

²¹ Andrzej Wozniński, *Późnogotycka rzeźba drewniana na Pomorzu Wschodnim*, Poznań 1996, s. 67–68 (maszynopis dysertacji doktorskiej, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu).

²² Idem, *Hans Brandt czy anonim z początku XVI wieku? Św. Wojciech czy Andrzej Boryszewski?* [w:] *Tropami św. Wojciecha*, red. Zofia Kurnatowska, Poznań 1999, s. 306.

²³ Wozniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 308–309, nr kat. 459, s. 629, il. 438–440; Jerzy Domaśkowski, *Wyposażenie wnętrza* [w:] *Bazylika katedralna Świętych Janów w Toruniu*, red. Marian Biskup, Toruń 2003, s. 149–150, il. 77; Andrzej Wozniński, *Multiplicity and Unity. The Faces of Sculpture in Prussia between ca. 1450 and 1530*, „Acta Historiae Artium Balticae” 2005, t. 1, s. 65, fig. 16;

opracowana ze wszystkich stron, mogła zatem funkcjonować jako wolnostojąca, choć nie można wykluczyć, że stała w nastawie tak, jak powtarzający ten sam schemat Chrystus Bolesny w zaginionym retabulum z około 1500–1510 r. z kościoła benedyktynek w Królewcu-Lipniku (il. 2)²⁴. Naga postać, okryta jedynie w partii bioder przepaską, została ukazana w lekkim, tanecznym poruszeniu. Jest ono harmonijne, wystudiowane i przepełnione spokojem. Masy doskonale się równoważą: w ślad za wysuniętą do przodu prawą nogą podąża wysunięte lewe przedramię, pozostającej z tyłu lewej nodze odpowiada cofnięta nieco prawa ręka, nieznaczne przechylenie korpusu na prawo (heraldycznie) koresponduje z równie nieznacznym przechyleniem głowy na lewo. Poza Chrystusa Bolesnego z retabulum królewieckiego była podobna. Ustawiony był w wykroku, miał smukłe ciało o szlachetnych proporcjach i luźno opadające długie końce perizonium. Jego ruch – w porównaniu z toruńskim – był bardziej zdecydowany, Chrystus sprawiał wrażenie, jakby próbował wyjść z nastawy.



Il. 2. Korpus retabulum z Chrystusem Bolesnym, zaginiony, około 1500–1510, kościół benedyktynek w Królewcu-Lipniku, fot. ze zbiorów autora

Kompozycja obu rzeźb opiera się w dużym stopniu na miedziorycie L. 306 Mistrza E.S.²⁵, ma też bliskie odpowiedniki w innych pracach tego twórcy: rysunku ukazującym Chrzest Chrystusa (Paryż, Luwr) oraz jego miedziorytniczych wersjach L. 28 i L. 29²⁶. Zdaniem Edith Hessig²⁷ na miedziorycie L. 306

idem, On the Role of Engravings in Late Gothic Sculpture in Prussia [w:] Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Studien zur Kunstgeschichte Kurlands, hrsg. von Lars Olof Larsson, Kiel 2009, s. 22.

²⁴ Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 337–339, nr kat. 217, s. 540–541, il. 465; *idem, Multiplicity and Unity...*, s. 55, fig. 5; *idem, On the Role of Engravings...*, s. 22; *idem, Późnogotycka rzeźba w państwie zakonnym [w:] Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*, t. 2, Eseeje, red. Barbara Pospieszna, Malbork 2010, s. 195, 200, ryc. 1 a–b.

²⁵ Edith Hessig, *Die Kunst des Meisters E.S. und die Plastik der Spätgotik*, Berlin 1935, il. 42 c; Janecz Höfler, *Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Regensburg 2007, il. 238, tabl. 306 b.

²⁶ *Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*. Staatliche Graphische Sammlung München 10. Dezember 1986 – 15. Februar 1987. Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin 11. April – 14. Juni 1987, München 1987, nr kat. 14–15, il. 9, nr kat. 14–15; Höfler, *Der Meister E.S.*..., il. 233, tabl. 28–29.

²⁷ Hessig, *Die Kunst des Meisters E.S.*..., il. 42 a–b.



Il. 3. Chrystus Bolesny w zwieńczeniu retabulum, około 1483, kościół Koronacji Marii w Lautenbach im Renchtal, fot. ze zbiorów autora



Il. 4. Św. Florian w retabulum, około 1500–1510, kościół św. Jana Ewangelisty w Malborku, obecnie w kościele św. Katarzyny w Braniewie, fot. ze zbiorów autora

lum z około 1500–1510 r. z kościoła św. Jana Ewangelisty w Malborku (obecnie w kościele św. Katarzyny w Braniewie, il. 4). Porównywane postacie poruszają się z gracją, uginając nogi w kolanach i układając stopy silnie na zewnątrz³².

Mikołaj z Lejdy w Madonnie z Dangolsheim z około 1460–1465 r. (Berlin, Staatliche Museen, il. 5)³³ po raz pierwszy ukazał małego Jezusa w niezwyklej

wzorowana jest figura Chrystusa Bolesnego w zwieńczeniu nastawy ołtarza głównego z około 1483 r. w kościele pielgrzymkowym Koronacji Marii w Lautenbach im Renchtal nad górnym Renem (il. 3)²⁸. Rzeźba ta wydaje się bliższa obu pruskim figurom aniżeli wspomniany miedzioryt, gdyż ukazany na nim Chrystus raczej stoi, a nie kroczy. Poruszenie figur i skomplikowana kompozycja szat w retabulum w Lautenbach wskazują na głębokie przyswojenie sobie przez ich twórcę innowacji Mikołaja z Lejdy. Nastawa ta powstała najprawdopodobniej w Strasburgu i mogła być dziełem ucznia artysty lub jego współpracownika²⁹. Idąca postać występowała też w pracach Michela Erharta, który terminował prawdopodobnie w latach sześćdziesiątych XV w. w strasburskim warsztacie Mikołaja z Lejdy. Doskonałe studium niemal tanecznego ruchu stworzył w *Dzieciątku z kłocią winogron* z około 1470 r. (Monachium, Bayerisches Nationalmuseum)³⁰ i *Rycerzach trzymających tarcze herbowe* z „Fischkastenbrunnen” z 1482 r. na Targu Rybnym w Ulm (Ulm, Ulmer Museum)³¹. Pozy tych ostatnich budzą skojarzenia z figurą św. Floriana w retabulum

²⁸ Rainer Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, s. 106–121.

²⁹ Roller, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 110.

³⁰ Harald Theiss, Stefan Roller, *Christuskind mit Weintraube* [w:] Niclaus Gerhaert. *Der Bildhauer...*, s. 294–299, nr kat. 22.

³¹ Stefan Roller, *Ritter vom Ulmer Fischkastenbrunnen* [w:] Niclaus Gerhaert. *Der Bildhauer...*, s. 340–341, nr kat. 45.

³² Andrzej Woźniński, *Rzeźba elbląska w latach 1500–1525*, „Rocznik Elbląski” 2000, t. 17, s. 74–76, nr kat. 28, s. 109, il. 11.

³³ Eva Maria Breisig, *Muttergottes (sogenannte Dangolsheimer Muttergottes)* [w:] Niclaus Gerhaert. *Der Bildhauer...*, s. 239–243, nr kat. 7.

i skomplikowanej pozie. Zajmuje on pozycję diagonalną, wierci się, jakby próbował wyzwolić się spod opieki Matki. Jego tułów jest silnie skręcony; w inną stronę skierowane są jego ręce, w inną nogi; jednocześnie spogląda na widza i naciąga na głowę długi koniec maforium. Ta w rzeczywistości niezmiernie trudna do skoordynowania równoczesność różnych czynności występuje zresztą w innych dziełach Niderlandczyka. Wśród pruskich rzeźb skojarzenia z dynamiczną pozą Dzieciątka z Dangolsheim może budzić Jezus w figurze Madonny ze zwieńczenia retabulum w Krzemitach niedaleko Królewca (Cremitten, dziś Лозовое – Losovoe; całość zaginęła po 1944 r., il. 6)³⁴. Jest to bardzo ogólne podobieństwo do pierwowzoru – raczej podjęcie pewnej koncepcji niż parafraza formy. W Krzemitach Jezus wyglądał tak, jakby biegł, mimo że Maria trzymała go w pozycji ukośnej. Patrzył na widza, przyciągając ku sobie poję jej płaszcz. Ta dziwna poza również nieco przypomina Jezusa w rzeźbie z retabulum z Freising z 1443 r. autorstwa Jacoba Kaschauer, jednego z pierwszych przedstawicieli niderlandzkiej *ars nova* w rzeźbie w Europie Środkowej³⁵.

Innowację Mikołaja z Lejdy – warstwową strukturę rzeźb złożoną z rdzenia i łupiny – stosowano w Prusach wielokrotnie, w różnych środowiskach. W najbliższej mu formie, czyli w połączeniu z ruchem postaci, pojawiła się we wspomnianej rzeźbie św. Barbary w retabulum z około 1500 r. w kościele Mariackim w Gdańsku (il. 7)³⁶. Być może twórca gdańskiej rzeźby inspirował się

³⁴ Wozniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 341–344, nr kat. 229, s. 545–546, il. 477–479; *idem*, *Późnogotycka rzeźba w państwie zakonnym...*, s. 202, ryc. 3.

³⁵ Rainer Kahsnitz, *Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer* [w:] *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770* (Festschrift für Alfred Schädler), München–Berlin 1998, s. 51–98.

³⁶ Podaję wybraną najnowszą literaturę, w której czytelnik znajdzie odsyłacze do starszych opracowań, zob. Wozniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 66–68, nr kat. 85; *idem*, *Late Gothic Sculptured Retables in the Area between Danzig (Gdańsk), Elbing (Elbląg), Königsberg and Thorn (Toruń) (1450–1530)* [w:] *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum*, hrsg. von Hartmut Krohm, Uwe Albrecht, Matthias Weniger, Berlin 2004, s. 199–202; *idem*, *On the Role of Engravings...*, s. 10; Adam S. Labuda, *Die Tafelmalerei in Danzig in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 2015, s. 116–118, nr kat. 18, s. 150–151; Andrzej Wozniński, *Programy obrazowe późnogotyckich retabulów w Prusach. O powtarzających się tematach, chronologii scen, obecności fundatora w dziele i archaizmach ikonograficznych* [w:] *Clartas et Consonantia. Funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek w dziesiątą rocznicę śmierci*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, Toruń–Warszawa 2017, s. 536–537, 543–545.



Il. 5. Mikołaj z Lejdy, Maria z Dzieciątkiem z Dangolsheim, około 1460–1465, Staatliche Museen, Berlin, fot. ze zbiorów autora



Il. 6. Maria z Dzieciątkiem ze zwieńczenia retabulum, zaginione, około 1500–1510, kościół Panny Marii w Krzemitach, fot. ze zbiorów autora



Il. 7. Św. Barbara w retabulum fundacji czeladników szewskich, około 1500, kościół Mariacki w Gdańsku, fot. Andrzej Woziński



Il. 8. Św. Maria Magdalena, około 1470–1480, Bayerisches Nationalmuseum w Monachium, fot. ze zbiorów autora

sztylem L. 47 niderlandzkiego monogramisty Mistrza FVB z wizerunkiem św. Barbary³⁷. Święta ma – podobnie jak jej gdańska odpowiedniczka – długie, rozpuszczone włosy, trzyma w dłoniach miecz i księgę, stoi obok okazałej wieży. Ten ogólny schemat twórca gdańskiej rzeźby zmodyfikował, zwłaszcza w partii płaszcza. Jego poły miejscami odstają od ciała, opadają zakolami, kreśląc elegancką, wijącą się linię. Nieco podobny układ ma płaszcz Archanioła Gabriela w scenie Zwiastowania na sztychu L. 4 tego samego twórcy³⁸. Poła wierzchniego okrycia tworzy u dołu – podobnie jak w Gdańsku – kolisty zawój. Podobną do gdańskiej rzeźby budowę ma figura św. Marii Magdaleny z lat 1470–1480 w Bayerisches Nationalmuseum w Monachium, przypisywana norymberskiemu Mistrzowi retabulum z Zwickau (il. 8)³⁹, który należał do licznych spadkobierców artystycznych Mikołaja z Lejdy. W obu rzeźbach poła płaszcza, przerzucona przez wysuniętą do przodu rękę, luźno opada, kreśląc długą falującą linię. Na wysokości bioder płaszcz odstaje od ciała, by w dolnej partii zbliżyć się do niego i częściowo przesłonić przód figury. Święta z Monachium – podobnie jak w Gdańsku – kroczy, wysuwając zdecydowanie do przodu jedną z nóg. Fantazyjnie układający się płaszcz św. Barbary przypominają też bujne szaty św. Krzysztofa i św. Piotra w korpusie słynnego retabulum z lat 1490–1497 w kościele pielgrzymkowym w Kefermarkt w górnej Austrii. To dzieło również pozostaje w bliskich związkach z twórczością Mikołaja z Lejdy⁴⁰.

Niedawna konserwacja i zdjęcie blaszanej sukienki odsłoniły złożoną koncepcję artystyczną figury Marii z Dzieciątkiem z około 1500 r. w kościele parafialnym św. Jana Chrzciciela w Świerczynkach niedaleko Torunia (il. 9)⁴¹. Maria ma narzucony na ramiona luźny, obszerny płaszcz, którego poły swobodnie opadają, mnąc się i wywijając podszewką na zewnątrz. Bryła jest głęboko

³⁷ Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 12, *Masters and Monogrammists of the 15th century*, Amsterdam 1955, s. 162, fig.

³⁸ *Ibidem*, s. 144, fig.

³⁹ Roller, *Nicolaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 120, il. 132.

⁴⁰ Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre...*, s. 64–79, fig. 81–89; Roller, *Nicolaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 133, il. 152.

⁴¹ Jadwiga Kruszelnicka, *Ze studiów nad rzeźbą czasów Kopernika na Ziemi Chełmińskiej*, „Rocznik Muzeum w Toruniu” 1971, t. 5, s. 90–91; *eadem*, *Rzeźba i malarstwo [w:] Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach Kopernika* [katalog wystawy], Toruń 1973, s. 43, 54, 64–66; Woziński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 622, nr kat. 448, il. 652; Juliusz Raczkowski, Monika Jakubek-Raczkowska, *Gotyckie rzeźby z kościoła w Świerczynkach. Przyczynek do badań nad średniowiecznym dziedzictwem Torunia* [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. Juliusz Raczkowski, Toruń 2013, s. 75–77, il. 2 a–b, 3.

drażona, czego konsekwencją są intensywne efekty światłocieniowe oraz wyraźne oddzielenie dwu konstytuujących ją elementów: trzonu-ciała oraz powłoki-płaszcz. Przód figury jest przesłonięty lewą połą płaszcza, gdyż Maria unosi ją prawą dłonią, na której trzyma Chrystusa. Długi koniec poły w kształcie języka opada lekkim ukosem, widzimy go od strony podszewki. Pierwowzór tej struktury tkwi w Madonnie z Dangolsheim (il. 5). W dwóch wymiarach spopularyzowała go grafika L. 79, pozostająca z nim w nie do końca jasnej relacji⁴². Bliską analogię dla rzeźby w Świerczynkach stanowi Maria z Dzieciątkiem z Ołomuńca, zwana Primavesi-Madonna, z około 1480–1490 r. (Brno, Moravská galerie v Brně, il. 10), przypisywana artyście wykształconemu nad górnym Renem w orbicie oddziaływania sztuki Mikołaja z Lejdy⁴³. Ona też jest parafrazą wspomnianych pierwowzorów, lecz ma dwa motywy nieobecne w nich, a identyczne jak w figurze w Świerczynkach: skrzyżowane nóżki Jezusa oraz półkoliście zwieszony i wywinięty płaszcz pod lewą dłonią – jego kraj kreśli w tym miejscu bardzo podobną linię, będącą kombinacją krzywizn, wznoszącej się – od frontu, i opadającej – z boku. Ostatnio związane rzeźbę w Świerczynkach z kręgiem oddziaływania mistrza toruńskiego ołtarza św. Wolfganga⁴⁴. Kształt i rysy twarzy, dukt draperii oraz całościowa koncepcja przypominają Madonnę w dawnym retabulum ołtarza głównego z lat 1503–1509 w katedrze we Fromborku, czołową realizację powstałą w tym warsztacie⁴⁵. Kilka innych rzeźb wiązanych z tą pracownią odznacza się zresztą budową warstwową, choć w wydaniu nie tak bliskim kręgowi Lejdejczyka jak Madonna ze Świerczynek.

Większość rzeźb, które można wiązać z warsztatami elbląskimi, jest refleksem podobnej zasady konstruowania bryły. W porównaniu z realizacjami Mikołaja z Lejdy lub jego kręgu, w których postać jest poruszona, a układ szat w jakiejś mierze odzwierciedla jej pozę, rzeźby w pracach elbląskich tkwią



Il. 9. Maria z Dzieciątkiem, około 1500, kościół św. Jana Chrzciela w Świerczynach, fot. Andrzej Woziński



Il. 10. Maria z Dzieciątkiem z Ołomuńca (zwana Primavesi-Madonna), około 1480–1490, Moravská galerie v Brně, Brno, fot. ze zbiorów autora

⁴² Eva Maria Breisig, *Die Vermittlung des neuen Stils. Zur Funktion von Druckgrafik und Zeichnung in der Zeit Nicolaus Gerhaerts* [w:] Nicolaus Gerhaert. *Der Bildhauer...*, s. 138, il. 158; eadem, *Muttergottes mit den Maiglöckchen* (L. 79) [w:] Nicolaus Gerhaert. *Der Bildhauer...*, s. 338–340, nr kat. 44.

⁴³ Breisig, *Die Vermittlung des neuen Stils...*, s. 145, il. 170.

⁴⁴ Raczkowski, Jakubek-Raczkowska, *Gotyckie rzeźby z kościoła w Świerczynkach...*, s. 75.

⁴⁵ Woziński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 301–303, nr kat. 64.

w bezruchu, w przeciwieństwie do okrywających je szat, których nieokiełznany ruch nie znajduje żadnego racjonalnego wyjaśnienia. Reprezentatywnym przykładem takiego podejścia są figury świętych kobiet w retabulum cechu słodowników z około 1515 r. z kościoła dominikanów pw. Panny Marii w Elblągu (obecnie w kościele św. Mikołaja w Elblągu)⁴⁶. Nieco bliższe prawzoru były lekko poruszone figury: św. Marii Magdaleny (zaginiona) i św. Barbary, odziane we wzburzone szaty w retabulum z około 1514 r. z ołtarza głównego w kościele Mariackim w Elblągu (obecnie niekompletnie zachowane w kościele św. Mikołaja w Elblągu)⁴⁷, lecz również w tym przypadku relacja obu składników struktury artystycznej rzeźb jest dość odległa od oryginalnych rozwiązań Niderlandczyka.

Nie tylko ogólna koncepcja bryły rzeźbiarskiej wywodząca się z prac Mikołaja z Lejdy znalazła zastosowanie w Prusach. W kilku tutejszych realizacjach natrafiamy na parafrazy motywów, które mają źródła w twórczości artysty bądź jego współpracowników. U schyłku średniowiecza, około 1515–1520 r., w Gdańsku powstało kilka grup pasyjnych: w kościele św. Katarzyny – dzieło rzeźbiarza pracującego w warsztacie Michała z Augsburga⁴⁸, w kościele Mariackim w Słupsku – praca warsztatu Mistrza Pawła⁴⁹, oraz w kościele św. Marcina w Barłożnie niedaleko Starogardu Gdańskiego – produkt artysty gdańskiego, w którym można doszukać się refleksów obu wyżej wymienionych, działających nad Motławą twórców⁵⁰. Kompozycja postaci św. Jana Ewangelisty we wszystkich trzech Pasjach (il. 11–13) opiera się na tym samym schemacie, którego istotnym składnikiem jest poła płaszcza, teatralnie uniesiona prawą ręką na wysokość twarzy. Willi Drost wskazał analogiczny motyw w rzeźbie św. Jana Ewangelisty w Pasji z kręgu Riemenschneidera w kościele w Heidingsfeld koło Würzburga⁵¹. Niewykluczone, że ma on swoje źródło w figurze św. Jana Ewangelisty z retabulum w Nördlingen (il. 14)⁵². W rzeźbie przypisywanej Mikołajowi z Lejdy jest on bardziej wyrazisty, jednoznaczny i uzasadniony. Ewangelista lewą dłonią podnosi prawą połą płaszcza, aby obetrzeć nią łzy. Nie jest to jednak jedyny ruch, który wykonuje postać. Święty Jan wysuwa lewą nogę do przodu, przechyla się na lewo (heraldycznie), zbliżając głowę do podniesionej ręki. Układ szaty jest pochodną dynamicznej pozy

⁴⁶ Woźniński, *Rzeźba elbląska...*, s. 71, nr kat. 8, s. 99–100, il. 7.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 67–68, nr kat. 5, s. 97–98, il. 3.

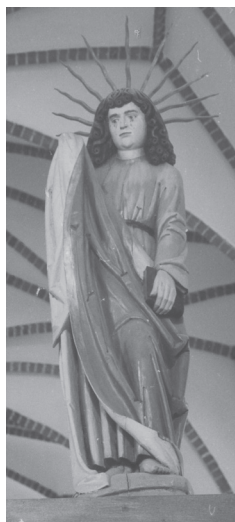
⁴⁸ Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 107–108, 110, nr kat. 109, s. 497–498, il. 149–151; *idem*, *Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej rzeźby gdańskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2002, t. 27, s. 30, il. 31–33.

⁴⁹ Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 127–129, nr kat. 427, s. 614–615, il. 201–203; *idem*, *Michał z Augsburga...*, s. 52, il. 72.

⁵⁰ Krucyfiks z tej Pasji zaginął, zob. Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 153, nr kat. 5, s. 432, il. 240–241; *idem*, *Michał z Augsburga...*, s. 70, il. 88–89.

⁵¹ Willi Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 4, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963, s. 96, il. 31–32, 35; Felix Mader, *Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg*, H. 3, *Bezirksamt Würzburg*, München 1911, s. 50, il. 32.

⁵² Harald Theiss, *Figuren des nördlinger Hochaltars* [w:] Niclaus Gerhaert. *Der Bildhauer...*, s. 230, nr kat. 6 d.



Il. 11. Św. Jan
Ewangelista z Pasji,
około 1510–1520,
kościół św. Katarzyny
w Gdańsku,
fot. Andrzej Woźniński



Il. 12. Św. Jan
Ewangelista z Pasji,
około 1510–1520,
kościół Mariacki
w Słupsku,
fot. Andrzej Woźniński



Il. 13. Św. Jan
Ewangelista z Pasji,
około 1510–1520,
kościół św. Marcina
w Barłoźnie,
fot. ze zbiorów autora

*Pruskie echa
koncepcji
artystycznych...*

świętego, lecz tkwi w nim również wyrafinowanie formalne: poła owija postać, spiralnie skręca się, wznosi i opada kaskadowo przez uniesioną rękę. Fałdy płaszcza są niezwykle plastycznie wydobyte, mają zróżnicowaną grubość i głębokość. Poruszeniu fizycznemu towarzyszy emocjonalne „nieobecne” spojrzenie, rozchylone usta sugestywnie wyrażają ból. W dziele tym twórca w sposób doskonały powiązał realizm, zarówno rzeczowy, jak i psychologiczny, z kunsztownością formy i niepospolitą elegancją. Roller znalazł kilka zredukowanych formalnie replik tej rzeźby: w Tyrolu (około 1465–1470, Grieg, klasztor Muri-Gries), Szwabii (około 1480–1500, Neresheim-Ködingen, kaplica przydrożna; 1499–1500, Nördlingen, kościół św. Jerzego – ambona), Frankonii (około 1510–1520, Cadolzburg, kościół parafialny) oraz na Śląsku (figura w zaginionym korpusie ołtarza wrocławskich kuśnierzy z 1497 r., Wrocław, kościół św. Marii Magdaleny)⁵³.

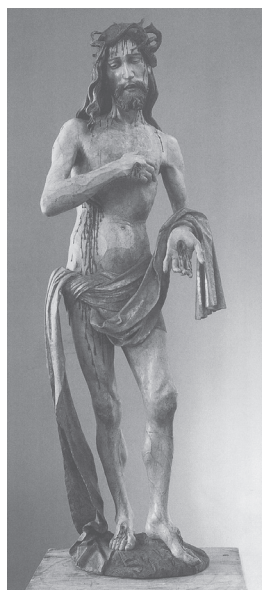
⁵³ Roller, *Nicolaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 126–127, il. 143–146. Na temat wrocławskiego dzieła zob. Anna Ziomecka,



Il. 14. Mikołaj z Lejdy,
św. Jan Ewangelista
z retabulum, 1462,
kościół św. Jerzego
w Nördlingen,
fot. ze zbiorów autora



Il. 15. Pietà, około 1480–1490, kościół Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Swarzewie, fot. Andrzej Woźniński



Il. 16. Chrystus Bolesny, około 1470–1480, kaplica przydrożna w Höllenthorn-Spratzek, fot. ze zbiorów autora

Pruskie rzeźby również zdają się powtarzać, tyle że w lustrzanym odbiciu, kompozycję stworzoną przez Niderlandczyka. Z pierwowzoru pozostał u nich jedynie motyw podniesionej poły płaszcza; reszta uległa spłaszczeniu nie tylko w sensie przestrzennym, lecz także artystycznym. Nieco ciekawsza od pozostałych jest rzeźba w Słupsku (il. 12), bowiem nie stoi sztywno wyprostowana, lecz przechyla korpus w lewo (heraldycznie), kontrując to przechyłem głowy w przeciwną stronę. Nawiązania do schematu zapoczątkowanego w Nördlingen – w na wskroś oryginalnym dziele, które dało początek konwencji – można doszukać się w zaginionej figurce nieokreślonego świętego rycerza z retabulum – tzw. ołtarza Mestwina – z 1515 r. w kościele klasztorным norbertanek Wniebowzięcia Panny Marii w Żukowie⁵⁴. Dzieło to powstało w warsztacie Michała z Augsburga – twórcy retabulum ołtarza głównego w kościele Mariackim w Gdańsku.

Inny motyw zdradzający powinowactwa z dziełami z kręgu Mikołaja z Lejdy widzimy w *Piecie* z około 1480–1490 r. w kościele parafialnym Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Swarzewie (il. 15). Ta dobrej klasy rzeźba powstała zapewne w Gdańsku w warsztacie, który wykonał *Chrystusa Zmartwychwstałego* i *Marię z Dzieciątkiem* w kościele norbertanek w Żukowie⁵⁵. W rzeźbie w Swarzewie zwracają uwagę nietypowe cechy ikonograficzne: ukośne ułożenie ciała Chrystusa, szeroko rozpostarte ręce oraz swobodny układ nóg, ukazanych jakby w wyroku. Rzeźbiarz nadał też nietypową formę perizonium, wydłużając je ponad miarę i dekoracyjnie skracając u podstawy rzeźby, na którą opada. Bardzo podobnie ukształtowana przepaska biodrowa występuje w trzech niemal identycznych pod względem kompozycyjnym figurach Chrystusa Bolesnego: z około 1470–1480 r. w kaplicy przydrożnej w Höllenthorn-Spratzek w Dolnej Austrii (il. 16), z około 1480–1490 r. w katedrze św. Stefana w Wiedniu oraz z około 1494 r. w kościele

Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku [w:] „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1976, t. 10, s. 130–131, nr kat. 140; *eadem*, *Veit Stoß und die spätgotische Skulptur Schlesiens* [w:] *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, München 1985, s. 277, s. 279.

⁵⁴ Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 129, nr kat. 494, s. 643–644, il. 206; *idem*, *Michał z Augsburga...*, s. 52, il. 73.

⁵⁵ Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 71–72, nr kat. 440, s. 619, il. 76; *idem*, *Pieta, około 1480–1490* [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, red. Teresa Grzybowska [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj – sierpień 1997, Gdańsk 1997, t. 2, s. 56–57, nr kat. II. 15–17.

św. Mikołaja w Hall w Tyrolu⁵⁶. Niezwykle długie perizonium jest przewiązane na łonie Chrystusa. Jeden koniec opada wzdłuż prawej nogi, nie dotykając jej, i ściele się na podstawie, skręcając bieg; drugi jest przewieszony przez lewe przedramię wysunięte do przodu. Rzeźby te formą, kompozycją i ikonografią budzą skojarzenia z kamienną półpostacią Chrystusa Bolesnego w katedrze w Wiener Neustadt sprzed 1473 r., przypisywaną Mikołajowi z Lejdy i pierwotnie stanowiącą prawdopodobnie element jego własnego nagrobka⁵⁷. Uderza w nich przede wszystkim wspomniany motyw końcówki perizonium przełożonej przez lewe przedramię, identyczny jak w rzeźbie w Wiener Neustadt. O ile rzeźby w Wiedniu i Hall odznaczają się przeciętnym poziomem artystycznym, o tyle najstarsza z tej grupy figura w Höllenthorn-Spratzek wykazuje cechy bliskie pracom Lejdejczyka: podobne naznaczone cierpieniem pociągłe oblicze, włosy uformowane w osobne, po części ażurowo rzeźbione kosmyki, wątlý korpus. Roller przypuszcza, że rzeźbę mógł wykonać współpracownik Mikołaja z Lejdy lub jego wiedeński naśladowca, być może na podstawie niezachowanego pierwowzoru autorstwa Niderlandczyka⁵⁸. Swarzewska Pietà ma też – tak jak w jego dziełach – podobnie ukształtowaną bryłę. Swobodnie opadającą ku podstawie przepaskę i rozsunięte nogi wyrzeźbiono jako elementy w pełni autonomiczne pod względem przestrzennym. W konsekwencji blok został otwarty, ważnym składnikiem kształtującym formę stała się otaczająca go przestrzeń.

Wielu pruskim nastawom ołtarzowym schyłku średniowiecza nadano formy usankcjonowane przez tradycję. Do końca tej epoki tworzone w Prusach retabula baldachimowe lub nawiązujące do tzw. Ołtarza Czterech Świętych Dziewicz („Vieraltar”). Ów typ znany był na tym terenie od XIV w.⁵⁹ Tradycyjnym rozwiązaniem, stosowanym powszechnie w tutejszych nastawach, było złote tło z wytłaczanym w zaprawie ornamentem, stanowiące w uroczystym otwarciu oprawę dla figur lub scen. W dwu pierwszych dekadach XVI w. pojawiła się tutaj nowa koncepcja wystroju szafy retabulum – „korpus kaplicowy” („Kapelenschrein”). Architektoniczne podziały w postaci laskowań i gzymsów, maswerkowe okna, sklepienia żebrowe sprawiły, że miejsce ekspozycji sacrum stało się konkretne i znajome, przybrawszy kształt wnętrza kaplicy. W mikro-skali koncepcję tę zastosowano we wspomnianym „ołtarzu Mestwina” z 1515 r.

⁵⁶ Roller, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 130, il. 149–151.

⁵⁷ Stefan Roller, *Christus als Schmerzensmann* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 283–285, nr kat. 19; *idem*, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 130; Loiskandl, Gräber, *Der Schmerzensmann...*, s. 412–423. Rzeźba w katedrze w Wiener Neustadt ma bliską replikę w postaci Chrystusa Bolesnego z około 1510 r., dzieło styryjskim z Alte Galerie, Universalmuseum Joanneum w Grazu, zob. Eva Maria Breisig, *Schmerzensmann* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 356–358, nr kat. 57; Roller, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 130.

⁵⁸ Roller, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 130.

⁵⁹ Woźniński, *Multiplicity and Unity...*, s. 71; *idem*, *Retrospective Tendencies in the Sculpture of Prussia as Memorial Form at the End of the Middle Ages* [w:] *Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Studien zur Kunstgeschichte Kurlands*, hrsg. von Lars Olof Larsson, Kiel 2008, s. 32–33, 35.

w Żukowie. Święty rycerz o nieznanym nam tożsamości stał samotnie w sklepionym, wąskim wnętrzu, zaopatrzonym u góry w ślepe, maswerkowe okna.

W latach 1510–1517 powstała największa pruska nastawa – retabulum ołtarza głównego w kościele Mariackim w Gdańsku, firmowane przez Michała z Augsburga (il. 17)⁶⁰. W jego korpusie stworzono w monumentalnej skali imitację kaplicy. Ów złoty, sklepiony przybytek, zaopatrzony w maswerkowe ślepe okna i ozdobiony w partii przyziemia ornamentem przypominającym sieć, stanowi scenę, w której odbywa się Koronacja Marii. Główne *dramatis personae* – patronka kościoła, Bóg Ojciec i Chrystus – siedzą na trójdzielnym tronie. Nad głową Marii unosi się gołębica Ducha Świętego, a nad nią para aniołów trzymających koronę. Nad nimi w prostokątnym aneksie korpusu widnieje Baranek ze sztandarem zwycięstwa; z jego boku do kielicha tryska krew. Uroczystość uświetnia 24 królów (przodków Marii lub Starców Apokaliptycznych) ulokowanych na obramieniu korpusu, grających na harfach lub trzymających puchary. Uczestniczą w niej również grający na trąbkach aniołowie stojący na konsolkach pod baldachimami, pomiędzy oknami. Wszyscy tkwią w bezruchu – ceremonia zdaje się trwać bez końca.

Podobną do gdańskiej formę otrzymał korpus retabulum ołtarza głównego z około 1514 r. w kościele Mariackim w Elblągu (obecnie zdekompletowany w kościele św. Mikołaja w Elblągu, il. 18)⁶¹. Niewykluczone, że podobieństwo miało podłoże autorskie, bowiem w powstaniu nastawy mieli udział malarze zatrudnieni w warsztacie Michała z Augsburga⁶² – to właśnie tą drogą jego gdańska koncepcja mogła trafić do Elbląga. W centrum elbląskiego retabulum do 1944 r. znajdowała się Madonna szafkowa z początku XV w., pochodząca być może z krzyżackiego kościoła zamkowego w Elblągu (Lüneburg,

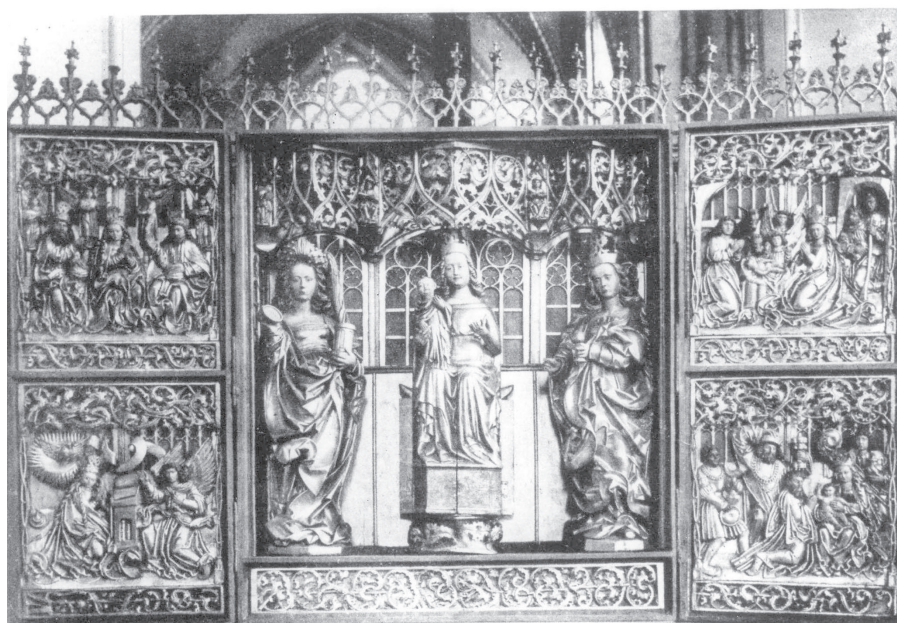
⁶⁰ Przytaczam tutaj jedynie kilka najnowszych opracowań, w których zawarty jest pełny wykaz wcześniejszych publikacji, zob. Wozniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 83–113, nr kat. 90; idem, *Michał z Augsburga...*, s. 6–35; Bożena Noworyta-Kuklińska, *Triumphus Mariae Ecclesiae: retabulum ołtarza głównego kościoła Najświętszej Panny Maryi w Gdańsku*, Lublin 2003; Wozniński, *Late Gothic Sculptured Retables...*, s. 206–207; Wozniński, *Multiplicity and Unity...*, s. 72; Bożena Noworyta-Kuklińska, *Praedicatio tabularis. Obrazowe kazanie o tryumfie Maryi Eklezji na retabulum ołtarza głównego kościoła Mariackiego w Gdańsku*, Lublin 2006.

⁶¹ Małgorzata Kierkus-Prus, *Twórczość warsztatów rzeźbiarskich związanych z Elblągiem w pierwszej ćwierci XVI wieku*, „Rocznik Elbląski” 2000, t. 17, s. 44–47; Andrzej Wozniński, *Rzeźba elbląska w latach 1500–1525*, „Rocznik Elbląski” 2000, t. 17, s. 67 i nn., nr kat. 5 (tu wcześniejsza literatura).

⁶² W(ally) Wallerand, *Altarkunst des Deutschordensstaates Preußen unter Dürers Einfluß*, Danzig 1940, s. 27–28; Jerzy Domasłowski, *Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku* [w:] Jerzy Domasłowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, Adam S. Labuda, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa–Poznań 1990, s. 161–164; Bogna Jakubowska, *Michel* [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 3, Gdańsk 1997, s. 205–207; Andrzej Wozniński, *Michael (Michel) von Augsburg* [w:] *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy, Wolfgang Tegethoff, Bd. 89, *Mejchar – Minguzzi*, Berlin–Boston 2016, s. 311–312.



Il. 17. Michał z Augsburga, retabulum ołtarza głównego, 1510–1517, kościół Mariacki w Gdańsku, fot. Andrzej Woźniński



Il. 18. Retabulum ołtarza głównego, około 1514, kościół Mariacki w Elblągu, obecnie w kościele św. Mikołaja w Elblągu, fot. ze zbiorów autora

Ostpreussisches Landesmuseum)⁶³. Towarzyszyły jej – powstałe w tym samym czasie, co nastawa – figury św. Barbary i św. Marii Magdaleny. Wszystko przemawia za tym, że Madonna szafkowa od początku przewidziana była do nowej konstrukcji⁶⁴. Świadczy o tym zbieżność treści teologicznych wyrażanych przez nią⁶⁵ i przez pozostałe partie retabulum, które dotyczą przede wszystkim Marii i Chrystusa; świadczą o tym również cechy formalne. Aby odpowiednio wyeksponować i wkomponować Madonnę, ustawiono ją na okrągłym cokole, który niewątpliwie od początku przynależał do nastawy, czego dowodem jest identyczna forma ornamentu jak w korpusie i na skrzydłach. Szerokość przesła mieszczącego figurę została dostosowana do możliwości jej otwierania. Ponadto oblicze św. Barbary zdaje się do pewnego stopnia powtarzać rysy twarzy oraz sposób uczesania Madonny; podobny wykrój mają dekolty. Włączenie Madonny szafkowej do późniejszego retabulum ołtarza głównego w kościele Najświętszej Marii Panny w Elblągu mogło być podyktowane względami kultowymi. Wydaje się prawdopodobne, że w schowku w podstawie rzeźby mogły znajdować się relikwie. Okna i sklepienie w korpusie stworzyły godną oprawę dla rzeźby pamiętającej czasy krzyżackie w Elblągu. W sensie ogólnym kapliczne wnętrze symbolizowało niebo, lecz zarówno w tym, jak i w poprzednim przypadku obecność okien może budzić dodatkowe skojarzenia – z Marią określaną w patrystyce i poezji jako „okno niebios”⁶⁶.

W kontekście kaplicowych wnętrz w pruskich retabulach wspomnieć należy także przywołaną wcześniej nastawę św. Barbary w kościele Mariackim w Gdańsku. O ile w korpusie jej patronkę ukazano w sposób tradycyjny, na tle złotej ściany

⁶³ Karl Heinz Clasen, *Mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1939, s. 120; Gudrun Radler, *Der Beitrag des Deutschordenslandes zur Entwicklung der Schreinmadonna (1390–1420)* [w:] *Sztuka w kręgu zakonu krzyżackiego w Prusach i Inflantach*, red. Michał Woźniak, Toruń 1995, s. 263–268; Hendrik Budde, *Otwierana figura Marii (tzw. Madonna szafkowa) z Elbląga* [w:] *Obok. Polska–Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*. Ausstellungskatalog, Berlin – Martin-Gropius-Bau, 21.09.2011–9.01.2012, red. Małgorzata Omilanowska, współpraca Tomasz Torbus, Berlin 2011, s. 125, nr kat. 3.17.

⁶⁴ Woźniński, *Retrospective Tendencies...*, s. 33–34; *idem*, *Between Past and Present: Forms and Contents of Artistic Representation in Elbląg at the End of Middle Ages and the Beginning of the Early Modern Times* [w:] *Die maritime Stadt – Hafenstädte an der Ostsee vom Mittelalter bis in die Gegenwart / Miasto nad morzem – miasta portowe nad Bałtykiem od średniowiecza do współczesności*. Beiträge der 21. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger in Gdańsk 18–21 September 2013 / Materiały 21 Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów Zabytków w Gdańsku 18–21 września 2013, red. Tomasz Torbus, Katarzyna Anna Wojtczak, Warszawa 2017, s. 151 i nn.

⁶⁵ Roman Ciecholewski, *Treści teologiczne pomorskich Madonn szafkowych*, „Studia Pelińskie” 1984, t. 15, s. 251–288.

⁶⁶ Porównanie Marii do okna pojawiło się np. w pismach św. Augustyna: „Facta est Maria fenestra coeli quo per ipsam Deus verum fudit saeculis lumen”, zob. *Sancti Aureli Augustini Hipponensis Episcopi Opera Omnia, Sermo CCLXIII In natali Domini* [w:] *Patrologia Latina*, ed. Jacques-Paul Migne, Paris 1845, szp. 1991, oraz w pieśniach Petrarke: „fenestra del Ciel lucente altera”, zob. Petrarch, *The Canzoniere or Rerum vulgarium fragmenta*, translated into verse and notes and commentary by Mark Musa, Bloomington–Indianapolis 1999, s. 510 (Canzona 366).

w górnej partii i wzorzystej kotary – w dolnej, o tyle figury św. św. Jana Chrzciciela, Jakuba Starszego, Jadwigi Śląskiej i Tomasza Becketa umieszczono na skrzydłach w przypominających kapliczki z oknami wnękach, podobnych do tej w Żukowie. Ponadto w kilku nastawach powstałych w Elblągu, np. z ołtarza głównego, sygnowanej nazwiskiem Schofstein, z kościoła Trzech Króli na Nowym Mieście w Elblągu (Elbląg, kościół św. Mikołaja), powstałej po 1511 r.⁶⁷, czy św. Mikołaja z około 1510–1520 r. z kościoła św. Jana Ewangelisty w Malborku (Malbork, kościół św. Jerzego)⁶⁸, można dostrzec próby, choć nieśmiało i bardzo niekonsekwentne, stworzenia namiastki kaplicy. Wnętrza ich korpusów są przekryte sklepieniami, lecz tylna ściana nadal ma tradycyjny charakter – pokryta jest złotem, choć w retabulum Trzech Króli znajduje się w niej okno z postaciami pasterzy.

Koncepcja korpusu retabulum jako kaplicy ma swoje źródła w północnej Francji i Niderlandach⁶⁹. Hans Multscher, który zdobywał doświadczenia zawodowe na tym terenie, przeniósł ją do południowych Niemiec. W 1433 r. ukończył, zachowane do dzisiaj szczątkowo, retabulum z fundacji patrycjusza Konrada Karga w kolegiacie w Ulm. Korpusowi tryptyku nadał formę wnętrza z dwoma oknami, w którym na tle kotary rozpostartej przez anioły stały trzy pełnoplastyczne figury z Madonną w centrum; przez okna do pomieszczenia zaglądali św. Konrad z Konstancji i św. Diebold z Thann⁷⁰. Istnieją przesłanki pozwalające przypuszczać, że tym, który rozwinął w sztuce ołtarzowej koncepcję kaplicznego wnętrza i przyczynił się do jej rozpowszechnienia, był Mikołaj z Lejdy. Informacje o jego zniszczonym w czasach ikonoklazmu w 1527 r. retabulum ołtarza głównego katedry w Konstancji są lakoniczne⁷¹. Dokument z 17 kwietnia 1467 r. dotyczący sporu odbywającego się przed

⁶⁷ Kierkus-Prus, *Twórczość warsztatów...*, s. 35–44; Woźniński, *Rzeźba elbląska...*, s. 66–67, nr kat. 14, s. 103–104; Małgorzata Kierkus-Prus, *The role of Elbing (Elbląg) as a carrier of Franconian patterns to Former Prussia* [w:] *Hansestadt – Residenz – Industriestandort. Beiträge der 7. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Oldenburg*, 27–30. September 2000, hrsg. von B. Störckuhl, München 2002, s. 89–101; Woźniński, *Late Gothic Sculptured Retables*, s. 208–211; Małgorzata Kierkus-Prus, *Refleksy sztuki Wita Stwosza na Pomorzu Wschodnim* [w:] *Wokół Wita Stwosza*, red. Dobromiła Horzela, Adam Organisty [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2005, s. 229–233; Woźniński, *Multiplicity and Unity...*, s. 58–73; Wiesława Rynkiewicz-Domino, „Ołtarz Pokoju” – fundacją królewską? Źródła wpływu twórczości Wita Stwosza na rzeźbę elbląską [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, red. Dobromiła Horzela, Adam Organisty, Kraków 2006, s. 324–331.

⁶⁸ Woźniński, *Rzeźba elbląska...*, s. 72–73, nr kat. 29, s. 109–110.

⁶⁹ Walter Paatz, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik: die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465–1500)*, Heidelberg 1963, s. 15.

⁷⁰ Manfred Tripps, *Hans Multscher. Seine Ulmer Schaffenszeit 1427–1467*, Weissenhorn 1969, s. 69 i nn., il. 128–129; *idem*, *Neue Beobachtungen und Erkenntnisse zu verlorenen Altarretabeln von Hans Multscher*, „Pantheon” 1995, Bd. 53, s. 4–17, il. 2–3; Hartmut Krohm, *Bemerkungen zur kunsthistorischen Problematik der Karg-Nische im Ulmer Münster* [w:] *Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm*, hrsg. von Brigitte Reinhardt, Michael Roth, Ulm 1997, s. 109–127, nr kat. 17, s. 306–3011; Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre...*, s. 27–28, il. 18.

⁷¹ Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre...*, s. 28; Roller, *Nicolaus Gerhaert. Neue Impulse...*, s. 44–45, Q 9, Q 17, s. 191, 195.

magistratem Strasburga pomiędzy Mikołajem z Lejdy a przedstawicielem kapituły katedralnej w Konstancji informuje, że rzeźbiarz wykonał dla tamtejszej katedry jakieś retabulum („ein tofeln gemaht habe”). Inne źródło archiwalne z 23 sierpnia 1490 r. precyzuje, że była to nastawa w chórze katedry („Tafel in dem Chor”) w Konstancji. Ponadto podaje, że Mikołaj z Lejdy miał wykonać partie rzeźbiarskie („bild”), a realizację obudowy architektonicznej i zwieńczenia powierzono miejscowemu stolarzowi Simonowi Haiderowi. Natomiast z kroniki zmarłego w 1471 r. Gebharda Dachera dowiadujemy się, że ołtarz został poświęcony 15 maja 1466 r.

Na temat struktury retabulum i jego programu obrazowego nic nie wiadomo. Można przypuszczać, że w korpusie znajdowały się rzeźby przedstawiające patronkę świątyni – Marię pomiędzy dwoma patronami miasta – św. Konradem i św. Pelagiuszem. Reszta to spekulacje. Niemniej jednak podejmowano próby hipotetycznej rekonstrukcji retabulum w oparciu o późniejsze górnoreńskie nastawy m.in. w Lorch z 1483 r., Hansa Syfera z 1489 r. w kościele św. Kiliana w Heilbronn i Niklasa Hagenauera w katedrze w Strasburgu z 1501 r. (nieistniejąca, znana z przekazu graficznego z 1617 r.), które powstały w kręgu oddziaływania sztuki Lejdejczyka i mogły powtarzać pomysły zastosowane w, nieistniejącym już, domniemanym pierwowzorze⁷². Korpusy tych nastaw są dwukondygnacyjne; oprócz głównych, pełnofigurowych postaci występują w nich popiersia, wszystkie wizerunki osadzono w przypominających kapliczki wnękach. W orbicie tego twórcy powstała też nastawa innego typu – z jednokondygnacyjnym korpusem o formie trójdzielnej kaplicy mieszczącej figury Marii i św. św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty – wspomniane retabulum w Lautenbach im Renchtal z około 1483 r. (il. 19)⁷³. Pod względem ukształtowania wnętrza korpusu stanowi bliską analogię do nastaw ołtarzy głównych w kościołach Mariackich w Gdańsku i Elblągu.

Motyw półpostaci lub popiersia we wnęce przypominającej okno w wymienionych górnoreńskich retabulach wielokrotnie powtarza się u Mikołaja z Lejdy i twórców z nim związanych. Wspominaliśmy już o zachowanych szczątkowo, lecz znanych z odlewów gipsowych rzeźbach Proroka i Sybilli z 1463 r. (Strasburg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame; Frankfurt nad Menem, Liebieghaus, il. 20), którzy wychylali się z okien znad portalu starej kancelarii w Strasburgu⁷⁴, popiersiu

⁷² Wolfgang Deutsch, *Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Nicolaus Gerhaert*, „Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung” 1963, Jg. 81, s. 11–129; Johannes Tripps, *Hans Syfer und Niklaus Gerhaert van Leyden. Ein neuer Rekonstruktionsvorschlag zum Konstanzer Retabel*, „Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte” 1992, Bd. 51, s. 117–129; Marcinkowski, *Mikołaj z Lejdy...*, s. 128–129; Roller, *Nicolaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 116.

⁷³ Paatz, *Süddeutsche Schnitzaltäre...*, s. 97–98; Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre...*, s. 106–121; Roller, *Nicolaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 110.

⁷⁴ Harald Theiss, Bodo Buczynski, Jean Delivré, Cécile Dupeux, *Prophet und Sybille vom Portal der alten Kanzlei in Strassburg [w:] Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 206–210, nr kat. 2.

mężczyzny z tego samego roku (Strasbourg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame)⁷⁵, który pierwotnie mógł również występować w podobnym architektonicznym ujęciu, oraz epitafium kanonika Konrada von Busnanga z 1464 r. w katedrze w Strasburgu⁷⁶, w którym Maria, Jezus oraz sam kanonik są ukazani w oknie. Ponadto wykonane w Strasburgu około 1465 r., przypisywane Mikołajowi z Lejdy, pochodzące z klasztoru Benedyktynów w Weißenburgu w Alzacji cztery popiersia świętych w poruszonych pozach: Barbary (Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art), Katarzyny Aleksandryjskiej (Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art), Małgorzaty Antiocheńskiej (Chicago, The Art Institute of Chicago) i zachowanej w postaci gipsowego odlewu Agnieszki (Strasbourg, Fondation de l'Oeuvre Notre-Dame), również mogły być umieszczone w architektonicznie ukształtowanych niszach korpusu lub predelli retabulum⁷⁷.

Typ postaci w półfigurze lub popiersiu, w ożywionej pozie „wychodzącej” ku odbiorcy miał swoje precedensy w ojczyźnie Mikołaja z Lejdy – Niderlandach⁷⁸. Prototypy rzeźbiarskie na tym terenie, których istnienia można się domyślać, przepadły w czasach obrazoburstwa. Pojęcie o nich dają popiersiowe portrety malowane przez wielkich malarzy niderlandzkich pierwszej połowy XV w.: Jana van Eycka, Roberta Campina / Mistrza z Flemalle i Rogiera van der Weyden. Ich realizm, prawda psychologiczna, ujęcia wolne od hieratyzmu, gestykulujące lub oparte o parapet dłonie, fikcyjne, iluzjonistycznie malowane ramy mogły mieć



Il. 19. Korpus retabulum, około 1483, kościół Koronacji Marii w Lautenbach im Renchtal, fot. ze zbiorów autora

⁷⁵ Harald Theiss, Bodo Buczynski, Jean Delivré, Cécile Dupeux, *Büste eines Mannes (sogenanntes Selbstbildnis)* [w:] Niclaus Gerhaert. *Der Bildhauer...*, s. 244–247, nr kat. 8.

⁷⁶ Stefan Roller, Bodo Buczynski, Jean Delivré, Cécile Dupeux, *Grabanlage eines Geistlichen (Konrad von Busnang, gest. 1471)* [w:] Niclaus Gerhaert. *Der Bildhauer...*, s. 211–215, nr kat. 3.

⁷⁷ Harald Theiss, Jack Soultanian, Stefan Roller, *Vier Büsten weiblicher Heiliger (sogenannte Weissenburger Büsten)* [w:] Niclaus Gerhaert. *Der Bildhauer...*, s. 248–254, nr kat. 9.

⁷⁸ Julien Louis, *Der Anteil Niclaus Gerhaerts an der Entwicklung der Figurenbüste nördlich der Alpen* [w:] Niclaus Gerhaert. *Der Bildhauer...*, s. 103–107.



Il. 20. Mikołaj z Lejdy, *Prorok i Sybilla*, 1463 (odlewy gipsowe wykonane przed 1868), portal starej kancelarii w Strasburgu, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame w Strasburgu, Liebieghaus we Frankfurcie nad Menem, fot. ze zbiorów autora

odpowiedniki w rzeźbie. Początki koncepcji dążącej do zniesienia dystansu pomiędzy wizerunkiem a widzem, w której istotną rolę odgrywają ramy architektoniczne, są jednak wcześniejsze. Na początku XIV w. Deodato Orlandi namalował w kościele San Piero a Grado w Pizie freski przedstawiające w górnej partii nawy głównej rzędy okien z wychylającymi się z nich ku wiernym aniołami. Okna zaopatrzone w okiennice: niektóre są zamknięte, niektóre wpółotwarte, inne otwarte w pełni. W latach 1360–1370 nad południowym transeptem kościoła Mariackiego w Mühlhausen w Turynii powstały rzeźby przedstawiające cesarza Karola IV, jego żonę oraz parę dworzan przechylających się przez balustradę i spoglądających w dół⁷⁹.

Kolejnym etapem na drodze do wykrystalizowania się koncepcji półpostaci wyglądających przez okno były wspomniane wyobrażenia św. Konrada z Konstancji i św. Diebolda z Thann w Alzacji, którzy zaglądali przez okna do wnętrza niszy korpusu retabulum Karga w Ulm ku scenie głównej. Bezpośrednimi wzorcami dla prac Lejdejczyka mogły być powstałe po 1443 r. półpostacie Jeana de Berry i jego żony wychylające się z fikcyjnych okien pałacu Jacquesa Coeura w Bourges⁸⁰. Koncepcja popiersia autorstwa Mikołaja z Lejdy wywołała liczne naśladownictwa zarówno w rzeźbie – m.in. słynne wizerunki na stallach w katedrze w Ulm

⁷⁹ Te i inne podobne przykłady zob. *ibidem*, s. 104 i nn.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 105–106, il. 112–113; Roller, *Nicolaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 279.



z lat 1469–1474, przypisywane Michelowi Erhartowi⁸¹, lub autoportrety Antona Pilgrama w katedrze w Wiedniu (u nasady organów z 1513 r. i domniemany na ambonie z około 1500 r.)⁸², jak i w malarstwie – w retabulach Friedricha Herlina w Nördlingen z 1462 r. (Chrystus i Apostołowie w predelli oraz Izajasz i św. Jan Chrzciciel na zewnętrznej stronie ścian korpusu) czy w Rothenburgu ob der Tauber z 1466 r. (Chrystus i Apostołowie w predelli)⁸³. Napotykaamy je również w Prusach.

*Pruskie echa
koncepcji
artystycznych...*

Scena Pokłonu Trzech Króli w korpusie wspomnianego retabulum ołtarza głównego (po 1511 r.) w kościele pod ich wezwaniem na Nowym Mieście w Elblągu (Elbląg, kościół św. Mikołaja, il. 21) jest oparta w znacznej mierze na drzeworycie Albrechta Dürera B. 87 z *Żywota Marii* wydanego w 1511 r.⁸⁴ Twórca elbląski pominął szereg elementów obecnych na drzeworycie, zwłaszcza architekturę i drugoplanowe motywy, natomiast grupie najważniejszych postaci nadał inny charakter – w Elblągu niemal wszystkie zwracają się do widza, podczas gdy na drzeworycie widzimy je z profilu, gdyż zaangażowane są w rozgrywające się wydarzenie. Do sceny w retabulum rzeźbiarz wprowadził motyw okna z wychylającymi się zeń popiersiami dwóch pasterzy; ten na pierwszym planie wykonuje gest, unosząc dłoń na wysokość klatki piersiowej (il. 22). Obaj spoglądają nie tyle na scenę, ile raczej przed siebie, szukając kontaktu z odbiorcą. Motyw okna z pasterzami sprawia wrażenie, jakby został wyrwany z innego kontekstu, jest bowiem wkomponowany w złotą, pokrytą ornamentem ścianę, która nie budzi skojarzeń z realnie istniejącą architekturą. Wydaje się powieleniem pomysłu zastosowanego przez Multschera w retabulum Karga, zmodyfikowanego i spopularyzowanego przez Mikołaja z Lejdy i jego krąg. W porównaniu z pionierskimi redakcjami tego motywu w Elblągu brakuje mu siły wyrazu i wiarygodności, które stanowiły o atrakcyjności pierwowzorów.

W Elblągu przed 1518 r. powstała jeszcze jedna nastawa – zaginiony po 1944 r. tryptyk z Kumacewa (niem. Kumehnen) niedaleko Królewca (il. 23)⁸⁵ – w której można doszukać się refleksu popiersi stworzonych przez Lejdejczyka. Odznaczała się ona charakterystyczną dla środowiska elbląskiego tendencją, aby korpusowi nadawać cechy określonego wnętrza, lecz również w tym przypadku dążenia te były niekonsekwentne. Maria z Dzieciątkiem i św. Anna stały w przekrytym sklepieniem pomieszczeniu. W głębi, za balustradą widnieli ukazani w półpostaciach dwaj mężowie św. Anny, a z bocznych ścianek, może z zamarkowanych

⁸¹ Cécile Dupeux, *Niclaus Gerhaerts Büsten am Strassburger Kanzleiportal. Geschichte und Rezeption vom 15. bis zum 20. Jahrhundert* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 96; Roller, *Niclaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 291–292.

⁸² Roller, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 118, il. 126–127.

⁸³ *Ibidem*, s. 116. Więcej o tych retabulach zob. Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre...*, s. 40–57, 58–75.

⁸⁴ *Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte*, hrsg. von Valentin Scherer, Stuttgart, Leipzig brw. [1916], il. 212.

⁸⁵ Woźniński, *Rzeźba elbląska...*, s. 71–72, nr kat. 22, s. 106–107, il. 8; *idem*, *Multiplicity and Unity...* s. 64, fig. 3.





Il. 21. Retabulum z ołtarza głównego, po 1511, kościół Trzech Króli na Nowym Mieście w Elblągu, obecnie kościół św. Mikołaja w Elblągu, fot. Andrzej Wozniński



Il. 22. Retabulum z ołtarza głównego – pasterze w oknie, po 1511, kościół Trzech Króli na Nowym Mieście w Elblągu, obecnie kościół św. Mikołaja w Elblągu, fot. Andrzej Wozniński

w nich okien (zachowana dokumentacja zdjęciowa nie ukazuje dokładnie tych partii), wyłaniali się, również w półpostaci, św. Józef i trzeci mąż św. Anny.

W Prusach natrafiamy ponadto na malarskie parafrazy podobnych wyobrażeń. Wewnętrzne i środkowe skrzydła retabulum ołtarza głównego w kościele Mariackim w Gdańsku zaopatrzone od góry, po zewnętrznej stronie, w wysokie prostokątne aneksy. Na skrzydle środkowym umieszczono w nich po obu stronach półpostacie proroków: na awersie, namalowanych w kolorze – Izajasza i Jeremiasza, na rewersie, *en grisaille* – Ezechiela i Daniela (il. 24). Prorocy są ukazani w niszach, w poruszonych pozach, spoglądają w dół, palcem wskazują jednocześnie na banderolę i sceny w znajdujących się poniżej kwaterach. Skojarzenia z rzeźbami wywołują zwłaszcza wizerunki monochromatyczne, nie tylko ze względu na „kamienny” kolor. Postaci rzucają cień na wnętrze niszy, tak jakby były trójwymiarowe. Ponadto prorocy częściowo wychodzą z niszy, niejako wkraczając w przestrzeń odbiorcy. Również ten zabieg, minimalizujący dystans pomiędzy wizerunkiem a widzem, stanowi odblask starszych o około pół wieku koncepcji Mikołaja z Lejdy.



Il. 23. Retabulum, przed 1518, zaginione, kościół ewangelicki w Kumacewie, fot. ze zbiorów autora

Dzięki temu artyście w rzeźbie późnogotyckiej rozpowszechnił się typ krucyfiksu, w którym ciało Zbawiciela jest wydłużone, silnie wyprostowane, a jego mięśnie napięte. Określany jest jako „naprężony” lub „rozciągnięty” („gestreckter Kruzifixtypus”, „le crucifix étiré”). Wzorcową wersję takiego wizerunku Mikołaj z Lejdy stworzył w krucyfiksie z 1467 r., stojącym pierwotnie na cmentarzu w Baden-Baden (obecnie: Baden-Baden, Stiftskirche, il. 25)⁸⁶. Poprzedziło ją bardzo podobne ujęcie w retabulum w Nördlingen z 1462 r.⁸⁷. Jej pierwowzorami mogły być: zachowany we fragmentach krucyfiks Clausa Slutera, który wieńczył kalwarię z lat 1388–1389 na dziedzińcu kartuzji Champmol w Dijon, oraz Ukrzyżowany na skrzydle dyptyku Jana van Eycka z około 1420–1425 r. (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art)⁸⁸.

⁸⁶ Eva Maria Breisig, Stefan Roller, Bodo Buczynski, Harald Theiss, *Krucyfiks* [w:] Niclaus Gerhaert. *Der Bildhauer...*, s. 216–219, nr kat. 4.

⁸⁷ Harald Theiss, Stefan Roller, *Figuren des Nördlinger Hochaltars* [w:] Niclaus Gerhaert. *Der Bildhauer...*, s. 225–238, nr kat. 6.

⁸⁸ Ohnmacht, *Das Kruzifix...*, s. 42–44, 90–91.



Il. 24. Michał z Augsburga,
retabulum ołtarza głównego –
prorok, 1510–1517, kościół
Mariacki w Gdańsku,
fot. Andrzej Wozniński

Kolosalne wymiary rzeźby w Baden-Baden (wysokość całości: 642 cm, wysokość krzyża: 457 cm, wysokość Chrystusa: 230 cm), wyrzeźbienie krzyża wraz z Chrystusem z jednego bloku kamienia (o wymiarach około 460 × 210 × 90 cm), niezwykły weryzm, maestria wykonania⁸⁹, piękno i szlachetność proporcji Zbawiciela, wysmakowana kompozycja z naprężonym ciałem i swobodnie rozwianym perizonium, poruszająca ekspresja, głębia wymowy (cierpienie zespolone ze spokojem, będące jakby zapowiedzią zwycięstwa nad śmiercią; odwołanie do psalmów poprzez formę rodzącą skojarzenia z harfą⁹⁰) – wszystkie te elementy złożyły się na dzieło wyjątkowe pod każdym względem. O ile krucyfiks z Nördlingen – w przeciwieństwie do towarzyszących mu figur, które naśladowano jeszcze w następnym stuleciu – wzbudził niewielkie zainteresowanie, o tyle krucyfiks w Baden-Baden spotkał się z roz-

ległą recepcją⁹¹, a niektóre jego parafrazy, m.in. krakowski krucyfiks Slackera, wykonano, podobnie jak oryginał, jako monolity⁹².

Krucyfiks Mistrza Pawła w kościele Mariackim w Gdańsku, wymieniony przez Ohnmacht jako przykład recepcji krucyfiksu z Baden-Baden, niezupełnie przekonuje. Gdański Chrystus jest wąty, wiotki, tułów ma lekko wygięty w prawo (heraldycznie), głowę ukazaną z profilu. Chrystus w Baden-Baden nie jest aż tak smukły, ma silniej uwydatnione mięśnie, jest zupełnie wyprostowany, jego twarz widzimy niemal na wprost. O wiele bliższym mu dziełem jest inna rzeźba gdańskiego twórcy lub jego warsztatu – krucyfiks z lat 1510–1525

⁸⁹ „Haare und Dornenkrone sind wahre Meisterwerke der Ajourtechnik”, zob. Roller, *Neue Impulse...*, s. 44.

⁹⁰ O treściach krucyfiksu w Baden-Baden zob. Rainer Kahsnitz, *Veit Stof, Meister der Kruzifixe*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” 1995–1996, Bd. 49–50, s. 149–157; Silke Geppert, *Die Harfe am Kreuz. Ein Aspekt der Christusdarstellung um 1500*, „Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave” 2004–2005, s. 303–312; Breisig, Roller, Buczynski, Theiss, *Kruzifix...*, s. 219.

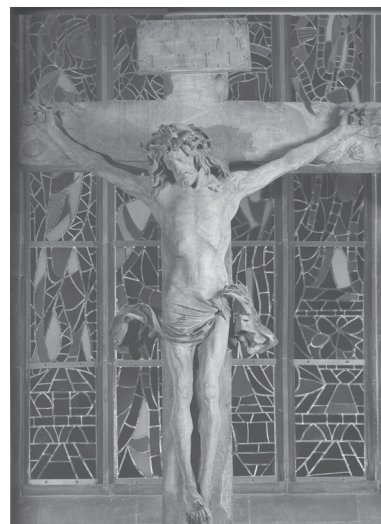
⁹¹ Ohnmacht, *Das Kruzifix...*, *passim*; Roller, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 119–120.

⁹² Roller, *Niclaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 288. Aspekty materialno-konstrukcyjne krakowskiego krucyfiksu Sackera omawia Witold Kasprzyk, *Kamienny krucyfiks Wita Stwosza w świetle ostatnich badań konserwatorskich* [w:] „Ochrona Zabytków” 1986, t. 39, nr 1 (152), s. 13–23; *idem*, *Zagadnienia wynikające z konserwacji kamiennego krucyfiksu Wita Stwosza*, „Folia Historiae Atrium” 1989, t. 25, s. 113–127; Grażyna Jurkowlaniec, *The Slacker Crucifix in St Mary's Church in Cracow: Cult and Craft* [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji...*, s. 348–357.

w kościele św. Mikołaja w Grójcu na Mazowszu (il. 26)⁹³. Nieznane są okoliczności, w jakich to dobrej klasy dzieło trafiło do prowincjonalnej świątyni⁹⁴. Jego atrybucja opiera się przede wszystkim na podobieństwie do Chrystusa Salvatora z kościoła Mariackiego w Gdańsku, powszechnie uznawanego za pracę Mistrza Pawła. Twarze obu postaci mają identyczne rysy, z pionowymi bruzdami na policzkach i taki sam kształt brwi; zarost oraz włosy w obu rzeźbach mają również jednakową formę. Ponadto Chrystus w Grójcu jest bardzo podobny pod względem kompozycji, fizjonomii, budowy ciała i sposobu opracowania detali do Ukrzyżowanego we wspomnianej Pasji w kościele Mariackim w Słupsku, powstałej w warsztacie Mistrza Pawła. Zasadnicze różnice pomiędzy nimi to ukształtowanie perizonium oraz układ nóg: w Grójcu są całkowicie wyprostowane, w Słupsku – lekko podkurczone. W grójeckiej rzeźbie, podobnie jak w Baden-Baden, Chrystus jest rozpięty na krzyżu na ukośnie rozpostartych rękach, jest dobrze zbudowany, ma szeroką klatkę piersiową i silną muskulaturę nóg. Poszczególne partie mięśni i kości pod naciągniętą skórą są starannie wydobyte, co również przypomina krucyfiks Lejdeńczyka. W obu rzeźbach ciało Chrystusa mocno przylega do krzyża; odstaje od niego tylko w okolicy łędźwiowo-krzyżowej, pod lewym kolaniem i łydka (il. 27–28). Uderzającą cechą grójeckiego dzieła jest silne naprężenie ciała Chrystusa. Jak już wspomniałem, motyw ten, podobnie jak w pierwowzorze autorstwa Mikołaja z Lejdy i jego licznych powtórzeniach, niósł triumfalną wymowę zarówno w sensie dosłownym – silne, sprężyste ciało – jak i metaforycznym – skojarzenie z harfą,

⁹³ Wosiński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 126–127, nr kat. 173, s. 523–524, il. 193–194; *idem*, *Michał z Augsburga...*, s. 50–51, il. 70–71.

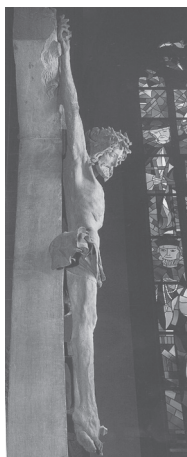
⁹⁴ Tadeusz Dobrzeński przypuszczał, że krucyfiks trafił do Grójca w związku z przebudową tamtejszego kościoła w XIX w., zob. Tadeusz Dobrzeński, *Sztuka romańska i gotycka (XII–XVI w.)* [w:] *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, maj – wrzesień 1962, Warszawa 1962, s. 20, nr kat. 18; *idem*, *Ze studiów nad rzeźbą gotycką Mazowsza*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1964, t. 8, s. 67–84.



Il. 25. Mikołaj z Lejdy, krucyfiks, 1467, cmentarz w Baden-Baden, obecnie Stiftskirche w Baden-Baden, fot. ze zbiorów autora



Il. 26. Krucyfiks, około 1510–1525, kościół św. Mikołaja w Grójcu, fot. ze zbiorów autora



Il. 27. Mikołaj
z Lejdy, krucyfiks,
1467, cmentarz
w Baden-Baden,
obecnie
Stiftskirche
w Baden-Baden,
fot. ze zbiorów
autora



Il. 28. Krucyfiks,
około 1510–1525,
kościół
św. Mikołaja
w Grójcu, fot.
ze zbiorów autora

mające źródło w psalmach (m.in. Ps 56,9: „surge gloria mea surge psalterium et cithara surgam mane” – „Powstań, chwało moja, powstań, harfo i cytro, wstanę na świtanie!”) oraz traktatach pasyjnych, porównujących Zbawiciela na krzyżu do harfy, zaś jego członki do strun; na harfie Bóg Ojciec miał odegrać swoją boską pieśń⁹⁵.

Nowy rozdział w rzeźbie gotyckiej otworzyło pokolenie Hansa Multschera. Jego fascynacja otaczającym światem silnie naznaczyła sztukę religijną: święci otrzymali pospolite rysy, ich ciała, zyskując materialność, stały się ciałami śmiertelników, mimika i gesty wyrażały ludzkie emocje, umieszczano ich w przestrzeni mającej odpowiedniki w rzeczywistości. Tendencję tę rozwinął i rozpowszechnił Mikołaj z Lejdy, wzbogacając ją o weryzm, indywidualną interpretację zastanych formuł, niezwykłą pomysłowość i wirtuozerię. Zderzała się ona niejednokrotnie z dawnym idealizmem. Niekiedy oba te nurty spletały się. Roland Recht podaje jako przykład twórczość czołowego strasburskiego rzeźbiarza, Nicolasa Hagenauera, w którego dziełach dostrzega liryzm tkwiący korzeniami w mistycyzmie, ale i ostrość widzenia oraz nowe poczucie formy odziedziczone po Lejdey⁹⁶. Casus ten obrazuje, jak żywe było oddziaływanie tradycji, nawet w tak awangardowym środowisku jak Strasburg, gdzie zwiastuny nowej sztuki zaczęły się wyłaniać co najmniej od lat pięćdziesiątych XV w.

Inna sytuacja panowała w Prusach. Tutaj dawna stylizacja w rzeźbie była znacznie silniej zakorzeniona, a nowe formy przebijały się z trudem. Na podstawie zachowanych zabytków można stwierdzić, że w największych pruskich ośrodkach artystycznych (poza Gdańskiem) – w Toruniu, Elblągu, Królewcu – pojawiły się one dopiero około 1500 r.⁹⁷ Czy taki obraz jest wynikiem strat w materiale zabytkowym – nie wiadomo. Może znakomity poziom rzeźby początków XV w. sprawił, że dawna estetyka satysfakcjonowała odbiorców późniejszych generacji w takiej mierze, że długo nie odczuwali potrzeby zastąpienia jej nową. Różne tendencje retrospektywne, zauważalne na tym terenie w drugiej połowie XV w., mogłyby taką hipotezę uprawdopodobnić⁹⁸. Może przyczyny takiego stanu rzeczy

⁹⁵ Geppert, *Die Harfe...*, s. 303–311.

⁹⁶ Recht, *Nicolas de Leyde...*, s. 337.

⁹⁷ Wozniński, *Późnogotycka rzeźba...*, *passim*; *idem*, *Multiplicity and Unity...*, *passim*.

⁹⁸ *Idem*, *Retrospective Tendencies...*, s. 27–52.

miały też podłoże ekonomiczne. Nowy język w rzeźbie nie powstał na miejscu. Przynieśli go artyści wykształceni poza Prusami – w Szwabii, Bawarii, Frankonii, Tyrolu – na co wskazują przede wszystkim cechy stylistyczne, a w jednym przypadku – Michała z Augsburga – pochodzenie odnotowane w źródłach⁹⁹. Na tych obszarach działali artystyczni spadkobiercy Mikołaja z Lejdy. Jego nowatorskie pomysły stały się tam dobrem powszechnym. Jedynie – choć kwestia ta wymaga dalszych badań – we wspomnianych rzeźbach dla gnieźnieńskiej katedry, przypisywanych Hansowi Brandtowi, można by się doszukiwać oddziaływania samego Lejdejczyka. Natomiast w pozostałych omówionych przypadkach obecność w Prusach stworzonych przez niego formuł nie stanowiła – co należy dobitnie podkreślić – konsekwencji jego bezpośredniego wpływu. Były one przejęte od twórców z jego otoczenia w sposób dość ogólny i wybiórczy. Pewną, choć zapewne nie decydującą rolę w tej asymilacji mogła odegrać też grafika. Przyswojono sobie koncepcję otwartej bryły o warstwowej strukturze, poruszenie postaci, niektóre motywy i typy przedstawień, natomiast próżno szukać w Prusach właściwych dziełom Lejdejczyka stylu i ekspresji. Tak późna recepcja pierwiastków jego sztuki nie była w żadnym razie wyrazem zapóźnienia i prowincjonalizmu Prus. Podobne zjawisko dostrzegamy zresztą w innych regionach. Jest ona natomiast świadectwem niezwyklej atrakcyjności propozycji artystycznych Mikołaja z Lejdy, które do ostatnich dni średniowiecza stanowiły punkt odniesienia – choć zapewne nie zawsze świadomy – dla innych twórców.

*Pruskie echa
konceptu
artystycznych...*

Bibliografia

- Benedum Christa, *Nicolaus Gerhaert von Leyden. Nachwirkung und Deutung ausgewählter Werke*, „Das Münster” 2013, Bd. 66, H. 2, s. 118–122.
- Breisig Eva Maria, *Die Vermittlung des neuen Stils. Zur Funktion von Druckgrafik und Zeichnung in der Zeit Nicolaus Gerhaerts* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 135–150.
- Breisig Eva Maria, *Muttergottes mit den Maiglöckchen (L. 79)* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 338–340.
- Breisig Eva Maria, *Muttergottes (Sogenannte Dangolsheimer Muttergottes)* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 239–243.

⁹⁹ Zob. przyp. 97.

- Breisig Eva Maria, Roller Stefan, Buczynski Bodo, Theiss Harald, *Kruzifix* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 216–219.
- Buczynski Bodo, *Die Steinbildwerke Nicolaus Gerhaerts* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 151–161.
- Budde Hendrik, *Otwierana figura Marii (tzw. Madonna szafkowa) z Elbląga* [w:] *Obok. Polska–Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*. Ausstellungskatalog, Berlin–Martin-Gropius-Bau, 21 IX 2011–9 I 2012, red. Małgorzata Omilanowska, współpraca Tomasz Torbus, Berlin 2011, s. 125.
- Chapuis Julien, *Nicolaus Gerhaert: Frankfurt am Main and Strasbourg*, „The Burlington Magazine” 2012, vol. 154, No. 1307, s. 143–144.
- Châtelet Albert, [rec.] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg, 30. März bis 08. Juli 2012, „Bulletin monumental” 2012, vol. 170, No. 4, s. 363–364.
- Ciecholewski Roman, *Treści teologiczne pomorskich Madonn szafkowych*, „Studia Pelplińskie” 1984, t. 15, s. 251–288.
- Clasen Karl Heinz, *Mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1939.
- Der Kaiser und sein Grabmal 1517–2017. Neue Forschungen zum Hochgrab Friedrichs III. im Wiener Stephansdom*, hrsg. von Renate Kohn, Wien–Köln–Weimar 2017.
- Deutsch Wolfgang, *Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Nicolaus Gerhaert*, „Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensee und seiner Umgebung” 1963, Jg. 81, s. 11–129.
- Die Kunstdenkmäler von Unterfranken & Aschaffenburg*, H. 3, Bezirksamt Würzburg, München 1911.
- Dobrzeński Tadeusz, *Sztuka romańska i gotycka (XII–XVI w.)* [w:] *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, maj – wrzesień 1962, Warszawa 1962, s. 20.
- Dobrzeński Tadeusz, *Ze studiów nad rzeźbą gotycką Mazowsza*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1964, t. 8, s. 35–90.
- Domasłowski Jerzy, *Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku* [w:] Jerzy Domasłowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, Adam S. Labuda, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa–Poznań 1990, s. 153–175.
- Domasłowski Jerzy, *Wyposażenie wnętrza* [w:] *Bazylika katedralna Świętych Janów w Toruniu*, red. Marian Biskup, Toruń 2003, s. 109–161.
- Dorn Ralf, [rec.] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, „ArtHist” 2019, Netzwerk für Kunstgeschichte: <https://arthist.net/reviews/2397> [dostęp: 22.07.2019].
- Drost Willi, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 4, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963.

- Dupeux Cécile, *Niclaus Gerhaerts Büsten am strassburger Kanzleiportal. Geschichte und Rezeption vom 15. bis zum 20. Jahrhundert* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 93–102.
- Dürer. *Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte*, hrsg. von Valentin Scherer, Stuttgart–Leipzig [1916].
- Fajt Jiří, *Die Taufe Christi in der Kollegiatstiftskirche St. Florian in Krakau. Reflexionen nach einigen Jahren der Forschung und Diskussion* [w:] *Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Forschungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe*, hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch, Ostfildern 2014, s. 237–246.
- Fajt Jiří, *War Veit Stoss der erste? Zur Rezeption oberrheinischer Kunst im Krakau des 15. Jahrhunderts* [w:] *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch, Ostfildern 2006, s. 289–324.
- Geppert Silke, *Die Harfe am Kreuz. Ein Aspekt der Christusdarstellung um 1500*, „Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave“ 2004–2005, s. 303–312.
- Hessig Edith, *Die Kunst des Meisters E.S. und die Plastik der Spätgotik*, Berlin 1935.
- Hollstein Friedrich Wilhelm Heinrich, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 12, *Masters and Monogrammists of the 15 th century*, Amsterdam 1955.
- Höfler Janez, *Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Regensburg 2007.
- Hradilová Janka, Bezúchová Eva, Hradil David, *The original issue of the head of John the Baptist from Tajov*, „Acta artis academica. Akademie Výtvarných Umění v Praze“ 2017, s. 55–69.
- Hubach Hanns, *Nicolaus Gerhaert von Leyden. The Strasbourg Self-Portrait of 1464. New Contexts* [w:] *Imagery and Ingenuity in Early Modern Europe. Essays in Honor of Jeffrey Chipps Smith*, ed. Catharine Ingersoll, Alisa McCusker, Jessica Weiss, Turnhout 2018, s. 75–92.
- Jakubowska Bogna, Michel [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 3, Gdańsk 1997, s. 205–207.
- Jurkowlanec Grażyna, *The Slacker Crucifix in St Mary's Church in Cracow: Cult and Craft* [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, red. Dobromiła Horzela, Adam Organisty, Kraków 2006, s. 348–357.
- Kahsnitz Rainer, *Veit Stoss, Meister der Kruzifixe*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“ 1995–1996, Bd. 49–50, s. 149–157.
- Kahsnitz Rainer, *Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer* [w:] *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler*, München–Berlin 1998, s. 51–98.
- Kahsnitz Rainer, *Die Großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005.
- Kasprzyk Witold, *Kamienny krucyfik Wita Stwosza w świetle ostatnich badań konserwatorskich*, „Ochrona Zabytków” 1986, t. 39, nr 1 (152), s. 13–23.
- Pruskie echa koncepcji artystycznych...

- Kasprzyk Witold, *Zagadnienia wynikające z konserwacji kamiennego krucyfiksu Wita Stwosza*, „Folia Historiae Artium” 1989, t. 25, s. 113–127.
- Kierkus-Prus Małgorzata, *Refleksy sztuki Wita Stwosza na Pomorzu Wschodnim* [w:] *Wokół Wita Stwosza* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Dobromiła Horzela, Adam Organisty, Kraków 2005, s. 229–233.
- Kierkus-Prus Małgorzata, *The role of Elbing (Elbląg) as a carrier of Franconian patterns to Former Prussia* [w:] *Hansestadt – Residenz – Industriestandort*. Beiträge der 7. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Oldenburg, 27–30. September 2000, hrsg. von B. Störtkuhl, München 2002, s. 89–101.
- Kierkus-Prus Małgorzata, *Twórczość warsztatów rzeźbiarskich związanych z Elblągiem w pierwszej ćwierci XVI wieku*, „Rocznik Elbląski” 2000, t. 17, s. 35–62.
- Krohm Hartmut, *Bemerkungen zur kunsthistorischen Problematik der Karg-Nische im Ulmer Münster* [w:] *Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm*, hrsg. von Brigitte Reinhardt, Michael Roth, Ulm 1997, s. 109–127, 306–311.
- Kruszelnicka Jadwiga, *Rzeźba i malarstwo* [w:] *Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach Kopernika* [katalog wystawy], Toruń 1973, s. 68–70.
- Kruszelnicka Jadwiga, *Ze studiów nad rzeźbą czasów Kopernika na Ziemi Chełmińskiej*, „Rocznik Muzeum w Toruniu” 1971, t. 5, s. 43–82.
- Labuda Adam S., *Die Tafelmalerei in Danzig in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2015.
- Linke Robert, Loiskandl Veronika, Gräber Lisa, *Der Schmerzensmann aus dem Dom von Wiener Neustadt*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege” 2016, Bd. 70, H. 3–4, s. 412–423.
- Louis Julien, *Der Anteil Niclaus Gerhaerts an der Entwicklung der Figurenbüste nördlich der Alpen* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 103–107.
- Maier August Richard, *Niclaus Gerhaert von Leiden. Ein Niederländer Plastiker des 15. Jahrhunderts. Seine Werke am Oberhein und in Österreich*, Strabourg 1910.
- Marcinkowski Wojciech, *Gotycka nastawa ołtarzowa u kresu rozwoju – Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztornym w Mogile*, Kraków 2006.
- Marcinkowski Wojciech, *Mikołaj z Lejdy i rzeźba późnogotycka w Europie Środkowo-Wschodniej. Przegląd nowszych publikacji*, „Folia Historiae Artium” 2001, t. 7, s. 123–154.
- Marcinkowski Wojciech, *Retabulum Bonerowskie revisited* [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Floriana w Krakowie*, red. ks. Zdzisław Kliś, Kraków 2007, s. 183–224.
- Meister E.S. *Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*. Staatliche Graphische Sammlung München 10. Dezember 1986 – 15. Februar 1987. Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin 11. April – 14. Juni 1987, München 1987.
- Noworyta-Kuklińska Bożena, *Praedicatio tabularis. Obrazowe kazanie o tryumfie Maryi Eklezji na retabulum ołtarza głównego kościoła Mariackiego w Gdańsku*, Lublin 2006.
- Noworyta-Kuklińska Bożena, *Triumphus Mariae Ecclesiae: retabulum ołtarza głównego kościoła Najświętszej Panny Maryi w Gdańsku*, Lublin 2003.

- Ohnmacht Mechthild, *Das Kruzifix des Niclaus Gerhaert von Leyden in Baden-Baden von 1467. Typus-Stil, Herkunft-Nachfolge*, Bern–Frankfurt am Main 1973.
- Paatz Walter, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik: die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465–1500)*, Heidelberg 1963.
- Patrologia Latina*, ed. Jacques-Paul Migne, Paris 1845.
- Petrarch, *The Canzoniere or Rerum vulgarium fragmenta*, translated into verse and notes and commentary by Mark Musa, Bloomington–Indianapolis 1999.
- Rackowski Juliusz, Jakubek-Rackowska Monika, *Gotyckie rzeźby z kościoła w Świerczynkach. Przyczynek do badań nad średniowiecznym dziedzictwem Torunia* [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. Juliusz Rackowski, Toruń 2013, s. 73–91.
- Radler Gudrun, *Der Beitrag des Deutsch ordenslandes zur Entwicklung der Schreinmadonna (1390–1420)* [w:] *Sztuka w kręgu zakonu krzyżackiego w Prusach i Inflantach*, red. Michał Woźniak, Toruń 1995, s. 263–268.
- Recht Roland, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525)*, Strasbourg 1987.
- Roller Stefan, *Christus als Schmerzensmann* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 283–285.
- Roller Stefan, *Nicolas de Leyde et l'empereur Frédéric III. La sculpture, un vecteur de message politique. « Seul le meilleur convient à l'empereur »* [w:] *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII–XVI siècle)*, sous la direction de Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, Benoît Van den Bossche, coordination par Annamaria Ersek, Paris 2014, s. 303–318.
- Roller Stefan, *Niclaus Gerhaert. Neue Impulse für die spätgotische Skulptur* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 33–60.
- Roller Stefan, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung für die Bildhauerkunst Mitteleuropas* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 109–133.
- Roller Stefan, *Niclaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt. Virtuosität als Rezeptionskriterium* [w:] *Dialog – Transfer – Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding, Passau 2014, s. 275–305.
- Roller Stefan, *Ritter vom Ulmer Fischkastenbrunnen* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 340–341.
- Roller Stefan, Buczyński Bodo, Delivré Jean, Dupeux Cécile, *Grabanlage eines Geistlichen (Konrad von Busnang, gest. 1471)* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 211–215.

Pruskie echa
koncepcji
artystycznych...

- Rynkiewicz-Domino Wiesława, „Ottarż Pokoju” – fundacją królewską? Źródła wpływu twórczości Wita Stwosza na rzeźbę elbląską [w:] *Wokół Wita Stwosza*. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005, red. Dobromiła Horzela, Adam Organisty, Kraków 2006, s. 324–331.
- Schultes Lothar, *Das Grabmal des Kaisers – eine Odyssee*, „Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien” 2019, Jg. 71, Nr. 1–2, s. 1–16.
- Szczepkowska-Naliwajek Kinga, *Późnogotycka plastyka złotnicza w Prusach Królewskich*, „Rocznik Historii Sztuki” 1986, t. 16, s. 39–67.
- Teget-Welz Manuel, *Ars nova in Stein und Holz: Niclaus Gerhaerts in Frankfurt* [rec.], *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, „Kunstchronik” 2012, Bd. 65, H. 1, s. 35–42.
- Theiss Harald, *Die Holzbildwerke Niclaus Gerhaerts und seines künstlerischen Umfeldes. Technologische Beobachtungen zum Bildträgeraufbau und zur Fassung* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 167–179.
- Theiss Harald, *Technische Beobachtungen und Überlegungen zu den Schreinfliguren des Nördlinger Hochaltars* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 79–91.
- Theiss Harald, Buczynski Bodo, Delivré Jean, Dupeux Cécile, *Büste eines Mannes (sogenanntes Selbstbildnis)* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 244–247.
- Theiss Harald, Buczynski Bodo, Delivré Jean, Dupeux Cécile, *Prophet und Sybille vom Portal der alten Kanzlei in Strassburg* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 206–210.
- Theiss Harald, Roller Stefan, *Christuskind mit Weintraube* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 294–299.
- Theiss Harald, Roller Stefan, *Figuren des nördlinger Hochaltars* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 225–238.
- Theiss Harald, Soultanian Jack, Roller Stefan, *Vier Büsten weiblicher Heiliger (sogenannte weissenburger Büsten)* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27.

- Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 248–254.
- Tripps Manfred, *Hans Multscher. Seine Ulmer Schaffenszeit 1427–1467*, Weissenhorn 1969.
- Tripps Johannes, *Hans Syfer und Niklaus Gerhaert van Leyden. Ein neuer Rekonstruktionsvorschlag zum Konstanzer Hochaltar*, „Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte“ 1992, Bd. 51, s. 117–129.
- Tripps Manfred, *Neue Beobachtungen und Erkenntnisse zu verlorenen Altarretabeln von Hans Multscher*, „Pantheon“ 1995, Bd. 53, s. 4–17.
- Wallerand W(ally), *Altarkunst des Deutschordensstaates Preussen unter Dürer Einfluss*, Danzig 1940.
- Wertheimer Otto, *Nicolas Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung*, Berlin 1929.
- Woźniński Andrzej, *Between past and present: forms and contents of artistic representation in Elbląg at the end of middle ages and the beginning of the early modern times* [w:] *Die maritime Stadt – Hafenstädte an der Ostsee vom Mittelalter bis in die Gegenwart / Miasto nad morzem – miasta portowe nad Bałtykiem od średniowiecza do współczesności*. Beiträge der 21. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger in Gdańsk 18–21 September 2013 / Materiały 21, Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów Zabytków w Gdańsku 18–21 września 2013, red. Tomasz Torbus, Katarzyna Anna Wojtczak, Warszawa 2017, s. 145–173.
- Woźniński Andrzej, *Hans Brandt czy anonim z początku XVI wieku? Św. Wojciech czy Andrzej Boryszewski?* [w:] *Tropami św. Wojciecha*, red. Zofia Kurnatowska, Poznań 1999, s. 293–309.
- Woźniński Andrzej, *Late Gothic Sculptured Retables in the Area between Danzig (Gdańsk), Elbing (Elbląg), Königsberg and Thorn (Toruń) (1450–1530)* [w:] *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum*, hrsg. von Hartmut Krohm, Uwe Albrecht, Matthias Weniger, Berlin 2004, s. 199–213.
- Woźniński Andrzej, *Michael (Michel) von Augsburg* [w:] *De Gruyter Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy, Wolfgang Tegethoff, Bd. 89, Mejchar–Minguzzi, Berlin–Boston 2016, s. 311–312.
- Woźniński Andrzej, *Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej rzeźby gdańskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2002, t. 27, s. 5–92.
- Woźniński Andrzej, *Multiplicity and Unity. The Faces of Sculpture in Prussia between ca. 1450 and 1530*, „Acta Historiae Artium Balticae” 2005, t. 1, s. 51–74.
- Woźniński Andrzej, *On the Role of Engravings in Late Gothic Sculpture in Prussia* [w:] *Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Studien zur Kunstgeschichte Kurlands*, hrsg. von Lars Olof Larsson, Kiel 2009, s. 7–34.
- Woźniński Andrzej, *Pieta, około 1480–1490* [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*, red. Teresa Grzybowska [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj – sierpień 1997, t. 2. Gdańsk 1997, s. 56–57.
- Woźniński Andrzej, *Późnogotycka rzeźba drewniana na Pomorzu Wschodnim*, Poznań 1996 (maszynopis dysertacji doktorskiej, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu).

Pruskie echa
koncepcji
artystycznych...

Andrzej
Woźniński

- Woźniński Andrzej, *Późnogotycka rzeźba w państwie zakonnym* [w:] *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*, t. 2, *Eseje*, red. Barbara Pospieszna, Malbork 2010, s. 195–212.
- Woźniński Andrzej, *Programy obrazowe późnogotyckich retabulów w Prusach. O powtarzających się tematach, chronologii scen, obecności fundatora w dziele i archaizmach ikonograficznych* [w:] *Caritas et Consonantia. Funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek w dziesiątą rocznicę śmierci*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, Toruń–Warszawa 2017, s. 531–554.
- Woźniński Andrzej, *Retrospective Tendencies in the Sculpture of Prussia as Memorial Form at the End of the Middle Ages* [w:] *Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Studien zur Kunstgeschichte Kurlands*, hrsg. von Lars Olof Larsson, Kiel 2008, s. 27–52.
- Woźniński Andrzej, *Rzeźba elbląska w latach 1500–1525*, „Rocznik Elbląski” 2000, t. 17, s. 63–115.
- Ziomecka Anna, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1976, t. 10, s. 7–141.
- Ziomecka Anna, *Veit Stoß und die spätgotische Skulptur Schlesiens* [w:] *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, hrsg. v. Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, München 1985, s. 269–279.

Prussian Echoes of Nicolaus Gerhaert von Leyden's Concept of Art

Nicolaus Gerhaert von Leyden played a key role in the development of sculpture on a significant part of the Latin Europe territory of the last few decades of the Middle Ages. It is hard to imagine what art of the leading sculptors of the next generation would have looked like had it not been for him. The sources of his art remain a mystery to this day. Certainly, the size and degree of the reception of his art which lasted for several decades after his death are not recognized sufficiently. We know too little about the ways of the penetration of his style and intermediaries in its transfer. The present paper shows that some inventions by the great Netherlandish sculptor reached Prussia: the region distant from the main centers of his activity. Prussian sculpture links with his art are more numerous than previously thought. We can recognize them in several categories: pose of statue, relation between body and clothes, composition and form of draperies, motifs, chapel-shape interior of the retable corpus. and type of image.

Some Prussian sculptures: The Man of Sorrow (ca. 1500) in St John's Church in Toruń, the figure presenting the same subject in the lost retable (ca. 1500–1510) from the Benedictine Nuns' Church in Königsberg-Löbenicht, and St. Florian in the retable (ca. 1510) from St John's Church in Malbork (now St Catherine's Church in Braniewo), show a walking figure. They have analogues in sculptures made in Nicolaus Gerhaert von Leyden's circle like the Man of Sorrow in the crowning of the retable (ca. 1483) of the high altar in the church in Lautenbach im Renchtal, and works by Michel Erhart who probably had been trained in Gerhaert's workshop in Strasbourg: Christ Child with Grapes (ca. 1470, Munich, Bayerisches Nationalmuseum) and Knights holding coats of arms from 'Fischkastenbrunnen' (1482), in Ulm (Ulm, Ulmer Museum). Some affinities

with the dynamic pose of the Christ Child in the Dangolsheim Madonna (ca. 1460–1465, Berlin, Staatliche Museen), attributed to Nicolaus Gerhaert von Leyden can be found in his counterpart in the Madonna from the crowning of the retable from Kremitten near Königsberg (the whole work was lost after 1944).

*Pruskie echa
koncepcji
artystycznych...*

The innovation by the same sculptor: the layered structure, so-called 'shell and core principle' ('Schale – Kern – Prinzip') was repeatedly applied in Prussia. It appeared in the form as close as possible to the model made by him in St Barbara's figure in her retable (ca. 1500) in Our Lady's Church in Gdańsk. It has the structure and the form of clothes very similar to the sculpture of St Mary Magdalene (ca. 1470–80, Munich, Bayerisches Nationalmuseum), which is attributed to the Nuremberg Master of the retable in Zwickau and to the figures in the corpus of the famous retable (ca. 1490–1497) in the pilgrimage church in Kefermarkt; both works show close links with the pupils of Nicolaus Gerhaert von Leyden.

The prototype for the Virgin and Child (ca. 1500) in St. John the Baptist's Church in Świerczynki near Toruń lies in the Dangolsheim Madonna; it could be also paralleled with the Olomouc Madonna (ca. 1480–1490, Brno, Moravská galerie v. Brně), which is attributed to a sculptor trained in the Haut-Rhin area, within the circle of Nicolaus Gerhaert von Leyden.

Not only was the general concept of a block of sculpture derived from his works applied in Prussia. In several local art pieces paraphrases of motifs derived from his or his collaborators' art can be traced. The motif of the raised coat-tail to the faces of St John the Evangelist comes in the Passion groups from the second decade of the 16th century: in St Catherine's Church, Our Lady's Church, both in Gdańsk, and that of St Martin's Church in Barłożno near Starogard Gdański. It is conceivable that it originates from the figure of St John the Evangelist from the Nördlingen retable (1462). Another motif having affinity with the works from Nicolaus Gerhart von Leyden's circle appears in the Pietà (ca. 1480–1490) in the church of the Nativity of the Holy Virgin in Swarzewo. A very long loincloth falling on the sculpture base draws parallels to the form of the same motif in several sculptures of the Man of Sorrow i. e. the one (ca. 1470–1480) in the roadside chapel in Höllenthorn-Spratzek in Lower Austria, close to the works by Nicolaus Gerhart von Leyden.

During two first decades of the 16th century in several Prussian retables, first of all in these on the high altar (1510–1517) in Our Lady's Church in Gdańsk and ca. 1514, from the high altar in Our Lady's Church in Elbląg (now in St Nicholas' Church in Elbląg) the idea of a chapel-shape interior of the retable corpus ('Kapellenschrein') appeared. It was developed and widespread by the Netherlandish artist. The lost retable by him (1466), from the high altar in the cathedral in Constance probably had such a form. It was within his circle that the retable in the church in Lautenbach im Renchtal (ca. 1483) was made. It shows close analogies with the retables in Gdańsk and Elbląg.

A half figure or bust in a niche resembling a window recurs several times in works by this artist e.g. in the Prophet and the Sybille (1463) from the Old Chancellery in Strasbourg (Strasbourg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame; Frankfurt am Main, Liebieghaus), the Man Meditating (1463, Strasbourg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame), and the epitaph of Canon Konrad von Busnang (1464) in the Cathedral in Strasbourg. The same type of image can be found in the art of Prussia in the scene of the Adoration of the Magi in the corpus of the retable (after 1511), from the high altar in the parish church in the New

*Andrzej
Wozniński*

Town in Elbląg (now in St Nicholas' Church, Elbląg) and to some extent in another work made in Elbląg: the lost triptych (before 1518) from Kumehnen near Königsberg. Moreover, in Prussia we find a pictorial paraphrase of such a kind of image in the half figures of the Prophets in the small quarters on the top of the middle pairs of the wings of the retable of the high altar in Our Lady's Church in Gdańsk. In the Crucifix in Baden-Baden (1467) Nicolas Gerhaert von Leyden created a new type of the image of Christ Crucified, which is characterized by his body strongly stretched out on the Cross ('gestreckter Kruzifixtypus', 'le crucifix étiré'). An example of such an iconographic type is the Crucifix (ca. 1510–1520) in St Nicolas' Church in Grójec near Warsaw made in the workshop of the Gdańsk sculptor Master Paul.

At the end of the medieval period a new language was introduced into Prussian sculpture by artists trained in Bavarian, Swabian, Franconian, and Tyrolean territory where artistic heirs of Nicolaus Gerhaert von Leyden were working. His innovative ideas became there a common good. It should be stressed that their presence in Prussia was not due to his direct impact. Such late reception in this region was a proof of an unusual attractiveness of Nicolas Gerhaert von Leyden's art.

Weronika Grochowska

(Muzeum Narodowe w Gdańsku)

<https://orcid.org/0000-0002-1674-0906>

Rozproszony, lecz niezaginiony. Losy poliptyku św. Mikołaja z około 1435 r. z kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2019.18.02>

Polptyk św. Mikołaja został ufundowany około 1435 r. przez cech browarników do ich ołtarza w kościele Najświętszej Marii Panny w Gdańsku. Ołtarz mieścił się przy południowo-zachodnim filarze transeptu. Do wybuchu drugiej wojny światowej znajdował się *in situ*. Po 1945 r. szafę ołtarzową i umieszczoną w jej wnętrzu rzeźbę przedstawiającą św. Mikołaja uznano za zaginione. Cztery skrzydła i predellę rozpoznano prawidłowo, lecz rozdzielono. Obecnie, zestawione, znajdują się w gdańskim kościele NMP jako depozyty Muzeum Narodowego w Gdańsku (il. 1). Badania prowadzone przez autorkę niniejszego tekstu¹ pozwoliły na zweryfikowanie rzeczywistego statusu poszczególnych elementów nastawy i identyfikację jej pozostałych części – szafy ołtarzowej i figury św. Mikołaja, które od 1945 r. zaliczano do strat wojennych.

Pierwsza wzmianka na temat poliptyku pojawiła się już w 1698 r. w rękopisie Gregoriusa Frischa, który pełnił funkcję zakrystiana w kościele NMP w Gdańsku². Niezwykle krótki opis nastawy dostarcza podstawowych informacji o umieszczonej w korpusie rzeźbionej i połączanej figurze św. Mikołaja oraz o jego legendzie przedstawionej na podwójnych skrzydłach.

W 1843 r. Theodor Hirsch opisał szczegółowo ikonografię skrzydeł nastawy³. Co więcej, określił polptyk jako jeden z najstarszych w kościele. Znajdującą się we wnętrzu rzeźbę św. Mikołaja uznał za późniejszą. Jego zdaniem znalazła się ona w nastawie dopiero po 1525 r., kiedy to protestanci zniszczyli ustawioną tam

¹ Poniższy artykuł powstał częściowo na podstawie wyników badań i kwerendy w zbiorach archiwalnych, w tym fotograficznych, przeprowadzonych w Instytucie Herdera w Marburgu w czerwcu 2017 r. Badania te były możliwe dzięki stypendium naukowemu, przyznanemu autorce przez Instytut Herdera do Badań Historycznych nad Europą Środkowo-Wschodnią – Instytut Wspólnoty Leibniza w Marburgu.

² „Der Braueraltar. Auf diesem Altar inwendig ist Sankt Nikolaus von Holtz geschnitzelt und vergült. Auf denen doppelten Altarfliegeln aber sein seine Thaten nach der Länge deutlich genug vorgebildet”, zob. Gregorius Frisch, *Der Sankt Marien Pfarrkirchen in Dantzic: inwendige Abriss*, red. K. Cieślak, Gdańsk 1999, s. 109.

³ Theodor Hirsch, *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt*, Danzig 1843, s. 453–455.



Il. 1. Skrzydła polipytyku św. Mikołaja i predella, stan obecny, kościół Najświętszej Marii Panny w Gdańsku, fot. Weronika Grochowska

wcześniej figurę⁴. Do opisu Hirscha powrócę jeszcze w dalszej części tekstu, natomiast w tym miejscu warto dodać, iż informację o zniszczeniu rzeźby przez luteran i zastąpieniu jej nową podał w wątpliwość w 1963 r. Willi Drost⁵.

Dodatkowej wiedzy o wyglądzie wnętrza szafy ołtarzowej dostarcza opis Gregora Brutzerza z 1936 r.⁶ Uwzględniono w nim dokładne – w porównaniu z wcześniejszymi przekazami – omówienie zawartości korpusu. Poza wzmianką o figurze św. Mikołaja pojawiają się też informacje o istniejących po obu stronach centralnej figury konsolach i baldachimach dla zaginionych już wtedy mniejszych figur świętych, dzięki czemu możliwa jest ogólna rekonstrukcja rozmieszczenia poszczególnych rzeźb i elementów dekoracyjnych w obrębie szafy.

Należy zwrócić uwagę, że Frisch podaje tylko informację o jednej rzeźbie we wnętrzu

nastawy – figurze św. Mikołaja. Mógł on pominąć w swoim krótkim opisie pozostałe cztery rzeźby, jednak w związku z późniejszą wzmianką Brutzerza o czterech mniejszych figurach (które określa on wprost jako zaginione) wydaje się wysoce prawdopodobne, że rzeźb tych nie było już w XVII w. Nie zachowały się informacje, jakich świętych przedstawiono pod czterema baldachimami flankującymi centralną wnękę ze św. Mikołajem⁷. Możliwe zatem, że płaskorzeźby te zniknęły dużo wcześniej – brak jakiegokolwiek wzmianki o ikonografii pozwala przypuszczać, że wiedzy takiej najzwyczajniej nie posiadano już w czasach Frischa. Co więcej,

⁴ „Das zweiflügelige Altarbild gehört zu den merkwürdigsten der Kirche. In seinem Innern steht die Bildsäule des Heilige Nikolaus mit der Kirche über seinem Haupte; sie ist nach 1525 fertig, nachdem die frühere von den lutherischen Eiferern in Aufruhr jenes Jahres verstümmelt, an den Pranger gestellt und zuletzt zerstört worden war”, zob. *ibidem*, s. 453–454.

⁵ Willi Drost, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963, s. 101.

⁶ „Ein Schreinaltar mit doppelten bemalten Flügeln (h. 1,99 m., b. 54 cm) am südwestlichen Vierungspfeiler der Marienkirche, der der Brauerzunft gehörte. Im Inneren des Schreines befindet sich die geschnitzte Figur des h. Nikolaus und an den Seiten die Konsolen und Baldachine für vier kleinere Heiligenfiguren, die verloren sind (...)”, zob. Gregor Brutzer, *Mittelalterliche Malerei im Ordenslande Preussen. Teil I. Westpreußen*, Danzig [1936], s. 83.

⁷ Pewne jest natomiast, że elementy te były płaskorzeźbione. Ze względu na płytkie przestrzenie nad baldachimami, na których stały dwa spośród czterech wyobrażeń świętych, musiały mieć one głębokość zaledwie kilku centymetrów. Za takim założeniem przemawia nie tylko kwestia wymiarów, lecz także ogólny schemat kompozycyjny wnętrza korpusu nastawy, który wpisuje się w popularną w Gdańsku tradycję nastawy w typie ołtarza Czterech Świętych Dziewic.

nie można wykluczyć, że wzmianka Hirscha o zniszczeniu rzeźby mogła dotyczyć w rzeczywistości także czterech mniejszych figur spod baldachimów (choć tych akurat raczej nie zastąpiono nowymi płaskorzeźbami). Nie jest jasne, skąd Hirsch zaczerpnął informacje, na ile były one precyzyjne i czy to źródło było wiarygodne.

Rozproszony...

Cztery dwustronnie malowane skrzydła⁸ – uznawane dotychczas za jedyne zachowane elementy z pierwotnej nastawy św. Mikołaja (predella jest nieco późniejsza) – wielokrotnie stanowiły po 1945 r. przedmiot badań⁹. Przedstawiono na nich łącznie osiemnaście wydarzeń zaczerpniętych z legendy św. Mikołaja. Rozwijająca się poziomo narracja pozwala na odczytanie na awersach skrzydeł wewnętrznych następujących scen: *Narodzenie św. Mikołaja*, *Ofiarowanie posagu trzem ubogim pannom*, *Ojciec dziękujący św. Mikołajowi za wyposażenie córek*, *Święty Mikołaj wybrany biskupem Myry*, *Śmierć św. Mikołaja*, *Otwarcie sarkofagu ze św. Mikołajem i cudowne uzdrowienia*.

Podobnie rozwiązany kierunek narracji na rewersach skrzydeł wewnętrznych i awersach skrzydeł zewnętrznych widocznych w pierwszym zamknięciu ukazuje kolejno: *Ścięcie drzewa poświęconego Dianie*, *Wylanie do morza oleju Diany*, *Wstrzymanie przez św. Mikołaja egzekucji trzech niewinnych rycerzy*, *Uwolnienie rycerzy z więzienia*, *Chłostanie posągu*, *Zboże dla Myry*, *Oddanie zboża poborcy cesarskiemu*, *Chłopiec porwany przez diabła przebranego za pątnika i wskrzeszony przez św. Mikołaja*, *Zatopienie kielicha przeznaczonego do kościoła św. Mikołaja wraz z wiozącym go chłopcem*, *Odrzucenie ofiarowanego św. Mikołajowi przez ojca chłopca innego kielicha i wskrzeszenie chłopca*, *Młody Adeodat porwany przez Agarenów na służbę do króla*, *Adeodat zostaje oddany rodzicom*. Na rewersach skrzydeł zewnętrznych namalowano, około 1700 r., *Marię z Dzieciątkiem* i *św. Mikołaja*. Należy zaznaczyć, iż obecnie w kościele NMP skrzydła zawieszono w złej kolejności (il. 2).

Skrzydła polipytyku mają dość dobrze udokumentowane dzieje powojenne. Po 1945 r. znalazły się one w składnicy konserwatorskiej w Sopocie. W 1961 r. zostały przekazane do Muzeum Pomorskiego w Gdańsku, gdzie wpisano je do księgi



Il. 2. Skrzydła polipytyku św. Mikołaja w wersji zamkniętej, stan obecny, kościół Najświętszej Marii Panny w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Grzegorz Nosorowski / Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Gdańsku

⁸ Cztery skrzydła polipytyku św. Mikołaja, 1430–1440, warsztat gdański; kościół NMP w Gdańsku, pierwotnie przy pd.-zach. filarze transeptu, obecnie w kaplicy św. Katarzyny; skrzydła drewniane, malowane, tempera, folia złota i srebrna; wys. 200 cm, szer. 53 cm i 56 cm.

⁹ Stan badań do 2004 r. zestawiał Adam S. Labuda w nocie katalogowej polipytyku *Malarstwo gotyckie w Polsce*, Warszawa 2004, t. 2, s. 166–167. Labuda określił pozostałe części nastawy jako zaginione.

inwentarzowej malarstwa pod numerami M/669–671/MPG. Po przekształceniu Muzeum Pomorskiego w Muzeum Narodowe w 1972 r. skrzydłom nadano nowe numery: MNG/SD/459–462/M. W 1973 r. dwa skrzydła zostały wypożyczone do Muzeum Miejskiego w Kolonii na wystawę „Hanse in Europa. Brücke zwischen den Märkten 12.–17. Jahrhundert”¹⁰. Od 1975 r. skrzydła stanowiły część stałej ekspozycji w Muzeum Narodowym w Gdańsku (prezentowane były na krążgankach). Wszystkie cztery skrzydła eksponowano również w 1997 r. na wystawie czasowej „Aurea Porta Rzeczypospolitej”, zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Gdańsku¹¹. Od 1998 r. znajdują się one w kościele NMP w Gdańsku jako depozyt MNG¹².

Predella¹³ jest obecnie również przechowywana w kościele NMP w Gdańsku. Przed drugą wojną światową na jej ścianie frontowej były widoczne pełnopostaciowe wizerunki *św. Małgorzaty, św. Katarzyny, Marii z Dzieciątkiem, św. Mikołaja* (w centrum kompozycji), *św. biskupa, św. Barbary, św. Doroty* – obecnie ubytki obejmują górne partie trzech ostatnich postaci. Predella trafiła do Muzeum Narodowego w Gdańsku 12 listopada 1976 r. jako przekaz z Ośrodka Ochrony Dóbr Kultury w Gdańsku. Zgodnie z informacjami zawartymi w karcie ewidencyjnej około 1970 r. przekazano ją z PKZ-Oddział Gdańsk do nowo powstałego Biura Badań i Dokumentacji Zabytków Województwa Gdańskiego, mieszczącego się w Baszcie Kotwiczników. W Muzeum Narodowym w Gdańsku została wpisana do księgi inwentarzowej pod numerem MNG/SD/328/Rz. W rubryce dotyczącej pochodzenia obiektu odnotowano, iż predellę przekazano do muzeum „bez jakichkolwiek bliższych danych i dokumentacji konserwatorskiej”¹⁴. Od 28 marca 1980 r. znajduje się ona w kościele NMP w Gdańsku jako depozyt MNG¹⁵.

Nie jest jasne, kiedy dokładnie rozdzielono poszczególne elementy nastawy. Prawdopodobnie nastąpiło to w 1943 lub 1944 r., w trakcie ewakuacji gdańskich zabytków. Zapewne po 1945 r. wszystkie elementy znalazły się w składnicy konserwatorskiej, jednak już nie jako nastawa, ale jej pojedyncze części. Cztery skrzydła z legendą *św. Mikołaja* rozpoznano prawidłowo, a korpus nastawy i rzeźbę uznano za zaginione.

¹⁰ *Hanse in Europa. Brücke zwischen den Märkten 12.–17. Jahrhundert* [katalog wystawy], Kölnisches Stadtmuseum, Köln 1973.

¹¹ *Aurea Porta Rzeczypospolitej: sztuka gdańska od połowy XV do końca XVII [i.e. XVIII] wieku*, cz. 1, *Eseje*, cz. 2, *Katalog* [katalog wystawy], red. Teresa Grzybkowska, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 1997.

¹² Muzeum Narodowe w Gdańsku (dalej: MNG), protokół zdawczo-odbiorczy nr 40/98 z dn. 14.08.1998 (MNG/SD/459–462/M).

¹³ Predella polptyku *św. Mikołaja*, pocz. XVI w., warsztat gdański; kościół NMP w Gdańsku, pierwotnie przy pd.-zach. filarze transeptu; predella skrzyniowa, drewniana, polichromowana, częściowe ubytki w warstwie malarskiej; wys. 63,5 cm, szer. 167 cm, gł. 34,5 cm.

¹⁴ MNG, Oddział Sztuki Dawnej, Pracownia Rzeźby, karta ewidencyjna, numer inwentarzowy MNG/SD/328/Rz, rubryka „Pochodzenie”.

¹⁵ MNG, Protokół zdawczo-odbiorczy nr 9/80 z dn. 28.03.1980 (MNG/SD/328/Rz).

Polptyk św. Mikołaja znany był z przedwojennej dokumentacji fotograficznej ukazującej wnętrza gdańskiego kościoła NMP oraz oddzielnie udokumentowane malowane skrzydła, a także z fotografii opublikowanej jeszcze w 1939 r., przedstawiającej wyjętą z szafy ołtarzowej figurę św. Mikołaja. Rozpoznanie w korpusie nastawy ołtarzowej znajdującej się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku szafy polptyku św. Mikołaja nie byłoby możliwe, gdyby nie zachowana, lecz szerzej nieznana, przedwojenna dokumentacja fotograficzna poszczególnych części nastawy, znajdująca się w Instytucie Herdera w Marburgu i Muzeum Narodowym w Gdańsku, którą omówię szczegółowo w dalszej części tekstu.

Nastawa – ze względu na swoją lokalizację przy południowo-zachodnim filarze transeptu – znalazła się na kilku ujęciach ukazujących częściowo zarówno nawę główną, jak i południowe skrzydło transeptu. Ujęcia te prezentują (zwykle) otwartą nastawę od tyłu, tzn. widoczne są wyłącznie rewersy otwartych skrzydeł. Jedno ujęcie ukazuje zamkniętą nastawę od frontu (il. 3a–b). Zdjęcie zachowało się zarówno w formie szklanego negatywu w Muzeum Narodowym w Gdańsku, jak i w formie odbitki fotograficznej w Instytucie Herdera w Marburgu¹⁶. Natomiast jedyna znana fotografia wnętrza kościoła, na której uwieczniono nastawę od frontu z nieznacznie uchylonymi skrzydłami (il. 4a–b), została wykonana z dużej odległości. Zdjęcie zachowało się wyłącznie w formie odbitki fotograficznej przechowywanej w Instytucie Herdera w Marburgu¹⁷. Pozytyw zdjęcia nie pozwala na wykonanie na tyle wyraźnego zbliżenia zaledwie fragmentarycznie widocznego wnętrza korpusu, aby na jego podstawie możliwe było jednoznaczne rozpoznanie pozbawionego skrzydeł korpusu nastawy, choć trzeba przyznać, że ze względu na charakterystyczny wygląd wnętrza nastawy widoczny na zdjęciu ogólny zarys lewej strony korpusu mógłby stanowić pewnego rodzaju podpowiedź i tym samym dawać podstawę do wstępnej identyfikacji szafy ołtarzowej znajdującej się w zbiorach muzealnych. O wiele lepiej zostało udokumentowane pierwsze otwarcie nastawy, gdzie widoczne są malowane sceny z legendą św. Mikołaja (il. 5). Co ciekawe, na zdjęciu pierwszego otwarcia, wykonanym w maju 1937 r.¹⁸, nie widać daszku nad dwoma środkowymi skrzydłami (il. 6). Możliwe, że skrzydła oddzielono wyłącznie w celu wykonania zdjęcia, po czym ponownie je scalono z korpusem.

¹⁶ W Muzeum Narodowym szklany negatyw został wpisany do inwentarza zbiorów Pracowni Fotografii Gdańskiej (nr inw. MNG/GGF/139/FG/40, dawny numer negatywu 121). W Instytucie Herdera odbitka figuruje pod numerem 204228, dawny numer negatywu określono tam na E121. Możliwe, że zdjęcia te wykonano podwójnie i zewidencjonowano w dwóch różnych zespołach dokumentacji fotograficznej, w których jeden (numery z oznaczeniami literowymi) należał do konserwatora, a ewidencjonowany był i przechowywany na terenie Stadtmuseum Danzig.

¹⁷ Instytut Herdera nr inw. 204227, dawny numer negatywu szklanego E120 – zdjęcie to zostało wykonane w ramach inwentaryzacji kościoła NMP prowadzonej przez Drosta z racji pełnionej przez niego funkcji konserwatora.

¹⁸ Dawny numer negatywu 9634 (obecnie MNG/GGF/139/FG/460). Konkretna data pojawia się w spisie szklanych negatywów, APG 10/1384/0/60 pod dawnym numerem negatywu.



Il. 3a. Wnętrze kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku, widok od strony nawy głównej na południową część transeptu – przy filarze polipityk św. Mikołaja w wersji zamkniętej, przed 1945, szklany negatyw ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, MNG/GGF/139/FG/40, dawny nr negatywu 121



Il. 3b. Wnętrze kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku, widok od strony nawy głównej na południową część transeptu – przy filarze polipityk św. Mikołaja w wersji zamkniętej, przed 1945, szklany negatyw ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, MNG/GGF/139/FG/40, dawny nr negatywu 121

Większość archiwalnych fotografii dokumentujących wyposażenie kościoła NMP w Gdańsku, wykonanych przez Karla-Heinza Clasena, została opublikowana już w 1939 r. Wśród nich znalazło się zdjęcie figury św. Mikołaja, wyjętej z korpusu nastawy i sfotografowanej na neutralnym białym tle (il. 7).¹⁹ To właśnie dzięki tej fotografii zaginiona rzeźba nie została po zakończeniu drugiej wojny światowej całkowicie wykluczona z badań historyczno-artystycznych²⁰. Również w tym wypadku nie ma pewności, czy figurę wyciągnięto z szafy tylko w celu wykonania zdjęcia, czy może już w niej nie stała (lub po sfotografowaniu do korpusu nie wróciła). Clasen opublikował zdjęcie w 1939 r., ale nie jest jasne, w którym roku zdjęcie zostało wykonane (wiemy tylko tyle, że z pewnością w latach trzydziestych). Badacz wspomniał, że rzeźba stoi w ołtarzu św. Mikołaja, zatem musiała ona pod koniec lat trzydziestych znajdować się jeszcze w szafie ołtarzowej.

¹⁹ Karl-Heinz Clasen, *Die Mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1939, Abb. 188.

²⁰ Por. Monika Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba gdańska przełomu XIV i XV wieku*, Warszawa 2006, s. 153, il. 74.



Il. 4a. Wnętrze kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku, widok od strony nawy głównej na południową część transeptu – przy filarze poliptyk św. Mikołaja w wersji otwartej, przed 1945, odbitka fotograficzna ze zbiorów Instytutu Herdera w Marburgu, nr 204227



Il. 4b. Wnętrze kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku, widok od strony nawy głównej na południową część transeptu – przy filarze poliptyk św. Mikołaja w wersji otwartej, przed 1945, odbitka fotograficzna ze zbiorów Instytutu Herdera w Marburgu, nr 204227

Rozproszony...

Dokumentacja Clasena nie daje odpowiedzi na pytanie, jak wyglądało wnętrze szafy ołtarzowej przed jej „zaginięciem”, zresztą historyk interesował się wyłącznie rzeźbą, a nie całą nastawą. W dużej mierze odpowiedź przynosi wspomniane już zdjęcie, które w formie odbitki znajduje się w Archiwum Fotograficznym Instytutu Herdera w Marburgu w kolekcji fotografii Drosta (il. 8) i w formie szklanego negatywu w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku²¹ (il. 9). Fotografia ukazująca wnętrze korpusu nastawy św. Mikołaja z figurą świętego, zgodnie z informacją pojawiającą się w prowadzonym w ówczesnym Stadtmuseum Danzig w latach 1915–1943 spisie szklanych negatywów, wykonana została w 1930 r.²² Zdjęcie to dodatkowo potwierdza, że na początku lat trzydziestych

²¹ Instytut Herdera w Marburgu, Archiwum Fotograficzne, kolekcja Drosta, odbitka, numer zdjęcia 204024. Negatyw w 2015 r. został wpisany do zbiorów własnych Muzeum Narodowego w Gdańsku i znajduje się w Pracowni Fotografii Gdańskiej, numer inwentarzowy MNG/GGF/140/FG/197, przedwojenny numer negatywu 1334. W 2015 r. negatyw oczyszczono i ze względu na zły stan zachowania zabezpieczono konserwatorsko (w dolnej części negatywu emulsja odchodzi od powierzchni szklanej płytki) oraz zdigitalizowano w ramach realizowanego w muzeum projektu „Projekt digitalizacji zbiorów MNG – szklane negatywy” dofinansowanego przez MKiDN w ramach Programu Wieloletniego „Kultura+”.

²² Archiwum Państwowe w Gdańsku, *Platten-Verzeichnis, 1919–1941*, 10/1384/0/60.



Il. 5. Poliptyk św. Mikołaja, pierwsze otwarcie, przed 1945, kościół Najświętszej Marii Panny w Gdańsku, odbitka fotograficzna ze zbiorów Instytutu Herdera w Marburgu, nr 204034



Il. 6. Skrzydła poliptyku św. Mikołaja, pierwsze otwarcie, maj 1937, kościół Najświętszej Marii Panny w Gdańsku, szklany negatyw ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, MNG/ GGF/139/FG/460, dawny nr negatywu 9634



Il. 7. Figura św. Mikołaja,
przed 1939, repr.
za: Karl-Heinz Clasen, *Die
Mittelalterliche Bildhauerkunst
im Deutschordensland
Preussen. Die Bildwerke bis
zur Mitte des 15. Jahrhunderts*,
Berlin 1939, Abb. 188



Il. 8. Figura św. Mikołaja w korpusie
poliptyku, 1930, odbitka fotograficzna
ze zbiorów Instytutu Herdera w Marburgu,
nr 204024



Il. 9. Figura św. Mikołaja w korpusie
poliptyku, 1930, szklany negatyw ze zbiorów
Muzeum Narodowego w Gdańsku, MNG/
GGF/140/FG/197, dawny nr negatywu 1334

wszystkie istniejące elementy nastawy były jeszcze ze sobą scalone. Na fotografii brakuje czterech mniejszych figur, które – jak już wspomniałam – jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej określano jako zaginione.

Warto wspomnieć, iż zdjęcia znajdujące się w Instytucie Herdera w zbiorach Drosta zostały w większości wykonane przez pracujących w tym czasie w Stadtmuseum konserwatorów – Paula Heurera i Paula Gronerta²³. Ze źródeł wiadomo też, że od 1936 r. przy inwentaryzacji pomagała Drostowi jego asystentka, dr Irmgard Koska²⁴, a w 1942 r. do zespołu dołączyła Dorothee Hildebrandt. Do zakresu obowiązków obu pań należało m.in. wykonywanie dokumentacji fotograficznej zabytków gdańskich.

Dwie wspomniane, niemal identyczne fotografie prezentują figurę św. Mikołaja umieszczoną jeszcze we wnętrzu szafy. Najpewniej oba ujęcia zostały wykonane w tym samym czasie. Prawdopodobnie zdjęcie znajdujące się w Instytucie Herdera jest odbitką wykonaną ze szklanego negatywu należącego do zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, tylko nierówno przyciętą, przez co cały kadr został nieco zmniejszony. Z kolei szklany negatyw przechowywany w Muzeum Narodowym, już po wykonaniu marburskiego pozytywu, uległ nieznacznemu zniszczeniu w dolnej partii.

Na fotografiach, poza figurą św. Mikołaja, są częściowo widoczne baldachimy i konsolki zaginionych rzeźb świętych oraz opracowana malarsko dekoracja znajdująca się za nimi (wraz z zarysami nimbów), niewielki fragment baldachimu nad figurą świętego i górna część umieszczonej u dołu nastawy dekoracyjnej snycerki. Wyraźnie widoczna jest również wnęka, w której mieściła się rzeźba świętego. Można dostrzec też przestrzeń, jaką zajmowała figura w obrębie nastawy. Wszystkie wymienione elementy, uwiecznione na przedwojennej fotografii, pozwoliły na identyfikację korpusu polptyku wśród obiektów znajdujących się w zbiorach Pracowni Rzeźby w Oddziale Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Gdańsku.

Jak już wspomniałam, zachowane archiwalia nie dają jednoznacznej odpowiedzi, kiedy oddzielono skrzydła od korpusu i kiedy z szafy ołtarzowej wyjęto figurę. Nie udało się jeszcze ustalić, gdzie nastawę ewakuowano.

Drost wspominając w liście z 28 października 1944 r., pisany do Eberharda Schenka zu Schweinsberg, ówczesnego dyrektora zbiorów na zamku w Gotha, o planowanym transporcie m.in. kilku ołtarzy z kościoła NMP w Gdańsku²⁵, raczej nie miał na myśli nastawy ołtarzowej św. Mikołaja. Dzieła wywiezione na teren Niemiec częściowo powróciły jako rewindykaty, częściowo znajdują się tam nadal, bądź są uznane za zaginione. Zapewne polptyk ewakuowano bezpośrednio z kościoła NMP do jednej z kilku miejscowości na Żuławach, gdzie od 1942 r. przewożono (na większą skalę od 1943 r.) gdańskie dzieła sztuki,

²³ Drost wspominał o tym fakcie w publikowanych po wojnie inwentaryzacjach kościołów gdańskich swojego autorstwa.

²⁴ Nieco szerzej o kwestiach organizacyjnych inwentaryzacji Gdańska zob. Helena Kowalska, *Straty wojenne Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum) w Gdańsku*, t. 1, *Malarsztwo*, Gdańsk 2017, s. 34.

²⁵ Spisy ewakuacyjne 1942–1945, s. 344.

w tym liczne muzealia²⁶. Nie jest znany los poszczególnych elementów nastawy tuż po zakończeniu działań wojennych. Wiele wskazuje na to, że wszystkie części nastawy szybko trafiły do składnic w Gdańsku lub Sopocie.

Rozproszony...

Nadal trwające badania archiwalne nie dostarczyły jeszcze informacji, które pozwoliłyby na uzupełnienie tej luki w historii nastawy. Wiadomo natomiast, że w składnicy w Sopocie (przy ulicy Abrahama 42) przechowywano obrazy, meble i mniejsze dzieła sztuki, a większe gabarytowo zabytki wraz z „drewnem kościelnym” gromadzono w składnicy gdańskiej, mieszczącej się w spichlerzach przy katedrze oliwskiej²⁷. Na terenie Gdańska istniały również lapidaria, gdzie gromadzono elementy architektoniczne. Zabytki poukrywane w mniej-szych miejscowościach na terenie Pomorza zwożono do składnic już w 1945 r. Do połowy 1946 r. w składnicy w Sopocie znajdowało się ponad 1000 zabytków, w Oliwie trzy razy więcej. Ponadto na terenie muzeum gdańskiego zabezpieczono bądź znaleziono kolejne tysiąc dzieł²⁸.

Poszczególne części nastawy trafiły prawdopodobnie do różnych składnic i stąd pojawiły się problemy z ich prawidłową identyfikacją. Nie jest do końca jasne, jak to się stało, że korpus „utracił swoją tożsamość”. Dla badań historyczno-artystycznych „zaginął” on w 1945 r. Uznano, że figura zachowała się jedynie na fotografii. O ile sama rzeźba, już po wyjęciu jej z szafy ołtarzowej, mogła nie zostać od razu zidentyfikowana, to dziwi fakt, że sam korpus – o tak charakterystycznym przecież wnętrzu – nie został rozpoznany przez osoby znające gdańskie zabytki, a uczestniczące po 1945 r. w zwożeniu dzieł do składnic i ich porządkowaniu.

Niestety, mimo planowanych prac nie udało się w 1947 r. w pełni zinwentaryzować zawartości składnic pomorskich²⁹. Podjęto się tego zadania na większą skalę dopiero na początku lat sześćdziesiątych. W tym okresie przygotowano większość kart dla zabytków ruchomych, zgromadzonych w składnicy. Niestety, nie ma wśród nich kart dla szafy ołtarzowej i figury św. Mikołaja.

W muzeum nie znalazłam jak dotąd jakichkolwiek dokumentów, które mogłyby wskazać moment pojawienia się w instytucji korpusu nastawy. Dokumentacja muzealna nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, kiedy szafa nastawy znalazła się w zbiorach Muzeum Pomorskiego (pod numerem Rz/22b/

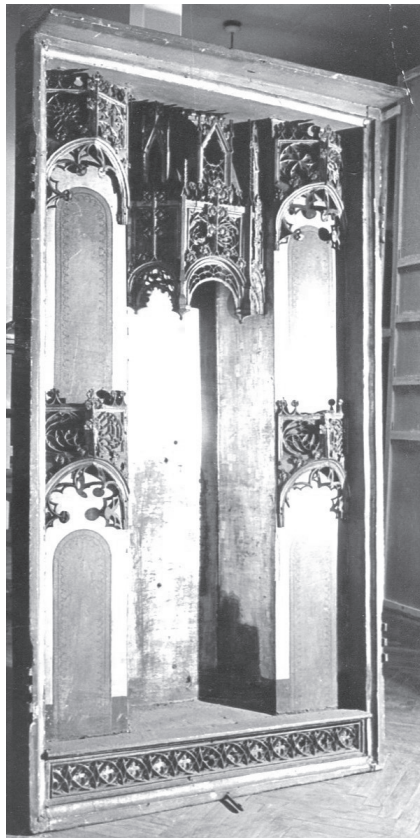
²⁶ Więcej na ten temat zob. Kowalska, *Straty wojenne...*, s. 40–44, 47, przyp. 318.

²⁷ Lidia Małgorzata Kamińska, *Powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce. Przyczynek do szerszego opracowania*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 77

²⁸ Przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Sztuki z Warszawy odbyli w 1945 r. siedemnaście podróży pomiędzy Sopotem a pomorskimi miejscowościami w celu zwiezienia do składnic poukrywanych tam zabytków oraz jedną (ostatnią) na trasie Sopot–Warszawa. W tym samym czasie w Gdańsku działała grupa z Krakowa, wysłana przez Ministerstwo Oświaty. Grupy te funkcjonowały niezależnie od siebie, a ich kompetencje nie były jasne, co prowadziło do nieporozumień. W tym samym czasie działała również grupa sowiecka, z Leonijem Denisowem na czele, która poszukiwała dzieł sztuki ewakuowanych i ukrytych przez Niemców. Więcej na ten temat zob. *ibidem*, s. 77; Lidia Małgorzata Kamińska, *Polska Centralna Zbiornica Muzealna na województwo gdańskie. Część 1. Geneza powstania*, „Muzealnictwo” 2018, nr 59, s. 176.

²⁹ *Eadem*, *Powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce...*, s. 77.

MPG). Wpis do księgi inwentarzowej z 18 maja 1975 r. był niepełny – nie zawierał informacji o sposobie pozyskania zabytku, w 1996 r. w odpowiednim polu dopisano: „brak danych”. W karcie inwentarzowej, wypełnionej 6 czerwca 1969 r., nie odnotowano ani daty nabycia obiektu, ani sposobu, w jaki znalazł się on w ówczesnym Muzeum Pomorskim. W karcie zamieszczono fotografię korpusu, wykonaną prawdopodobnie w magazynie muzealnym (il. 10). Wpis o zabiegach konserwatorskich o treści „po 1945 roku prac konserwatorskich nie przeprowadzono” może jednak sugerować, że korpus



Il. 10. Korpus polipytyku
św. Mikołaja, 1945–1969, Muzeum
Pomorskie w Gdańsku, obecnie Muzeum
Narodowe w Gdańsku, karta ewidencyjna
MNG/SD/46/Rz

pojawił się w muzeum tuż po zakończeniu działań wojennych. Równie prawdopodobne jest, że znalazł się on tam później, np. w latach sześćdziesiątych, podobnie jak skrzydła nastawy, choć tego typu przekazy – ze składnicy konserwatorskiej – odnotowywano w tym czasie w dokumentacji muzealnej (właśnie tak stało się w przypadku skrzydeł polipytyku). Protokołu potwierdzającego przekaz ze składnicy korpusu polipytyku św. Mikołaja dotychczas nie odnaleziono, nie ma również informacji o przekazaniu jakiejkolwiek szafy ołtarzowej, bez wskazania na konkretną nastawę. Jeśli korpus pojawił się w dokumentacji wyłącznie pod lakonicznym określeniem *szafa*, to biorąc pod uwagę charakter zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku (muzeum posiada oddzielny zbiór różnego typu mebli, w tym szaf), połączenie tej informacji dokładnie z tym korpusem jest niemożliwe. Nie można też wykluczyć, że szafę ołtarzową przewieziono jako nierozpoznaną, wraz z muzealiami, z miejsca jej ukrycia już bezpośrednio do muzeum.

Nierozpoznany po drugiej wojnie światowej korpus polipytyku nie doczekał się żadnego opracowania, które wykraczałoby poza wymagane (od muzeów) przepisy prawa podstawowe dane: wpis do księgi inwentarzowej i kartę ewidencyjną obiektu. Nie było żadnych publikacji na jego temat, a jako dzieło niekompletne o nieznanym pochodzeniu nie był też

brany pod uwagę przy zmieniających się na przestrzeni lat ekspozycjach sztuki średniowiecznej.

Jeszcze bardziej zagadkowa okazuje się historia figury św. Mikołaja. Rzeźba zniknęła w trakcie wojny. Najpewniej na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wraz z pięcioma siedemnastowiecznymi rzeźbami z kościoła

św. Bartłomieja i figurą Mojżesza z kościoła Bożego Ciała w Elblągu, pojawiła się w kościele św. Barbary w Gdańsku jako depozyt Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków. Przekazanie to, według informacji podawanej przez sam kościół, miało nastąpić w latach osiemdziesiątych³⁰. I tu pojawia się niejasność. Kościół podaje informację, że to Muzeum Narodowe w Gdańsku było instytucją, która w latach osiemdziesiątych miała przekazać figury. Natomiast Grzegorz Sulikowski w *Encyklopedii Gdańska*, w hasle dotyczącym kościoła św. Barbary wzmiankuje, że siedem rzeźb trafiło do kościoła ze składnicy konserwatorskiej w drugiej połowie lat osiemdziesiątych³¹. W Muzeum Narodowym w Gdańsku nie znalazłam żadnych dokumentów, które mogłyby poświadczyć, że instytucja ta choć przez chwilę przechowywała rzeźby. Niestety, w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Gdańsku również nie zachowały się zapiski, które mogłyby przybliżyć datę przekazania figur – nie ma takich informacji ani w białych kartach, ani w zespole archiwaliów związanych z działalnością składnicy konserwatorskiej.

Z niewiadomego powodu figura św. Mikołaja została połączona z rzeźbami z ołtarza głównego z kościoła św. Bartłomieja w Gdańsku i kościoła Bożego Ciała w Elblągu. Można się jedynie domyślać, że w składnicy figury te, jeszcze jako nierozpoznane³², mogły zostać zgromadzone w jednym miejscu, po czym jako „zespół” poddano je konserwacji w tym samym bądź zbliżonym czasie. W kartach obiektów pozostałych sześciu rzeźb pojawia się informacja o zdeponowaniu tych figur w składnicy konserwatorskiej w Oliwie w 1945 r. Możliwe, że figura św. Mikołaja trafiła tam w tym samym czasie.

Karty ewidencyjne dla rzeźb z kościoła św. Bartłomieja znajdują się obecnie w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zbiorów. Założył je między październikiem a grudniem 1962 r. Lech Krzyżanowski, a w czerwcu 1977 r. uzupełniła je Ewa Różańska³³. Zgodnie z informacją na dwóch kartach wpisy były sprawdzone również w latach osiemdziesiątych (pojawiają się daty: 1982 i 1988).

Warto zwrócić uwagę, że wszystkie siedem rzeźb odrestaurowano w podobnej konwencji i kolorystyce (włączając w to dość wyrazisty „makijaż”). Na podstawie załączonych do ewidencji czarno-białych zdjęć można stwierdzić, iż rzeźby

³⁰ Parafia podaje taką informację na swojej stronie internetowej. Informację tę wielokrotnie powielono na różnych portalach dotyczących Gdańska, zob. <http://www.sw-barbara.vn.pl/swiatynia.html> [dostęp: 14.07.2019].

³¹ *Encyklopedia Gdańska, Kościół św. Barbary*, Gdańsk 2012, s. 503. W elektronicznej wersji *Encyklopedii – Gedanopedii*, na stronie dotyczącej historii kościoła św. Barbary również znajduje się ta sama informacja, zob. https://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=KO%C5%9ACI%C3%93%C5%81_%C5%9AW._BARBARY [dostęp: 14.07.2019].

³² Podejrzewam, że rozpoznania dokonano dopiero po wydaniu w 1972 r. piątego tomu inwentaryzacji autorstwa Drosta, zob. *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 5, *St. Trinitatis – St. Peter und Paul – St. Bartholomäi – St. Barbara – St. Elisabeth – Hl. Geist-Engl. Kapelle – St. Brigitten*, Auf Grund der Vorarbeiten von Willi Drost, bearbeitet von Franz Swoboda, Stuttgart [1972].

³³ Ewa Różańska wprowadziła aktualizację w dniu 18 czerwca 1977 r. w kartach dla rzeźb przedstawiających św. Marka, św. Łukasza, św. Jana i Chrystusa (z kościoła św. Bartłomieja) oraz Mojżesza (z kościoła Bożego Ciała w Elblągu).

z kościoła św. Bartłomieja rzeczywiście wymagały większej ingerencji konserwatora. Nie jest jednak możliwe określenie, jaki był stan figury św. Mikołaja, gdyż nie założono dla niej karty. Jak dotąd, nie dotarłam również do jakiegokolwiek innej dokumentacji fotograficznej rzeźby z tego okresu. Należy jednak zaznaczyć, że figura nie mogła ucieść w sposób znaczący – uszkodzone zostały na pewno palce prawej dłoni świętego (podczas konserwacji odtworzono je w nieco inny sposób, niż wyglądały one pierwotnie), zaginął też atrybut – pastorał. Szczegóły twarzy, fałdy szat i postument są obecnie identyczne jak na przedwojennej fotografii zamieszczonej u Clasena. Aby ewentualne ubytki w rzeźbie można było zrekonstruować na podstawie jej wcześniejszego zdjęcia, rzeźba musiałaby najpierw zostać rozpoznana. Dlatego też uważam, że figura przetrwała wojnę w niemal nienaruszonym stanie. Oczywiście pomijam tu kwestie polichromii, gdyż ta obecnie jest wtórna. Konieczne jest przeprowadzenie odpowiednich badań, aby można było ustalić, czy zachowała się pierwotna warstwa malarska i czy na jej podstawie można określić pierwotną kolorystykę poszczególnych partii figury (w literaturze przedwojennej pojawiają się, jak już wspomniałam, jedynie informacje o złoceniach).

Tylko w jednej z kart dla rzeźb z kościoła św. Bartłomieja znajduje się informacja, którą można powiązać z figurą św. Mikołaja. W miejscu na uwagi widnieje odręczny dopisek „+ rzeźba świętego bez karty”. Wzmiankę tę poprzedza nazwisko pierwszego administratora (proboszcza) kościoła św. Barbary, księdza Edwarda Masewicza. Ksiądz Masewicz opuścił Gdańsk w 1977 r. W tym samym roku na większości kart dla rzeźb, które trafiły do kościoła św. Barbary, zaktualizowano dane. Dopisano wówczas informację o ich ówczesnym miejscu przechowywania (kościół św. Barbary). Prawdopodobnie większość rzeźb musiała zostać poddana w tym czasie konserwacji. Przyjęłabym wstępnie, że to właśnie w 1977 r. oddano figury w depozyt kościołowi, choć raczej tylko formalnie. Informacje o konieczności przeprowadzenia konserwacji zostały wpisane do kart najpewniej w 1977 r., a zatem w tym samym czasie, kiedy pojawiły się wzmianki o ich obecności w kościele św. Barbary. Rzeźby mogły być przewożone do konserwacji pojedynczo i bezpośrednio ze świątyni bądź też w 1977 r. rozpoczęto ich konserwację i trafiły do kościoła św. Barbary później, może dopiero w latach osiemdziesiątych. W przestrzeni kościoła wszystkie figury rzeczywiście mogły pojawić się nieco później³⁴. Jeśli rzeźby przekazano do świątyni przed ich konserwacją, to częściowo mogłoby to wyjaśnić, dlaczego w archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków brak jakiegokolwiek dokumentacji na temat tych prac.

Jak już zaznaczyłam we wstępie, nastawę św. Mikołaja z kościoła NMP w Gdańsku należy obecnie uznać za zachowaną dokładnie w takim stopniu, w jakim była ona znana przed 1939 r., czyli bez czterech płaskorzeźbionych świętych.

³⁴ Rzeźba ukazująca św. Mateusza, zgodnie z notatką załączoną do kart, jeszcze w 1988 r. znajdowała się w PWKZ w Gdańsku na ulicy Kotwiczników. Konserwację rzeźby przeprowadzono w 1981 r. (zgodnie z informacją wpisaną do karty zabytku rok później). Notatka sporządzona została 2 grudnia 1988 r.

Predella (od 1980 r.) i skrzydła ołtarza (od 1999 r.) znajdują się w gdańskim kościele NMP. Obecnie są umieszczone na wschodniej ścianie kaplicy św. Katarzyny w południowej nawie kościoła. Oba elementy wielokrotnie stanowiły już przedmiot badań.

Szafa ołtarzowa znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku (il. 11–22). Trafiła tam w niewyjaśnionych okolicznościach między 1945 a 1969 r. Stan zachowania szafy ołtarzowej można określić jako dobry, choć widoczne są przedarcia podklejonej za maswerkami tektury, pęknięcia i liczne mniejsze ubytki w warstwie malarskiej oraz w wielu miejscach w partiach rzeźbionej dekoracji maswerkowej (il. 22).

W szafie wydzielono stosunkowo głęboką centralną wnękę, w której pierwotnie była umieszczona figura św. Mikołaja³⁵. Po obu stronach wnęki, w dwóch płytszych strefach pod baldachimami znajdowały się cztery mniejsze płasko-rzeźbione wizerunki świętych³⁶. Tło szafy jest jednolicie złote, z wyjątkiem tła za figurami świętych flankujących centralną wnękę i przetarciem tła w miejscu, które zasłaniała figura św. Mikołaja. We wnętrzu u dołu, przez całą szerokość szafy, namalowano czerwony pas³⁷. Wąskie tła za świętymi są czerwone, prostokątne, u góry zakończone półkoliście, obwiedzione podwójnym czarnym konturem z delikatną dekoracją; widoczne są też zarysy nimbów. W dolnej partii korpusu umieszczono dekoracyjny maswerk, pierwotnie ażurowy, podklejony ciemną tekturą (być może na przełomie XIX i XX w.)³⁸. Podobnie potraktowano złożone ażurowe architektoniczne baldachimy, opracowane dekoracyjnie i z dbałością o detal. Szczególnie rozbudowany został baldachim nad wnęką centralną³⁹, gdzie nad maswerkiem przedstawiono dach kościoła wraz z trzema dużymi, zdobionymi wewnątrz oknami. Pod baldachimem, na ściankach bocznych wnęki centralnej są czytelne ślady po brakujących elementach dekoracyjnych (możliwe, że były to niewielkie rzeźbione wizerunki aniołów, zbliżone do tych, które są widoczne na archiwalnych fotografiach ukazujących zaginioną nastawę ołtarzową złotników z kościoła NMP w Gdańsku, datowaną podobnie jak nastawa św. Mikołaja). Szafę z zewnątrz pomalowano na ciemny kolor, na wąskich bocznych ściankach widoczna jest późniejsza dekoracja malarska (wykonano ją zapewne w tym samym czasie, co przemalowania rewersów drugiej pary skrzydeł).

³⁵ Wymiary szafy: wys. 202 cm (wraz z daszkiem o wys. 2 cm), szer. 107,3 cm (z ramą), 97 cm (bez ramy), gł. około 34,5 cm (na zewnątrz, bez daszka), 48 cm (na zewnątrz, z daszkiem), 31 cm (wewnątrz szafy).

³⁶ Figury musiały mieć około 50 cm wysokości, około 17 cm szerokości i maksymalnie 3 cm głębokości u podstawy.

³⁷ Wys. malowanej dekoracji 10 cm.

³⁸ Pas maswerku dopasowany do szerokości wnętrza szafy, wys. około 12 cm. Informacja o późniejszych uzupełnieniach została podana w 1969 r. przez Krystynę Mellin w karcie ewidencyjnej i zapewne odnosi się również do ażurowej dekoracji przy baldachimach.

³⁹ Wymiary centralnego baldachimu: wys. 61,5 cm, szer. 43 cm, gł. 30 cm. Pozostałe baldachimy: wys. około 37, 5 cm, szer. około 25,5 cm, gł. około 8 cm.



Il. 11. Korpus poliptyku św. Mikołaja, widok z przodu, stan obecny, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Andrzej Leszczyński / Pracownia Fotograficzna MNG



Il. 12. Korpus poliptyku św. Mikołaja, widok z przodu, stan obecny, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Andrzej Leszczyński / Pracownia Fotograficzna MNG



Il. 13. Korpus
poliptyku
św. Mikołaja,
widok z boku,
stan obecny,
Muzeum
Narodowe
w Gdańsku,
fot. Andrzej
Leszczyński
/ Pracownia
Fotograficzna
MNG



Il. 14. Korpus
poliptyku
św. Mikołaja,
widok z tyłu, stan
obecny, Muzeum
Narodowe
w Gdańsku,
fot. Andrzej
Leszczyński /
Pracownia
Fotograficzna
MNG



Il. 15. Korpus poliptyku św. Mikołaja, widok z góry, stan
obecny, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2017, fot. Andrzej
Leszczyński / Pracownia Fotograficzna MNG



Il. 16. Korpus poliptyku św. Mikołaja, widok z dołu, stan
obecny, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Andrzej
Leszczyński / Pracownia Fotograficzna MNG



Il. 17. Korpus polipytyku św. Mikołaja, widok z przodu, detale górnej partii, stan obecny, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Andrzej Leszczyński / Pracownia Fotograficzna MNG



Il. 18. Korpus polipytyku św. Mikołaja, widok z przodu, detale dolnej partii, stan obecny, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Andrzej Leszczyński / Pracownia Fotograficzna MNG



Il. 19. Korpus polptyku św. Mikołaja, widok z przodu, detale pod baldachimem, lewa strona wnętrza centralnej, stan obecny, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Andrzej Leszczyński / Pracownia Fotograficzna MNG



Il. 20. Korpus polptyku św. Mikołaja, widok z przodu, detale pod baldachimem, prawa strona wnętrza centralnej, stan obecny, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Andrzej Leszczyński / Pracownia Fotograficzna MNG



Il. 21. Korpus polipytyku św. Mikołaja,
widok z przodu, detale z dolnej
prawej strony, stan obecny, Muzeum
Narodowe w Gdańsku, fot. Andrzej
Leszczyński / Pracownia Fotograficzna
MNG



Il. 22. Korpus polipytyku św. Mikołaja, zachowane elementy, detale
baldachimów, stan obecny, Muzeum Narodowe w Gdańsku,
fot. Andrzej Leszczyński / Pracownia Fotograficzna MNG

Pod względem typologicznym kompozycja wnętrza szafy łączy nastawę św. Mikołaja z ołtarzami typu Czterech Świętych Dziewic, których tradycja utrzymywała się terenie Gdańska długo. Nie zachowały się informacje, czy pod baldachimami rzeczywiście mieściły się przedstawienia Czterech Świętych Dziewic – św. Małgorzaty, św. Katarzyny, św. Doroty i św. Barbary. Nastawy w typie Czterech Świętych Dziewic nie zawsze musiały uwzględniać w swoim programie ikonograficznym przedstawienia tych czterech świętych, raczej wykorzystywały jedynie ogólny schemat kompozycyjny. Porównywalnym przykładem jest retabulum Rozesłania Apostołów z tego samego kościoła, datowane na około 1440 r., gdzie po bokach znajdującego się w centralnej wnęce wizerunku błogosławiącego Chrystusa umieszczono czterech apostołów: św. Jakuba, św. Bartłomieja, św. Mateusza i św. Macieja (pozostałych apostołów usytuowano na skrzydłach bocznych). Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że pod baldachimami znalazły się wspomniane Cztery Święte Dziewice. Choć zarysy postaci na tylnej ścianie są niezwykle ogólne, to na tle pod lewym dolnym baldachimem został wyryty kontur, który mógłby sugerować smoka, atrybut św. Małgorzaty (il. 21).

Figura św. Mikołaja (il. 23–27) znajduje się w kościele św. Barbary w Gdańsku od około czterdziestu lat⁴⁰. Rzeźba jest prezentowana w niszy, w filarze przy południowej ścianie świątyni. Choć umieszczono ją na wysokości kilku metrów, jest dobrze widoczna. Nierozpoznana rzeźba ukazująca świętego, pozbawionego już zapewne pastorału, została przekazana do świątyni odbudowanej w latach siedemdziesiątych. Kościół, z którego wnętrza niemal nic nie przetrwało, umykał, jak dotąd, uwadze badaczy sztuki dawnej. Odnowiona polichromia i zmieniony atrybut świętego – z pastorału na wiosło – również utrudniały rozpoznanie w św. Wojciechu figury św. Mikołaja z polptyku fundacji cechu browarników.

Obecna polichromia rzeźby jest zapewne w dużej mierze wynikiem konserwacji i nie pozwala na jednoznaczne odtworzenie pierwotnej warstwy malarskiej bez przeprowadzenia badań technologicznych. Na podstawie informacji pochodzących z literatury przedwojennej można jedynie stwierdzić, że rzeźba rzeczywiście była pozłacana. W 1939 r. interesującą informację podał Clasen, który zaznaczył, że rzeźba została odnowiona⁴¹ (nie podając jednak, kiedy miało to miejsce). W trakcie powojennej konserwacji uzupełniono dwa palce lewej dłoni świętego, których brakowało już w 1939 r.⁴²

Rozpoznanie szafy na podstawie informacji zawartych w przedwojennej literaturze było niemal niemożliwe. Jediną wskazówką, która pozwala łączyć

⁴⁰ Przybliżone wymiary figury: wys. około 120 cm, szer. około 35 cm (do 30 cm u podstawy), gł. około 20 cm. Zebranie dokładnych wymiarów rzeźby będzie możliwe po wyjęciu jej z niszy.

⁴¹ Clasen, *Die Mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen...*, s. 162–164, 173, 304 (nr kat. 64).

⁴² Mam nadzieję, iż w toku badań uda mi się dotrzeć do dokumentacji konserwatorskiej z lat osiemdziesiątych, dzięki której możliwe będzie ustalenie, w jakim stanie rzeźba przetrwała drugą wojnę światową.



Il. 23. Figura św. Mikołaja, widok z przodu, stan obecny, kościół św. Barbary w Gdańsku, fot. Weronika Grochowska



Il. 24. Figura św. Mikołaja, twarz świętego, stan obecny, kościół św. Barbary w Gdańsku, fot. Weronika Grochowska



Il. 25. Figura św. Mikołaja, dolne partie rzeźby z podstawą, stan obecny, kościół św. Barbary w Gdańsku, fot. Weronika Grochowska



Il. 26. Figura św. Mikołaja, górne partie rzeźby, lewy profil, stan obecny, kościół św. Barbary w Gdańsku, fot. Weronika Grochowska



Il. 27. Figura św. Mikołaja, górne partie rzeźby, prawy profil, stan obecny, kościół św. Barbary w Gdańsku, fot. Weronika Grochowska

korpus znajdujący się w magazynie muzealnym z opisem polptyku św. Mikołaja, jest wzmianka Hirscha o usytuowanej w nastawie figurze tego świętego *mit der Kirche über seinem Haupte*⁴³. Rozbudowany baldachim, ustawiony pierwotnie tuż nad figurą św. Mikołaja, rzeczywiście stanowi wyobrażenie budynku kościoła, jednak opis dostarczony przez Hirscha nie pozwoliłby na niebudzącą wątpliwości identyfikację. Możliwe było to dopiero przy zestawieniu dzieła z jego przedwojenną fotografią, która zachowała się w dwóch wersjach – jako odbitka w Instytucie Herdera w Marburgu i jako szklany negatyw w Muzeum Narodowym w Gdańsku. Dopiero prace digitalizacyjne, prowadzone w obu instytucjach niezależnie i w nieco innym czasie, pozwoliły na zestawienie ze sobą niepublikowanego zdjęcia wnętrza szafy ze znanym z publikacji Clasena wizerunkiem św. Mikołaja, a tym samym pozwoliły zobaczyć w korpusie nierozpoznanej nastawy szafę ołtarzową polptyku św. Mikołaja.

Żaden z elementów nastawy św. Mikołaja nie znajdował się przed 1945 r. w zbiorach muzealnych, zatem badania strat wojennych związane z przedwojenną kolekcją Stadtmuseum, prowadzone od lat przez Muzeum Narodowe w Gdańsku, formalnie nie mogły objąć tego polptyku. Zarówno figura św. Mikołaja, jak i korpus nastawy nigdy nie zostały zgłoszone przez kościół do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego jako dzieła zaginione⁴⁴. Nie funkcjonują one w oficjalnej ministerialnej bazie strat wojennych. Wszystkie elementy nastawy przetrwały drugą wojnę światową. Co więcej, od XV w. znajdują się w Gdańsku⁴⁵. Choć w historii poszczególnych elementów nastawy nadal pozostają luki, to mam nadzieję, że dzięki wciąż prowadzonym badaniom archiwalnym będę mogła je w najbliższym czasie uzupełnić.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż podjęto wstępne rozmowy dotyczące możliwości choćby tymczasowego scalenia poszczególnych części nastawy. Skomplikowana sytuacja prawna, ale też i odmienna historia każdego z elementów, a co za tym idzie, ich różny stan zachowania⁴⁶, nie pozwalają jeszcze na tym etapie na scalenie całej nastawy. Wydaje się, że obecnie priorytetem jest przeprowadzenie kompleksowych analiz, a także konserwacja każdego z elementów polptyku i przywrócenie do badań historyczno-artystycznych tego cennego dla sztuki średniowiecznej gdańskiej zabytku.

⁴³ Hirsch, *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig...*, s. 453–454.

⁴⁴ Zgodnie z informacją, którą otrzymałam w 2019 r. od pracowników Wydziału Restytucji Dóbr Kultury MKiDN.

⁴⁵ Może z wyjątkiem tymczasowej ewakuacji w czasie wojny, choć w trakcie badań archiwalnych nie natrafiłam, jak dotąd, na jakiegokolwiek informacji, które pozwoliłyby na uzupełnienie tej luki w historii nastawy św. Mikołaja. Mimo to ewakuacja miała zapewne miejsce – gdyby polptyk pozostał w kościele, to biorąc pod uwagę zniszczenia Gdańska, w tym również los kościoła NMP, wszystkie elementy nastawy nie zachowałyby się w niemal nienaruszonym stanie.

⁴⁶ Stan poszczególnych elementów jest dość dobry, jednak ze względu na wieloletnie przechowywanie każdej z części w innych warunkach, konieczne jest przeprowadzenie odpowiednich zabiegów konserwatorskich jeszcze przed fizycznym scaleniem całego polptyku.

Bibliografia

Rozproszony...

- Aurea Porta Rzeczypospolitej: sztuka gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*, t. 1, Eseje, t. 2, Katalog, red. Teresa Grzybkowska, Gdańsk 1997.
- Brutzer Gregor, *Mittelalterliche Malerei im Ordenslande Preussen*, t. 1, *Westpreußen*, Danzig [1936].
- Clasen Karl-Heinz, *Die Mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1939.
- Drost Willi, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963.
- Drost Willi, Swoboda Franz, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig. St. Trinitatis und andere Kirchen*, Marburg am Lahn 1972.
- Encyklopedia Gdańska*, red. Błażej Śliwiński, Gdańsk 2012.
- Frisch Gregorius, *Der Sankt Marien Pfarrkirchen in Dantzig: inwendige Abriss*, red. Katarzyna Cieślak, Gdańsk 1999.
- Hanse in Europa. Brücke zwischen den Märkten 12.–17. Jahrhundert*, Kölnisches Stadtmuseum, Köln 1973.
- Hirsch Theodor, *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt*, Danzig 1843.
- Jakubek-Raczkowska Monika, *Rzeźba gdańska przełomu XIV i XV wieku*, Warszawa 2006.
- Kamińska Lidia Małgorzata, *Polska Centralna Zbiornica Muzealna na województwo gdańskie*, cz. 1, *Geneza powstania*, „Muzealnictwo” 2018, nr 59, s. 175–184.
- Kamińska Lidia Małgorzata, *Powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce. Przyczynek do szerszego opracowania*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 74–80.
- Kowalska Helena, *Straty wojenne Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum) w Gdańsku*, t. 1. *Malarstwo*, Gdańsk 2017.
- Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, t. 2, Warszawa 2004.

Separated But Not Lost. History of the Altarpiece of St Nicholas (ca. 1435) from St Mary's Church in Gdańsk

The altarpiece of St Nicholas (ca. 1435) from St Mary's Church in Gdańsk was donated by the Guild of Brewers. From 15th century to the Second World War it was on display in the same church. During the war and the evacuation, the elements of that retable were separated from each other. After 1945 it was believed that only four double-sided painted wings have been preserved to this day. Other elements: the corpus and the figure of St Nicholas, - were considered as wartime losses. Due to laconic information in written sources it was almost impossible to recognize elements of that retable among many artworks with unknown provenance. Thanks to the glass plate negative kept at the National Museum in Gdańsk and one photo from Willi Drost's photo collection archive kept at the Herder Institute in Marburg, the Author of the present paper recognized in the 'corpus from unknown altarpiece' from the National Museum in Gdańsk (inv. no. MNG/SD/46/Rz) the corpus of the Altarpiece of St Nicholas. It was also possible to finally recognize another element from that retable: the figure of St Nicholas, which has been on display in St Barbara's Church in Gdańsk probably since the 1980s. This paper is an attempt to recreate different vicissitudes of each part of one altarpiece following WW II.

Aleksandra Jaśniewicz

(Dublin)

<https://orcid.org/0000-0001-5639-4422>

Model do medalu Daniela Placotomusa w kontekście medali osobistych w szesnastowiecznym Gdańsku

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2019.18.03>

Renesansowe medale portretowe stanowią doskonałą realizację nurtującej ówczesnego człowieka potrzeby utrwalenia i multiplikacji własnego wizerunku. Formuła medalu osobistego, która wypracowana została w 1438 r. przez Antonia Pisanello, wyrasta z fascynacji klasycznymi wizerunkami władców starożytności widniejącymi na monetach i kameach¹. Nowożytny medal osobisty, sporządzany zazwyczaj w niewielkiej liczbie egzemplarzy, powstawał z przeznaczeniem dla ograniczonej liczby odbiorców i często przekazywany był jako podarunki.

Już w latach sześćdziesiątych XV w. ta forma upamiętnienia była znana na terenie Rzeszy, jednak dopiero po pierwszej dekadzie kolejnego stulecia upowszechniła się w krajach niemieckich². Zapotrzebowanie na medale dość szybko objęło swoim zasięgiem szerokie kręgi niemieckiego społeczeństwa: przedstawicieli władzy, uczonych, mieszczan i kupców³. W latach dwudziestych XVI w. medale osobiste zaczęli zamawiać gdańszczanie. Przedmiotem debaty pozostaje kwestia, czy wpływ na zainteresowanie portretami medalierskimi miała wizyta wybitnego medaliera-portrecisty Hansa Schwarza w Gdańsku⁴. Szesnastowieczne medale upamiętniające przedstawicieli gdańskiego mieszczaństwa zamawiano w znakomitej większości podczas naukowych peregrynacji,

¹ Jako że medale osobiste były pozbawione aspektu merkantylnego, panowała dowolność w wyborze materiału, z jakiego były wykonywane, zob. Stephen K. Scher, *Introduction* [w:] *The currency of fame. Portrait Medals of the Renaissance*, ed. Stephen K. Scher, New York 1994, s. 13–16; Thomas W. Greene, *Renaissance medals in relation to antique gems and coins*, „The Numismatic Chronicle and Journal of the Numismatic Society” 1885, vol. 5, s. 73.

² Scher, *Introduction...*, s. 23.

³ Lore Börner, *Deutsche Medaillenkleinode des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1981, s. 8.

⁴ Pokłosiem jego pobytu w Gdańsku wiosną 1526 r. jest pięć lub sześć medali upamiętniających Zygmunta Starego, zob. Adam Więcek, *Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce*, Kraków 1989, s. 14; Maria Stahr, *Medalierstwo* [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 1. *Eseje*, Gdańsk 1997, s. 157; Karol Nowaliński, *Medalierstwo gdańskie XVI–XVIII wieku*, „Przegląd Numizmatyczny” 1997, t. 19, nr 4, s. 6. Na temat sztuki medalierskiej na dworze Zygmunta Starego por. Mieczysław Morka, *The beginnings of Medallion Art in Poland during the Times of Zygmunt I and Bona Sforza*, „Artibus et Historiae” 2008, vol. 29, No. 58, s. 65–87.

podróży handlowych czy dyplomatycznych. Wykonywano je w przodujących w produkcji medalierskiej warsztatach norymberskich i augsburskich, ośrodkach mniej znaczących, jak Praga czy Wiedeń, na terenie wschodniej Brandenburgii i Prus oraz w trudnych czasach do określenia warsztatach prowincjonalnych⁵.

Historię medali osobistych związanych z Gdańskiem otwiera zaginiony, wykonany w 1522 r. w Anglii, medal upamiętniający Jana Dantyszka. Kolejne medale dyplomaty, od 1531 r. biskupa warmińskiego, powstały w Niderlandach: to dwa obiekty z 1529 r. (medal i bukszpanowy model⁶), medal z 1531 r., wszystkie wykonane przez Christopha Weiditza, oraz medal autorstwa Johanna Secundusa z 1532 r.⁷ Na przestrzeni XVI w. na zamówienie mieszkańców Gdańska powstały trzy, odnotowane w dotychczasowej literaturze, modele medalierskie i siedem medali: bukszpanowy model do medalu Georga Schewecke (Jacob Binck [?], 1544), kamienne modele do medali Hansa Klura (Hans Schenck zw. Scheusslich, 1546) i Jacoba Connerta (Mistrz Jerzego Fryderyka Brandenburskiego [?], 1599 [?]); srebrne medale upamiętniające Johanna I Connerta (1556, antydatowany na rok 1456, Jacob Stampfer [?]) i Johanna IV Connerta (1557), Marcusa Koehne-Jaschkego (Hans Wild, 1561 i 1562), Cathariny Placotomi (Joachim Deschler [?], 1568), Jacoba Schachmanna (Severin Brachmann [?], 1570) oraz heraldyczny medal Hansa Schwarzwaldta (1575)⁸. O skali zainteresowania nad Motławą tą formą upamiętnienia świadczy fakt, że w XVI w. – w świetle znanego w literaturze materiału – powstało niemalże tyle medali osobistych, ile świeckich portretów malarskich.

Powyższe zestawienie należy uzupełnić o nieznaną dotąd model do medalu upamiętniającego Daniela Placotomusa (około 1566–1616, il. 1). Ten wykonany w wapieniu z Solnhofen obiekt pojawił się na rynku antykwarycznym w 2003 r., określony wówczas jako sporządzony w Augsburgu model do medalu

*Model
do medalu
Daniela
Placotomusa...*

⁵ Na temat gdańskich medali osobistych por. Georg Habich, *Die Deutschen Schaumünzen des XVI Jahrhunderts*, München 1924–1932; Siegfried Rühle, *Die Danziger Personenmedaillen*, „Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins” 1930, Bd. 70, s. 141–175; Stahr, *Medalierstwo...*, s. 157–159; Jarosław Dutkowski, *Motywy idei mieszczańskich na monetach, medalach i żetonach gdańskich od końca XVI do połowy XVIII wieku w Gdańsku*, praca doktorska napisana na UG pod kierunkiem prof. dr. hab. Krzysztofa M. Kowalskiego, Gdańsk 2007. Za pomoc w uzyskaniu dostępu do pracy dziękuję dr Magdalenie Mielnik.

⁶ Odlew z tego modelu nie są znane. Jego autorstwo bywa łączone z osobą Macieja Schillinga, medaliera i rytownika stempli, por. Dutkowski, *Motywy idei...*, s. 228.

⁷ Marian Gumowski, *Jan Dantyszek i jego medale*, „Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu” 1929, nr 17, s. 5–17.

⁸ Większość z nich, obecnie zaginiona, do czasów drugiej wojny światowej znajdowała się w zbiorach Miejskiego Gabinetu Numizmatycznego (*Danziger Münzkabinett*) przy Gimnazjum Miejskim (model do medalu Jacoba Connerta, srebrne medale upamiętniające Johanna i Hansa Connertów, medale Marcusa Koehne-Jaschkego, Cathariny Placotomi, Jacoba Schachmanna oraz Hansa Schwarzwaldta). W analogicznym zestawieniu Maria Stahr wymienia także bukszpanowy model do medalu Georga Schewecke, przy czym obiekt ten należał przed drugą wojną światową do zbiorów Stadtmuseum (obecnie znajduje się w Muzeum Narodowym w Gdańsku), por. Stahr, *Medalierstwo...*, s. 157.

Aleksandra
Jaśniewicz

upamiętniającego rzeźbiarza lub kamieniarza Daniela⁹. Popiersiowa podobizna, starannie wkomponowana w pole wyznaczone przez majuskułową inskrypcję „DANIEL PLACTOCOMVS DANTISCA: AETA: 28”, została wykonana w płytkim reliefie, z wyraźną dbałością o drobiazgowo oddanie szczegółów fizjonomii: wnikliwie opracowanej partii krótko przyciętych włosów z uniesionym nad czołem łokiem, zarostu, zdecydowanego profilu o wysuniętej dolnej szczęce, wreszcie



Il. 1. Medalier nieznan, kamienny model do medalu Daniela Placotomusa, 1594, zbiory prywatne, fot. http://search.sothebys.com/jps/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=45P6B

szramy biegnącej poprzecznie od kości policzkowej do ucha. Dokładnie odtworzono także strój mężczyzny: szeroką, swobodnie opadającą na ramiona muślinową kryzę układającą się w obfite fałdy, wams zapinany rzędem drobnych guzików i zawieszony na piersi łańcuch. Twórca medalierskiego portretu z dużą swobodą posłużył się zróżnicowanymi środkami artystycznego wyrazu, łącząc nieco głębszy modelunek partii twarzy i kryzy z łagodnie opracowanym wamsem. Na ramieniu portretowanego umieszczono datę 1594.

Medal upamiętnia Daniela Placotomusa, syna lekarza, aptekarza i pedagoga – Johanna Placotomusa, wł. Brettschneidera, pochodzącego z Münnerstadt we Frankonii (1514–1577)¹⁰. Brettschneiderowie przybyli do Gdańska z Królewca w 1550 r. Bezpośrednią przyczyną przyjazdu był konflikt Johanna, wykładowcy i rektora tamtejszego Uniwersytetu, z lekarzem księcia Albrechta Hohenzollerna, Aurifabrem.

Już w 1553 r. Johann objął stanowisko kierownika gdańskiej apteki miejskiej, które piastował do 1577 r., z przerwą na lata 1555–1566, kiedy decyzją Rady zmuszony był opuścić miasto. Johann prowadził ożywioną działalność naukową¹¹, opracowany przez niego system nauczania medycyny został przyjęty w Gdańsku jako obowiązujący. Mimo że nigdy nie udało mu się zrealizować planów objęcia katedry Gimnazjum Akademickiego¹², edukację trzech swoich synów: Davida, Salomona i Abrahama, powierzył gdańskiej

⁹ Aukcja Sotheby's z 12 grudnia 2003 r., http://search.sothebys.com/jps/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=45P6B [dostęp: 10.06.2005]. Model o średnicy 3,1 cm został wyceniony na 8 000–12 000 funtów, sprzedany za 9 600 funtów (aukcja nr LO3233, obiekt nr 187). Za informację o pojawieniu się obiektu na rynku antykwarycznym dziękuję Panu prof. Marcinowi Kalecińskiemu.

¹⁰ Aleksander Drygaś, *Placotomus (właśc. Brettschneider) Jan* [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 2, red. Stanisław Gierszewski, Gdańsk 1992, s. 477–480 (pełna bibliografia tamże).

¹¹ Opracował m.in. *Pharmacopea in compendium redacta*, dzieło wydane w 1560 r. w Antwerpii i później wielokrotnie wznawiane. W 1588 r. opublikował w Gdańsku broszurę zawierającą zalecenia dotyczące zachowania się w czasie zarazy, wypowiadał się również na temat teatru.

¹² Drygaś, *Placotomus...*, s. 438.

uczelni¹³. David (1565–1602) kontynuował naukę poza Gdańskiem, by w 1592 r. uzyskać doktorat z medycyny na Uniwersytecie w Padwie. Najstarszy z synów Johanna, Johann II (około 1547–1610), studiował w Rostocku, Fryburgu Bryzgowijskim, Królewcu i Bazylei¹⁴. Córka Anna (ur. 1574 r.) została żoną sekretarza miejskiego Kaspara Schütza.

*Model
do medalu
Daniela
Placotomusa...*

Urodzony około 1566 r.¹⁵ Daniel był czwartym z pięciorga dzieci Johanna I i jego pierwszej żony Cathariny (1525–1568)¹⁶. Studia, które rozpoczął w 1578 r.¹⁷, nie obejmowały, jak w wypadku starszych braci, nauki w Gimnazjum Akademickim. Na podstawie wpisu do sztambucha prawnika Davida Ulricha: *Neminem sinunt leges nostrae in pauoertae viuere neque in aegestate morj. In suj memoriam scribebat haec Spirae 20 Septembris anno 86 D[omino] Davidij Vlrico Daniel Placotomus Dantiscanus natione Borussus*¹⁸, wiadomo, że w 1586 r. Daniel przebywał w Spirze. Jest on jedynym gdańszczaninem wśród autorów zamieszczonych tam wpisów z lat 1549–1577 oraz 1580–1614, sporządzonych przez prawników, teologów, przedstawicieli szlachty, urzędników oraz Lucasa Cranacha mł. Na uwagę zasługuje fakt, że w gronie przyjaciół właściciela albumu byli również profesor prawa, Martin Chemnitz mł.¹⁹, oraz profesor teologii w Wittenberdze, Johannes Bugenhagen²⁰. Daniel jest także jedną spośród 87 osób, które wpisały się do sztambucha gdańskiego burmistrza Johanna Speymanna (1563–1625) w latach 1585–1588 w Genewie, Heidelbergu, Bazylei i Gdańsku (wśród nich znalazł się m.in. Arnold von Holten)²¹.

¹³ W księdze wpisów Gimnazjum Akademickiego znajdują się wpisy Davida (1581), Salomona (1581) i Abrahama (1581) oraz pozostałych członków rodziny Placotomusów: Jakoba (1582), Johanna (1618), Jakoba (1666), Abrahama (1681) i Abrahama Matthiasa (1718), por. Zbigniew Nowak, Przemysław Szafran, *Księga wpisów Gimnazjum Akademickiego 1580–1814*, Warszawa–Poznań 1974, s. 13, 22, 41, 52, 86–88.

¹⁴ Syn Johanna II, Jakob (ok. 1575–1620) był botanikiem i aptekarzem, założycielem ogrodu na tyłach Domu Opatów Pelplińskich oraz kierownikiem miejskiej apteki Rady. Aptekarzami zostali także wnuk Johanna II, Johann IV (1610–1664) i prawnuk Johann Georg (ok. 1644–1670), por. Dorothea Weichbrodt, *Patrizier, Bürger, Einwohner der Freien und Hansestadt Danzig: in Stamm- und Namenstafeln vom 14.–18. Jahrhundert*, Bd. 1, Klausdorf 1988, s. 371.

¹⁵ Podana przez Dorotheę Weichbrodt data – około 1558 r. – nie pokrywa się z datą wynikającą z inskrypcji umieszczonej w otoku omawianego medalu, por. *ibidem*.

¹⁶ W 1545 r. Johann Placotomus poślubił Catharinę z domu Rinck. W 1596 r. pojął za żonę Barbarę von Arlen, wdowę po rajcy Ambrosiusie Stormie, por. *ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Wittenberger Gelehrten Stammbuch. Das Stammbuch von Abraham und David Ulrich. Benutzt von 1549–1577 sowie 1580–1623. Herausgegeben durch das Deutschen Historischen Museum Berlin*, bearbeitet von Wolfgang Klose, Halle 1999, s. 356. Łacińska sentencja odnosząca się do etosu zawodów prawniczych stanowi aluzję do profesji właściciela sztambucha. David Ulrich (ur. 1561), syn pastora Abrahama Ulricha, pierwszego właściciela albumu, był absolwentem uniwersytetów w Wittenberdze, Lipsku i Jenie.

¹⁹ *Ibidem*, s. 209.

²⁰ *Ibidem*, s. 212.

²¹ Ketter Kunst Hamburg, <http://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=410900929&anummer=359&detail=1> Sale: 359 / Rare Books including Marine Art, Nov. 16./17. 2009 in Hamburg Lot 4 [dostęp: 2.10.2018].

Do Daniela Placotomusa należał nadto sztambuch zmarłego w 1582 r. rektora elbląskiego Gimnazjum, Petrusa Himmelreicha, zawierający wpisy poczynione w Królewcu, Gdańsku i Lubece w latach 1564–1573²².

W 1588 r. gdańszczanin został wpisany na listę studentów Uniwersytetu w Wittenberdze²³. W dniu 29 maja 1616 r. Daniel Placotomus, stanu wolnego, został pochowany w kościele Najświętszej Marii Panny w Gdańsku²⁴.

Kamienny portret Placotomusa należy do niewielkiej grupy modeli, które posłużyły do wykonania medali upamiętniających gdańszczan. Obok omawianego obiektu są to, wspomniane wyżej, bukszpanowy model do medalu Dantyszka z 1529 r. przypisywany Weiditzowi, wykonany z tego samego materiału model do medalu kupca i przyszłego burmistrza Jorga Scheweke autorstwa Jacoba Bincka (1485–1568/1569) z 1544 r., opracowany w wapieniu z Solnhofen model do medalu Hansa Klura z 1546 r. autorstwa Hansa Schenka zw. Scheusslich (ok. 1500 – przed 1572) i kamienny model do medalu Jacoba Connerta, sporządzony zapewne w 1599 r. (Mistrz Jerzego Fryderyka Brandenburskiego [?]).

Modele, najczęściej woskowe, kamienne lub drewniane, niekiedy gipsowe, stiukowe, wykonane w łupku, alabastrze bądź glinie²⁵, sporządzano w XV i XVI w., w okresie poprzedzającym upowszechnienie się techniki bicia medali stemplem. Większość zachowanych modeli pochodzi z XVI w., głównie z terenu Niemiec, gdzie wybierano do tego celu drewno i kamień. Wybór tworzywa determinował określone rozwiązania technologiczne związane z samym procesem odlewania, ale również możliwe do uzyskania walory artystyczne. Drewno pozwalało na uzyskanie subtelniejszego modelunku, struktura kamienia umożliwiała cięcie głębszego reliefu, a zarazem wnikliwe, bliskie sztuce złotniczej opracowanie szczegółu. Modele drewniane i kamienne wymagały rygorystycznego zdefiniowania formy już na wczesnym etapie prac. Łatwy w obróbce, gruboziarnisty wapień z Solnhofen, określany także mianem *Marmelstein*, był stosowany przede wszystkim w warsztatach norymberskich, podczas gdy drewno, głównie bukszpanowe – w augsburskich²⁶. Podział ten jest jednak dość płynny, tym bardziej że niektórzy medalierzy, np. Joachim Deschler, pracowali w obu materiałach, w zależności od efektu, który chcieli uzyskać. Od lat sześćdziesiątych XVI stulecia na terenie Rzeszy zaczęła się upowszechniać preferowana przez Włochów technika woskowa, pozwalająca na dokonywanie poprawek

²² PAN Biblioteka Gdańska, Ms 2500; Maria Otto, *Sztambuch Petrusa Himmelreicha* [w:] *W gdańskim ogrodzie muz. Gimnazjum Akademickie w Gdańsku wobec kultury starożytnych Greków i Rzymian*, red. Maria Otto, Jan Pokrzywnicki, Pelplin 2016, s. 214, nr kat. 25. Kolejnym właścicielem albumu był sekretarz Rady Miejskiej, Herman Freder, który przekazał rękopis Bibliotece Rady. W sztambuchu nie ma wpisu Daniela Placotomusa. Za tę informację pragnę w tym miejscu serdecznie podziękować Pani dr Marii Otto z PAN Biblioteki Gdańskiej.

²³ *Wittenberger Gelehrten...*, s. 356.

²⁴ Weichbrodt, *Patrizier, Bürger...*, s. 371.

²⁵ Wolfgang Steguweit, *Europäische Medaillenkunst von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Berlin 1995, s. 42.

²⁶ *Ibidem*, s. 44.

w dowolnej fazie pracy medaliera. Z końcem XVI w. stała się ona rozwiązaniem najchętniej wybieranym przez niemieckich medalierów.

Ze względu na rzadkość występowania i niepowtarzalność modele medalierskie stanowiły obiekt zainteresowania kolekcjonerów i jako okazy numizmatyczne chętnie prezentowane były w kunst- i wunderkamerach²⁷. Malowane, inkrustowane drogimi kamieniami i oprawiane, bywały noszone na łańcuchu jako klejnoty²⁸. Tym samym zacierała się pierwotna rola modeli, które stały się autonomicznymi dziełami sztuki: drobnymi precjozami pokrewnymi kameom²⁹. Nie można zresztą wykluczyć, że wiele z owych obiektów określanych dziś mianem modeli nigdy nie zostało powielonych w metalu³⁰.

Wybrane przez Daniela Placotomusa ujęcie profilowe należy do rzadziej reprezentowanych w medalach gdańszczan. Klasyczne ujęcie profilowe reprezentują dwa medale Dantyszka: wspomniany bukszpanowy model z 1529 r. i medal autorstwa Jana Secundusa, holenderskiego poety i humanisty z 1532 r., bukszpanowy model do medalu Georga Schewecke oraz dwa medale portretowe Marcusa Koehne-Jaschkego z lat 1561 i 1562, zamówione w augsburskim warsztacie Hansa Wilda.

Wśród wymienionych portretów brak jest bezpośredniej analogii do podobizny Placotomusa, która łączy profilowe ujęcie twarzy ze skrótowym przedstawieniem torsu, nawiązującym do szesnastowiecznego medalierstwa włoskiego. Ten typ portretu jest często spotykany np. w medalach czynnego w Augsburgu Friedricha Hagenauera (około 1499 – po 1546) oraz norymberczyka Matthesa Gebela (około 1500–1574).

*Model
do medalu
Daniela
Placotomusa...*

²⁷ Autor inwentarza kolekcji arcyksięcia Leopolda Wilhelma Austriackiego z 1659 r. wymienia dwa umieszczone w drewnianych ramach portrety medalionowe rzeźbione *inn Cameo* przez Joachima Deschlera oraz przypisywany temu artyście „ein rondes Contrafait des Albrecht Dürer in Busholcz geschnitten”, zob. Eberhard Hempel, *Deschler (Täschler, Teschler) Joachim* [w:] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, begründet von Ulrich Thieme, Felix Becker, Bd. 9, Leipzig 1907–1950, s. 117.

²⁸ Stugewit, *Europäische Medaillenkunst...*, s. 43–44. Por. też Walter Cupperi, *Beyond the notion of German medal. Some cases of transnational practice* [w:] *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, hrsg. von Walter Cupperi, Martin Hirsch, Annette Kranz, Ulrich Pfisterer, Berlin 2013, s. 88, przyp. 13.

²⁹ Powinowactwo pomiędzy kameami i medalami podkreśla m.in. Greene, *Renaissance medals...*, s. 70–76. W tym miejscu warto przytoczyć przykład Leone Leoniego (ok. 1509–1590), który tworzył zarówno medale, jak i kamee. W sporządzonym w 1549 r. medalu z portretem cesarza Karola V na awersie i wizerunkiem cesarzowej Izabeli na rewersie powtórzył on podobizny władców wykonane przez siebie w powstałej wcześniej onyksowej kamei z portretami Karola V i Filipa II na awersie oraz Izabeli na rewersie, por. Ernst Kris, *Notes on Renaissance Cameos and Intaglios*, „Metropolitan Museum Studies” 1930–1931, t. 3, nr 1, s. 10. Renesansowe kamee wykonywano najczęściej z sardonyksu, onyksu, agatu, ale także kryształu, muszli czy bursztynu, por. Anna Sobecka, *Bursztyn bałtycki w kulturze* [w:] *Bursztyn bałtycki – skarb Zatoki Gdańskiej. Bursztyn bałtycki w nauce, kulturze, jubilerstwie i promocji regionu*, red. Ryszard Sadziewski, Ryszard Pytlos, Jacek Szewdo, Gdańsk 2018, s. 76–93.

³⁰ Cupperi, *Beyond the notion...*, s. 88, przyp. 13.

Fragmentaryczna wiedza na temat biografii syna gdańskiego lekarza utrudnia określenie okoliczności powstania medalu. Bliższych informacji w tej mierze nie ujawnia też zdawkowa inskrypcja. Zgodnie z praktyką medalierów niemieckich medal Placotomusa, tak jak i pozostałe szesnastowieczne medale osobiste gdańskich mieszczan, jest nośnikiem podstawowych informacji pozwalających na identyfikację osoby przedstawionej³¹ (na tym tle wyjątkową realizacją jest medal Hansa Klura, którego złożony program ideowy wpisuje się w ramy toczącego się dyskursu międzywyznaniowego).

Intrygującym szczegółem podobizny gdańszczanina jest głęboka szrama przecinająca kość policzkową i zniekształcająca ucho portretowanego. Wybór ujęcia eksponującego prawy profil nie pozostawia wątpliwości, że blizna stanowi ważny element wizerunku młodego mężczyzny. Niewykluczone, że prezentowana przez Placotomusa blizna, wyraźnie znacząca prawą część twarzy i ucho, stanowiła pamiątkę po pojedynku i była eksponowana przezeń jako stygmat bywałego w świecie człowieka honoru. Placotomus przebywał w latach osiemdziesiątych XVI w. na terenie Rzeszy niemieckiej: studiował w Wittenberdze, wcześniej w Spirze. Od około połowy XVI w. na niemieckich uczelniach wprowadzono zajęcia z fechtunku, początkowo po to, aby zachęcić do studiowania synów szlacheckich³². Pojedynkowanie, tradycyjnie zarezerwowane dla szlachty, stanowiło przejaw przyzwolenia dla konfrontacyjnych zachowań jej przedstawicieli i rozumiane było jako ekspresja arystokratycznej tożsamości. Upowszechniana wśród rzesz studentów znajomość reguł walki rapierem, była chętnie wcielana przez nich w praktykę, w związku z czym studenckie pojedynki były na porządku dziennym³³. Fakt ten nie wpłynął na osłabienie elitarnych konotacji tego rodzaju potyczek, mających dowodzić odwagi i umiejętności podjęcia ryzyka oraz stawiania honoru ponad życie, a zatem cech i postaw tradycyjnie przypisywanych przedstawicielom najwyższych warstw społecznych³⁴. Co więcej, ową zrytualizowaną formę przemocy zaczęto kojarzyć z wszechstronnym wykształceniem akademickim.

Medal Placotomusa jest nie tylko wyrazem potrzeby jednostkowego upamiętnienia, lecz także elementem szerszej strategii służącej budowaniu prestiżu rodu poprzez podobizny przedstawicieli kolejnych pokoleń.

Jako pierwsza uwieczniona została Catharina Placotomi, pierwsza żona Johanna Placotomusa³⁵. Zleceniodawcą wykonanego pośmiertnie medalu, którego

³¹ Rzadko na awersie pojawia się, jak w wypadku medalu Jacoba Schachmanna wykonanego w 1570 r. przez Severina Brachmanna, herb portretowanego, por. Rühle, *Danziger Personenmedaillen...*, s. 147, nr 10; Dutkowski, *Motywy idei...*, s. 232.

³² Elke Liermann, *Mit Mantel und Degen. Studentisches Fechten im frühneuzeitlichen Freiburg/Br.* [w:] *Frühneuzeitliche Universitätskulturen. Kulturhistorische Perspektiven auf die Hochschulen in Europa*, hrsg. Barbara Krug-Richter, Ruth-E. Mohrmann, Köln–Weimar–Wien 2009, s. 43.

³³ *Ibidem*.

³⁴ David Quint, *Duelling and Civility in Sixteenth Century Italy*, „*I Tatti Studies in the Italian Renaissance*” 1997, vol. 7, s. 242–252.

³⁵ Rühle, *Danziger Personenmedaillen...*, s. 147, nr 9; Stahr, *Medalierstwo...*, s. 157; Dutkowski, *Motywy idei...*, s. 232 (pełna literatura tamże).

autorstwo wiąże się z osobą Joachima Deschlera (1500–1571), był owdowiały małżonek (il. 2). W pole niewielkiego (śr. 26 mm), srebrnego medalu wpisano popiersiowy wizerunek Cathariny w ujęciu *en trois quarts*, odzianej w suknię z odcinanymi rękawami, z uniesionym kołnierzem, spod którego widoczna jest koszula wykończona niewielką kryzą. Okryta czepcem głowa niewiasty została opracowana głębokim reliefem. W otoku umieszczono inskrypcję „CATARINA. D. [octoris] PLAC.[otomus] VXOR”. Po prawej stronie portretowanej, równolegle do napisu w otoku, wskazano wiek, którego dożyła portretowana: „AETAT.44”. Na rewersie widnieje informacja biograficzna „NASCITUR / ISLEBI IN / MANSFELD / ANNO 1.5.25 / MORITUR / DANTISCI / AO 68 / DECEMB DIE 12”.

*Model
do medalu
Daniela
Placotomusa...*

Te podstawowe informacje z życia Cathariny niemal całkowicie wyczerpują uchwytne wiadomości z życiorysu żony uczonego. Jedyne bliżej znany epizod z jej życia wiąże się z rolą, jaką odegrała w zatargu Placotomusa z Radą w sprawie pamfletu skierowanego przeciw biskupowi Hozjuszowi. Opublikowany w 1554 r. utwór, podpisany przez niejakiego *Citopiusa*, został uznany przez Radę Miejską za dzieło Johanna. W 1555 r. na mocy decyzji podjętej przez Radę Miejską uczonego uwięziono, a rok później zmuszono do opuszczenia miasta wraz z rodziną. Zanim wydano wyrok, w pertraktacje włączyła się Catharina, która wynegocjowała z Radą możliwość pozostania rodziny w mieście pod warunkiem konwersji oskarżonego na katolicyzm. Johann odrzucił takie rozwiązanie konfliktu i rodzina zmuszona była uchodzić z Gdańska. W 1558 r. Placotomus powrócił do miasta. W 1566 r. ponownie objął stanowisko kierownika apteki radzieckiej.



Il. 2. Joachim Deschler (?), medal Cathariny Placotomi, 1568, zaginiony, repr. za: Rühle 1930, il. 9

Podobizna żony gdańskiego farmaceuty, będąca jedynym wizerunkiem kobiecym wśród szesnastowiecznych medali upamiętniających mieszkańców Gdańska, jest – jak zauważył Jarosław Dutkowski – wzorowana na portrecie Kathariny von Bora autorstwa Lucasa Cranacha st.³⁶ Formuła portretu wybrana przez zamawiającego, gorliwego luteranina pozostającego w bliskim kontakcie z Filipem Melanchtonem³⁷, ukazuje zatem Catharinę jako uosobienie ideału ewangelickiej małżonki. Przymiotami czyniącymi z Kathariny von Bora przykład do naśladowania były chwalone przez Lutra w roku zawarcia małżeństwa zgodność i posłuszeństwo we wszystkim³⁸. W pierwszych latach wspólnego

³⁶ *Ibidem*, s. 232.

³⁷ Drygaś, *Placotomus*, s. 437.

³⁸ Roland H. Bainton, *Frauen der Reformation. Von Katharina von Bora bis Anna Zwingli. 10 Porträts, aus dem Englischen übersetzt und bearbeitet von Marion Obitz*, Gütersloh 1995, s. 20.

Aleksandra
Jaśniewicz

życia reformator doceniał także pracowitość i wsparcie ze strony Kathariny³⁹, która zajmowała się nie tylko prowadzeniem domu, lecz także włączała się w dysputy teologiczne i doradzała mężowi⁴⁰.

W świetle informacji o negocjacjach prowadzonych przez Catharinę z gdańską Radą można wnioskować o jej odwagę i gotowości do obrony męża. Natomiast wynik pertraktacji pozostawał nie do zaakceptowania, a warunek konwersji, na jaki przystała, mógł budzić zastrzeżenia co do jej prawowierności. Medal odlany w roku śmierci Cathariny rozwiewa tego rodzaju wątpliwości. Utrwała jej wizerunek jako przykładnej luteranki uosabiającej cnoty niewieście, oddanej małżonki, która z poświęceniem wspierała swojego męża. Jednocześnie portret ten, tak jak i podobizna Kathariny von Bora, kieruje myśl właśnie ku osobie wybitnego małżonka, w tym wypadku fundatora medalu.

On sam został uwieczniony przez anonimowego miedziorytnika w 1574 r. (il. 3). Pozbawiony znamion idealizacji portret nestora rodu stojącego za pulpitem został opatrzony inskrypcją „ANNO · DOMINI · 1·5·7·4 · / · ANNO · ÆTATIS · CIRCITER · 60· / · IMAGO · IOHANNIS · PLACOTOMI · MEDICINÆ ·



Il. 3. Rytownik nieznany, portret Johanna I Placotomusa, 1574, PAN Biblioteka Gdańska, fot. PAN Biblioteka Gdańska

DOCTORIS”. I w tym portrecie zwrócono uwagę na podkreślenie wiary portretowanego. Uczyniono to za pomocą zawieszonego na piersi medalionu z wizerunkiem Ukrzyżowanego Chrystusa, będącego deklaracją luteranizmu lekarza⁴¹. Dostatnie odzienie uczonego: czepiec, szuba, wykończony kryzą wams i łańcuch, potwierdza zawodowy sukces. Stanowcze spojrzenie podkreślone ściągniętymi brwiami i zdecydowany gest prawej dłoni z palcem wskazującym skierowanym w dół, w stronę pulpitu, sugerują stanowczość lekarza. Odczytany w duchu tradycji retorycznej gest prawej ręki służy podkreśleniu doniosłości przekazywanego komunikatu⁴². Ten zaś został zogniskowany, jak zauważa Krystyna Jackowska, na cnocie przezorności, *Prudentii*, sygnalizowanej poprzez wyobrażenie Janusa Bifronsa umieszczone w kartuszu w prawej górnej partii kompozycji⁴³. Znaczenie roztropności i odpowiedzialności zawodowej

³⁹ Gerhard Markert, *Menschen um Luther. Eine Geschichte der Reformation in Lebensbilder*, Ostfildern 2008, s. 204.

⁴⁰ *Ibidem*. Luter podkreślał także jej silny charakter, ta cecha charakteru nie była wszakże przedmiotem pochwał ze strony reformatora, który w późniejszych latach określał przedsiębiorczą Katharinę przydomkiem „mein Herr”; Bainton, *Frauen der Reformation...*, s. 22.

⁴¹ Krystyna Jackowska, Adam Szarszewski, Piotr Paluchowski, *Portrety gdańskich lekarzy (XVI–XVIII w.)*, Gdańsk 2015, s. 44 (wcześniejsza literatura tamże).

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

jako podstawy pracy lekarza i farmaceuty Placotomus podkreślał szczególnie w swym dziele *Pharmacopoea in compendium redacta* (1560).

Okolo połowy XVII w. powstał srebrny medal wnuka Johanna (bratanka Daniela), Johanna IV (1610–1664, il. 4)⁴⁴. Owalny, niesygnowany medal opatrzony inskrypcją „JOHANN PLACOTOMUS” w otoku oraz „Natus 1610” po lewej stronie, na wysokości twarzy portretowanego, przedstawia popiersie mężczyzny o modelowanym ze szwedzka zarostie, odzianego w wams z płaskim kołnierzem. Jego wyrazista fizjonomia o nieregularnych rysach i blisko osadzonych oczach zwraca uwagę podobieństwem do twarzy Johanna I, który został utrwalony w miedziorycie z 1574 r. Być może wspólne cechy wyglądu zostały podkreślone intencjonalnie, bo to właśnie wnuk Johanna kontynuował tradycje rodzinne. Pracując jako aptekarz przy Łagiewnikach na gdańskim Starym Mieście, zdobył uznanie po opublikowaniu *Liber memorandum Pharmacopæorum*.



Il. 4. Medalier nieznany, medal Johanna IV Placotomusa, poł. XVII w., zaginiony, repr. za: Rühle 1930, il. 12

Obfitość portretów przedstawicieli gdańskiej rodziny Placotomusów ustępuje liczbą jedynie podobiznom członków kupieckiego rodu Connertów, którzy zostali uwiecznieni na medalach – wspomniane wyżej srebrne medale Johanna I (1556) i Johanna IV (1557) Connertów; kamienny model do medalu Jacoba Connerta (1599), w rzeźbie monumentalnej – portret rajcy Johanna III Connerta (1550) umieszczony w fasadzie sierocińca przy kościele św. Elżbiety⁴⁵, oraz w malarstwie – epitafium rodziny Connertów w kościele Najświętszej Marii Panny z lat 1554–1556 z portretami rajcy Johanna III Connerta, jego żony Gertrude, trzech córek oraz siedmiu synów; epitafium Anny Loitz-Connertowej z lat 1563–1564 z portretami Anny (zm. 1563), jej męża Hansa IV Connerta, ich syna i dwóch córek.

W ostatnim z wymienionych dzieł Anna z domu Loitz została ukazana w patrycjuszowskim stroju, który zdobią dwa złote łańcuchy – na dłuższym z nich zawieszono medal (il. 5). Niestety, ów niewielki obiekt pozbawiony jest detali pozwalających na identyfikację przedstawienia zdobiącego awers. Rozpoznanie szczegółów dekoracji zdobiących medale jest natomiast możliwe w epitafium Schadiusów z 1588 r. (il. 6). Medal noszony przez żonę Johanna Schadiusa jest ozdobiony motywem krzyża, z kolei ten eksponowany na piersi gdańskiego lekarza zawiera podwójny profilowy portret zwróconych ku sobie

⁴⁴ Rühle, *Danziger Personenmedaillen...*, s. 148, nr 12.

⁴⁵ Janusz Pałubicki, *Rzeźba kamienna w Gdańsku w latach 1517–1585*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1981, t. 3, s. 182, 183; Katarzyna Cieślak, *Kościół – cmentarz. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV–XVII w.)*, „Długie trwanie” epitafium, Gdańsk 1992, s. 43.



Il. 5. Malarz nieznan, epitafium Anny Loitz-Connertowej, fragment, 1563–1564, kościół Najświętszej Marii Panny w Gdańsku, fot. Dariusz Kula

postaci, noszących stroje ozdobione kryzami. Niewykluczone, że medal ten, reprezentujący typ nieobecny w udokumentowanym materiale zabytkowym, prezentuje podobizny uwiecznionych na obrazie małżonków i pełni tu funkcję swoistego portretu w portrecie.

Medale osobiste gdańszczan stanowią fenomen specyficznie szesnastowieczny. Analogicznie do zamawianych poza Gdańskiem portretów malarskich z lat 1507–1543 odzwierciedlają one potrzebę upamiętnienia, dokumentacji historii rodu i potwierdzenia społecznego sukcesu, stanowiąc zarazem ważny impuls dla miejscowego środowiska artystycznego.

W kolejnym stuleciu medale omawianego typu stanowią ułamek lokalnej produkcji medalierskiej. W XVII w. chętniej – niż podobizny członków rodziny – eksponowano oficjalne *Gnademedaillen* (medale łaskawości), jak w rzeźbionych portretach nadwornego lekarza, Johanna Posseliusa (epitafium w kościele św. Mikołaja,

przed 1625) i szefa komisji okrętowej Gabriela Posse (Muzeum Narodowe w Gdańsku, 1632), w których portretowani noszą medale z wizerunkiem Zygmunta III Wazy⁴⁶.

Zainteresowanie medalami osobistymi nie wygasło jednak całkowicie. Powstały wówczas trzy medale Aegidiusa Straucha (Johann Höhn mł. [?] jeden medal z 1675 r. i dwa z 1678 r.) oraz dwa pośmiertnie wybite medale Jana Heweliusza (Johann Höhn mł, 1687; Arvid Karsten, 1688), będące formą uhonorowania ważnych postaci w publicznym życiu Gdańska. Tradycji szesnastowiecznych medali służących prywatnej komemoracji mieszkańców miasta bliższy jest w wymiarze funkcjonalnym medal Christiny Uphagen (1689), który powstał jako wizualny argument na rzecz oczyszczenia dobrego imienia patrycjuszki⁴⁷, oraz medale Johanna IV Placotomusa i Ludwiga Schewecke (1694), oba nawiązujące do medalierskich portretów przodków. Na rewersie medalu Schewecke widnieją

⁴⁶ Medale są obecne w malowanych przez Andreasa Stecha podobiznach Johanna Gabriela Schmiedta (Muzeum Narodowe w Gdańsku, 1675) oraz Młodzieńca z medalem (Muzeum Narodowe w Gdańsku, 1680), por. Aleksandra Jaśniewicz, *Portret w Gdańsku od schyłku średniowiecza do późnego baroku (1420–1700)*. Malarstwo, rysunek, Gdańsk 2018, s. 97, 173, 471, 473, nr kat. S.54, S.56 (wcześniejsza literatura tamże). Pozbawione czytelnych szczegółów medale to akcesoria służące aluzyjnemu podkreśleniu rangi portretowanych. Pozwalają domyślać się wysokiego urodzenia osób je prezentujących, ich koneksji bądź elitarnych zainteresowań.

⁴⁷ Maria Stahr, *Johann Höhn mł. (Gdańsk 1642–1693), przypisywany, Christina Pauli z Uphagenów (1633–1689), medal, 1689* [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 2, Katalog, Gdańsk 1997, s. 197, nr kat. V.85.



*Model
do medalu
Daniela
Placotomusa...*

Il. 6. Malarz nieznany, epitafium Jacoba Schadiusa, fragment, 1588, kościół Najświętszej Marii Panny w Gdańsku, fot. Dariusz Kula

imię i tarcza herbowa, w awersie wykorzystano natomiast podobiznę protoplasty rodu, Jorga Schewecke, znaną z bukszpanowego modelu do medalu z 1544 r. Medal Ludwiga Schewecke zamyka historię gdańskich medali osobistych.

Bibliografia

- Bainton Roland H., Obitz Marion, *Frauen der Reformation. Von Katharina von Bora bis Anna Zwingli. 10 Porträts*, Gütersloh 1995.
- Börner Lore, *Deutsche Medaillenkleinode des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1981.
- Cieślak Katarzyna, *Kościół – cmentarz. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV–XVII w). „Długie trwanie” epitafium*, Gdańsk 1992.
- Cupperi Walter, *Beyond the notion of German medal. Some cases of transnational practice* [w:] *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, hrsg. von Walter Cupper, Mallin Hirsch, Anette Kranz, Ulrich Pfisterer, Berlin 2013, s. 81–89.
- Drygaś Aleksander, *Placotomus (właśc. Brettschneider) Jan* [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 2, red. Stanisław Gierszewski, Gdańsk 1992, s. 477–480.
- Dutkowski Jarosław, *Motywy idei mieszczańskich na monetach, medalach i żetonach gdańskich od końca XVI do połowy XVIII wieku w Gdańsku*, praca doktorska napisana na UG pod kierunkiem prof. dr hab. Krzysztofa M. Kowalskiego, Gdańsk 2007.
- Greene Thomas W., *Renaissance medals in relation to antique gems and coins*, „The Numismatic Chronicle and Journal of the Numismatic Society” 1885, vol. 5, s. 73.
- Habich Georg, *Die Deutschen Schaumünzen des XVI Jahrhunderts*, München 1924–1932.

- Jackowska Krystyna, Szarszewski Adam, Paluchowski Piotr, *Portrety gdańskich lekarzy (XVI–XVIII w.)*, Gdańsk 2015.
- Liermann Elke, *Studentische Fechten im frühneuzeitlichen Freiburg / Br.* [w:] *Frühneuzeitliche Universitätskulturen. Kulturgeschichte Perspektiven auf die Hochschule in Europa*, hrsg. Barbara Krug-Richter, Ruth E. Mohrmann, Köln–Weimar–Wien 2009, s. 31–40.
- Morka Mieczysław, *The beginnings of Medalllic Art in Poland during the Times of Zygmunt I and Bona Sforza*, „*Atribus et Historiae*” 2008, vol. 29, No. 58, s. 65–87.
- Nowak Zbigniew, Szafran Przemysław, *Księga wpisów Gimnazjum Akademickiego 1580–1814*, Warszawa–Poznań 1974.
- Nowaliński Karol, *Medalierstwo gdańskie XVI–XVIII wieku*, „*Przegląd numizmatyczny*” 1997, t. 4, nr 19, s. 6–13.
- Otto Maria, *Sztambuch Petrusa Himmerleicha* [w:] *W gdańskim ogrodzie muz. Gimnazjum Akademickie w Gdańsku wobec kultury starożytnych Greków i Rzymian*, red. Maria Otto, Jan Pokrzywnicki, Pelplin 2016, s. 214.
- Pałubicki Janusz, *Rzeźba kamienna w Gdańsku w latach 1517–1585*, „*Gdańskie Studia Muzealne*” 1981, t. 3, s. 175–196, 391–412.
- Quint David, *Duelling and Civility in Sixteenth Century Italy*, „*I Tatti Studies in the Italian Renaissance*” 1997, vol. 7, s. 242–252.
- Rühle Siegfried, *Die Danziger Personenmedaillen*, „*Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins*” 1930, Bd. 70, s. 141–175.
- Scher Stephen K., *Introduction* [w:] *The currency of fame. Portrait Medals of the Renaissance*, ed. Stephen K. Scher, New York 1994, s. 13–16.
- Sobecka Anna, *Bursztyn bałtycki w kulturze* [w:] *Bursztyn bałtycki – skarb Zatoki Gdańskiej. Bursztyn bałtycki w nauce, kulturze, jubilerstwie i promocji regionu*, red. Ryszard Sadziwski, Ryszard Pytlos, Jacek Szewdo, Gdańsk 2018, s. 76–93.
- Sobecka Anna, *Malarstwo nowożytne w kościele Mariackim w Gdańsku* [w:] *Kościół Mariacki w Gdańsku*, red. J. Friedrich, t. 2. *Wyposażenie*, Gdańsk 2019, s. 138–167.
- Stahr Maria, *Medalierstwo* [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*, t. 1, *Eseje*, red. Teresa Grzybkowska, Gdańsk 1997, s. 157–169.
- Steguweit Wolfgang, *Europäische Medaillenkunst von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Berlin 1999.
- Weichbrodt Dorothea, *Patrizier, Bürger, Einwohner der Freien und Hansestadt Danzig: in Stamm- und Namentafeln vom 14.–18. Jahrhundert*, Bd. 1, Klausdorf 1988, s. 371.
- Więcek Adam, *Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce*, Kraków 1989.
- Wittenberger Gelehrten Stammbuch. *Das Stammbuch von Abraham und David Ulrich. Benutzt von 1549–1577 sowie 1580–1623. Herausgegeben durch das Deutschen Historischen Museum Berlin*, bearbeitet von Wolfgang Klose, Halle 1999.

***Stone Model for the Medal of Daniel Placotomus in the Context of 16th century
Personal Medals in Gdańsk***

*Model
do medalu
Daniela
Placotomusa...*

Personal medals, originated in 15th century Italy, became popular in Gdańsk in the course of the following century. Already in 1522–1532, Jan Dantyszek was commemorated in five medals. In 1544–1599, seven medals and two medallic models were commissioned for the residents of the city: Jorg Schewecke, Johann, Hans and Jacob Connert, Marcus Koehne-Jaschke, Catharina Placotomi, Jacob Schachmann and Hans Schwarzwaldt.

The current article is focused on the hitherto unknown model for the medal of Daniel Placotomus (c. 1566–1616). Carved in Solnhofen sandstone in 1594, it commemorates the fourth child of Johann Placotomus (1514–1577), a distinguished medic, pharmacist, and pedagogue active in Gdańsk from 1550. The study presents a reconstruction of the biography of Daniel Placotomus, a relatively little known member of the Placotomus family and seeks to establish motivation behind the commission of his likeness. The sandstone portrait is analysed in the context of the 16th century medallic portraits of Gdańsk residents and in relation to the remaining portraits of the members of the Placotomus family.

Katarzyna Krupska-Łyczak

(Katedra Historii Sztuki i Kultury, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

<https://orcid.org/0000-0002-3413-1573>

Bartłomiej Łyczak

(Toruń)

<https://orcid.org/0000-0002-1128-1376>

Friedrich Edel – mało znany rytownik czynny w Prusach Królewskich pod koniec XVII w.

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2019.18.04>

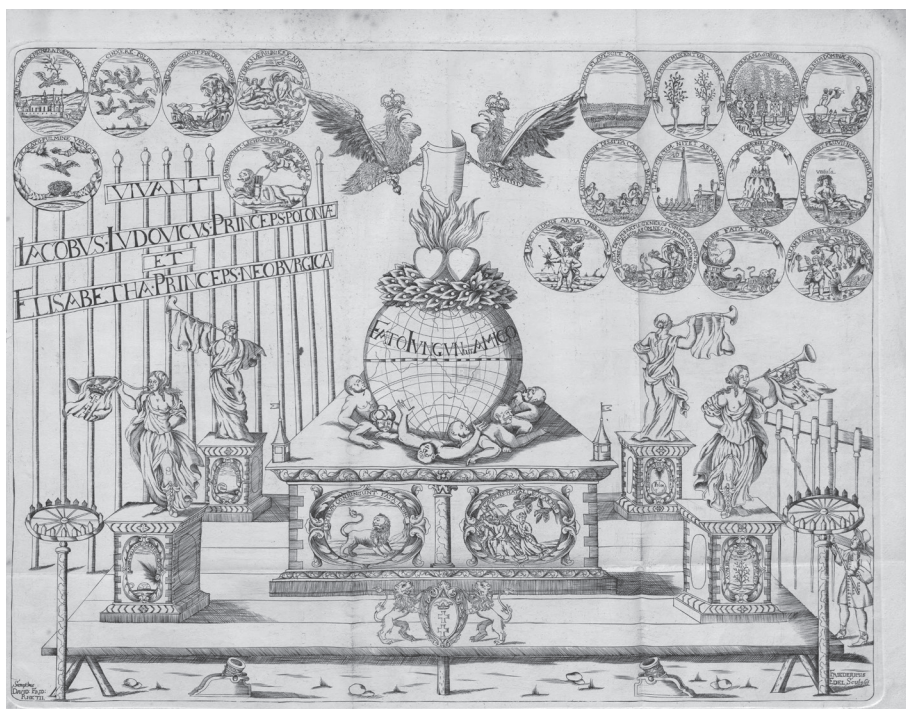
Na terenie Prus Królewskich, a zwłaszcza w największych miastach regionu – Gdańsku, Toruniu i Elblągu – funkcjonowały prężnie działające oficyny wydawnicze. Ich właściciele współpracowali z licznymi, często mało znanymi sztycharzami, tworzącymi kompozycje graficzne zdobiące księgi i druki. Jednym z nich był Friedrich Edel, dowodnie czynny w ostatniej dekadzie XVII w. Stan badań nad jego twórczością artystyczną ogranicza się zaledwie do kilku wzmianek w publikacjach poświęconych drukarstwu w dawnej Rzeczypospolitej¹. Pominięty został nawet w monografii siedemnastowiecznej grafiki autorstwa Jolanty Talbierskiej². Edel funkcjonował w literaturze przedmiotu jedynie jako twórca pojedynczych sztychów, choć udało się odnaleźć pięć autoryzowanych przez niego prac o tematyce religijnej i świeckiej.

Najwcześniejszym dziełem sygnowanym „Friedericus Edel Sculpsit” jest miedzioryt załączony do anonimowego druku *Eigentliche Beschreibung Des Feuerwercks...*, wydanego w gdańskiej oficynie Davida Friedricha Rheta w 1691 r. (il. 1)³.

¹ Zygmunt Mocarski, *Książka w Toruniu do roku 1793. Zarys dziejów* [w:] *Dzieje Torunia. Praca zbiorowa z okazji 700-lecia miasta*, red. Kazimierz Tymieniecki, Toruń 1933, s. 430; *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. 4, *Pomorze*, oprac. Alodia Kawecka-Gryczowa, Krystyna Korotajowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 229; Edel Fr. [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 156.

² Jolanta Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011.

³ *Eigentliche Beschreibung Des Feuerwercks, welches an den höchst=beglückten Vermählungs=Tage des durchläuchtigsten Fürsten und Herrn Hn. Jacob Ludwig Königl. Polnischen Printzen mit der durchläuchtigsten Prinzessin Hedwig Elisabeth Amalia Pfaltz=Gräfin beyem Rhein=Neuburg etc. etc. auff Verordnung E.W.E. RAHTS der Königlichen Stadt Dantzig zu Bezeugung schuldigster Pflicht den 25. Martii Anno 1691 ist auffgeführt und verbrandt worden*, Dantzig [1691], Polska Akademia Nauk – Biblioteka Gdańska, Grafika, sygn. Z I 3023, druk dostępny online: <http://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=11279> [dostęp: 6.06.2019]; Tadeusz Witczak, *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku*, Gdańsk 1959, s. 95–96, il. 27 (tu jako „bezimienny sztych”); Magdalena Mielnik, „Na wojnę i dla przyjemności”. *Fajerwerki na cześć królów w Gdańsku w końcu XVII i w XVIII w.* [w:] *Król jedzie! Wizyty władców polskich w Gdańsku XV–XVIII w.*, t. 1, *Eseje*, red. Edmund Kizik, Gdańsk 2018, s. 154, il. 4.



Friedrich
Edel – mało
znany
rytownik...

Il. 1. Friedrich Edel, *Fajerwerki w Gdańsku z okazji ślubu Jakuba Ludwika Sobieskiego z Jadwigą Elżbietą Amalią von Pfaltz-Neuburg*, 1691, fot. ze zbiorów Pomorskiej Biblioteki Cyfrowej, <http://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=11279>

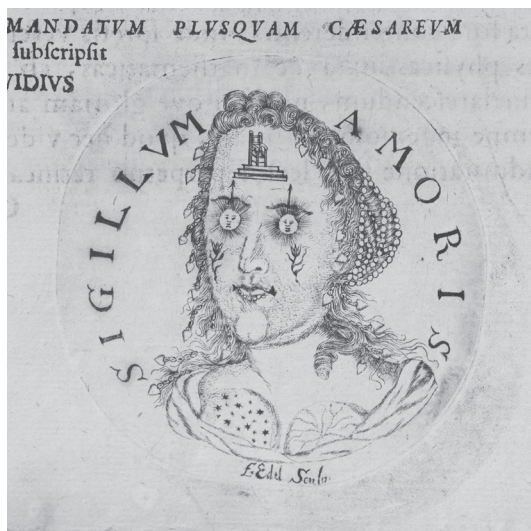
Tekst zawiera opis fajerwerków przygotowanych w dniu 25 marca tego roku przez Radę Miasta Gdańska z okazji ślubu Jakuba Ludwika Sobieskiego z Jadwigą Elżbietą Amalią von Pfaltz-Neuburg. Rycina Edela przedstawia najważniejsze elementy widowiska. Na drewnianym podeście ustawiono postument, który według opisu miał wymiary 20 na 20 stóp. Każda ściana boczna posiadała po dwa owalne emblematy ujęte w akantowe obramienia, oddzielone od siebie kolumną. Na postumencie umieszczono w narożnikach niewielkie wieżyczki, w centrum zaś kulę ziemską z inskrypcją „Fato Ivngvntur Amico”, przygniatającą jeńców tureckich. Glob zwieńczony był wieńcem laurowym z dwoma gorejącymi sercami. Powyżej znajdowała się Tarcza Sobieskiego podtrzymywana przez dwa orły w koronach, dzierżące berło i miecz. W narożnikach podestu ustawiono cztery mniejsze cokoły, udekorowane na każdej stronie emblematem. Umieszczono na nich figury Sławy dmącej w trąbę opatrzoną chorągwią z herbem Gdańska. Jeszcze jeden herb miasta, podtrzymywany przez dwa wspięte lwy, znajdował się przy krawędzi podestu. Po lewej stronie sztychu ukazano wysokie słupy z fajerwerkami oraz napisem „Vivant Iacobvs Lvdovicvs Princeps Poloniae et Elisabetha Princessa Neoburgica”. Z opisu uroczystości wynika, że poszczególne elementy konstrukcji, także te niezaznaczone na rycinie, były kolejno rozświetlane przez

Katarzyna
Krupska-
Łyczak,
Bartłomiej
Łyczak

różnobarwne ognie⁴. Mężczyzna odpalający fajerwerki widoczny jest w prawym dolnym rogu miedziorytu. Z przodu ukazano dodatkowo dwa ogniste koła na słupach oraz dwa działa. Kompozycję uzupełniają wizerunki emblematów zdobitych niewidoczne na rycinie ściany postumentów.

Kolejna realizacja autoryzowana przez Edela (sygnowana „F Edel Sculp”) zdołała epitalamium wydane w drukarni Gimnazjum Toruńskiego⁵, którą prowadził wów-

czas Balthasar Bressler (il. 2)⁶. Powstało ono dla uświetnienia ślubu Friedricha Schrödera, miejscowego kupca korzennego i kancelisty (a od 1698 r. pisarza kamlarii)⁷, z Cathariną Benigną, córką Heinricha Willera, pisarza sądowego. Ceremonia odbyła się w dniu 6 stycznia 1693 r. w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu⁸. Autorem utworu był Paul Pater, profesor w toruńskim Gimnazjum Akademickim. Na potrzeby napisanego z erudycyjnym zacięciem epitalamium skomponował on odnoszący się do nowo zawartego małżeństwa dyplom, którego ofiarodawcą miał być mitologiczny bóg miłości Kupidyn. Dokument opatrzone specjalną pieczęcią, której wykonany przez Edela wizerunek, zgodny z treścią tekstu, umieszczono na końcu druku.



Il. 2. Friedrich Edel, *Sigillum amoris*, 1693, fot. ze zbiorów Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej – Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu, sygn. 112940, k. 2v

Rycina przedstawia fantastyczny portret młodej kobiety w ujęciu popiersiowym, w trzech czwartych. Poszczególne elementy jej ciała zastąpione zostały różnymi symbolami: zamiast ust ma ona korale, na policzkach lilie, oczy zamieniono na słońca, a brwi na łuki ze strzałami. Na czole wyobrażono tron Kupidyna na trójstopniowym podwyższeniu. Dodatkowo w nisko upięte, kręcone włosy wplecione zostały korale i łańcuszki

⁴ Por. Jacek Żukowski, *Ślub Jakuba Ludwika Sobieskiego A.D. 1691*, Pasaż wiedzy Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, http://www.wilanow-palac.pl/slub_jakuba_ludwika_sobieskiego_a_d_1691.html [dostęp: 6.06.2019].

⁵ *Diploma Cypidinis Florentissimis Sponsis Friderico Schroedero Et Catharinæ Benignæ Natæ Willeriæ Pro Salvtæ Et Incremento Generis Hvmani Impertitvm Deorvm Decreto Frontibvs Tori Faniqve Veneris / Affixit Pavlvvs Pater, Thorvnii MDCXCIII*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna – Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 112940.

⁶ Stanisław Salmonowicz, *Dzieje książki i czytelnictwa [w:] Historia Torunia*, red. Marian Biskup, t. 2, cz. 3, *Między barokiem i oświeceniem (1660–1793)*, Toruń 1996, s. 373–374.

⁷ Jerzy Dygdała, *Urzędnicy miejscy Torunia. Spisy, cz. 3, 1651–1793*, Toruń 2002, s. 207.

⁸ Archiwum Akt Dawnych Diecezji Toruńskiej, Parafia Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu, sygn. AD001: [Liber copulatorum 1600–1755], s. 247.

z sercami. Przy dekolcie sukni prawą pierś wypełniają gwiazdy, a lewa pokryta jest strzałami miłości. Kompozycję uzupełnia inskrypcja „Sigillvm amoris”. Rycinę zaprezentowała w 1957 r. Irena Voisé-Maćkiewicz, negatywnie oceniając jej wartość artystyczną oraz koncepcję ikonograficzną⁹.

Trzecia realizacja Edela (sygnowana „Fr. Edel. Sc.”) zamieszczona została w zbiorze tragedii Seneki, przetłumaczonych na język polski przez ks. Jana Alana Bardzińskiego i wydanych w 1696 r. w Toruniu nakładem Johanna Christiana Laurera¹⁰. Miedzioryt przedstawia popiersie rzymskiego pisarza w ujęciu trzech czwartych (il. 3). Ma on pokrytą zmarszczkami twarz, gęste, lekko pofalowane włosy oraz wąsy i brodę uformowane z poskręcanych pasm. Zamieszczona poniżej inskrypcja informuje, że wizerunek ten był wzorowany na rysunku Petera Paula Rubensa przedstawiającym marmurową rzeźbę z czasów rzymskich. Kompozycja flamandzkiego mistrza została upowszechniona dzięki miedziorytom wykonanym zarówno przez Cornelisa Gallego I (1615), jak i Lucasa Vorstermana I (1638)¹¹. Rycina Edela jest z kolei kopią – w lustrzanej wersji – anonimowego miedziorytu zamieszczonego w dziele Daniela Caspera von Lohensteina *Agrippina Trauerspiel*, wydanym po raz pierwszy w 1665 r. we wrocławskiej oficynie Esaiasa Fellgiebela (il. 4)¹².

W dziele bernardyna Stanisława Grodzickiego *Speculum religiosum...*, opublikowanym w 1698 r. w Toruniu, również przez Laurera, zamieszczona została kolejna rycina Edela (sygnowana „Fr: Edel Sc.”; il. 5)¹³. Ukazano na niej zakonnik w franciszkańskim habicie z wygoloną tonsurą, siedzącego przy stole i studiującego księgę. Na blacie ustawione są krucyfiks i czaszka. Na ścianie przed nim



Il. 3. Friedrich Edel, *Popiersie Seneki*, 1696, fot. ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, sygn. Pol. 7. II 6560

⁹ Irena Voisé-Maćkiewicz, *Barokowe zdobnictwo druków toruńskich*, „Roczniki Biblioteczne” 1957, t. 1, z. 1–2, s. 72, il. 11.

¹⁰ Lucius Annaeus Seneca, *Smutne starożytności teatrum to iest Tragediae Seneki rzymskiego na polski ięzyk dla pospolitego przetłumaczone pożytku przez W. X. Jana Alana Bardzinskiego*, z. k., Thorunii MDCXCVI, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, sygn. Pol. 7. II 6560. Repr. [w:] Alojzy Tujakowski, *Z dziejów drukarstwa i piśmiennictwa na Pomorzu. 400 lat drukarstwa w Toruniu 1569–1969*, Toruń 1970, s. 61.

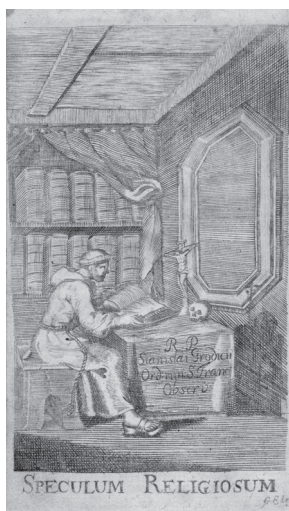
¹¹ Marjon van der Meulen, *Rubens copies after the antique*, vol. 2, London 1995, s. 135–139, nr 117–117 b; vol. 3, il. 221–223.

¹² Daniel Casper von Lohenstein, *Agrippina, Trauerspiel*, Breslau 1665.

¹³ Stanisław Grodzicki, *Speculum religiosum, to iest Zwierciadło starożytny zakonności, prawdziwie żarliwych zakonników cnotę, żywot świętobliwy, y wykonanie, ich powołania wyrażające. Wystawione przez X. Stanisława Grodiciusza Minoritę, Obserwanta Wielgopolsk. prowinc. Cum Superiorum permissu et privilegio*, [Toruń] 1698, Polska Akademia Nauk – Biblioteka Kórnicka, sygn. 1332, druk dostępny online: <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/doccontent?id=420124> [dostęp: 6.06.2019]. Repr. [w:] Wiesław Franciszek Murawiec, *Bernardyni warszawscy. Dzieje klasztoru św. Anny w Warszawie 1454–1864*, Kraków 1973, il. 14.



Il. 4. Popiersie Seneki, 1665, repr. za: Daniel Casper von Lohenstein, *Agrippina Trauer-Spiel*, Breslau 1701



Il. 5. Friedrich Edel, *Zakonnik przy pracy*, 1698, repr. za: *Speculum religiosum, to iest, zwierciadło starożytny zakonności cnotę, żywot świętobliwy, y wykonanie, ich powołania wyrażające wystawione przez X. Stanisława Grodiciusza*, Toruń 1698, bez pagin.

zawieszono jest duże, ośmioboczne lustro, a w tle dostrzec można regał z odsłoniętą kotarą ukazującą liczne księgi. Być może na rycinie przedstawiony został św. Franciszek z Asyżu, na co wskazują ustawione na stole atrybuty¹⁴, ewentualnie jest to sam Grodzicki, co sugerują inskrypcja z jego nazwiskiem na boku mebla i zwierciadło nawiązujące do tytułu jego dzieła.

Ostatnią zidentyfikowaną pracą Edela (sygnowaną „Fr: Edel. Fec:”) jest miedzioryt umieszczony na stronie tytułowej śpiewnika zawierającego pieśni religijne w języku niemieckim, zatytułowanego *Geistlich Hand=Buch bestehend in auserlesenen geistreichen Gesängen u[nd] Gebete* (il. 6)¹⁵. Doboru pieśni dokonał toruński drukarz Samuel Genter, który też własnym nakładem wydał je około 1700 r. Sztych składa się z pięciu kwater ułożonych poziomo w trzech rzędach, przy czym środkowy podzielony został na trzy pionowe pola. W środku kompozycji znajduje się tytuł druku, otaczają go przedstawienia religijne oraz widok miasta. W lewej środkowej kwaterze zaprezentowano *Pokłon pasterzy* umieszczony na tle stajenki. W centrum przedstawiona została Maria z głową otoczoną promienistą aureolą, prezentująca leżące w żłóbku i okryte pieluszkami Dzieciątko Jezus. Przed nimi leży baranek. Po lewej stronie widoczni są św. Józef oraz głowy wołu i osła. Po prawej zaś stronie ukazano klęczącą kobietę z rękami złożonymi na piersiach oraz dwóch stojących, brodatych mężczyzn: jednego z kijem pasterskim i drugiego ściągającego nakrycie głowy. Realizacja w śpiewniku stanowi zredukowaną wersję kompozycji malarskiej Petera Paula Rubensa, będącej jednym z trzech przedstawień zdobiących pierwotnie predelę ołtarza głównego w kościele św. Jana w Mechelen¹⁶. Ujęcie to rozpowszechnione zostało przez pochodzącą z 1620 r. rycinę autorstwa Lucasa Vorstermana I (il. 7)¹⁷. Edel ograniczył się tylko do prezentacji połowy oryginalnej sceny,

¹⁴ Gerlach van s'Hertogenbosch, *Franz (Franziskus) von Assisi* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 6, Rom 1974, fol. 272–273.

¹⁵ *Geistlich Hand=Buch bestehend in auserlesenen geistreichen Gesängen u. Gebete herausgegeben u verlegt in Thorn Durch SAMVEL GENTER Buchb.*, Thorunium [około 1700], Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, sygn. Pol. 8. I 18.

¹⁶ *Woman kneeling, turned to the left* [w:] Anne-Marie Logan, *Peter Paul Rubens. The Drawings* [katalog wystawy], The Metropolitan Museum of Art, New York 2004–2005, s. 198, nr kat. 62.

¹⁷ *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 43, *Lucas Vorsterman I*, compiled by Christiaan Schuckman, Roosendaal–Amsterdam 1993, s. 15, nr kat. 7.



Friedrich Edel – mało znany rytownik...

Il. 6. Friedrich Edel, karta tytułowa śpiewnika *Geistlich Hand=Buch bestehend in auserlesenen geistreichen Gesängen u[nd] Gebete*, około 1700, fot. ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, sygn. Pol. 8. I 18

zawierającej najważniejszy treściowy fragment. Wprowadził on nieznaczne zmiany: zamiast dwóch kur przedstawił baranka, uprościł upozowanie osła i zrezygnował z dwóch główek anielskich umieszczonych za plecami św. Józefa.

Po drugiej stronie sztychu zaprezentowano scenę *Zmartwychwstania*. Chrystus otoczony promienistą glorią, noszący ślady przebytej męki i trzymający chorągiew rezurekcyjną, ukazany został niejako w tle przedstawienia. Na pierwszym planie, po prawej stronie można dostrzec trzy Marie stojące na tle grobu. Obok widoczni są przerażeni żołnierze rzymscy oraz anioł trzymający potężną, kamienną pokrywę, zdjętą z grobu. Wskazane przedstawienie wykazuje zależność



Il. 7. Lucas Vorsterman I za Peterem Paulem Rubensem, *Pokłon pasterzy*, 1620, fot. ze zbiorów Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.192223>

od miedziorytu wykonanego przez Jacoba de Gheyna II na podstawie projektu Karela van Mander i należącego do serii pasyjnej datowanej na lata 1596–1598 (il. 8)¹⁸. Edel uprościł kompozycję, zmniejszając liczbę strażników i rezygnując z główek anielskich otaczających Zmartwychwstałego. Pewne różnice widoczne są również w upozowaniu poszczególnych postaci.

W górnej kwaterze znajduje się *Zesłanie Ducha Świętego* ujęte akantową ramą. Na osi pionowej przedstawienia umieszczona została Matka Boża w pozycji siedzącej, z otwartą księgą na kolanach oraz rękami złożonymi w geście modlitewnym, wokół niej zgrupowani są apostołowie. Ponad ich głowami dostrzec można niewielkie płomyki, a powyżej rozchodzi się promienisty blask. Całości dopełniają umieszczone po bokach wizerunki dwóch aniołów dmących w trąby i trzymających gałązki palmowe. Wyobrażenie wykazuje pewne podobieństwa – widoczne zwłaszcza w układzie ciała Marii oraz dwóch apostołów na pierwszym planie – do ryciny Johanna Wierixa według Pietera van der Borchta, umieszczonej w dziele *Horae Beatissimae Virginis Mariae ad usum Romanum*, wydanym w Antwerpii w 1570 r. (il. 9)¹⁹. Znaczące różnice

¹⁸ Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450–1700*, vol. 7, Foucel – Gole, Amsterdam [1952], s. 182–183.

¹⁹ Marie Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier. Catalogue raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections*, Pt. 3.1, Bruxelles 1982, s. 460, nr kat. 2216.

w pozostałych partiach obu kompozycji sugerują jednak istnienie innego wzoru dla sztychu Edela, dotąd jeszcze nieustalonego.

Elementem aktualizującym rycinę ze śpiewnika jest umieszczona w dolnej kwaterze panorama Torunia, opatrzona dodatkowo kartuszem z herbem miasta podtrzymywanym przez anioła i banderolą z napisem „THORUNIVM” (il. 10). W literaturze odnoszącej się do toruńskich wedy wskazuje przedstawienie nie było dotąd prezentowane²⁰. Znalezione to stanowi jedno z najstarszych zachowanych wyobrażeń tego typu, jest więc niezwykle cenne dla ikonografii miasta. Wpisuje się w najbardziej popularny sposób ukazywania Torunia od strony południowej, czyli z drugiego brzegu Wisły. Prospekt nie odbiega on innych realizacji z tego czasu: widać w nim dążenie do schematyzacji i skupienie się na najważniejszych budowach miejskich, górujących nad zabudowaniami mieszkalnymi. Licząc od zachodu, ukazano zarysy świątyni Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, Ratusza Staromiejskiego oraz kościoły: św. św. Jana Chrzciela i Jana Ewangelisty (z wystającą zza niego wieżą przedmiejskiego kościoła św. Jerzego), św. Wawrzyńca, św. Mikołaja, Trójcy Świętej oraz św. Jakuba. Wyróżnione zostały też mury obronne z licznymi basztami oraz bramami w rejonie Staro Miasta. Bezpośrednio nad brzegiem Wisły umieszczono różne obiekty charakterystyczne dla nadrzecznej części miasta, m.in. żuraw załadowczy, farbiarnie i budynek celny oraz zacumowane w porcie statki. Co ciekawe, zaznaczono także Kempę Bazarową, czyli wyspę na Wiśle, połączoną z Toruniem mostem zwanym niemieckim, a z kujawskim brzegiem – mostem polskim. Stanowiła ona

²⁰ Najważniejsze publikacje poświęcone tematowi, zob. Zygmunta Kruszelnickiego, *Dawne widoki Torunia* [w:] *Studia pomorskie*, t. 2, red. Michał Walicki, Wrocław 1957, s. 344–400; *Toruń. Dawne widoki miasta* [katalog wystawy], Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1994; Katarzyna Krupska, Bartłomiej Łyczak, *Nieznaną panoramę Torunia z 1793 roku i jej autor – Ernst Friedrich Kussmahly*, „Zapiski Historyczne” 2013, t. 78, z. 1, s. 101–122.



Il. 8. Jacob de Gheyn II za Karelem van Manderem, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, 1596–1598, fot. ze zbiorów Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.445129>



Il. 9. Johannes Wierix za Pieterem van der Borchtem, *Zesłanie Ducha Świętego*, 1570, repr. za: Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix*, Bruxelles 1982, il. 2216



Il. 10. Friedrich Edel, *Panorama Torunia*, fragment, il. 6, fot. ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, sygn. Pol. 8. I 18

siedlisko rzemieślników pozacechowych, nielegalnych handlarzy i miejsce wszelakich uciech. Wart odnotowania jest aktualny wygląd miasta: nie przedstawiono na sztychu rozebranego w 1656 r. kościoła benedyktynek na przedmieściu Rybaki, obecnego jeszcze na miedziorycie Christiana Daniela Pietescha z roku 1684²¹. A zatem panorama powstała prawdopodobnie na podstawie rysunku wykonanego na miejscu.

Należy przyznać, że odnalezione ryciny prezentują niezbyt wysoki poziom artystyczny. Odznaczają się zachwianymi proporcjami oraz niezdarnym rysunkiem. Ich twórca nieporadnie próbował wprowadzić modelunek światłocieniowy, co jest szczególnie widoczne na sztychu ze śpiwnika. W scenach religijnych posługiwał się ogólnie dostępnymi wzorami uznanych mistrzów, nieznacznie je tylko przerabiając. Natomiast kompozycje, które mogły być jego autorstwa, a więc dwa druki okolicznościowe oraz praca z dzieła Grodzickiego, rażą nieporadnością w rozplanowaniu oraz błędami perspektywicznymi. Voisé-Mackiewicz umieściła Edela w grupie dyletantów „pozbawionych rzetelnej wiedzy twórczej i głębszego odczucia plastycznego”²².

W gdańskich i toruńskich źródłach archiwalnych nie udało się odnaleźć informacji na temat sztycharza Friedricha Edela. Wskazać można jednak działającego w tym samym czasie w Gdańsku złotnika o takim samym imieniu i nazwisku²³. Jego ojcem był Hieronymus Edel, mistrz w tamtejszym cechu złotniczym²⁴.

²¹ *Toruń. Dawne widoki...*, nr kat. 9.

²² Voisé-Mackiewicz, *Barokowe zdobnictwo...*, s. 71–72.

²³ Michał Gradowski, Agnieszka Kasprzak-Miler, *Złotnicy na ziemiach północnej Polski*, cz. 1, Województwo pomorskie, kujawsko-pomorskie i warmińsko-mazurskie, Warszawa 2002, s. 115, poz. G 481.

²⁴ Na temat Hieronymusa Edela por. Eugen von Czihak, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen*, Bd. 2, *Westpreussen*, Leipzig 1908, s. 57, nr 306; Schwarz, *Edel Hieronymus*

Wiadomo, że pochodził on z Henstedt (dziś Henstedt-Ulzburg w Szlezwiku-Holsztynie), a nad Motławą odnotowany został po raz pierwszy w 1624 r., kiedy rozpoczął czteroletnią praktykę u Zachariasza Dirsaua²⁵. Patent mistrzowski uzyskał w 1628 r., natomiast prawo miejskie otrzymał w roku następnym²⁶. Na nauce w warsztacie Hieronymusa Edela przebywało dwunastu uczniów. Wśród nich było dwóch jego synów: Johann, zapisany w kwartale św. Michała 1658 r. na cztery lata (brak informacji o wyzwolinach), oraz Friedrich, przyjęty w kwartale wielkopostnym 1670 r. na osiem lat, ale ostatecznie wyzwolony rok wcześniej²⁷. Nic nie wiadomo o praktyce czeladniczej Friedricha Edela. W aktach gdańskiej korporacji pojawił się dopiero po śmierci ojca, zmarłego w 1681 r.²⁸ Początkowo warsztat był prowadzony przez wdowę po Hieronymusie, odnotowaną w rachunkach cechowych w 1682 r.²⁹ Jeszcze w tym samym roku, w kwartale bożonarodzeniowym, Friedrich Edel wniósł opłatę w wysokości 25 florenów za zdany egzamin mistrzowski i prawdopodobnie przejął wówczas ojcowską pracownię³⁰. W tym samym czasie otrzymał od władz cechowych karę wynoszącą 3 floreny z powodu nieobecności na zebraniu³¹. Zaległość uregulował w kwartale wielkopostnym 1683 r.³² Na początku tego roku zapisał na termin ucznia, za co wpłacił do kasy 3 floreny³³. Co ciekawe, w dniu 5 maja 1683 r. na zebraniu organizacji złotniczej

Friedrich
Edel – mało
znany
rytownik...

[w:] *Altpreußische Biographie*, Bd. 1, Marburg–Lahn 1974, s. 157; Irena Rembowska, *Edel Hieronim* [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 1, Gdańsk 1992, s. 382–383; Barbara Tuchołka-Włodarska, *Hieronimus Edel* [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 2, Katalog [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 1997, s. 446–447; Gradowski, Kasprzak-Miler, *Złotnicy na ziemiach...*, s. 94–95, poz. G 382; Barbara Tuchołka-Włodarska, *Edel Hieronimus* [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 32, München–Leipzig 2002, s. 132.

²⁵ Archiwum Państwowe w Gdańsku [dalej: APGd], sygn. 300C/1961 [Mutjahr-Einschreibbuch in Danziger Goldschmiedezunft], s. 11.

²⁶ APGd, sygn. 300C/1966 [Einschreibbuch der Goldschmiede-Lehrlingen in Danzig 1588–1830], k. 117.

²⁷ *Ibidem*, k. 118. Warto dodać, że w literaturze przedmiotu funkcjonuje powtarzana za Eugenem von Czihakiem błędna informacja o trzecim synu Hieronymusa Edela, Walterze, przebywającym u niego na nauce do 1636 r., zob. von Czihak, *Die Edelschmiedekunst...*, s. 57; Schwarz, *Edel Hieronimus...*, s. 157; Rembowska, *Edel Hieronim...*, s. 382; Tuchołka-Włodarska, *Hieronimus Edel...*, s. 446; *eadem*, *Edel Hieronimus...*, s. 132. W rzeczywistości uczniem tym był Hans Walter, zob. APGd, sygn. 300C/1966, k. 118.

²⁸ Hieronimus Edel pochowany został dnia 28 kwietnia 1681 r. w wieku 84 lat, zob. APGd, sygn. 354/349, Bestattungen in Danziger Marienkirche 1658–1694, s. 135.

²⁹ APGd, sygn. 300C/1986, Haupt Buch des Wercks der Goldschmiede in Dantzig von jährlichen ihren Rechnungen angefangen Anno 1645, s. 345, 347; Barbara Tuchołka-Włodarska, *Uwagi o działalności warsztatów prowadzonych przez wdowy po gdańskich złotnikach i konwisarzach w końcu XVII i w XVIII wieku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1985, t. 4, s. 106, 108.

³⁰ APGd, sygn. 300C/1986, s. 346.

³¹ APGd, sygn. 300C/1978, Quartal Buch deß Wercks der Goldschmiede in Dantzig in sich haltende die Sachen so jährlichen in dero Versamlungen abgehandelt, geschlossen und verschrieben sind angefangen Anno 1666, s. 32.

³² APGd, sygn. 300C/1986, s. 358.

³³ *Ibidem*.

podjęto decyzję o ukaraniu Edela za zlecenie partaczom wykonania sześciu tuzinów guzików³⁴. Zawieszono go również w prawach członkowskich. Przywrócono mu je dopiero 30 grudnia tego roku po opłaceniu 14 florenów³⁵. Ostatnia wzmianka na temat Edela w aktach korporacji złotniczej pochodzi z kwartału św. Michała 1691 r.³⁶ W jej świetle mistrz od sześciu lat nie był czynny w cechu oraz nie uregulował długu zaciągniętego u innego gdańskiego złotnika, Jacoba Beckhausena. Starsi organizacji zwrócili się do swojego opiekuna w Radzie Miasta, Johanna Ernsta Schmiedena, który na ich prośbę pozbawił Edela praw mistrzowskich. Do momentu wyjaśnienia sprawy miał być on uznawany za partacza. Prawdopodobnie zdjęto także jego zawieszkę z cechowego wilkomu. W późniejszych dokumentach nie ma informacji o ponownym przyjęciu Edela do gdańskiej korporacji³⁷. Warto dodać, że nie zostało też zidentyfikowane żadne dzieło złotnicze, które można by połączyć z jego warsztatem.

Powszechnie stosowany przez złotników grawerunek jest pokrewny technikom graficznym. Jego znajomość stanowiła jedną z podstawowych umiejętności tego rzemiosła. W sztuce nowożytnej Europy można wskazać wielu złotników będących jednocześnie rytownikami, choćby tak wybitnych mistrzów, jak Wentzel Jamnitzer z Norymbergi czy wrocławianin Carl Pfister³⁸. W Prusach Królewskich odnotowany został z kolei Johann Bass, członek cechu złotników w Amsterdamie, następnie czynny jako sztycharz: od 1631 r. w Elblągu i od 1646 r. w Gdańsku³⁹. W 1639 r. otrzymał on nawet od króla Władysława IV Wazy przywilej serwitoriatu. Co więcej, w niektórych korporacjach złotniczych nowo przyjęci mistrzowie wykonywali niedużych rozmiarów miedzioryty zawierające zazwyczaj kompozycję ornamentalną, opatrzoną przeważnie nazwiskiem twórcy oraz datą. Znałe są dwa zbiory takich rycin: złotników z Norymbergi oraz z węgierskiego Kolozsváru (obecnie Kluż-Napoka, Rumunia)⁴⁰. Z tego powodu można wysunąć propozycję utożsamienia złotnika Edela z działającym na tym samym terenie sztycharzem. Tym bardziej, że data jego zawieszenia w prawach członkowskich w gdańskim cechu pokrywa się z powstaniem pierwszej sygnowanej przez niego ryciny.

³⁴ APGd, sygn. 300C/1978, s. 35.

³⁵ APGd, sygn. 300C/1978, s. 37; sygn. 300C/1986, s. 368.

³⁶ APGd, sygn. 300C/1978, s. 48–49.

³⁷ Nie został choćby wymieniony wśród mistrzów w księdze z 1700 r., zob. APGd, sygn. 300C/1965, Gedenck Buch der Brüder so von Anno 1700 im Werck gelebet, wie sie seind Meister worden und weann sie und die Ihrigen gestorben.

³⁸ Talbierska, *Grafika XVII wieku...*, s. 55–56.

³⁹ *Ibidem*, s. 74.

⁴⁰ Magdolna Bunta, *Kolozsvári Ötvösök a XVI–XVIII. Században*, Budapest 2001, s. 137–138, 146; Ursula Timann, *Zur Handwerksgeschichte der Nürnberger Goldschmiede* [w:] *Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868*, Bd. 2, *Goldglanz und Silberstrahl*, Nürnberg 2007, s. 46–47.

Bibliografia

Friedrich
Edel – mało
znany
rytownik...

- Bunta Magdolna, *Kolozsvári Ötvösök a XVI–XVIII. Században*, Budapest 2001.
- Czihak Eugen von, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen*, Bd. 2, Westpreussen, Leipzig 1908.
- Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku, t. 4, Pomorze, oprac. Alodia Kawecka-Gryczowa, Krystyna Korotajowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.
- Dygdała Jerzy, *Urzędnicy miejsy Torunia*. Spisy, cz. 3, 1651–1793, Toruń 2002.
- Edel Fr. [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
- Gradowski Michał, Kasprzak-Miler Agnieszka, *Złotnicy na ziemiach północnej Polski*, cz. 1, Województwo pomorskie, kujawsko-pomorskie i warmińsko-mazurskie, Warszawa 2002.
- Hollstein Friedrich Wilhelm Heinrich, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450–1700*, vol. 7, Fouceel – Gole, Amsterdam [1952].
- Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700, vol. 43, Lucas Vorsterman I, compiled by Christiaan Schuckman, Roosendaal–Amsterdam 1993.
- Krupska Katarzyna, Łyczak Bartłomiej, *Nieznana panorama Torunia z 1793 roku i jej autor – Ernst Friedrich Kussmahly*, „Zapiski Historyczne” 2013, t. 78, z. 1, s. 101–122.
- Kruszelnicki Zygmunt, *Dawne widoki Torunia* [w:] *Studia pomorskie*, t. 2, red. Michał Walicki, Wrocław 1957, s. 344–400.
- Mauquoy-Hendrickx Marie, *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliotheque Royale Albert Ier. Catalogue raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections*, Pt. 3.1, Bruxelles 1982.
- Meulen Marjon van der, *Rubens copies after the antique*, vol. 2–3, London 1995.
- Mielnik Magdalena, „Na wojnę i dla przyjemności”. Fajerwerki na cześć królów w Gdańsku w końcu XVII i w XVIII w. [w:] *Król jedzie! Wizyty władców polskich w Gdańsku XV–XVIII w.*, t. 1, Eseje, red. Edmund Kizik, Gdańsk 2018, s. 146–161.
- Mocarski Zygmunt, *Książka w Toruniu do roku 1793. Zarys dziejów* [w:] *Dzieje Torunia*. Praca zbiorowa z okazji 700-lecia miasta, red. Kazimierz Tymieniecki, Toruń 1933.
- Murawiec Wiesław Franciszek, *Bernardyni warszawscy. Dzieje klasztoru św. Anny w Warszawie 1454–1864*, Kraków 1973.
- Rembowska Irena, *Edel Hieronim* [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 1, Gdańsk 1992, s. 382–383.
- s'Hertogenbosch Gerlach van, *Franz (Franziskus) von Assisi* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 6, Rom 1974, fol. 272–273.
- Salmonowicz Stanisław, *Dzieje książki i czytelnictwa* [w:] *Historia Torunia*, red. Marian Biskup, t. 2, cz. 3, *Między barokiem i oświeceniem (1660–1793)*, Toruń 1996, s. 372–394.
- Schwarz, *Edel Hieronymus* [w:] *Altpreußische Biographie*, Bd. 1, Marburg–Lahn 1974, s. 157.
- Talbierska Jolanta, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011.
- Timann Ursula, *Zur Handwerksgeschichte der Nürnberger Goldschmiede* [w:] *Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868*, Bd. 2, *Goldglanz und Silberstrahl*, Nürnberg 2007, s. 33–69.

Katarzyna
Krupska-
Łyczak,
Bartłomiej
Łyczak

- Toruń. *Dawne widoki miasta* [katalog wystawy], Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1994.
- Tuchołka-Włodarska Barbara, *Edel Hieronymus* [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 32, München–Leipzig 2002, s. 132.
- Tuchołka-Włodarska Barbara, *Hieronymus Edel* [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 2, Katalog [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 1997, s. 446–447.
- Tuchołka-Włodarska Barbara, *Uwagi o działalności warsztatów prowadzonych przez wdowy po gdańskich złotnikach i konwiarzach w końcu XVII i w XVIII wieku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1985, t. 4, s. 103–113.
- Tujakowski Alojzy, *Z dziejów drukarstwa i piśmiennictwa na Pomorzu. 400 lat drukarstwa w Toruniu 1569–1969*, Toruń 1970.
- Voisé-Mackiewicz Irena, *Barokowe zdobnictwo druków toruńskich*, „Roczniki Biblioteczne” 1957, t. 1, z. 1–2, s. 67–78.
- Witczak Tadeusz, *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku (przegląd historycznomateriałowy)*, Gdańsk 1959.
- Woman kneeling, turned to the left* [w:] Anne-Marie Logan, *Peter Paul Rubens. The Drawings* [katalog wystawy], The Metropolitan Museum of Art, New York 2004–2005 s. 198.
- Żukowski Jacek, *Ślub Jakuba Ludwika Sobieskiego A.D. 1691*, Pasaż wiedzy Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, http://www.wilanow-palac.pl/slub_jakuba_ludwika_sobieskiego_a_d_1691.html [dostęp: 6.06.2019].

Friedrich Edel, a Little Known Engraver Active in Royal Prussia in the late 17th century

The engraver Friedrich Edel was active in 1690, providing copper plates for the owners of publishing houses in Danzig and Thorn: David Friedrich Rhet, Johann Christian Laurer, and Samuel Genter. Only five works signed by him have been identified. The earliest one is an engraving attached to a description of fireworks thrown by the city council of Danzig in 1691 on the occasion of the wedding of prince James Louis Sobieski with Hedwig Elisabeth Amelia of Neuburg. In the next years the engravings executed by Edel appeared in occasional prints, religious books, both Catholic and Protestant, and a Polish-language edition of works by Lucius Annaeus Seneca. One of the most interesting prints is the title page of a religious songbook dated around 1700. Besides scenes from the New Testament, it contains a view of Thorn, which was hitherto unknown to the researchers.

Until now no attempts to identify even the basic facts form the biography of the maker of the presented engravings have been made. It is, however, known that a craftsman named Friedrich Edel was noted in Danzig. He was a son and pupil of Hieronymus Edel, a master goldsmith in Danzig in 1628–1681. After the death of his father, in 1628 Friedrich gained citizenship as a goldsmith and became a master in the guild. The last reference to him in the guild documents is dated 1691: by that time he had not been active as a goldsmith for six years, thus got expelled from the organization and became regarded as a botcher.

Engravings used by goldsmiths to decorate their works are close to techniques used by printmakers. It was one of the basic abilities of a skilled goldsmith, often tested during

the master's exam. In early-modern Europe numerous goldsmiths were also active as engravers, among them such eminent masters as Wentzel Jamnitzer of Nuremberg and Carl Pfister of Breslau. What is more, in some guilds (Nuremberg, Cluj-Napoca) newly promoted masters executed small-sized engravings, most often with ornamental compositions. Taking all these facts into consideration, the engraver Friedrich Edel seems to be the same person as the goldsmith of the same name.

*Friedrich
Edel – mało
znany
rytownik...*

Alicja Andrzejewska-Zajac

(Muzeum Narodowe w Gdańsku)

<https://orcid.org/0000-0003-2689-1772>

Dwa *capriccia* architektoniczne z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku – próba atrybucji

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2019.18.05>

Malarstwo włoskie w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku nie należy do głównego profilu kolekcji, stanowiąc w dużej mierze przypadkowy zespół powojennych przekazów i pojedynczych nabytków. Dzięki wystawie „Włochy w Gdańsku”, która odbyła się na przełomie 2018 i 2019 r., zaprezentowano wiele włoskich dzieł z muzealnego zbioru, które nie były dotąd przedmiotem badań naukowych i w większości eksponowano je po raz pierwszy. Dwa z nich, o nieznanym bliżej proveniencji, namalowane przez anonimowych twórców, przedstawiające malownicze *capriccia* architektoniczne, wyróżniają się na tle muzealnej kolekcji malarstwa obcego, prezentując wysoką klasę artystyczną. W niniejszym artykule podjęty zostanie problem ich tematyki i atrybucji.

W kontekście rozważań nad tematem obu obrazów, należy przywołać rolę i znaczenie *capriccia* jako kategorii artystycznej o szerokim zasięgu i znacznych trudnościach badawczych. Występujące w różnych kontekstach, niejednorodne pod względem tematycznym i przedstawieniowym, przynależne wielu dziedzinom, jest ono trudne do sklasyfikowania i zdefiniowania¹. W odniesieniu do sztuk pięknych określa wszystko to, co wymyka się regułom opracowanym przez Leona Battistę Albertiego, wedle których malarstwo – choć nazwane przezeń *finestra aperta* – podlega stałym i obiektywnym wzorcom². Korzystając z licznych przykładów, Ekkehard Mai we wstępie do katalogu wystawy *Das Capriccio als Kunstprinzip* opisuje to zjawisko jako artystyczną innowacyjność, fantazję, spontaniczność i indywidualne poszukiwania w zakresie form, treści czy funkcji, przy jednoczesnej świadomości konwencji i reguł³.

¹ Pierwszą próbę przeanalizowania terminu *capriccio* jako koncepcji teoretyczno-artystycznej występującej we wszystkich dziedzinach sztuki podjął Enrico Crispolti, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma 1958, s. 103–110. Zob. też Lucrezia Hartmann, *Capriccio. Bild und Begriff*, Nürnberg 1973; *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik*, red. Ekkehard Mai, Joachim Rees [katalog wystawy], Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1996; Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München 2002.

² Werner Hofmann, *Das Capriccio als Kunstprinzip* [w:] *Das Capriccio als Kunstprinzip*..., s. 23.

³ Ekkehard Mai, *Phantasie, Invention, Capriccio – kunsttheoretische Splitter und Randbemerkungen zu einem großen Thema* [w:] *Das Capriccio als Kunstprinzip*..., s. 16.

Włoskie słowo *capriccio* (hiszp. *capricho*, franc. *caprice*) nie ma jednoznacznego pochodzenia. Jedną z koncepcji głosi, że składa się ono z dwóch włoskich wyrazów – *capo* (głowa) i *riccio* (kędzierzawy), oznaczając kędzierzawe włosy bądź „myśli unoszące włosy”. Słowo to, w takim właśnie znaczeniu, pojawia się w komentarzach *Boskiej komedii* Dantego Alighieri⁴. Inna teza, rozpowszechniona na początku XVI w., wywodzi pojęcie *capriccio* od łacińskiego i włoskiego zarazem słowa *capra* (koza), podkreślając moment nieprzewidywalności, niezwykłość pomysłów, które mogą pojawić się z nieoczekiwaną nagłością niczym skoki kozła⁵. Zanim termin *capriccio* stał się kategorią estetyczną w teorii sztuki, znalazł swoje miejsce w szesnastowiecznej burlesce włoskiej jako metafora idei niekonsekwentnych. W poezji Francesca Berni (*capriccio bernesco*) oznaczał intuicyjny, dowcipny przeskok myślowy i był najważniejszym środkiem artystycznym w jego twórczości⁶.

Dwa
capriccia...

Capriccio jako określenie związane ze sztukami wizualnymi pojawia się po raz pierwszy w obu edycjach (1550, 1568) słynnego dzieła *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori* Giorgio Vasario⁷. Tym szeroko rozumianym terminem teoretyk określa pewne stany umysłu, cechy artystów, a także tworzone przez nich niezwykle i nowatorskie obrazy. W ewolucyjnej optyce dzieła Vasario *capriccio* zajmuje znaczące miejsce, implikuje bowiem ideę badań i odnowy. Twórcze łamanie zasad w połączeniu z warunkiem koniecznym, jakim pozostają racjonalny osąd i znajomość zasad, inspirowane do nowych artystycznych wyzwań i rozwija sztukę. Aby dzieło mogło być uznane za godne tego terminu, musi być nowatorskie (*maniera moderna*), pomysłowe, wyraziste i bogato zdobione⁸. Alegoryczną wizualizację kaprysu można znaleźć w *Ikonologii* Cesarego Ripy, który sytuując go obok wielu innych przedstawień uczuć – Trwogi, Gniewu, Zdumienia, ukazuje go jako młodzieńca w kapelusiku ozdobionym piórami, podkreślając przede wszystkim niestałość i fantazję tego stanu umysłu⁹.

Na początku XVII w. rodzi się *capriccio* architektoniczne – niezależny gatunek malarski¹⁰. Jest to typ pejzażu architektonicznego, w którym przedstawione budowle lub ich fragmenty, uzupełnione sztafażem, występują w fantazyjnym zestawieniu z obiektami będącymi wytworem artystycznej imaginacji malarza. Kluczowym motywem tych dzieł stają się często ruiny z elementami typowymi dla antyczno-renesansowej architektury, takimi jak kolumnady, tarasy, galerie, portyki czy arkady. Gatunek ten, rozpowszechniony w XVII stuleciu dzięki twórczości Alessandra Salucciego i Viviana Codazziego, wykorzystuje ramy

⁴ Kanz, *Die Kunst des Capriccio*..., s. 31.

⁵ Hartmann, *Capriccio*..., s. 7–11.

⁶ Kanz, *Die Kunst des Capriccio*..., s. 44–50.

⁷ Na ten temat zob. Alice Rathé, *Le capriccio dans les écrits de Vasari*, „Italica. Journal of the American Association of Teachers of Italian” 1980, t. 57, nr 4, s. 239–254.

⁸ Kanz, *Die Kunst des Capriccio*..., s. 17–30; Mai, *Phantasie, Invention, Capriccio*..., s. 35–53.

⁹ Cesare Ripa, *Ikonologia*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2004, s. 83.

¹⁰ Na temat początków *capriccia* architektonicznego w malarstwie zob. David Ryley Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milano 1993, s. 22–24.

konwencji pejzażowej do zobrazowania za pomocą realnych form nierealnej wizji artysty. W przeciwieństwie do rozpowszechnionej w XVIII w. weduty, której twórcy kładli nacisk na realistyczne odtworzenie topografii miasta, czy weduty idealnej obrazującej rzeczywisty widok uzupełniany budowlami z innych miejsc bądź nieistniejącymi¹¹, *capriccio* architektoniczne jest w całości podporządkowane wyobraźni i inwencji twórcy, a jego istotą, zgodnie z założeniami Vasariego, są nowatorstwo i pomysłowość, natomiast celem – zaskoczenie widza.

Przedstawienia architektoniczne należy wywodzić – podobnie jak obrazy batalistyczne mające swoje źródło w historycznym, renesansowym malarstwie monumentalnym – z malarstwa kwadraturowego, którego elementy kompozycyjne i technikę wykreślania perspektywy zaadaptowano do malarstwa sztalugowego¹². Pojawienie się w pierwszych dekadach XVII w. takich gatunków malarskich, jak pejzaże, *capriccia* architektoniczne, martwe natury czy obrazy batalistyczne (uchodzących za mniej istotne i niegodne wielkiej sztuki), a następnie wzrost ich popularności łączy się z narodzinami i rosnącą rolą otwartego rynku sztuki, który pozwalał artystom tworzyć dzieła poza wąskim kręgiem największych i najmożliwszych mecenasów¹³. Dzieła przedstawiające widoki architektoniczne lub stanowiące fantazyjne *capriccia* architektoniczne, które były studiami powtarzalnych motywów, tylko okazjonalnie i przez niewielką liczbę twórców modyfikowanymi i ożywianymi nowymi detalami, pełniły funkcję dekoracyjną i szybko stały się popularnym elementem wystroju siedemnastowiecznych wnętrz. Podporządkowane perspektywicznym zasadom, z czytelnymi akcentami wertykalnymi i horyzontalnymi, wprowadzały różnorodność i optycznie porządkowały ścienną dekorację¹⁴. Dzieła te cieszyły się także dużą popularnością wśród zagranicznych koneserów i miłośników sztuki podróżyjących do Italii, którzy poszukiwali do swych kolekcji malowanych, rytowanych lub rysunkowych widoków odwiedzanych miejsc – innymi słowy, przedstawień znanych włoskich budowli czy malowniczych ruin, postrzeganych jako źródło tradycji europejskiej.

Fascynacja ruinami, będąca wyrazem nostalgii za utraconym światem antyku rzymskiego, objawiła się już w XVI w. w twórczości północnych manierystów działających w Rzymie: Étienne Dupérac, Maartena van Heemskerck czy Hiëronymusa Cocka¹⁵. Dla nich Italia była najpełniejszą realizacją ideału *locus*

¹¹ Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi...*, s. 23.

¹² Federico Zeri, *La nascita della „Battaglia come genere” e il ruolo del Cavalier d’Arpino* [w:] *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, red. Patrizia Consigli Valenti, Parma 1986, s. 9–27.

¹³ Patrizia Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, Pennsylvania 2008, s. 1.

¹⁴ David Ryley Marshall, *The Roman Baths Theme from Viviano Codazzi to G. P. Pannini: transmission and transformation*, „Artibus et Historiae” 1991, t. 12, nr 23, s. 129.

¹⁵ Zespół 172 rysunków Maartena van Heemskerck powstał podczas pobytu artysty w Rzymie (1532–1536); przechowywany jest do dziś w zbiorach graficznych w Berlinie, zob. Christian Hülsen, Hermann Egger, *Die Römischen Skizzenbücher von Maarten van Heemskerck im Königlichen*

*amoenus*¹⁶, zaś słowa Francesca Albertiniego: *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*, umieszczone przez van Heemskercka na rysunku przedstawiającym rzymskie Septizonium, świadczą o fascynacji relikdami minionej potęgi rzymskiej kultury¹⁷. W praktyce owo zainteresowanie objawiało się studiowaniem pozostałości architektury klasycznej oraz odtwarzaniem jej z natury, z wielką precyzją i dbałością o detal. Architektura starożytna, utrwalana w rysunkach i szkicach, była z kolei wykorzystywana jako tło dla mitologicznych kompozycji malarskich i materiał przygotowawczy dla graficznych serii wydawanych od połowy XVI w.

Dwa
capriccia...

Pierwszym zestawem rycin ukazującym rzymskie ruiny, który stanowił inspirację dla innych twórców i miał ogromny wpływ na postrzeganie Wiecznego Miasta, był cykl autorstwa Cocka *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta [...] designata*, wydany w 1551 r., a w późniejszych latach wznawiany i kopiowany (m.in. w 1582 r. przez Battistę Pittoniego jako ilustracje przewodnika Vincenza Scamozziego *Discorso sopra le antichità di Roma*)¹⁸. Ryciny te, ukazujące rozkład, który jest rezultatem upływającego czasu, już na początku XVII stulecia przestały mieć znaczenie jako dokumenty antykwareczne, stając się źródłem motywów ikonograficznych dla przedstawień nieistniejącego Rzymu, aranżowanych w dowolny sposób przez artystów. W tym kontekście powstają też pierwsze *capriccia* architektoniczne, już nie tylko jako tło obrazów historycznych bądź mitologicznych, lecz także jako pełnoprawny temat, wart artystycznej uwagi. Mimo że duża liczba tych dzieł zachowała się w kolekcjach i na współczesnym rynku antykwarecznym, to pozostają one jednym z najtrudniejszych do badania gatunków malarskich. Wynika to głównie z faktu, że *capriccia* nie były zwykle wykonywane przez artystów najwyższej klasy, wiele obrazów pozostaje anonimowych, a ich znaczne rozproszenie sprawia, że niełatwo jest zrekonstruować kariery twórców specjalizujących się w tego typu kompozycjach.

Pierwszy z dwóch omawianych tu gdańskich obrazów¹⁹ (il. 1), namalowany techniką olejną na płótnie, w kolekcji gdańskiego muzeum znalazł się

Kupferstichkabinett zu Berlin, Bd. 1–2, Berlin 1913–1916 [za: Arthur J. DiFuria, *Maarten van Heemskerck's Rome. Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*, Leiden–Boston 2018, s. 6].

¹⁶ Jan Białostocki, *Narodziny nowożytnego krajobrazu* [w:] *Narodziny krajobrazu nowożytnego. Katalog wystawy ze zbiorów Ermitażu, Dreżna, Pragi, Budapesztu oraz muzeów polskich* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1972, s. 15.

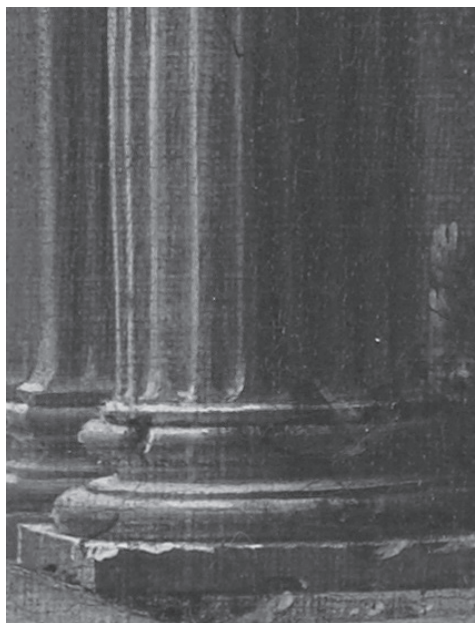
¹⁷ Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Romae 1510, s. 75 [za: Jill Burke, *Rethinking the High Renaissance. The Culture of the Visual Arts in Early Sixteenth-Century Rome*, London 2012, s. 37].

¹⁸ Peter Fuhling, *Hieronymus Cock and the Impact of His Published Architectural and Ornamental Prints* [w:] *Hieronymus Cock: The Renaissance in Print*, red. Joris van Grieken, Ger Luijten, Jan van der Stock [katalog wystawy], M-Museum Leuven – Institut Néerlandais, Paris–New Haven–London 2013, s. 36–40; Anna Maria Lepacka, *Pejzaż archeologiczny w grafice XVI wieku. Uwagi o narodzinach i karierze „veduta romana”* [w:] *Pejzaż. Narodziny gatunku 1400–1600. Materiały sesji naukowej 23–24 października 2003*, red. Tadeusz J. Żuchowski, Sebastian Dudzik, Toruń 2004, s. 309.

¹⁹ MNG/SD/146/ME, wymiary: 69 cm × 56 cm.



Il. 1. Viviano Codazzi [?], *Capriccio architektoniczne*, około 1660, olej, płótno, MNG/SD/146/ME, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Krzysztof Sadowski



Il. 2. Viviano Codazzi [?], fragment obrazu *Capriccio architektoniczne*, MNG/SD/146/ME, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Krzysztof Sadowski

w 1978 r., zakupiony w salonie Desa. Przedstawia on fragment zrujnowanej budowli ze sklepieniem podtrzymywanym przez cztery kolumny jońskie. W centrum kompozycji widnieje prześwit na niebo i odsunięty w głąb, lekko zamglony pejzaż z niewielkim wzniesieniem. Koloryt, dość oszczędny, określają ciepłe ugry, beże i oranże, złamane zimnym odcieniem błękitu w górnej części. Biele, delikatnie kształtujące pionowy rytm kolumnowych kanelur, zagłębień i spękań w murze, zostały naniesione impastami (il. 2). Całość tonie w ciepłym świetle zachodzącego słońca, którego promienie wpadające z lewej strony podkreślają przestrzenność, wszelkie wypukłości i ubytki architektonicznej bryły. Obraz budowli jest bardzo dokładny w rysunku, z precyzyjnie wykreśloną linią gzymsu i perspektywą łuku, porośniętego niezbyt bujną, symbolicznie potraktowaną roślinnością. Dwie niewielkie postaci, siedzące po przeciwnych stronach pośród monumentalnych ruin, pełnią rolę marginalnego sztafażu, potęgując wrażenie poetycznej, melancholijnej zjawiskowości.

Temat gdańskiego dzieła, zastosowane rozwiązania kompozycyjne i kolorystyczne oraz perfekcyjnie wykreślona przestrzeń kierują naszą uwagę ku twórczości Viviana Codazziego (1606–1672), związanego z Rzymem i Neapolem twórcy pejzaży architektonicznych. Artysta, urodzony w 1604 r. w Valsassina, w okolicach Bergamo, należał do czołowych przedstawicieli malarstwa architektonicznego²⁰. W latach dwudziestych XVII w. dotarł on do Neapolu, gdzie wykazał się nabytymi już wcześniej umiejętnościami w zakresie malarstwa kwadraturowego, prawdopodobnie za sprawą współpracy

²⁰ Więcej na temat jego życia i twórczości zob. Roberto Longhi, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, „Paragone” 1955, t. 6, nr 71, s. 40–47; Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi... passim*.

z artystami z północy Włoch (zapewne z pracownią Tommasa Sandriniego, największego w owym czasie specjalisty w dziedzinie malarstwa kwadraturowego)²¹. Niektórzy badacze sugerują jego wcześniejszy pobyt w Rzymie, brak na to jednak dokumentów; nie widać też wyraźnych wpływów stylistycznych tamtejszego malarstwa w obrazach Codazziego²². W Neapolu artysta prawdopodobnie zetknął się z twórczością *Françoisa de Nomé* (1593 – po 1620), który wraz z Didierem Barrą (1590–1656)²³ tworzył obrazy przedstawiające fantastyczną, monumentalną architekturę, często ulegającą destrukcji. Dzieła de Nomégo, w przeciwieństwie do Codazziego nie opierają się jednak na racjonalnym wykorzystaniu zasad perspektywy, dlatego wpływ lotaryńskiego artysty na kierunek poszukiwań Codazziego należy rozumieć ogólnie, dotyczył on raczej koncepcji i wyboru tematu.

*Dwa
capriccia...*

O wiele większe znaczenie dla rozwoju przestrzennej wyobraźni artysty miały ryciny, także topograficzne, które wykorzystywane powszechnie w Neapolu, stanowiły najważniejsze źródło kompozycyjne i formalne dla wielu tamtejszych twórców. Doskonałym przykładem twórczej ich emulacji jest obraz Codazziego *Adoracja Pasterzy* (1638–1641, Houston, TX, The Sarah Campbell Foundation), namalowany jeszcze podczas pobytu artysty w Neapolu. Pierwowzorem dla tego dzieła była rycina Nicoletta da Modena o tym samym tytule²⁴. Przy konstruowaniu nowych zestawień kompozycyjnych twórca posiłkował się także wzornikami architektonicznymi, zwłaszcza traktatem Jacopa Barozziego da Vignola *Regola degli cinque ordini dell'architettura*, wydany w Rzymie w 1562 r. Był on dla wielu stałym źródłem wiedzy na temat porządków i podstawowych detali architektonicznych, tj. kolumn, pilastrów, belkowań.

Tym, czym sztuka Codazziego wyróżniała się na tle lokalnego malarstwa, była znajomość perspektywy i tajników quadratury. Zastosowanie tej techniki, przy jednoczesnym korzystaniu z szeroko dostępnych rycin topograficznych oraz serii graficznych obrazujących rzymskie ruiny, pozwoliło Codazziemu tworzyć – obok monumentalnych przedstawień budowli, ukazanych z topograficzną dokładnością (np. wykonana w latach trzydziestych XVII w. na podstawie miedziorytów seria czterech płócien do hiszpańskiego pałacu królewskiego Buen Retiro, obecnie w Prado) – najpowszechniejsze w jego twórczości *capriccia* architektoniczne. Są to wymaginowane kompozycje, złożone z kilku form pochodzących z różnych, często powtarzalnych źródeł i nietworzące jednolitej struktury architektonicznej, ale zaaranżowane w nową całość, których celem było zaskoczenie widza²⁵. Na ukształtowanie się nowego gatunku w twórczości Codazziego miał wpływ

²¹ Filippo Piazza, *Rosa, famiglia* [w:] *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 88, Roma 2017, s. 402–405.

²² Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi...*, s. 6–7.

²³ Artyści byli znani łącznie jako Monsù Desiderio, zob. *Enigma Monsù Desiderio. Un fantastique architectural au XVIIe siècle*, red. Monique Sary, Maria Rosaria Nappi [katalog wystawy], Musée de la Cour d'Or de Metz, Woippy 2004.

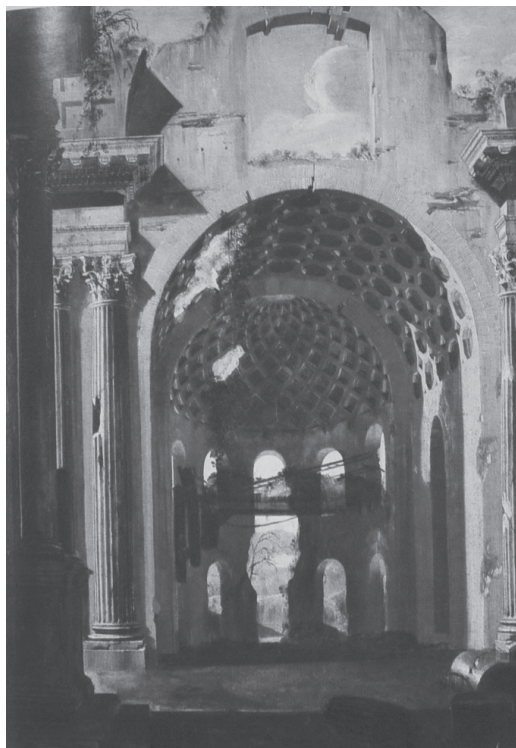
²⁴ Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi...*, s. 7, poz. VC 11.

²⁵ *Ibidem*, s. 23.

Alicja
Andrzejewska-
-Zając

wyjazd z Neapolu do Rzymu po buncie Masaniella w 1647 r. Tam artysta zetknął się z malarstwem *bambocciantich*. Pod ich wpływem odszedł od monumentalnych scenografii na rzecz bardziej rodzajowych przedstawień, w których fragmenty ruin stanowiły część malowniczego krajobrazu. Taki typ malarstwa twórca rozwijał do początku lat sześćdziesiątych XVII w., kiedy to ruiny w typie *capriccio*, zbliżone do rozwiązania z obrazu gdańskiego, zostały zastąpione architekturą pałacową²⁶. Zamiast zniszczonych budowli z naturalistycznymi efektami kruszącej się kamieniarki pojawiły się rzędy lśniących kolumn i dekoracyjne zestawienia wielobarwnych marmurów, a zamiast melancholii – uporządkowana przestrzeń i regularność idealnej architektury.

Obraz gdański, jeśli próbować go wpisać w twórczość Codazziego, wykazuje pewne podobieństwo do dzieł powstałych w latach pięćdziesiątych i na po-



Il. 3. Viviano Codazzi, *Kasetonowa absyda*, 1655–1660, olej, płótno, Galleria Spada w Rzymie, repr. za: David Ryley Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milano 1993, s. 201, poz. VC 90

czątku lat sześćdziesiątych XVII w. w Rzymie. Typowe dla ówczesnych dzieł artysty są piętrzące się kamienne bloki budowli, oświetlone ciepłą barwą zachodzącego słońca, którego promienie ostro przecinają kompozycję i kładą się grubymi impastami na architektonicznych detalach. Jest w gdańskim dziele właściwy artyście precyzyjny i delikatny sposób nanoszenia szczegółów, który, co trzeba podkreślić, pozostał niedościgniony dla większości naśladowców i kontynuatorów stylu włoskiego mistrza. Widoczna jest pewna organiczność form architektonicznych, spowodowana destrukcją i wykruszeniami zmurszałych murów, podporządkowana jednak nadrzędnej zasadzie kompozycyjnej. O randze artysty mogą świadczyć słowa Luigiego Lanziego: „Prawie jak Witruwiusz, precyzyjny w swojej linearnej perspektywie i dobry obserwator smaku starożytnych”²⁷.

Porównując gdański obraz do dzieł Codazziego powstałych w latach pięćdziesiątych XVII w., takich jak *Kasetonowa absyda*, (1655–1660, Rzym, Galleria Spada, il. 3)²⁸, *Ruiny łuków z mężczyzną*,

²⁶ *Ibidem*, s. 35.

²⁷ Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, t. 2, Firenze 1834, s. 178.

²⁸ Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi...*, s. 201, poz. VC 90.

kobietą i psem, (około 1655, Hanower, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie, il. 4)²⁹ czy *Zrujnowane sklepienie* (około 1655, kolekcja prywatna, od 1992 r. Casalmaggiore, Galeria d'Orlane, il. 5)³⁰, nie można nie dostrzec silnych analogii w sposobie kadrowania sceny, kolorystyce i stylu malowania. Twórca gdańskiego obrazu zastosował bardzo zbliżony pomysł na oddanie faktury kamiennych bloków i kolumn, których żłobkowania, niemal reliefowo podkreślone bielą, są kształtowane ciepłym, ostrym światłem, ukośnie przecinającym kompozycję, obnażającym najdrobniejsze pęknięcia i wgłębienia zniszczonych ścian. Różowe refleksy ożywiają zacienione płaszczyzny muru. Charakterystyczne dla neapolitańskiego mistrza jest także dość częste aranżowanie kompozycji w ten sposób, iż jej centralnym punktem jest rozświetlony otwór w murze, za którym dostrzegamy delikatnie kształtowany, przejrzysty pejzaż; pojawiają się też zacienienie pierwszego planu i drobne postaci, jakby przytłoczone monumentalną architekturą. W obrazie *Zrujnowane kolumny na Forum Nerwy* (1663, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna w Arezzo, il. 6) zastosowano szczególnie silne efekty światłocieniowe, wydobywające załamania i wypukłości rzeźbiarskich detali oraz pęknięć w murze, co widoczne jest także w dziele gdańskim.

Obraz z Muzeum Narodowego w Gdańsku, podobnie jak inne prace Codazzi, wykazuje czytelne odniesienia do graficznego wzorca przedstawiającego widok ruin term Dioklecjana, ryciny będącej częścią wspomnianej już popularnej serii ilustracji zamieszczonych w *Discorso sopra le antichità di Roma* Vincenza Scamozziego, publikacji wydanej w Wenecji przez Girolamo Porro w 1582 r.³¹ (il. 7). Artysta wykorzystał graficzny motyw do stworzenia rozbudowanej, wyimaginowanej wizji, łączącej pozostałości struktur architektury starożytnej z budowlami nowożytnymi. Joński porządek kolumn i pilastra,



Il. 4. Viviano Codazzi, *Ruiny łuków z mężczyzną, kobietą i psem*, około 1655, olej, płótno, Niedersächsische Landesgalerie w Hanowerze, repr. za: David Ryley Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milano 1993, s. 193, poz. VC 82

²⁹ *Ibidem*, s. 193, poz. VC 82.

³⁰ *Ibidem*, s. 281, poz. VC 158.

³¹ Vincenzo Scamozzi, *Discorso sopra le antichità di Roma*, Venezia 1582, tabl. 31, 32.



Il. 5. Viviano Codazzi, *Zrujnowane sklepienie*, około 1655, olej, płótno, kolekcja prywatna, Galleria d'Orlane w Casalmaggiore, repr. za: David Ryley Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milano 1993, s. 281, poz. VC 158



Il. 6. Viviano Codazzi, *Zrujnowane kolumny na Forum Nerwy*, 1663, olej, płótno, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna w Arezzo, fot. Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna w Arezzo

wzbogacony girlandami, zbliżony jest do kapiteł z Palazzo dei Conservatori w Rzymie, zrealizowanych według projektu Michała Anioła³² (il. 8). Bliskie schematowi zastosowanemu przez autora obrazu gdańskiego są także kapitele podwójnych kolumn jońskich, zdobiące klasycyzującą fasadę kościoła Santa Maria della Sapienza w Neapolu, którego architektem był Cosimo Fanzago (1591–1678). Jest to tym bardziej istotne, że Fanzago był nauczycielem i współpracownikiem Codazziego w okresie neapolitańskim, a poza pracą łączyły ich bliskie relacje³³.

Tropem Codazziego podążało wielu artystów, malując dzieła często powierzchownie naśladujące osiągnięcia mistrza. Ascanio Luciano, utożsamiany z „pseudo-Codazzim”³⁴, do twórczości mistrza odwoływał się zwłaszcza we wczesnym okresie działalności i były to głównie odniesienia do neapolitańskiego okresu artysty, lat czterdziestych XVII w. – dzieła przedstawiające monumentalne portyki, pałacowe kolumnady, skomplikowane struktury architektoniczne, które Luciano nie zawsze rozumiał w sposób prawidłowy, czyniąc je nieprzejrzyistymi i niekonsekwentnie rozkładając światłocień³⁵. Dzieła pochodzące z Walencji Vicenta Ginera, specjalizującego się w malowaniu rozbudowanych kompozycji architektonicznych, wieloczołowych układów fantazyjnie piętrzących się kondygnacji animowanych przez liczne postacie, także wskazują na wpływ neapolitańczyka³⁶. Bliskie na pozór rozwiązaniom mistrza,

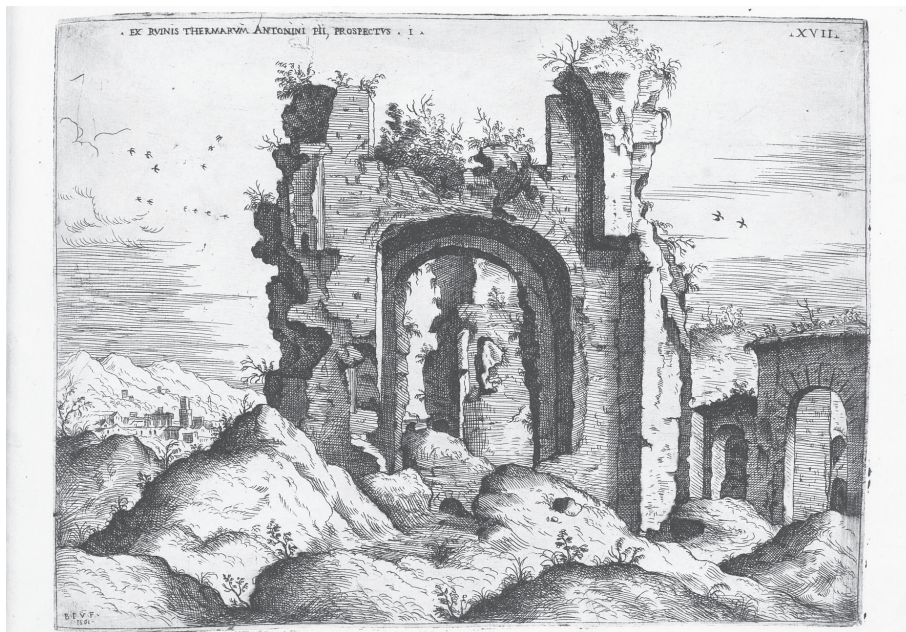
³² W traktacie architektonicznym z 1615 r. Vincenzo Scamozzi po raz pierwszy opublikował, wraz z obszernym komentarzem, ilustrację jońsko-diagonalnego kapitełu z narożnymi wolutami w typie widocznym na obrazach Viviana i Niccolò Codazzich, zob. Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venezia 1615, s. 85–101.

³³ Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi...*, s. 13.

³⁴ David R. Marshall, *Ascanio Luciano, a Neapolitan follower of Viviano Codazzi*, „Paragone” 1988, t. 39, nr 455, s. 21–43.

³⁵ Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi...*, s. 437–439.

³⁶ Pomimo braku przesłanek archiwalnych badacze wskazują na Ginera jako autora postaci na obrazach Codazziego,



Dwa
capriccia...

Il. 7. Giovanni Battista Pittoni, tablica nr 32, w: Vincenzo Scamozzi, *Discorso sopra le antichità di Roma*, Venetia, 1582, akwaforta, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: A: 3.3 Geom. (1)

głównie z wczesnych lat sześćdziesiątych XVII w., są jednak wykonane w sposób mniej wyrafinowany, bardziej sztywny i pozbawiony swobody pędzla. Czy zatem gdańskie *capriccio* jest dziełem Viviana Codazziego? Spośród obrazów naśladowających twórczość neapolitańskiego artysty malowidło z Muzeum Narodowego w Gdańsku wyróżnia doskonała znajomość perspektywy, głębokie zrozumienie architektury, precyzja rysunku i wyjątkowa wrażliwość na niuanse światłocieniowe. Bardzo podobny repertuar form, zbliżony do widocznych na gdańskim obrazie, można odnaleźć wprawdzie u syna artysty, Niccolò Codazziego, którego dzieła z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVII w. są wersjami bądź kopiami prac ojca³⁷. W porównaniu z twórczością Viviana, Niccolò porzucił jednak dbałość o naturalistyczne efekty, podkreślając malowniczość detali kosztem spójności struktury architektonicznej. Używając plastycznego języka ojca, nieco inaczej aranżował światło w obrazie – tak, by uwypuklić teatralność malowanej sceny; był także mniej dokładny w tworzeniu perspektywicznego rysunku³⁸. Dość trudne do uchwycenia różnice sprawiają, że dzieła Codazzich bywają obecnie często mylone.

zob. Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi...*, s. 512–513; Ángel Aterido Fernández, *De Castellón a Roma: el canónigo Vicente Giner (ca. 1636–1681)*, „Archivo Español de Arte” 2001, t. 294, s. 183.

³⁷ Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi...*, s. 53; *idem*, *The Roman Baths Theme...*, s. 133–159.

³⁸ *Ibidem*, s. 140–142.



Il. 8. Kapitel kolumny, Palazzo dei Conservatori w Rzymie, fot. Alicja Andrzejewska-Zajac



Il. 9. Gennaro Greco [?], *Capriccio architektoniczne*, pierwsza poł. XVIII w., olej, płótno, MNG/SD/48/ME, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Grzegorz Nosorowski

Niestety, jednoznaczna identyfikację autora gdańskiego *capriccio* utrudnia stan zachowania obrazu. Zanim znalazł się on w muzeum, uległ znacznemu zniszczeniu na skutek niewłaściwych warunków przechowywania bądź niefortunnej konserwacji: partie architektoniczne i postaci w tle zostały częściowo przemyte. Być może zdjęcie zabrudzonego werniksu odśłoniłoby wszystkie walory dzieła, które pomimo uszkodzeń należy do wyjątkowych w muzealnej kolekcji, a jego wciąż czytelna wysoka klasa artystyczna wskazuje na bliskie związki z malarstwem samego Codazziego.

Wiele szczęścia miał drugi obraz³⁹ (il. 9), który, podobnie jak omawiany powyżej, znalazł się w gdańskim Muzeum Narodowym po drugiej wojnie światowej jako jeden z wielu zabytków przekazanych ze składnicy konserwatorskiej. Uchodził za dzieło nieznanego malarza. Rozległe zniszczenia, zdeformowanie powierzchni płótna, liczne, wcześniejsze przemalowania i pociemniały werniks utrudniały jego odbiór i skazywały na magazynowy niebyt. Dzięki doskonałej konserwacji prze-

prowadzonej w ostatnich latach obraz odzyskał swój pierwotny świetlisty koloryt i należyta rangę w muzealnej kolekcji⁴⁰.

Malowidło przedstawia widok portu z ruinami wymagowanej, pałacowej architektury w formie dwóch arkad, ustawionych po lewej stronie na wykreślonym perspektywicznie kamiennym podeście schodzącym ku wodzie. Twórca przeciwstawił dość ciemny pierwszy plan jasnemu tłu, ukazującemu w rozproszonym, chłodnym świetle wody morskiej zatoki. Na obrazie można dostrzec delikatny, malowany subtelными pociągnięciami pędzla, zarys wyspy z zabudowaniami, żaglowce i piętrzący się górski maszyn, obwiedziony złocistą poświatą. Na pierwszym planie, pośród fragmentów zrujnowanych budowli, ukazano niewielkie postacie, zajęte codziennymi czynnościami. Ich stroje stanowią jedyny żywy akcent kolorystyczny kompozycji. Obraz namalowano swobodnie i z dużą

³⁹ MNG/SD/48/ME, wymiary: 49 cm × 75 cm.

⁴⁰ Konserwację przeprowadziła Małgorzata Wojewódzka z Pracowni Konserwacji Muzeum Narodowego w Gdańsku.

wprawą, za pomocą ograniczonej palety, z której wydobyto bogactwo tonalne o szerokiej gamie błękitów i szarości. Kompozycja gdańskiego dzieła z ukazanym fragmentem monumentalnej pałacowej ruiny na nabrzeżu oraz zaprezentowane w tle efekty luministyczne wskazują na pracę neapolitańskiego malarza, Gennara Greca (1663–1714).

Dwa
capriccia...

W 1743 r. autor pierwszej biografii Greca, Bernardo de'Dominici, pisał: „Genaro malował różnorodną, zrujnowaną architekturę i inne wspaniałe konstrukcje, ukazywał wyimaginowane więzienia o okropnym wyglądzie”⁴¹. Niezwykle walory malarskie i luministyczne dzieł Greca oraz tematyka jego dekoracyjnych przedstawień zapewniły artyście – według słów biografy – dostatek i sławę za życia⁴². Artysta znany był pod pseudonimem Mascacotta (w dosłownym tłumaczeniu – ugotowana twarz) z powodu rozległego oparzenia, którego doznał w dzieciństwie i które zniekształciło mu twarz. Nie przeszkodziło mu to jednak w zawarciu trzech małżeństw i posiadaniu wielu synów, z których przeżył tylko jeden, Vincenzo – on także zajmował się malarstwem⁴³. Pierwsze nauki artysta pobierał w lokalnym warsztacie, ucząc się malarstwa kwadraturowego. Początkowo pracował jako malarz dekoracyjny. Z pewnością zgłębiał także traktat Andrei del Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum*, który – wydany w Rzymie w 1693 r. – systematyzował wiedzę na temat perspektywy i sumował ustalenia szesnasto- i siedemnastowiecznych teoretyków. Następnie Greco, jako specjalista od perspektywy, rozpoczął współpracę z czołowymi neapolitańskimi malarzami późnobarokowymi: Paolem de Matteis i Franceskiem Solimeną. Zajmował się także tworzeniem obrazów sztalugowych przedstawiających kompozycje architektoniczne i wyimaginowane widoki. Greco zginął w 1714 r. w wyniku niefortunnego upadku podczas malowania fresków w kościele w Noli, w okolicach Neapolu⁴⁴.

W 1954 r. Oreste Ferrari opublikował artykuł, w którym prezentował badania nad środowiskiem neapolitańskich malarzy architektonicznych XVIII w. Czerpiąc z dostępnych źródeł i epizodycznych opracowań z początku XX w.⁴⁵, usystematyzował on stan badań i nakreślił sylwetki najważniejszych artystów, wyróżniając twórczość Leonarda Coccorante. Zespoły baśniowych ruin, wyimaginowanych pałaców, piętrzących się kolumnad i portyków schodzących ku morskemu brzegowi były, według Ferrariego, wynikiem tradycji obrazowej, zaszczerpionej w Neapolu na początku XVII w. przez przybyłego z Lotaryngii François de Nomé oraz

⁴¹ Bernardo de'Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, t. 3, Napoli 1743, s. 555.

⁴² *Ibidem*, s. 553–555.

⁴³ Twórczość Vincenza Greca nie jest wystarczająco zbadana. Znane są cztery sygnowane dzieła artysty, ujawniające wyraźne wpływy Leonarda Coccorante, obecnie w Národní Galerie w Pradze, zob. Gennaro Borrelli, *Il rococò napoletano*, „Napoli nobilissima: rivista di topografia ed arte napoletana” 1979, t. 18, s. 219.

⁴⁴ de'Dominici, *Vite de' pittori...*, s. 555; Hermann Voss, *Panninesque Paintings before Pannini*, „Apollo” 1926, t. 3, s. 333–335; Ulisse Prota-Giurleo, *Pittori Napoletani del Seicento*, Napoli 1953, s. 88.

⁴⁵ Voss, *Panninesque Paintings...*, s. 332–336.

przez „Witruwiusza perspektywy” – Codazziego⁴⁶. Wpływ tego ostatniego artysty na kształt malarstwa Greca jest zauważalny zwłaszcza w zamiłowaniu do silnych kontrastów światłocieniowych i rytmicznych powtórzeń detali architektonicznych, takich jak arkady, kolumny, balustrady, posągi czy obeliski. Greco nawet nie próbował – w przeciwieństwie do siedemnastowiecznego mistrza – nadać swoim dziełom rysu wiarygodności, podkreślał raczej ich fantazyjność i nierealność. Malowana architektura stała się efektowną atrapą i swobodną wariacją na temat bogato dekorowanych starożytnych pozostałości. Jak zauważył Ferrari, dawała odczucie „bezkresnej melancholijnej wielkości, kontrastującej z codzienną swobodą sceny figuralnej”⁴⁷. Artysta tworzył „falszywy teatr na wolnym powietrzu”⁴⁸. O związkach malarstwa neapolitańskiego z teatrem w XVIII w. świadczy fakt, że wielu tamtejszych malarzy było zaangażowanych w tworzenie scenografii, jak choćby Giuseppe Capelli, który według doniesień de’Dominiciego rywalizował z Grekiem „w perspektywach”, czy syn Giuseppa – Pietro (1700–1727)⁴⁹.

Kompozycja gdańskiego dzieła jest analogiczna do rozwiązania zastosowanego przez Greca w dwóch obrazach znajdujących się w Musée des Beaux-Arts w Besançon⁵⁰ (il. 10, 11). Pierwszoplanowa ruina, w formie powtarzających się arkad i kolumn, z subtelnie i drobiazgowo naniesionymi detalami, została skupiona we wszystkich trzech dziełach po jednej ze stron kompozycji. Można dostrzec także ten sam kamienny brzeg i wykreślony perspektywicznie stylobat, drobiazgowo malowane żaglowce oraz podobny sposób traktowania światła, które lekko kształtuje masy budowli, nadając im miejscami odcień jasnej ochry. Widoczne jest podobieństwo w malowaniu srebrzysto-błękitnego pejzażu, stanowiącego tło dla światłocieniowej sceny na pierwszym planie. Przy dolnej krawędzi autor wszystkich trzech płócien umieścił w cieniu charakterystyczne żdzbla traw i łodygi oraz rozrzucone monumentalne pozostałości zrujnowanej budowli, tworzące swoiste obramienie dla rozświetlonego centrum kompozycji. Bardzo podobne rozwiązania, przemawiające za proponowaną atrybucją, znajdujemy również w dziełach, które pojawiły się w ostatnich latach na rynku antykwarycznym w Gloucester (Chorley’s, 21.11.2018)⁵¹ i w Paryżu (Artcurial, 19.11.2014, il. 12)⁵². Inne porównywalne prace Greca są licznie reprezentowane

⁴⁶ Oreste Ferrari, *Leonardo Coccorante e la „veduta ideata” napoletana*, „Emporium” 1954, t. 119, s. 9.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 15.

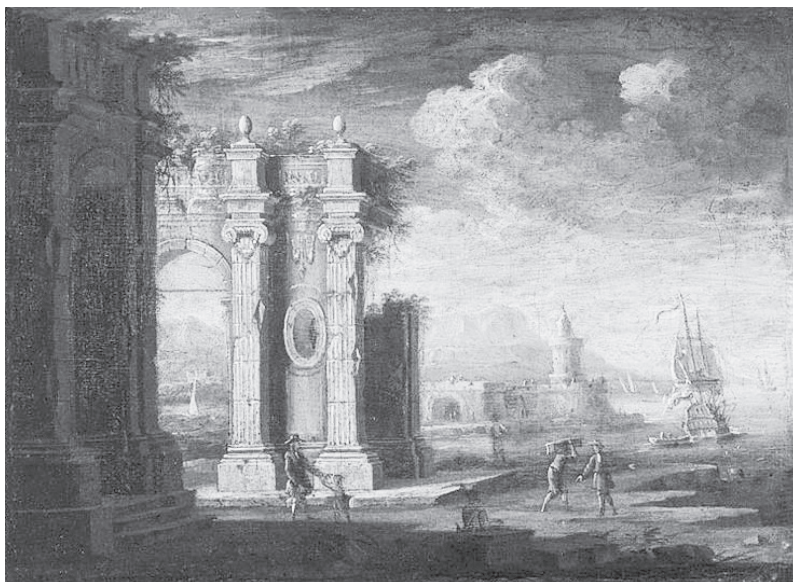
⁴⁸ Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal barocco al rococò*, t. 1, Napoli 1986, s. 76.

⁴⁹ Katarzyna Murawska-Muthesius, *Il teatro neapolitano delle rovine: i quadri della cerchia di Leonardo Coccorante e di Gennaro Greco nelle raccolte polacche*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1998, t. 39, s. 87.

⁵⁰ Arnauld Brejon de Lavergnée, *Peintures napolitaines du Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie de Besançon* [katalog wystawy], Musée d’Unterlinden, Colmar 1986, s. 40–41.

⁵¹ <http://www.chorleys.com/Catalogues/ourcatalogues.aspx?Catalogue=126&Section=2600&Lot=109034&pg=lot#> [dostęp 15.09.2019].

⁵² <https://www.artcurial.com/en/lot-gennaro-greco-naples-1663-1714-temple-antiques-sur-un-littoral-mediterraneen-anime-de> [dostęp: 15.09.2019].



Il. 10. Gennaro Greco (atr.), *Capriccio architettonico* (1), pierwsza poł. XVIII w., Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie w Besançon, fot. P. Guenat, inv. 897.1.41



Il. 11. Gennaro Greco (atr.), *Capriccio architettonico* (2), pierwsza poł. XVIII w., Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie w Besançon, fot. P. Guenat, inv. 897.1.42



Il. 12. Gennaro Greco, *Capriccio architettonico*, pierwsza poł. XVIII w., Artcurial, Paryż, fot. © Artcurial

w światowych zbiorach, m.in. w kolekcji Molinari Pradelli w Castenaso⁵³, w Snite Museum of Art w Notre-Dame w Indianie⁵⁴, w Musée de Bastia na Korsyce⁵⁵ i Musée des Beaux-Arts w Rouen (dwie sygnowane prace)⁵⁶. W obliczu braku podpisu na gdańskim obrazie trudno jednak z całkowitą pewnością przypisać jego autorstwo neapolitańskiemu twórcy.

Problemem pozostaje także duża liczba malowideł naśladowujących tematycznie i formalnie modny w pierwszej połowie XVIII w. styl Greca, takich jak dzieła Angela Marii Costy, artysty urodzonego w Palermo, którego twórczość jest na tyle mało znana, że trudno przypisywać mu bez cienia wątpliwości jakiekolwiek dzieła⁵⁷, czy obrazy wspomnianego już ucznia Costy, Leonarda Coccorante⁵⁸. Dzieła tego ostatniego – nadmorskie widoki fantazyjnych, niepokojących ruin – były malowane ze znacznie większą ekspresją i silniejszym dramatyzmem, podkreślonym ostrymi kontrastami światłocieniowymi, stając się często pretekstem do ukazania niezwykłych zjawisk atmosferycznych (m.in. *capriccia*

⁵³ Carlo Volpe, *La raccolta Molinari Pradelli. Dipinti del Sei- e Settecento*, Firenze 1984, s. 143.

⁵⁴ Federico Zeri, *Census of pre-nineteenth century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge 1972, s. 95.

⁵⁵ Benjamin Couilleaux, Marylène Dinelli-Graziani, Elisabeth Cornetto, Ariane Jurquet, *Peintures Napolitaines, Fragments de la collection Fesch*, Bastia 2012, s. 120.

⁵⁶ Olga Popovitch, *Catalogue des peintures du Musée des beaux arts de Rouen*, Rouen 1978, s. 63.

⁵⁷ Giancarlo Sestieri, *Il Capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, t. 1, Roma 2015, s. 382–383.

⁵⁸ Gennaro Borrelli, *Leonardo Coccorante o del realismo magico*, „Realtà del mezzogiorno: mensile di politica, economica e cultura” 1974, t. 14, nr 12, s. 957–972; Spinosa, *Pittura napoletana...*, s. 69–75, 89, 173–174, 344–350; Rossana Muzii, *Leonardo Coccorante* [w:] *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, red. Anna Ottani Cavina, Emilia Calbi, Milano 2005, s. 158–160.

architektoniczne w Musée de Grenoble⁵⁹, The Walters Art Gallery⁶⁰ i National Gallery w Dublinie⁶¹).

Dwa
capriccia...

Aby umożliwić jednoznaczną weryfikację podjętej tu próby atrybucji, oba omówione obrazy włoskie z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku winny być ponownie przeanalizowane po uważnej restauracji pierwszego z nich i w kontekście rozszerzonego materiału porównawczego.

Bibliografia

- Albertini Francesco, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Romae 1510.
- Białostocki Jan, *Narodziny nowożytnego krajobrazu* [w:] *Narodziny krajobrazu nowożytnego. Katalog wystawy ze zbiorów Ermitażu, Drezna, Pragi, Budapesztu oraz muzeów polskich* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1972.
- Borrelli Gennaro, *Il rococò napoletano*, „Napoli nobilissima: rivista di topografia ed arte napoletana” 1979, t. 18, s. 219.
- Borrelli Gennaro, *Leonardo Coccorante o del realismo magico*, „Realtà del mezzogiorno: mensile di politica, economica e cultura” 1974, t. 14, nr 12, s. 957–972.
- Brejon de Lavergnée Arnauld, *Peintures napolitaines du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon* [katalog wystawy], Musée d'Unterlinden, Colmar 1986.
- Burke Jill, *Rethinking the High Renaissance. The Culture of the Visual Arts in Early Sixteenth-Century Rome*, London 2012.
- Cavazzini Patrizia, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, Pennsylvania 2008.
- Chiarini Marco, *Tableaux italiens: Catalogue raisonné de la collection de peinture italienne XVe-XIXe siècles: Grenoble, Musée de peinture et de sculpture*, Grenoble 1988.
- Couilleaux Benjamin, Dinelli-Graziani Marylène, Cornetto Elisabeth, Jurquet Ariane, *Peintures Napolitaines, Fragments de la collection Fesch*, Bastia 2012.
- Crispolti Enrico, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia–Roma 1958.
- Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya*, red. Ekkehard Mai, Joachim Rees [katalog wystawy], Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1996.
- de'Dominici Bernardo, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, t. 3, Napoli 1743.
- DiFuria Arthur J., *Maarten van Heemskerck's Rome. Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*, Leiden–Boston 2018.

⁵⁹ Ferrari, *Leonardo Coccorante...*, s. 11; Marco Chiarini, *Tableaux italiens: Catalogue raisonné de la collection de peinture italienne XVe-XIXe siècles: Grenoble, Musée de peinture et de sculpture*, Grenoble 1988, s. 46.

⁶⁰ <https://art.thewalters.org/detail/29701/stormy-seacoast-with-classical-ruins/> [dostęp: 15.09.2019].

⁶¹ [http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=F&id=118327&titolo=National%20Gallery%20of%20Ireland%20A0%20A0Coccorante%20Leonardo%20\(?\)%20-%20sec.%20XVIII%20-%20Tempesta%20marina&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=F&id=118327&titolo=National%20Gallery%20of%20Ireland%20A0%20A0Coccorante%20Leonardo%20(?)%20-%20sec.%20XVIII%20-%20Tempesta%20marina&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true) [dostęp: 15.09.2019].

- Enigma Monsù Desiderio. Un fantastique architectural au XVII siècle*, red. Monique Sary, Maria Rosaria Nappi [katalog wystawy], Musée de la Cour d'Or de Metz, Woippy 2004.
- Fernández Ángel Aterido, *De Castellón a Roma: el canónigo Vicente Giner (ca. 1636–1681)*, „Archivo Español de Arte” 2001, t. 294, s. 179–183.
- Ferrari Oreste, *Leonardo Coccorante e la „veduta ideata” napoletana*, „Emporium” 1954, t. 119, s. 9–20.
- Fuhring Peter, *Hieronymus Cock and the Impact of His Published Architectural and Ornamental Prints* [w:] *Hieronymus Cock: The Renaissance in Print*, red. Joris van Grieken, Ger Luijten, Jan van der Stock [katalog wystawy], M-Museum Leuven- Institut Néerlandais Paris, New Haven–London 2013.
- Hartmann Lucrezia, *Capriccio. Bild und Begriff*, Nürnberg 1973.
- Hülens Christian, Hermann Egger, *Die Römischen Skizzenbücher von Maarten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Bd. 1–2, Berlin 1913–1916.
- Lanzi Luigi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, t. 2, Firenze 1834.
- Lepacka Anna Maria, *Pejzaż archeologiczny w grafice XVI wieku. Uwagi o narodzinach i karierze „veduta romana”* [w:] *Pejzaż. Narodziny gatunku 1400–1600*. Materiały sesji naukowej, 23–24 października 2003, red. Tadeusz J. Żuchowski, Sebastian Dudzik, Toruń 2004, s. 305–318.
- Longhi Roberto, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, „Paragone” 1955, t. 6, nr 71, s. 40–47.
- Marshall David R., *Ascanio Luciani, a Neapolitan follower of Viviano Codazzi*, „Paragone” 1988, t. 39, nr 455, s. 21–43.
- Marshall David Ryley, *The Roman Baths Theme from Viviano Codazzi to G.P. Pannini: transmission and transformation*, „Artibus Et Historiae” 1991, t. 12, nr 23, s. 129–159.
- Marshall David Ryley, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milano 1993.
- Murawska-Muthesius Katarzyna, *Il teatro napoletano delle rovine: i quadri della cerchia di Leonardo Coccorante e di Gennaro Greco nelle raccolte polacche*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1998, t. 39, s. 71–89.
- Muzii Rossana, *Leonardo Coccorante* [w:] *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, red. Anna Ottani Cavina, Emilia Calbi, Milano 2005.
- Piazza Filippo, *Rosa, famiglia* [w:] *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 87, Roma 2017, s. 402–405.
- Popovitch Olga, *Catalogue Des Peintures Du Musée Des Beaux Arts De Rouen*, Rouen 1978.
- Prota-Giurleo Ulisse, *Pittori Napoletani del Seicento*, Napoli 1953.
- Rathé Alice, *Le capriccio dans les écrits de Vasari*, „Italica. Journal of the American Association of Teachers of Italian” 1980, t. 57, nr 4, s. 239–254.
- Ripa Cesare, *Ikonomia*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2004.
- Scamozzi Vincenzo, *Discorso sopra le antichità di Roma*, Venezia 1582.
- Scamozzi Vincenzo, *L'idea della architettura universale*, Parte 2, Libro 6, Cap. 21, Venezia 1615.
- Sestieri Giancarlo, *Il Capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, t. 1, Roma 2015.
- Spinosa Nicola, *Pittura napoletana del Settecento. Dal barocco al rococò*, t. 1, Napoli 1986.

- Volpe Carlo, *La raccolta Molinari Pradelli. Dipinti del Sei- e Settecento*, Firenze 1984.
- Voss Hermann, *Panninesque Paintings before Pannini*, „Apollo” 1926 t. 3, s. 393–335.
- Zeri Federico, *Census of pre-nineteenth century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge 1972.
- Zeri Federico, *La nascita della battaglia come genere e il ruolo del Cavalier d'Arpino* [w:] *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, red. Patrizia Consigli Valenti, Parma 1986, s. 9–27.

*Dwa
capriccia...*

Two Architectural Caprices from the Collection of the National Museum in Gdańsk – an Attempt at Attribution

The article analyses two Italian paintings from the collection of the National Museum in Gdańsk, which so far have not been a subject of scientific inquiry. Both works, of unknown provenance and authorship, were included in the Museum's collection after World War II. They are architectural *capriccios*: a type of landscape in which buildings or their fragments, often supplemented by staffage, are placed in juxtaposition with fantastical objects produced by artistic imagination. The popularity of these architectural pieces and their development as an independent genre can be observed from the first half of the 17th century, and it is paintings by Viviano Codazzi (1606–1672) and Alessandro Salucci (1590–1655) that were instrumental in the appearance of the fashion for such motifs.

Based on the comparative stylistic analysis, an attempt was made to attribute the works from the Gdańsk collection to the two leading Neapolitan artists from the 17th and 18th century. The first painting shows a clear dependence on the work of the already mentioned Viviano Codazzi, an artist associated with Naples and Rome. The painting displays similarities to the artist's works from the 1650s and the 1660s with the characteristic solutions in the field of composition and chiaroscuro. We can see the same precise way of applying architectural details and the perfect knowledge of the principles of perspective, unsurpassed by any of his numerous followers. The second painting, showing the view of a port with picturesque ruins in the foreground, was assigned to Gennaro Greco (1663–1714), a creator of imaginary architectural landscapes and the master of luminist effects and sublime, delicate colour. This pioneering artist, working at the turn of the 18th century was considered the most important Neapolitan painter of his time.

Despite the large number of works presenting architectural *capriccios* which have survived in public and private collections, this painting genre remains one of the most difficult to study. This results from the fact that *capriccios* were usually not painted by top-class artists, and many paintings remain anonymous. The two paintings from Gdańsk museum's collection stand out due to their stylistic features characteristic of the greatest creators of this painting genre.

Małgorzata Omilanowska

(Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Gdański)

<https://orcid.org/0000-0001-9766-0424>

Gdyńska *architectura militaris* autorstwa Mariana Lalewicza

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2019.18.06>

Zespół Dowództwa Floty i koszar Marynarki Wojennej na Oksywiu w Gdyni stanowi jeden z najciekawszych przykładów architektury wojskowej czasów II Rzeczypospolitej. Wielki kompleks urbanistyczno-architektoniczny był dziełem jednego architekta, powstał w krótkim czasie i w zasadniczym zrębie w jednolitych formach architektonicznych, choć doczekał się także późniejszych uzupełnień już w innej konwencji stylowej. Był jedną z pierwszych inwestycji polskich sił zbrojnych na tę skalę po odzyskaniu niepodległości i zarówno pod względem funkcjonalnym, jak i formalnym miał w założeniu stać się wzorcowym przykładem tworzenia nowej architektury na potrzeby wojska polskiego w odrodzonym państwie¹.

Marynarka Polska utworzona została dekretem marszałka Józefa Piłsudskiego już 28 listopada 1918 r., początkowo jako Sekcja Marynarki pod dowództwem Bogumiła Nowotnego przy Ministerstwie Spraw Wojskowych, a dekretem z 14 maja 1919 r. jako Departament dla Spraw Morskich, którego szefem został kontradmirał Kazimierz Porębski². Pierwsza Komendantura Portu Wojennego powstała w Modlinie. Polska objęła we władanie odcinek wybrzeża dopiero w 1920 r., a symboliczne zaślubiny Polski z morzem miały miejsce 10 lutego 1920 r. Tego samego dnia sejm uchwalił ustawę o budowie polskiego portu morskiego w Gdyni. Pierwszą bazą morską dla Marynarki Wojennej stał się port w Pucku, w którym ulokowano siedzibę Dowództwa Wybrzeża Morskiego, przemianowanego w 1922 r. na Dowództwo Floty, a pierwszym dowódcą został komandor Jerzy Świrski. Tam też w 1920 r. rozlokowano nie tylko oddziały świeżo powołanej floty morskiej, lecz także rozmaite jednostki zajęte jej organizacją, które wykorzystywały częściowo pruskie budynki powojenne, częściowo zaś

¹ Jan Modest Łobecki, *Architectura militaris Polona 1918–1978* [w:] *Architektura i urbanistyka w Polsce w latach 1918–1978*, Warszawa 1989 (Studia i Materiały do Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki, t. 18), s. 93–120.

² Józef Boreyko, *Marynarka wojenna* [w:] *Dziesięciolecie odrodzenia Polskiej Siły Zbrojnej 1918–1928*, red. Henryk Mościcki, Włodzimierz Dzwonkowski, Tadeusz Bałaban, Warszawa 1928, s. 456–472, tu s. 458–459; Czesław Ciesielski, *Powstanie Marynarki Wojennej i jej udział w rozwoju Gdyni* [w:] *Dzieje Gdyni*, red. Roman Wapiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1980, s. 62–74.



korzystały z wynajętych domów³. Decyzją z 14 listopada 1921 r. Departament Spraw Morskich został pozbawiony kontroli nad marynarką handlową, a od stycznia 1922 r. – przekształcony w Kierownictwo Marynarki Wojennej, którym nadal dowodził wiceadmiral Porębski. To dzięki jego staraniom podjęto budowę portu wojennego w Gdyni, który wyznaczono u ujścia potoku pomiędzy Kępą Oksywską a Kamienną Górą.

Początkowo sprawy budowlane na Wybrzeżu znajdowały się w zakresie kompetencji Zarządu Budowlano-Kwaterunkowego, będącego organem wykonawczym Departamentu V Inżynierii i Saperów Ministerstwa Spraw Wojskowych⁴. W 1922 r. ustanowiono osobny Rejon Inżynieryjny Wybrzeża Morskiego, podległy dowódcy Floty, wówczas komandorowi Świrskiemu, ale zależny od wspomnianego departamentu w MSW. Budowa koszar i budynku Dowództwa Floty była w zakresie kompetencji kierownika wspomnianego Rejonu Inżynierii Wybrzeża Morskiego, przemianowanego w 1930 r. na Szefostwo Budownictwa Wybrzeża Morskiego, na czele którego od 1931 r. stał Zygmunt Horyd⁵.

Wytyczenie portu w Gdyni i wyznaczenie północnego nabrzeża projektowanego basenu portowego na potrzeby Marynarki Wojennej zdeterminowało lokalizację przyszłego zespołu koszarowego z siedzibą dowództwa. Pod budowę wybrano obszar, który „mógł być przez władze wojskowe bez dłuższych formalności zajęty”⁶, a znajdował się u stóp i na stoku wzgórza – góry oksywskiej z kościołem parafialnym – ograniczony niewielką osadą kaszubską. „Samo wzgórze – jak je opisywano w międzywojniu – całkiem puste, pokryte słabą roślinnością, zaledwie pokrywającą lotny piasek, zmywany przez deszcz lub strącany przez panujące tu wiatry, było przez wiele stuleci martwym miejscem, zwiedzany li tylko przez owce ze wsi zbłąkane. [...] Nie widział nikt też z okolicznych mieszkańców, a tym bardziej i ci, co z łopatą i oskardem do robót ziemnych tu przystąpili, że miejsce to miejscem zmarłych było”⁷. Znalezione wówczas cmentarzysko prehistoryczne eksplorowano naprędce, wydobywając urny grobowe, broń i biżuterię, tak aby jak najszybciej przystąpić do rozplanowania całego zespołu. „Szczególny układ terenowy z silnymi spadkami ku południu biegnącymi zmusił do wykorzystania możliwie całkowitego niższych terenów, więcej płaskich”⁸.

Budowę portu rozpoczęto w 1921 r., a już 29 kwietnia 1923 r. nastąpiło otwarcie tzw. Tymczasowego Portu Wojennego i Schroniska dla Rybaków. Budowa portu właściwego postępowała szybko i wizja rychłego ukończenia spowodowała, że w 1923 r. podjęto projektowanie założenia koszarowego. Jak pisał anonimowy reporter „Morza”: „Ponieważ oczy nie tylko społeczeństwa polskiego, lecz

³ *Budownictwo wojskowe 1918–1935. Historia, przepisy, zasady, normy*, red. Aleksander Król, t. 2, Warszawa 1935, s. 518.

⁴ *Ibidem*, s. 490.

⁵ *Ibidem*, s. 492.

⁶ *Ibidem*, s. 518.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, s. 519.



i naszych sąsiadów z uwagą śledziły każde zamierzenie Polski co do utrwalenia swego panowania nad morzem, przeto zadania budownictwa Marynarki były o wiele ważniejsze, niż na pierwszy rzut oka można by sądzić; toteż Marynarka troskliwie dobierała projektodawców i wyrazicieli jej idei. Jednym z tych, który najlepiej rozwiązał przyjęte na siebie zadanie, jest prof. architekt M. Lalewicz”⁹.

Przy dzisiejszym stanie badań nie sposób ustalić, dlaczego właśnie Marian Lalewicz został wybrany do tego zadania, architekt ten nie był bowiem ani wcześniej, ani później angażowany do projektów realizowanych przez siły zbrojne. Na zespół oksywski nie ogłoszono żadnego konkursu, decyzja musiała więc zapaść w gabinecie albo kontradmirała Porębskiego, albo dowódcy Floty, komandora Świrskiego.

Lalewicz urodził się w 1876 r. w Wyłkowyszkach, szkołę średnią skończył w Suwałkach w 1895 r., a studia architektoniczne w petersburskiej Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1901 r.¹⁰ Po studiach i wspartej stypendium długiej, studialnej podróży po Europie osiadł w 1902 r. w Petersburgu. W ciągu kolejnych kilkunastu lat zdołał osiągnąć, chyba najwyższą wśród Polaków, pozycję w architektonicznym środowisku stolicy cesarstwa. Projektował, budował, ale też uczył w szkołach architektonicznych i sporo udzielał się społecznie, zarówno w środowisku zawodowym, jak i na innych polach. Rosję opuścił najpewniej późną wiosną bądź wczesnym latem 1918 r. i wraz z rodziną – miał już wtedy żonę i dwóch synów – osiadł w Warszawie. Natychmiast włączył się w życie

⁹ *Marynarka Wojenna. Budownictwo Marynarki Wojennej*, „Morze. Organ Ligi Morskiej i Rzecznej” 1927, nr 11, s. 11.

¹⁰ Hasła leksykograficzne, zob. m.in. Lech Niemojewski, *Wspomnienie pośmiertne: Marian Lalewicz (1876–1944)*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1938–1945, nr 31–38, s. 212–214; Jan Zachwatowicz, *Lalewicz Marian* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 16, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, s. 413–414; Светлана, С. Леошко, Ляевич Марианн Станиславович, <http://www.artz.ru/search/Ляевич> [dostęp: 20.08.2019]; Piotr Kibort, *Marian Lalewicz*, Culture-pl, <https://culture.pl/pl/tworca/marian-lalewicz> [dostęp: 10.09.2019]; Andrzej Skalmowski, *Marian Lalewicz* [w:] *Polski Petersburg*, Kraków 2017, <http://www.polskipetersburg.pl/hasla/lalewicz-marian> [dostęp: 10.08.2019]; Katarzyna Dankiewicz, *Marian Lalewicz* [w:] *100 lat Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej 1915–2015. Nauczyciele*, red. Jadwiga Roguska, Stefan Wrona i in., Warszawa 2018, s. 341–343. Artykuły, zob. Małgorzata Omilanowska, *Działalność Mariana Lalewicza w Petersburgu*, „Przegląd Wschodni” 1991, nr 1, s. 113–132; Jan Pruszyński, *Profesor Marian Lalewicz (1876–1944)*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1993, z. 1, s. 57–70; Robert Pasieczny, *Klasycyzm akademicki w twórczości Mariana Lalewicza* [w:] *Klasycyzm i klasycyzmy*, Warszawa 1994, s. 205–209; Robert Pasieczny, *Gusta kupca Mertensa* [w:] *De Gustibus: studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65. rocznicy urodzin*, red. Robert Pasieczny, Antoni Ziemba, Warszawa 1996, s. 202–211; Agata Wagner, *Niezrealizowane plany Mariana Lalewicza rozbudowy Politechniki Warszawskiej na Polu Mokotowskim*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1998, z. 4, s. 343–352; Edward Usakiewicz, *Wspomnienia o profesorze Marianie Lalewicz*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2005, z. 3–4, s. 201–205; Agata Wagner, *Gmach Państwowego Instytutu Geologicznego w Warszawie – przestrzenno-architektoniczne odniesienia Mariana Lalewicza do klasycyzmów w architekturze polskiej*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2010, z. 4, s. 88–102; Jadwiga Roguska, *Petersburskie wątki w warszawskiej twórczości architektonicznej Mariana Lalewicza* [w:] *Sztuka Europy Wschodniej*, t. 6, *Polscy i rosyjscy architekci XIX i XX wieku*, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Warszawa–Toruń 2018, s. 133–154.

społeczne i architektoniczne miasta, podejmując pierwsze zadania już jesienią 1918 r. Następne dwadzieścia lat spędził na działalności architektonicznej, uprawiał także dydaktykę, publicystykę architektoniczną, tłumaczył zawodowe teksty i udzielał się społecznie. Zginął podczas powstania warszawskiego, rozstrzelany wraz z grupą ludności cywilnej w dniu 17 września 1944 r.

Niemal natychmiast po przeprowadzce do Polski, już w styczniu 1919 r. Lalewicz został powołany na stanowisko Naczelnika Budownictwa Państwowego w Ministerstwie Robót Publicznych, co wiązało się z powierzeniem mu prac adaptacyjnych przy warszawskich pałacach przeznaczonych na siedziby rządu i agent rządowych. Przeprowadzono je wszystkie w zasadniczym zrębie w latach 1919–1921¹¹. Były to przede wszystkim prace w takich gmachach, jak pałac Namiestnikowski przy Krakowskim Przedmieściu 46, adaptowany na potrzeby siedziby Rady Ministrów, rządowe gmachy corazziańskie przy ulicy Rymarskiej 1–3–5, przebudowane na potrzeby Ministerstwa Skarbu, pałac Raczyńskich przy ulicy Długiej 7, przygotowany na potrzeby Ministerstwa Sprawiedliwości, pałac Badenich przy pl. Krasińskich, przeznaczony dla Sądu Apelacyjnego. Lalewicz prowadził też prace przy pałacu Brühla (zbudował tam zespół garaży od ulicy Wierzbowej) dla Ministerstwa Spraw Zagranicznych, wykonał także wstępną adaptację pałacu Prymasowskiego przy ulicy Senatorskiej na siedzibę Muzeum Rolnictwa.

W tym miejscu przypomnę, że zanim kontradmirał Porębski został dowódcą polskiej Marynarki Wojennej, po ukończeniu studiów wojskowych w Petersburgu i Kronsztadzie, od 1896 do 1918 r. służył w Marynarce Wojennej Rosji. Być może więc architekt i kontradmirał poznali się jeszcze w Petersburgu. Istnieje też możliwość, że zawiązali kontakty w Warszawie, np. w związku ze wspomnianym zaangażowaniem Lalewicza w prace dla rządu. Nie można też wykluczyć, że wybór Lalewicza był decyzją komandora Świrskiego, oficera Marynarki Wojennej Rosji, który w latach 1889–1902 uczył się w Morskim Korpusie w Petersburgu, a więc w tym samym okresie, kiedy w mieście studiował także Lalewicz. Niestety, nie ocalało prywatne archiwum Lalewicza, natomiast należąca do władz wojskowych dokumentacja budowy zespołu oksywskiego zachowała się jedynie szczątkowo, co nie pozwoli mi na udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na postawione wyżej pytanie¹². Za to istnieje do dzisiaj sam zespół gmachów, który pomimo adaptacji najpierw na potrzeby utworzonego w 1935 r. Centrum Wyszczolenia Specjalistów Floty, a po wojnie – rozbudowy Oficerskiej Szkoły Marynarki Wojennej, od 1955 r. przemianowanej na Wyższą Szkołę Marynarki Wojennej i przekształconej w 1987 r. w Akademię Marynarki

¹¹ *Restauracja gmachów rządowych. Wywiad z prof. Marianem Lalewiczem. Rozmowę przeprowadził St. Zdz. [Stanisław Zdziarski?], „Rzeczpospolita” 1921, nr 83, wyd. por., s. 5–6.*

¹² Jeden z egzemplarzy (nr 3) projektu: *Marynarka Wojenna. Dom Dowództwa Floty. Oksywie*, sygnowany przez Mariana Lalewicza, jest zachowany w zbiorach jednostki wojskowej: Rejonowy Zarząd Infrastruktury – Gdynia.

Wojennej, nadal stanowi jeden z najlepszych przykładów monumentalnej architektury wojskowej czasów II Rzeczypospolitej¹³.

Pierwszym zadaniem Lalewicza było rozplanowanie urbanistyczne całego kompleksu, który miał się składać z siedziby Dowództwa Floty, budynków koszarowych wraz z zapleczem organizacyjnym i technicznym oraz domów mieszkalnych dla podoficerów i oficerów i ich rodzin. Architekt nie miał łatwego zadania, jak wynika bowiem z przytoczonego już opisu miejsca wybranego pod zabudowę, musiał poradzić sobie z rozlokowaniem zaplanowanych budynków na pochyłym terenie i niewielkim pasie wypłaszczenia dochodzącego do portu.

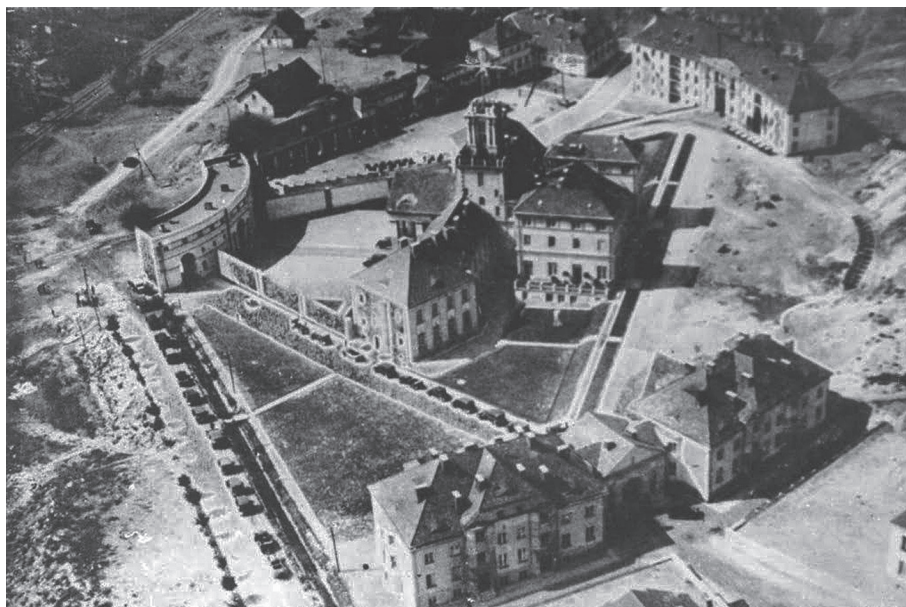
Lalewicz rozplanował całe założenie, wykorzystując schemat układu wachlarzowego (il. 1). Osią tego układu miał być niewielki kolisty plac (obecnie nieco zsunięty z dawnej osi Rondo Bitwy pod Oliwą), a podstawą wachlarza ograniczającą teren od południa, czyli od strony basenu portowego – ulica Okrężna (obecna ulica inż. Jana Śmidowicza), biegnąca od ronda ku zachodowi, oraz ulica Arciszewskich, łagodnie wspinająca się na wzgórze ku północnemu wschodowi. Rondo zostało domknięte od północy rozłożystym budynkiem bramnym na rzucie ćwierćkoła, którego trzy przeloty wyznaczały trzy główne osie założenia. Środkowa wiodła do gmachu Dowództwa Floty, prawa (wschodnia), pnąca się w górę po stoku wzgórza, stanowiła ośnowę założenia mieszkalnego dla podoficerów i oficerów, zaś lewa (zachodnia) prowadziła wzdłuż zabudowań pomocniczych do domu podoficerskiego, a jej rozgałęzienie – ku wschodowi do zespołu koszarowego (w formie czworoboku) gmachów ustawionych wokół trapezowego placu musztry, zlokalizowanego na wypłaszczeniu u stóp wzgórza.

W układzie urbanistycznym tego założenia Maria Sołtysik dostrzegła wpływ urbanistyki francuskiej¹⁴. Angelika Pakizer wywiodła zaś związki układu oksywskiego z planami Wersalu, Karlsruhe i Petersburga, i ten ostatni trop wydaje się wskazywać na jedną z możliwych, bezpośrednich analogii¹⁵. Lalewicz mieszkał w Petersburgu ponad dwadzieścia lat, znał doskonale jego strukturę urbanistyczną i musiał zdawać sobie sprawę z jej zalet. Co istotne, trójosiowy wachlarz wielkich ulic – Wozniesienskiej, Gorochowej i Prospektu Newskiego – stanowiących szkielet urbanistyczny Petersburga, zbiega się w punkcie, gdzie wznosi się złocona iglica wieńcząca oś gmachu Admiralicji, czyli dowództwa floty imperium rosyjskiego, paralela ta wydaje się więc osadzona nie tylko w formie, ale i funkcji założenia.

¹³ Jerzy Chłopecki, Bogdan Piaseczny, *Gmachy Akademii Marynarki Wojennej* [w:] *Ochrona zabytków architektury obronnej*. Materiały Ogólnopolskiego Zjazdu Społecznych Opiekunów Zabytków i Wojewódzkich Konserwatorów Zabytków, Gdynia – Hel, 2–4 października 1998 r. W 80. rocznicę powstania Marynarki Wojennej RP, red. Bronisław Grzegorzczak, Gdynia–Hel 1998, s. 54–62.

¹⁴ Maria J. Sołtysik, *Gdynia, miasto dwudziestolecia międzywojennego. Urbanistyka i architektura*, Warszawa 1993, s. 68.

¹⁵ Angelika Pakizer, *Architektura budynków koszarowych Marynarki Wojennej projektu Mariana Lalewicza na Oksywiu*, praca mgr napisana na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Gdańskiego, mpis, Gdańsk 2004, s. 38–42.



*Gdynska
architektura
militaris...*

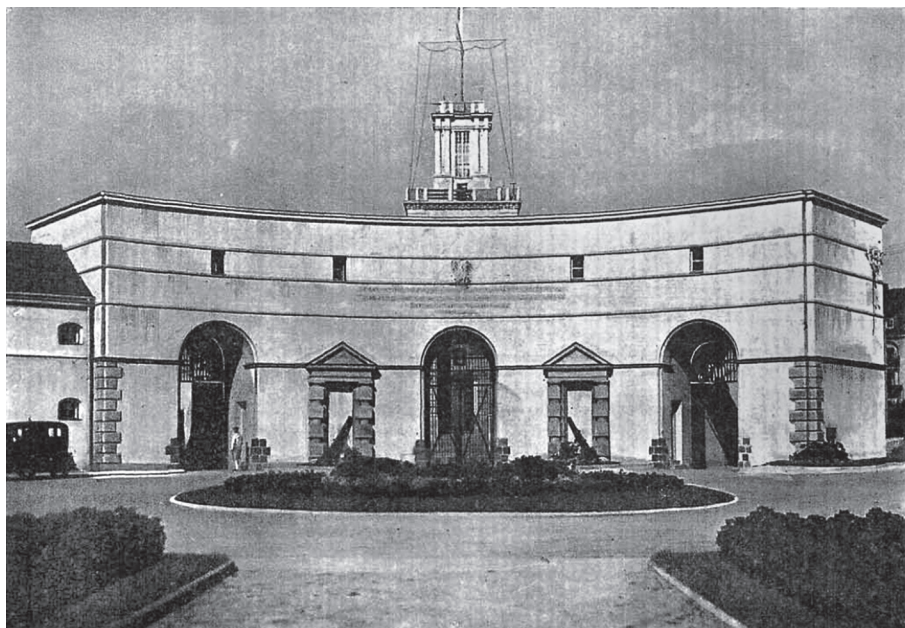
Il. 1. Gdynia, zespół Dowództwa Floty i koszar Marynarki Wojennej na Okęsyw, proj. Marian Lalewicz, fot. lotnicza z lat trzydziestych XX w., zbiory Muzeum Miasta Gdyni

Drugi możliwy trop wynika z podobieństw zespołu na Okęsyw – także architektonicznych, o czym będzie jeszcze mowa – do dzieł Claude’a-Nicolas’a Ledoux i zaprojektowanego przezeń założenia królewskich salin w Arc-et-Senans. Ten ostatni kompleks, realizujący koncept miasta idealnego, wzniesiony „na surowym korzeniu” na rozległej równinie, zawiera się w precyzyjnie wykreślonym półkolu z wyraźnie zaznaczoną podstawą stanowiącą front i promieniście wytyczonymi alejkami komunikacyjnymi. Oczywiście, urbanistyka poszukująca idealnych rozwiązań zna takich pomysłów sporo, ale wskazanie salin czyni prawdopodobnym, jak już wspomniałam, również analiza architektoniczna.

Kompleks okęsywski składał się (w wersji skończonej) z kilkunastu budynków, wzniesionych w dwóch zasadniczych etapach budowlanych. Najważniejszym i najszybciej oddanym do użytku (w 1926 r.) był gmach Dowództwa Floty, stanowiący zarazem główną dominantę założenia. Zespół koszar, docelowo złożony z hali jadalni (od zachodu) i trzech budynków koszarowych, powstawał stopniowo, a w pierwszym etapie, do 1926 r., wzniesiono budynek jadalni i południowy koszarowy. Wtedy też powstał pierwszy podwójny dom dla podoficerów (zachodni) oraz niewielki dom oficerski tuż za nim. W drugim etapie, finansowanym już ze środków Funduszu Kwaterunku Wojskowego, po 1927 r. wystawiono drugi podwójny dom dla podoficerów, dwa domy dla oficerów i dom dowódcy, nazywany willą Unruga, bo admirał Józef Unrug, pełniący funkcję dowódcy Floty od 1925 do 1939 r., i jego rodzina byli jej jedynymi

mieszkańcami. W skład kompleksu wchodził też budynek bramny, zespół stajni, wozowni i magazynów, łaźnia i dom adiutantury. Całość ukończono do 1931 r.

Dla przybywających do zespołu oksywskiego budynkiem identyfikowanym jako pierwszy z zespołem gmachów Marynarki Wojennej był i jest do dzisiaj budynek bramny (il. 2)¹⁶. Ma niezwykle formę, został wzniesiony na odcinku łuku i stwarza wrażenie masywnego, prostego monolitu, przeprutego jedynie trzema identycznymi przelotami bramnymi zamkniętymi półkoliście, ozdobionego dwiema prostokątnymi, obramionymi niszami pomiędzy nimi, wyżej zaś czterema małymi prostokątnymi okienkami przypominającymi strzelnice i płaskorzeźbą orła na osi. Od strony dziedzińca wprowadzono więcej niewielkich, okienek, które zdradzają, że budynek ma w istocie trzy kondygnacje (il. 3). Pomieszczenia wartowni dostępne są za drzwiami rozmieszczonymi w przelotach bramnych. Budynek jest zwarty, a wrażenie monumentalności podkreśla powściągliwa dekoracja: ledwo zarysowane poziome podziały gzymsami pod- i nadokiennymi oraz wydzielającym pas z mottem, boniowane dolne partie narożników i obłożone ciosami granitu cokoły naroży przelotów bramnych, a także obramienia nisz w postaci par półkolumn w okowach, zwieńczonych trójkątnymi naczółkami.



Il. 2. Gdynia, brama główna prowadząca do zespołu Dowództwa Floty i koszar Marynarki Wojennej na Oksywiu, proj. Marian Lalewicz, repr. za: „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 333, il. 34

¹⁶ „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 333, il. 34.



Gdyńska
architektura
militaris...

Il. 3. Gdynia, brama główna i budynki gospodarcze (po prawej) oraz gmach Dowództwa Floty na Oksywiu (po lewej), proj. Marian Lalewicz, repr. za: „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 373, il. 136

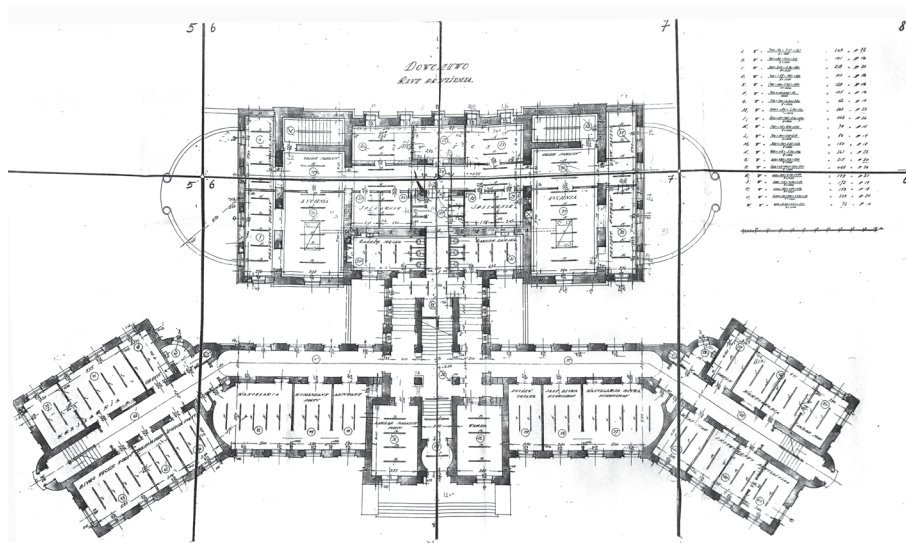
Całość wieńczy prosty, pozbawiony dekoracji mur niskiej attyki kryjącej płaski dach. Przeloty bramne zamykane były kutymi kratami.

Budynek bramny na Oksywiu nie ma bezpośrednich analogii w architekturze europejskiej, choć oczywiście w ogólnym zarysie przypomina zwielokrotniony łuk triumfalny, a bramy z triadą identycznej wysokości przelotów zdarzały się, ale nieczęsto, zwłaszcza w architekturze pierwszej połowy XIX w., że wymienię chociażby Bramę Iwanowską w Cytadeli Warszawskiej (ob. Brama Straceń) czy Bramę Brzeską w twierdzy w Brześciu Litewskim, obie z przełomu czwartej i piątej dekady XIX w. Oglądając ten gmach, nie sposób jednak oprzeć się skojarzeniom, czy raczej wspomnieniom projektów architektów nurtu francuskiego klasycyzmu rewolucyjnego, a zwłaszcza Claude’a-Nicolasa Ledoux i jego rogatki paryskich. Zaznaczam, że nie chodzi mi o podobieństwa formalne, ale raczej o podobny sposób myślenia, komponowania, gry masami gładkich murów i oszczędnymi dekoracjami operującymi wydatnym boniowaniem, przede wszystkim boniowanymi „kolumnami w okowach”.

Centralnym gmachem założenia zamykającym główną oś jest siedziba Dowództwa Floty, której projekt powstał w kwietniu 1924 r.¹⁷ Budowę ukończono latem i już w sierpniu 1926 r. budynek oddano do użytku¹⁸. Plan zakładał budowę piętrowego, rozłożystego, symetrycznie zakomponowanego gmachu, na rzucie zbliżonym do położonej litery H, podporządkowanego osiowej wieży (il. 4). Piętrowy korpus frontowy, zwrócony fasadą ku południowi, z wydatnym środkowym ryzalitem poprzedzonym wielkoporządkowym czterofilarowym

¹⁷ Projekt *Marynarka Wojenna, Dom Dowództwa Floty Oksywie*.

¹⁸ *Nowa siedziba D-twa Floty Wojennej*, „Morze” 1926, nr 8, s. 13; *Kronika Gdyńska*, „Morze” 1926, nr 11, s. 11; „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 331, il. 31, s. 332, il. 32; Por. też Sołtyś, *Gdynia, miasto dwudziestolecia...*, s. 68–69.

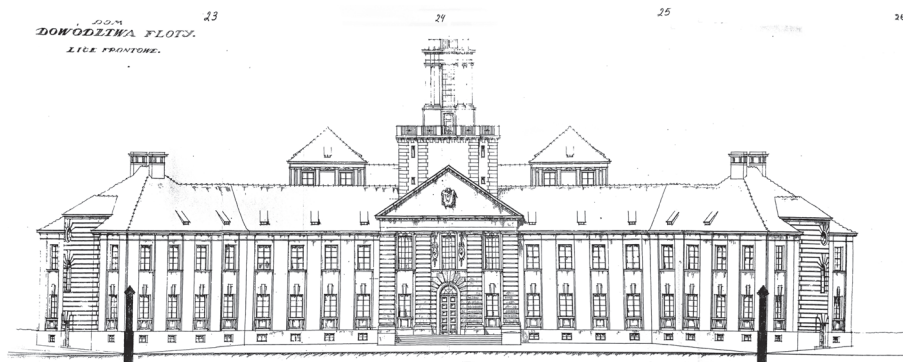


Il. 4. Projekt gmachu Dowództwa Floty na Oksywiu w Gdyni, rzut przyziemia, proj. Marian Lalewicz, kwiecień 1924, archiwum Rejonowego Zarządu Infrastruktury w Gdyni

portykiem, był poszerzony o parę skrzydeł ustawionych nieco skośnie, pod rozwartym kątem ku frontowi. Od północy powstał drugi korpus, zespolony niewielkim, prostopadłe ustawionym łącznikiem. Budowla została rozplanowana na stoku, co spowodowało, że korpus frontowy położony jest pół kondygnacji niżej niż korpus tylny. Gmach miał zasadniczo dwie kondygnacje właściwe, użytkowe kondygnacje suterenu i poddasza, ale korpus tylny był nadbudowany o trzecią kondygnację w skrajnych osiach, a korpus frontowy o czworoboczną wieżę obserwacyjną nad tylnym traktem.

Funkcjonalnie rozplanowane wnętrza w układach korytarzowych zostały podporządkowane wymagającemu programowi użytkowemu. Korpus frontowy przeznaczono na gabinety dowództwa i obsługujących kancelarii oraz salę konferencyjną, w skrzydłach bocznych rozmieszczono służby pomocnicze – nawigacyjne, kartograficzne, kreślarskie i szkoleniowe, w korpusie tylnym znalazło się zaś kasyno z jadalnią i czytelnią oraz salą bilardową, a w podziemiach – zaplecze kuchenne. W wieży usytuowano obserwatorium oraz pomieszczenia łączności.

Gmach był utrzymany w zmodernizowanych formach historycznych z dominacją klasycyzmu (il. 5). Zróżnicowaną bryłę kryły wielospadowe, dość wysokie dachy. Elewacje rytmizowane były lizenami, a najważniejsze partie – filary portyku głównego, portale, narożniki, ryzality i boczne klatki schodowe – bonionowane. Projekt przewidywał bardzo skromny detal i ornamenty ograniczone do kluczy okien parteru, panopliów ujmujących okno nad wejściem głównym, płaskorzeźby z herbem w tympanonie trójkątnego naczółka portyku głównego i wolutowych zwieńczeń nad oknami mezzanina w korpusie tylnym. Jedynie wieżę obserwacyjną potraktowano bardziej dekoracyjnie, jej wyższą,



Gdynska
architektura
militaris...

Il. 5. Projekt gmachu Dowództwa Floty na Oksywiu w Gdyni, fasada, proj. Marian Lalewicz, kwiecień 1924, archiwum Rejonowego Zarządu Infrastruktury w Gdyni

wieńczącą kondygnację ujęły pary jońskich kolumn w narożach oraz kule na ich osi na attyce wieńczącej. Trapezowy dziedziniec przed gmachem Dowództwa Floty został wydzielony murami odgradzającymi go od dróg wiodących do koszar i domów oficerskich.

W przypadku tego projektu trudno precyzyjnie wskazać źródło inspiracji, bowiem szerokie, symetryczne struktury wzbogacone ryzalitami i podporządkowane osiowo ustawionej wieży były charakterystyczne dla całej architektury nowożytnej i nowoczesnej, wznoszonej na potrzeby np. władz miejskich. Podobną strukturę ma też budynek Kunstkamery w Peteresburgu przy Nabrzeżu Uniwersyteckim 3, *nota bene* wzniesiony idealnie na osi siedziby Admiralicji, tyle że na Wyspie Wasiliewskiej. Jak zauważyła już Pakizer¹⁹, tego rodzaju strukturę ma również petersburski gmach urzędów miejskich przy Prospekcie Kronwerkskim 49, wzniesiony według projektu z 1910 r. autorstwa Polaka działającego w Petersburgu, Mariana Peretiatkowicza, ale w początkowej fazie projektowania



Il. 6. Gdynia, gmach Dowództwa Floty na Oksywiu, proj. Marian Lalewicz, repr. za: „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 331, il. 31

¹⁹ Pakizer, *Architektura budynków koszarowych...*, s. 45.

z udziałem Lalewicza²⁰. Natomiast wielkoporządkowy, czterofilarowy, boniowany portyk zwieńczony trójkątnie (il. 6) nieodparcie nasuwa skojarzenia z rozwiązaniami zastosowanymi przez Ledoux w kilku projektach rogatek paryskich.

W założeniu oksywskim lewa droga prowadząca od zachodniego przelotu bramnego rozwidła się; na wprost wiedzie do domów podoficerskich, a na lewo ku zespołowi koszar Marynarki Wojennej. Od lewej ograniczał ją wzniesiony w latach 1927–1929 ciąg parterowych stajni, wozowni i magazynów o horyzontalnej bryle urozmaiconej ryzalitami²¹, zakończony od zachodu budynkiem na rzucie zbliżonym do litery T, mieszczącym łaźnię. Symetryczna bryła tego budynku składała się z parterowego, podłużnego korpusu z parterową poprzecznie ustawioną halą od północy i parą piętrowych, krótkich, tylnych skrzydeł, dostawionych lekko pod kątem i połączonych od południa wyoblonym bastejowo ryzalitem. Od strony koszar budynek otwierał się dużymi, półkoliście zamkniętymi oknami, ale od południa, czyli od zewnątrz, robił wrażenie założenia obronnego ponacinanego maleńkimi okienkami.

Czworobok koszar był wyznaczony od wschodu budynkiem jadalni w postaci wzniesionej na prostokątnym planie obszernej hali, krytej wysokim, łamanym dachem, z ciągami niskich pomieszczeń wzdłuż dłuższych boków i alkierzowymi dobudówkami w narożach (il. 7)²². Elewacje, zróżnicowane płytkimi wnękami, zamkniętymi łukami i boniowanymi narożnikami, były podporządkowane dominancie fasady od zachodu, z wielkoporządkowym wgłębnym portykiem ujętym parą boniowanych filarów, z parą kolumn o boniowanych dolnych



Il. 7. Gdynia, budynek jadalni (po lewej) i południowy budynek koszar (po prawej) w zespole Marynarki Wojennej na Oksywiu, proj. Marian Lalewicz, repr. za: „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 332, il. 32

²⁰ Boris Kirikow, *Architektura pietiersburgskiego moderna. Obszczestwiennyye zdaniya. Kniga Wtaraja*, Sankt Petersburg 2019, s. 336–345.

²¹ „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 373, il. 136.

²² *Ibidem*, s. 332, il. 32.

partiach trzonów, dźwigających wieńczący odcinek prostej attyki. Portyk ten przywołuje na myśl główne wejście do salin Ledoux, choć tam założenie jest znacznie bogatsze, oparte bowiem na sześciu podporach.

Gdyńska
architectura
militaris...

Trzy wielkie budynki koszarowe tego zespołu są do siebie bardzo podobne, choć nie identyczne. Wszystkie mają podobne dekoracje elewacji w postaci półkoliście zamkniętych płytek wnęk ujmujących piony okien i boniowania w partiach narożników i lizen, a także ceramiczne czteropołaciowe dachy z powiekami. W pierwszym etapie, oprócz jadalni, powstał budynek południowy przeznaczony na koszary dla marynarzy (il. 7)²³. Składał się z trzypiętrowego korpusu głównego, pary dwupiętrowych skrzydeł bocznych w osi podłużnej korpusu, nieco wysuniętych względem jego lica frontowego, i pary dwupiętrowych skrzydeł prostopadłych do korpusu, przylegających do jego tylnych narożników. Korpus od tyłu wzbogacono o parę mieszczących klatki schodowe wydatnych ryzalitów na półkolistym rzucie. Dekorację elewacji, oprócz wspomnianych elementów, stanowiły dwa efektowne portale ułożone w miejscu połączenia korpusu ze skrzydłami bocznymi. Portale te to boniowane obramienia półkoliście zamkniętych otworów drzwiowych, zwieńczone wysokimi, przerwanymi, trójkątnymi naczółkami.

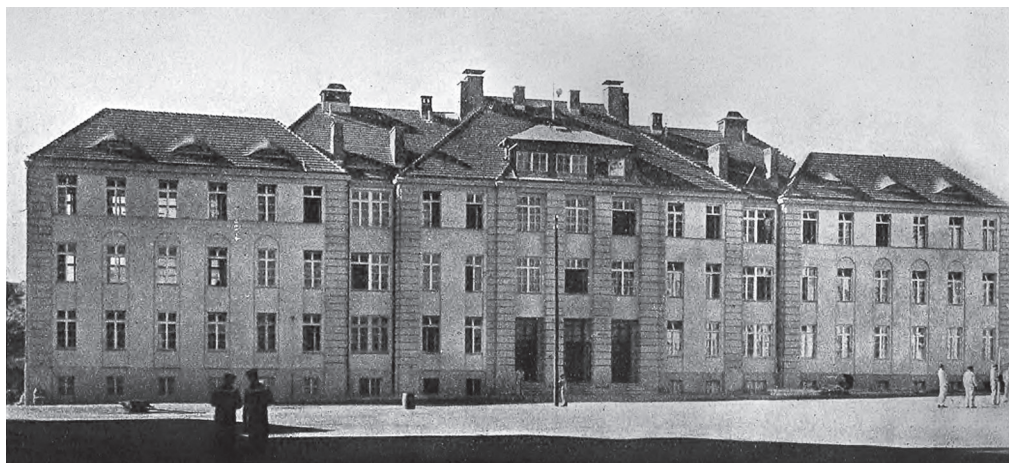
Niemal identyczny kształt uzyskał budynek zachodni, ukończony w 1930 r. Ma analogiczny rzut, a więc składa się z wydzielonego korpusu i dwóch par skrzydeł bocznych, tyle że ma trzy pełne kondygnacje wyniesione na wysokiej suterenie, a partia wejścia głównego zyskała rozwiązanie w formie trójosiowego pseudoryzalitu opiętego boniowanymi lizenami, z triadą prostokątnych drzwi i szeroką, trójosiową wystawką w dachu na osi (il. 8)²⁴. Budynek północny, zbudowany nieco później, oddany do użytku w 1933 r., jest niemal identyczny (il. 9)²⁵. Pozbawione ozdobnego obramienia wejście główne Lalewicz umieścił na osi środkowej, cofając ją nieco, podwyższając o kondygnację (na której później umieszczono zegar słoneczny) i zamykając prosto. Dzisiejszy kształt tego zespołu odbiega od pierwotnego, już po wojnie połączono wszystkie trzy budynki dodatkowymi skrzydłami łącznikowymi, podwyższono dwukondygnacyjne skrzydła budynku południowego, a pomiędzy tylne skrzydła budynku zachodniego wstawiono aulę zwieńczoną kopułą.

Ważnym dopełnieniem zespołu na Oksywiu, ze względu na odległość od miasta, były budynki mieszkalne dla kadry oficerskiej. Już w pierwszym etapie rozpoczęto budowę podwójnego domu dla podoficerów, ułożonego na osi zachodniej drogi wiodącej od bramy, i niewielkiego domu oficerskiego za nim. Natomiast po utworzeniu Funduszu Kwaterunku Wojskowego, rozkazem Piłsudskiego z 25 lipca 1927 r., organizacja ta dokończyła budowę pierwszego domu i rozpoczęła drugi etap, który objął wzniesienie drugiego domu podoficerskiego, dwóch domów oficerskich i domu dowódcy. Planowano zbudowanie jeszcze dwóch dalszych

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem*, s. 373, il. 134.

²⁵ *Ibidem*, s. 373, il. 135.



Il. 8. Gdynia, zachodni budynek koszar w zespole Marynarki Wojennej na Oksywiu, proj. Marian Lalewicz, repr. za: „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 373, il. 134



Il. 9. Gdynia, północny budynek koszar w zespole Marynarki Wojennej na Oksywiu, proj. Marian Lalewicz, repr. za: „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 373, il. 135

domów oficerskich, ale do realizacji tego pomysłu nie doszło²⁶. Ponadto w samej Gdyni podjęto budowę (według projektu Lalewicza) jednego domu podoficerskiego (ulica Morska 67) i jednego oficerskiego (ulica 10 Lutego 29).

Rozporządzeniem Rady Ministrów z 29 sierpnia 1927 r. określono wielkości mieszkań obowiązujące w nowo projektowanych budynkach dla wojska, wznoszonych przez Fundusz Kwaterunku Wojskowego: niżsi podoficerowie mieli prawo do pokoju z mieszkalną kuchnią o powierzchni 20 m², starsi podoficerowie do dwóch pokoi z kuchnią o powierzchni 50 m², młodszy oficerowie żonaci (do kapitana włącznie) do trzech pokoi z kuchnią i łazienką o powierzchni 90 m², a majorzy i pułkownicy do mieszkania czteropokojowego o powierzchni 120 m²²⁷.

Budowy podjęte z inicjatywy FKW miały podobny harmonogram: zaprojektowano je pod koniec 1927 lub na początku 1928 r., prace rozpoczęto w sezonie budowlanym 1928 r. i kontynuowano po przerwie zimowej (zima 1928/1929 była wyjątkowo ciężka w Polsce i nie pozwalała na prowadzenie robót budowlanych), budowę ukończono w 1929 r. bądź w pierwszej połowie 1930 r. Żaden z budynków na Oksywiu, wznoszonych przez FKW, do wydania opracowania – do października 1930 r. – nie był formalnie skolaudowany, czyli nie był odebrany od wykonawcy, ale faktycznie zasiedlono już wówczas pierwszy dom podoficerski, domy oficerskie i willę Unruga²⁸. Uroczystość poświęcenia domów mieszkalnych, zarówno tych na Oksywiu, jak i w samej Gdyni (o których poniżej), a także gmachów koszarowych i szkolnych odbyła się 8 grudnia 1930 r.²⁹

Zachodni, najstarszy dom podoficerski, oddany do użytku już w 1925 lub na początku 1926 r. (il. 10), składa się z dwóch dwupiętrowych, sześciopokojowych bloków mieszkalnych, ustawionych względem siebie pod szeroko rozwartym kątem, zespolonych trójosiowym łącznikiem z wysoką, obejmującą dwie kondygnacje, półkoliście zamkniętą bramą przejazdową na osi³⁰. Od południa każdy z bloków przecina oś loggii, a elewacje urozmaicają boniowane lizeny opinające łącznik. W elewacjach północnych rozmieszczono portale wejściowe ujęte boniowaniami i zwieńczone trójkątnymi, przerwany naczółkami, a bryły urozmaicono wyciągnięciem o jedną kondygnację wzdłuż osi głównych i poszerzenie ich o rozbudowane wystawki, mieszczące mieszkania kawalerskie. Za domem podoficerskim powstał niewielki, piętrowy dom dla oficerów o symetrycznej kompozycji wzbogaconej ryzalitami środkowymi.

²⁶ *Sprawozdanie Funduszu Kwaterunku Wojskowego 1927–1937*, Warszawa 1938, s. 62.

²⁷ *Domy mieszkalne Funduszu Kwaterunku Wojskowego. Sprawozdanie 1927–1930*, Warszawa 1930, s. 25.

²⁸ *Ibidem*, s. 126, 248.

²⁹ *Poświęcenie gmachów mieszkalnych marynarki w Gdyni*, „Gazeta Polska” 1930, nr 337, s. 1.

³⁰ „Architektura i Budownictwo” 1929, nr 2–3, s. 48, il. 11–12; *Domy mieszkalne Funduszu...*, s. 220; „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 333, il. 35.



Il. 10. Gdynia, dom podoficerski (zachodni) w zespole koszar Marynarki Wojennej na Oksywiu, proj. Marian Lalewicz, repr. za: „Architektura i Budownictwo” 1929, nr 2–3, s. 47, il. 10



Il. 11. Gdynia, dom podoficerski (wschodni) w zespole koszar Marynarki Wojennej na Oksywiu, proj. Marian Lalewicz, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie, sygn. 1-W-1956–3

Wschodni budynek podoficerski znalazł się na osi prawej wschodniej drogi wiodącej od bramy głównej (il. 11)³¹. Został on zakomponowany analogicznie: też składa się z dwóch dwupiętrowych bloków zespolonych łącznikiem z wielkim przelotem bramnym, ale różni się w detalach. Siedmioosiowe elewacje południowe bloków zróżnicowane są łukowo zamkniętymi pionami wnek z balkonami, a trójosiowy łącznik jest jednokondygnacyjny, oparty czterema parami kolumn w okowach i zwieńczony trójkątnie. Północne elewacje wzbogacono parami jednoosiowych ryzalitów na rzucie odcinka łuku mieszczących klatki schodowe i wejścia w boniowanych obramieniach. Wyróżnia je także dodatkowa

³¹ *Ibidem*, s. 332, il. 32.

niska kondygnacja w partii środkowej mieszcząca małe kawalerki dla podoficerów bez rodzin. Związki z projektami Ledoux w przypadku tego budynku polegają na bliskim pokrewieństwie rozwiązania dekoracji bramy przelotowej i zastosowaniu par kolumn w okowach. Warto też wskazać na podobieństwa do Bramy Newskiej (Niewskije Worota) twierdzy Pietropawłowskiej w Petersburgu, gdzie użyto dwóch par kolumn w dolnych partiach opiętych boniowanymi okowami.

Gdyńska
architektura
militaris...



Il. 12. Gdynia, domy oficerskie w zespole koszar Marynarki Wojennej na Oksywiu, proj. Marian Lalewicz, repr. za: „Architektura i Budownictwo” 1929, nr 2–3, s. 47, il. 10

Droga wschodnia, po przejściu przez przelot bramny na osi wschodniego domu podoficerskiego, wspina się po prostej dalej na zbocze stoku i pozwala dotrzeć do pary położonych wyżej dwóch identycznych wielomieszkaniowych domów dla oficerów, zasiedlonych już w 1929 r.³² Każdy budynek jest piętrowy, z dwupiętrową częścią środkową zwieńczoną trójkątnie (il. 12). Symetrycznie zakomponowane, o elewacjach zrytmizowanych lizenami, kryte czterospadowymi dachami, wyróżnia jedynie nieco manierystyczny pomysł cofnięcia na całej wysokości środkowej osi, co powoduje, że trójkątne szczyty też mają partię środkową cofniętą względem bocznych. Północne elewacje urozmaicają jednoosiowe boniowane ryzalitty klatek schodowych.

Najwyżej położonym budynkiem części mieszkalnej, który można osiągnąć, podążając drogą wschodnią, jest dom dowódcy Floty – willa Unruga – ukończony w 1930 r.³³ Ten piętrowy budynek, z pomieszczeniami dziennymi i reprezentacyjnymi

³² „Architektura i Budownictwo” 1929, nr 2–3, s. 47, il. 10.

³³ *Domy mieszkalne Funduszu...*, s. 124–125; *Sprawozdanie Funduszu...*, s. 62; Sołtysik, *Gdynia, miasto dwudziestolecia...*, s. 67.



Il. 13. Gdynia, dom dowódcy Floty, tzw. willa Unruga, w zespole koszar Marynarki Wojennej na Oksywiu, proj. Marian Lalewicz, repr. za: *Domy mieszkalne Funduszu*. 1927–1930, s. 124

na parterze oraz sypialniami na piętrze, skomunikowanymi dwiema klatkami schodowymi, ma zadziwiająco skromną formę (il. 13). Wzniesiony na rzucie prostokąta, kryty czterospadowym dachem z dużymi, trójkątnymi wystawkami o szerokości szczytowych ścian ponad elewacjami bocznymi, jest niemal pozbawiony dekoracji. Para boniowanych lizen ujmuje środkową, nieco wyższą oś w fasadzie i elewacji północnej, gdzie na piętrze umieszczono balkony. Boniowane są także lizeny portalu głównego i parter elewacji bocznych, zrytmizowanych płytkimi arkadowymi niszami ujmującymi okna. Dom dowódcy Floty mieścił w sumie 13 izb, miał kubaturę 1823 m³, koszt metra sześciennego wyniósł 74.40 zł, a koszt izby 9.692 zł, co czyniło z niego najdroższą inwestycję FKW w Polsce³⁴. Na zachód od willi Unruga stanął parterowy pawilon adiutantury.

W samej Gdyni, jak wspomniałam, Lalewicz zaprojektował dla FKW dom oficerski przy ulicy 10 Lutego 29, który wzniesiono w latach 1928–1930³⁵. Była to przyuliczna czteropiętrowa kamienica bez oficyn, z mieszkaniami także na parterze (il. 14). Mieściła 8 mieszkań (w sumie 30 izb) i była wyposażona w centralne ogrzewanie. Jedenastoosiowa fasada była zróżnicowana jedynie lekkim cofnięciem środkowej osi z balkonami, wyróżnieniem jej płytką wnęką zamkniętą łukiem i zwieńczeniem w formie prostej attyki. Balkony rozmieszczono także na trzeciej i dziewiątej osi. Skromną dekorację fasady stanowiło

³⁴ *Domy mieszkalne Funduszu...*, s. 196.

³⁵ *Ibidem*, s. 33, 122–123.

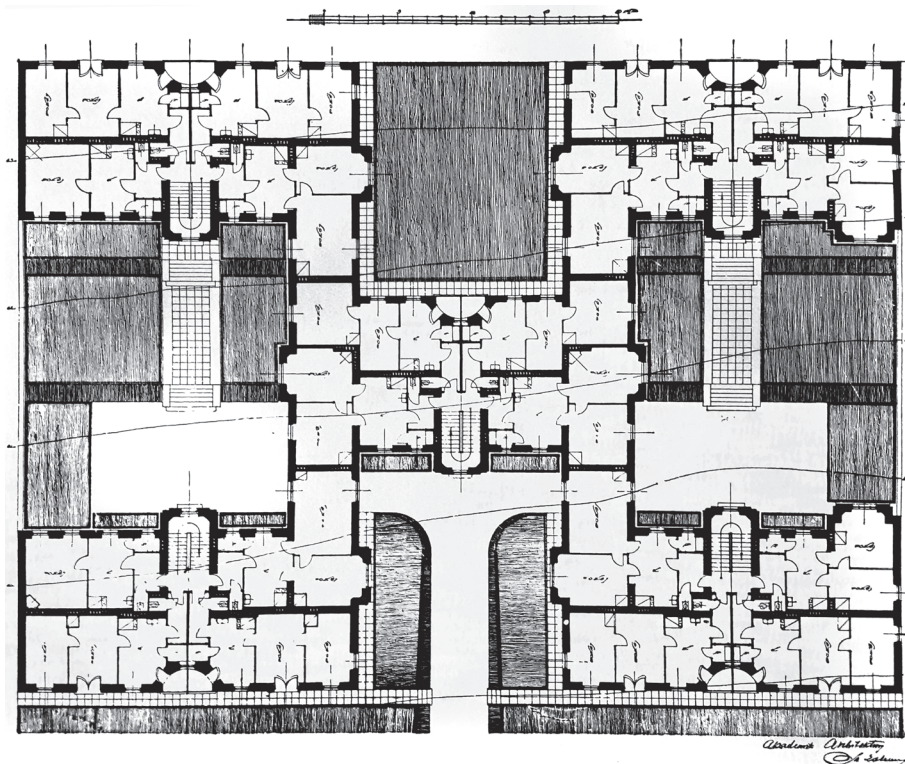


Il. 14. Gdynia, dom oficerski przy ulicy 10 Lutego 29, proj. Marian Lalewicz, repr.
za: *Domy mieszkalne Funduszu*. 1927–1930, s. 122

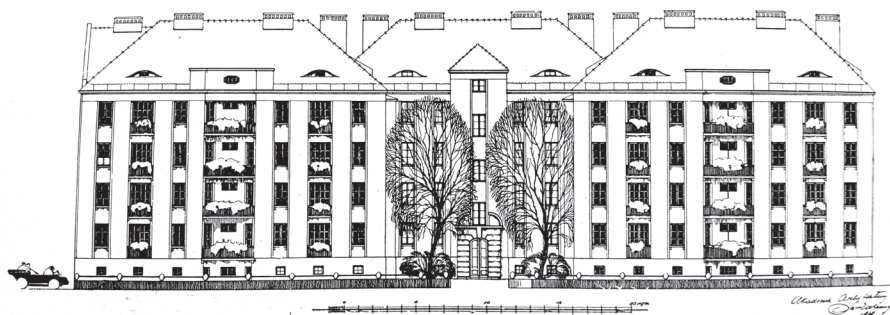
boniowanie parteru i podziały pionowe w postaci lizen opinających drugą, trzecią i czwartą kondygnację oraz poziome pasy odcinające ostatnią kondygnację. Od podwórka bryłę wzbogacała para ryzalitów klatek schodowych i pion balkonów na osi środkowej. Kierownikiem budowy był inż. Zygmunt Horyd, a wykonawcą „Syndykat Techniczno-Budowlany”.

Lalewicz był też autorem projektu domu podoficerskiego FKW przy ulicy Gdańskiej (obecnie ulica Morska 67)³⁶. Budynek wznoszono w latach 1928–1931 i nigdy nie zrealizowano w całości pierwotnego projektu (il. 15). Dom został zaprojektowany na rzucie szachownicy i miał się składać z pięciu połączonych ze sobą czteropiętrowych bloków – jeden miał zostać ustawiony po środku, a cztery pozostałe – łączyć się z nim narożnikami. Pierwotnie planowano, że trzy bloki będą przeznaczone na mieszkania podoficerskie, a jeden na mieszkania oficerskie. Zrealizowano jednak tylko część zaprojektowanego kompleksu – blok środkowy i parę wschodnią, w całości przeznaczając je na dwupokojowe mieszkania dla podoficerów – powstało łącznie 48 mieszkań. Także i ten zespół utrzymany był w powściągliwych formach – z różnicowaniem brył ograniczonym w blokach bocznych do lekkiego wycofania osi środkowych, zwieńczonych odcinkiem pełnej attyki, artykulacją elewacji w postaci lizen i pionów z balkonami oraz dekoracyjnym boniowanym portalem w płytkim

³⁶ „Architektura i Budownictwo” 1929, nr 2–3, s. 49, il. 13–14; *Domy mieszkalne Funduszu...*, s. 120–121, 219.



Il. 15. Projekt domu podoficerskiego w Gdyni przy ulicy Morskiej 67, rzut parteru, proj. Marian Lalewicz, repr. za: *Domy mieszkalne Funduszu. 1927–1930*, s. 120

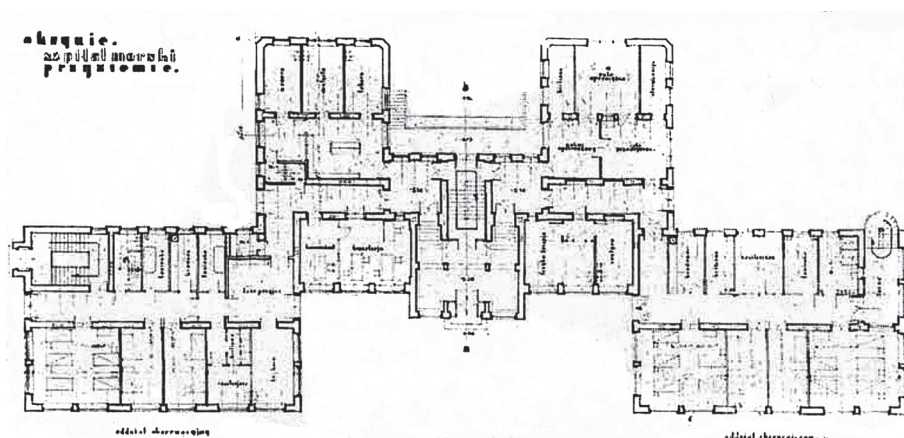


Il. 16. Projekt domu podoficerskiego w Gdyni przy ulicy Morskiej 67, fasada, proj. Marian Lalewicz, repr. za: *Domy mieszkalne Funduszu. 1927–1930*, s. 120

ryzalicie na osi bloku środkowego (il. 16). W projekcie Lalewicz przewidział, że osie środkowe budynków bocznych będą półkoliście wklęsłe, co pozwoli na utworzenie wspólnych dla dwóch mieszkań loggii, ale w wersji realizacyjnej z tego rozwiązania zrezygnowano na rzecz prostej ściany z parami okien. Nie zrealizowano także neo-barokowego, przerwane naczółka nad portalem głównym.

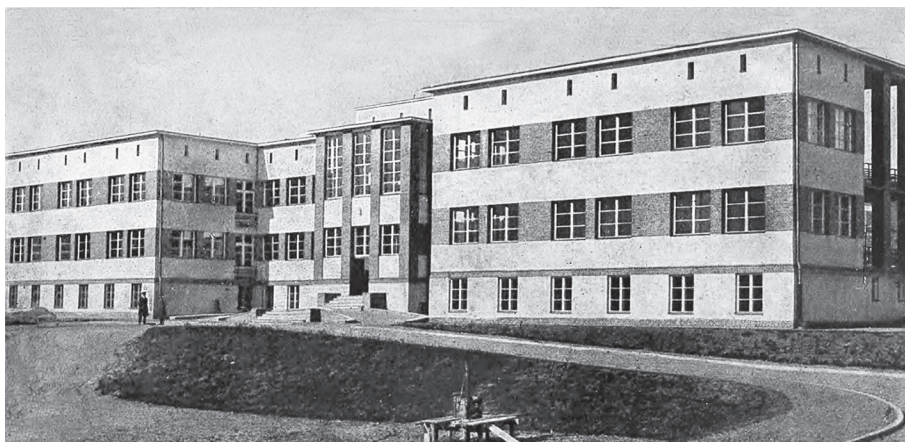
*Gdyńska
architektura
militaris...*

W latach trzydziestych zespół oksywski Marynarki Wojennej został dopełniony jeszcze o dwie budowle: szpital i kościół garnizonowy. Gmach szpitala wzniesiono w latach 1930–1932 na stoku wzgórza ponad zespołem koszar i nieco na zachód od niego, przy ulicy Grudzińskiego 4³⁷. Budynek o trzech kondygnacjach od południa (wysoka suterena, parter i piętro) i dwóch od północy, kryty płaskim dachem, zbudowano na rzucie wykorzystanym przez Lalewicza w projektach budynków koszarowych (il. 17). Składał się on z korpusu z wydatnym ryzalitem środkowym, pary wysuniętych, równoległych skrzydeł bocznych z obszernymi loggiami na obu wyższych kondygnacjach północno-wschodniego narożnika oraz pary krótkich prostopadłych skrzydeł przylegających do naroży korpusu od tyłu, czyli od północy (il. 18). Pod względem stylistycznym budynek szpitala różnił się już zasadniczo od rozwiązań z lat dwudziestych. Zyskał poziomą, wyrazistą artykulację w postaci klinkierowych pasów obiegających wszystkie elewacje i obejmujących okna; jedynie ryzalit frontowy otrzymał też klinkierową artykulację, ale lizenami, i wielkie przeszklenia ogromnych okien wypełniających w górnej kondygnacji całą przestrzeń pomiędzy nimi. Płaski dach, horyzontalna artykulacja, zastosowanie klinkieru i dużych przeszkleń wpisują już architekturę szpitala w nieawangardowy nurt modernizmu lat trzydziestych.



Il. 17. Projekt szpitala w zespole koszar Marynarki Wojennej, rzut parteru, proj. Marian Lalewicz, repr. za: „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 339, il. 49

³⁷ „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 339, il. 47–49.



Il. 18. Gdynia, szpital w zespole koszar Marynarki Wojennej, proj. Marian Lalewicz, repr. za: „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 339, il. 47

Kościół Marynarki Wojennej pw. Matki Bożej Częstochowskiej przy ulicy inż. Jana Śmidowicza 47 został zaprojektowany w 1932 r., a jego realizacja była prowadzona od 1935 do 1939 r. (pierwszą mszę odprawiono w lipcu, tuż przed wybuchem wojny)³⁸. Ma on tradycyjną strukturę trójnawowej bazyliki (w projekcie pseudobazyliki), z wyodrębnionym, niższym, zamkniętym prosto prezbiterium i przylegającą doń od zachodu kwadratową kaplicą krytą ośmio-połaciowym dachem (il. 19). Jego bryła nie jest już jednak tradycyjna. Nawy kryte są płaskimi żelbetowymi stropami wspartymi na gęsto rozstawionych smukłych filarach, a rytm elewacji wyznaczają równie gęste, pionowe podziały wyprowadzone w klinkierowych żebrach, z ogromnymi połaciami przeszkleń pomiędzy nimi (il. 20). Symetryczna fasada ujęta parą bezokiennych, wysuniętych przed lico, masywnych dzwonnicy, z trzema wejściami w pierwszej kondygnacji, ma ponad nimi trzy wielkie pionowe okna rozcinające ją niemal po dach. Oceniano, że „kościół zaprojektowany został w stylu wybitnie nowoczesnym”³⁹ i zbudowany „w charakterze bardziej powściągliwego i nie tak skrajnego modernizmu”⁴⁰.

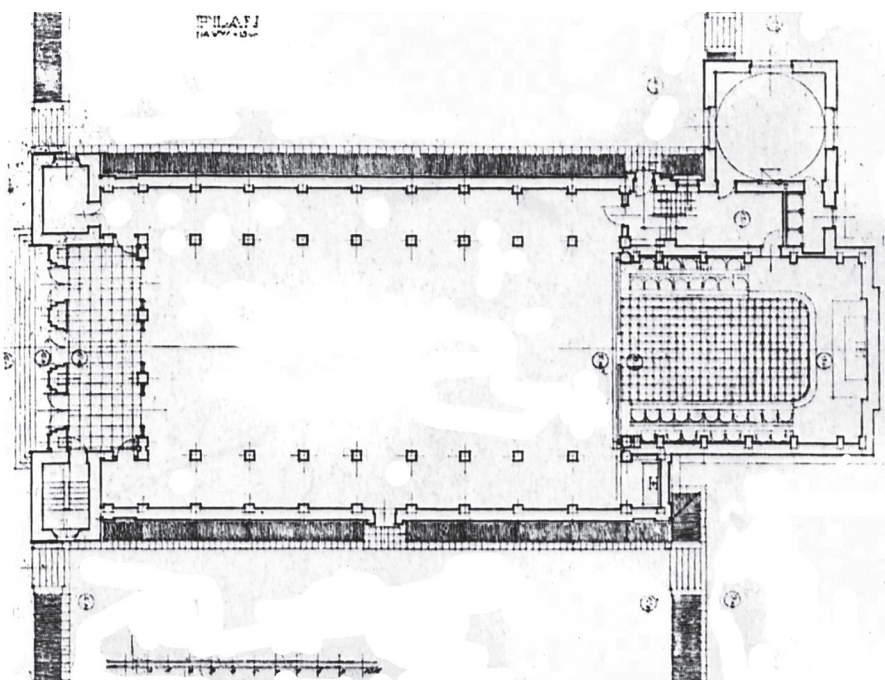
Zwieńczeniem założenia Dowództwa Floty na Oksywiu był wystawiony na placu przed budynkiem bramnym, a więc w punkcie zbiegu głównych osi założenia koszarowego, pomnik Bitwy pod Oliwą⁴¹. Inicjatywa budowy pomnika powstała w 1929 r. i zapewne już wtedy Lelewicz przygotował projekt. Przewidywał on umieszczenie dwóch tablic upamiętniających bitwę oliwską i marynarzy,

³⁸ *Ibidem*, s. 327, il. 21–23; Sołtysik, *Gdynia, miasto dwudziestolecia...*, s. 365–367.

³⁹ *Budowa kościoła garnizonowego Marynarki Wojennej*, „Przegląd Budowlany” 1934, nr 8–9, s. 1901. Por też Hanna Faryna-Paszkiewicz, *Geometria wyobraźni. Szkice o architekturze dwudziestolecia międzywojennego*, Gdańsk 2003, s. 76–83.

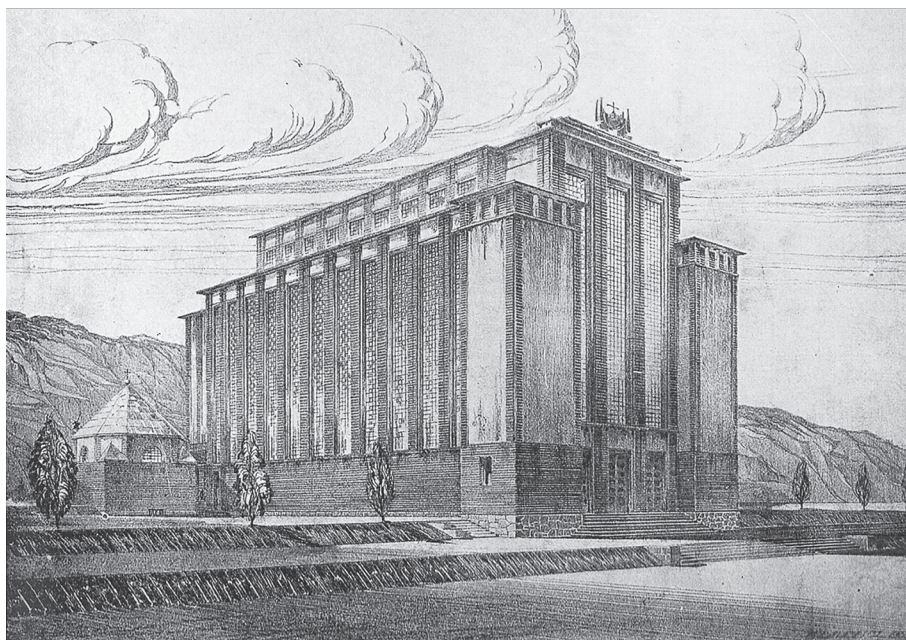
⁴⁰ *Budownictwo wojskowe...*, t. 1, s. 440.

⁴¹ *Święto Morza w Gdyni*, „Polska Zbrojna” 1934, nr 41, s. 3.



*Gdyńska
architectura
militaris...*

Il. 19. Projekt kościoła garnizonowego na Oksywiu, rzut, proj. Marian Lalewicz, „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 327, il. 23



Il. 20. Projekt kościoła garnizonowego na Oksywiu, widok, proj. Marian Lalewicz, „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 327, il. 21

Małgorzata
Omilanowska

którzy oddali życie w wojnie polsko-bolszewickiej, a jego ozdobą miały być działa, kule i kotwice z czasów bitwy oliwskiej, wydobyte w 1928 r. podczas budowy portu gdyńskiego⁴². W końcu pomnik odsłonięto dopiero 10 lutego 1934 r., w dzień święta Marynarki Wojennej. Lalewicz w ostatecznej wersji zaprojektował pomnik w formie kamiennego prostopadłościanu ozdobionego dziobami okrętów, nawiązujący kształtem i dekoracją do kolumn rostralnych (il. 21). Siedemnastowieczne działa umieszczono zaś w niszach bramy wiodącej do zespołu. Oczywiście inspiracją wyboru upamiętnienia wykorzystującego motyw kolumny rostralnej była dla Lalewicza para kolumn rostralnych zdobiących tzw. Strielkę, cypel Wyspy Wasiliewskiej, oblany wodami Newy i Małej Newy.



Il. 21. Gdynia, pomnik Bitwy pod Oliwą przed bramą Dowództwa Floty i koszar Marynarki Wojennej na Oksywiu, zbiory Muzeum Miasta Gdyni

Zaprojektowany przez Lalewicza oksywski zespół Dowództwa Floty i koszar Marynarki Wojennej był ówczasie wysoko oceniany. Oczywiście, krytyka architektoniczna w odniesieniu do inwestycji publicznych, zwłaszcza w sferze wojskowej, miała raczej charakter panegiryczny, ale niemal we wszystkich opracowaniach zajmujących się budowlanymi inwestycjami dla wojska dziełu Lalewicza poświęcano specjalną uwagę.

Piszący o ówczesnej architekturze wojskowej byli świadomi jej znaczenia dla budowania wizerunku państwa. Stanisław Woźnicki podkreślał, że „udziałem architektury budowli wojskowych wszech czasów było uzmysłowienie potęgi,

⁴² Jacek Dworakowski, *Pomnik oliwski*, „Rocznik Gdyński” 1989–1990, nr 9, s. 159–161.

trwałości i ducha państwowego”⁴³. Zdawano sobie też sprawę, że „Polska w dziedzinie budownictwa wojskowego odziedziczyła po zaborcach spadek żałosny. [...] Gmachy nowe, wznoszone przez zaborcze władze wojskowe, przenosiły na nasz teren jak najgorsze obce szablony: albo koszarowe gmachy budowlane bez wszelkich ambicji architektonicznych, albo, co bynajmniej nie było lepsze, pretensjonalne budowle, reprezentujące u nas najgorsze prądy architektoniczne, noszące wrogie, a co najmniej obce nam piętno pseudostylu, niezwiązanego niczym ani z tradycjami naszej rodzimej architektury, ani z charakterem kraju”⁴⁴. Dlatego jedynym okresem w dziejach polskiej architektury, do której ówcześni architekci mogli nawiązać w swych projektach, był klasycyzm. Jak pisano na łamach monumentalnego opracowania *Budownictwo wojskowe 1918–1935*: „Pierwszy okres polskiej architektury wojskowej [...] był okresem poszukiwania nawiązań do własnej tradycji, w praktyce – nawrót do klasycyzmu. [...] działało tu silnie i to, że właściwie z okresem klasycyzmu łączą się tradycje nowoczesnej polskiej wojskowości. Klasycyzm stanisławowski, styl cesarstwa czy też klasycyzm Królestwa Kongresowego budził wspomnienia wielkich bohaterskich kart z dziejów wojska polskiego. Zwrócenie się więc przede wszystkim do budownictwa z tego okresu jest aż nadto zrozumiałe”⁴⁵.

Gdyńska
architectura
militaris...

Czytelne nawiązanie do klasycyzmu w projektach Lalewicza szybko wpisało jego dzieło w ciąg najważniejszych realizacji wojskowych lat dwudziestych⁴⁶. Woźnicki we wstępie do omówienia „Wystawy Budownictwa Wojskowego”, która odbyła się jesienią 1933 r., podsumowując dorobek w tym zakresie, uznał zespół na Oksywiu za jedno z trzech największych osiągnięć – obok gmachu Ministerstwa Spraw Wojskowych Czesława Przybylskiego i zespołu koszarowego w Kielcach Edgara Norwertha – „podjętych z wyraźnym nastawieniem na odnalezienie właściwego charakteru militarnej architektury wojskowej”⁴⁷. Stwierdził, co ciekawe, że oksywskie założenie to kompleks budynków „owianych duchem wysokiego renesansu (mur wejścia głównego!) i będących również poważną próbą określenia charakteru militarnej architektury”⁴⁸.

Reporter czasopisma „Morze” z entuzjazmem donosił, że „wszystkie budynki są w ścisłym związku z naszymi o najlepszych tradycjach europejskich monumentalnymi budynkami historycznymi. [...] Całość [...] jest nowoczesna, piękno połączone jest z celowością i ekonomią i stanowić będzie pomnik budownictwa polskiego nad morzem”⁴⁹.

⁴³ Stanisław Woźnicki, *Architektura Wojskowa. Z powodu wystawy piętnastolecia budownictwa wojskowego*, „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 293–294, tu s. 293.

⁴⁴ *Budownictwo wojskowe...*, t. 1, s. 539.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 543.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 549.

⁴⁷ Stanisław Woźnicki, *Architektura Wojskowa...*, s. 293–294, tu s. 294.

⁴⁸ *Ibidem...*, s. 294.

⁴⁹ *Marynarka Wojenna...*, s. 11.

Analizując architekturę zespołu Dowództwa Floty i koszar Marynarki Wojennej, trzeba wziąć pod uwagę niezwykle szeroki wachlarz potencjalnych związków i źródeł inspiracji. Przy tak wysokich kompetencjach architektonicznych i doświadczeniu zawodowym, jakie miał Lalewicz, należy założyć, że architekt dobrze znał dorobek architektury polskiej i europejskiej. Władał znakomicie kilkoma językami i sporo podróżował. A zatem każde skojarzenie jego projektu z wcześniejszą realizacją europejską może być uprawnione. Jednocześnie jednak trzeba zdawać sobie sprawę z faktu, że wysokie kwalifikacje i talent twórcy stanowiły podstawę do wykreowania dzieła indywidualnego, czerpiącego swobodnie z dorobku przeszłości, ale w sposób kreatywny i samodzielny, trudno więc w takim przypadku o wskazanie konkretnych wzorców.

Analiza gmachu Dowództwa Floty wiedzie do rozlicznych wzorów reprezentacyjnych budowli nowożytnych, bo i idealnie symetryczna kompozycja dynamicznego układu brył podporządkowanych osi wyniosłej wieży, i ograniczony, ale wyrazisty detale kojarzący się z surowym, rewolucyjnym klasycyzmem, mający też wcześniejsze wzorce we włoskim renesansie i baroku, otwierają tu szerokie pole do interpretacji.

Pozostałe budynki – koszarowe, gospodarcze i mieszkalne – zostały zaprojektowane zgodnie z normami obowiązującymi w połowie lat dwudziestych w budownictwie wojskowym, a ich formy architektoniczne wpisują się w zachowawczy nurt architektury tego czasu – co przejawia się głównie w symetrii kompozycji i wysokich dachach – nie rezygnując z oszczędnej gry detalem architektonicznym. W przypadku budynków zaprojektowanych w pierwszej fazie, w 1924 r., czytelne są jeszcze elementy jednoznacznie nawiązujące do przeszłości – portale, portyki – ale w późniejszych projektach widać, że Lalewicz ograniczył się praktycznie do operowania pionami boniowanych lizen.

Klasyczne formy, do których architekt się odwołał, projektując kompleks na Oksywiu, przywołują na myśl przede wszystkim sposób operowania spuścizną antyku w kształtowaniu architektury, jaki charakteryzował Ledoux. Nieodparte skojarzenia budzi przede wszystkim z królewskimi salinami w Arc-et-Senans, choć oczywiście o żadnych bezpośrednich zapożyczeniach ani też o naśladownictwie nie ma mowy. Niemniej w obu tych zespołach wychwycić można takie cechy, jak operowanie triadą identycznej wysokości arkad – np. na Oksywiu w budynku bramnym, a w salinach w portykach bocznych budynków frontowych, czy pre-dylekacja do wydatnych boniowań w narożach i tzw. kolumn w okowach.

Już Andrzej K. Olszewski – określając twórczość Lalewicza ukutym przez siebie terminem *klasycyzm akademicki* – zauważył, że zabudowania na Oksywiu, w przeciwieństwie do projektów banków tego architekta, są „nieco modernizujące w sensie ograniczenia detalu”, choć „utrzymane... w duchu spuścizny antycznej”⁵⁰. Pomimo utrwalonej w literaturze tradycji nazywania tego zespołu

⁵⁰ Andrzej K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 135.

terminem *klasycyzm akademicki*⁵¹ rezygnuję ze stosowania tego określenia w tym przypadku⁵². Niewątpliwie budynki oksywskie wyrastają z ducha umiłowania do tradycji antycznej w różnych redakcjach, bo i włoskiego renesansu, zwłaszcza Sebastiana Serlia, i francuskiego klasycyzmu, szczególnie Ledoux, i petersburskiego neoklasycyzmu po 1910 r., nie bez wpływu twórczości Andrieja Biełogrudą, Władimira Szczuki czy Mariana Peretiatkowicza, a zwłaszcza takich jego projektów, jak Rosyjski Bank Handlowy. Petersburskich odniesień w projektach dla Oksywia – jak starałam się to wykazać – jest wiele, ale świadczą o doskonałej znajomości pejzażu urbanistyczno-architektonicznego tego miasta, niekoniecznie w kontekście wykształcenia akademickiego. Lalewicz był zafascynowany antykiem, pisał przez lata rozprawę *Hellada*, której rękopis przepadł w czasie wojny, i niewątpliwie spuścizna klasyczna jest jednym z kluczy do zrozumienia jego twórczości i architektury zespołu oksywskiego. Poszukiwania formy odpowiedniej dla architektury władzy, a raczej zbrojnego ramienia tej władzy, kazały Lalewiczowi umieścić swe dzieło w sieci odniesień zarówno uniwersalnych – królewskie saliny w Arc-et-Senans, urbanistyczny układ cesarskiej stolicy – jak i narodowych, doskonale kojarzonych przez mu współczesnych z polskim dorobkiem architektury obronnej czasów stanisławowskich i wojen napoleońskich. Jednocześnie jednak architekt potrafił wykreować dzieło o wielkich walorach syntetycznych i monumentalnych, bez zbędnej archeologiczności detalu, operujące daleko idącymi uproszczeniami.

Warto zauważyć, że na tle architektury koszar oksywskich wyraźnie odróżniają się stylistycznie dwie realizacje z lat trzydziestych – kościół i szpital – których formy nie mają już wiele wspólnego ze zmodernizowanym klasycyzmem projektów z pierwszej dekady niepodległości. Ten dość zasadniczy zwrot stylistyczny w twórczości Lalewicza, czytelny od początku lat trzydziestych, mógł oczywiście wynikać z elastyczności twórczej i otwartości na nowinki. Ale wydaje się, że tej zmianie – jak najbardziej przez architekta zaakceptowanej – pomógł impuls zewnętrzny, jakim było pojawienie się u jego boku, najpierw nieformalnie, a po 1933 r. już oficjalnie, nowego partnera zawodowego – syna Witold Lalewicza, absolwenta Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej z 1933 r.

Kryzys ekonomiczny zmusił Mariana Lalewicza do zamknięcia dobrze prosperującej pracowni i zwolnienia zatrudnianych tam architektów i pomocników⁵³, a zaangażowanie w pracę dydaktyczną i organizacyjną na Politechnice Warszawskiej znacznie ograniczyło działalność projektową architekta. Syn pracował razem z ojcem, ale niewiele stworzył pod własnym nazwiskiem; z reguły projekty sygnowane były tylko przez Mariana, choć bez wątplenia jego syn

⁵¹ Sołtysik, *Gdynia, miasto dwudziestolecia...*, s. 68; Pakizer, *Architektura budynków koszarowych...*, s. 26–27; Chłopecki, *Piasieczny, Gmachy Akademii Marynarki Wojennej...*, s. 55.

⁵² Pomijam tu w ogóle kwestię zasadności stosowania tego terminu, niemającego odpowiednika w literaturze obcej.

⁵³ Edward Usakiewicz, *Wspomnienia o profesorze Marianie Lalewiczu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2005, t. 50, z. 3–4, s. 201–205.

je współtworzył i był poniekąd współodpowiedzialny za ów stylistyczny zwrot, tak wyraźnie widoczny w twórczości ojca. Znikają naczółki i wysokie dachy, klasyczne porządki i podziały, a – przy zachowaniu symetrii w komponowaniu bryły – pojawiają się podziały żebrowaniami z klinkieru i operowanie dużymi płaszczyznami przeszkleń. Marian Lalewicz w latach trzydziestych stał się przedstawicielem nurtu – jak nazywał to zjawisko Olszewski – „półmodernizmu”, czyli nieawangardowej architektury nowoczesnej.

Zespół Dowództwa Floty i koszar Marynarki Wojennej na Oksywiu w Gdyni stanowi do dziś jedną z najlepszych i największych realizacji architektonicznych, nie tylko czasów II Rzeczypospolitej, ale i całej architektury nowoczesnej, o prze-myślanym układzie urbanistycznym, spójnej stylistyce i czytelnej wymowie ideowej. Dziś zubożony jest jedynie o zniszczony w czasie wojny pomnik bitwy pod Oliwą, który niewątpliwie warto by zrekonstruować.

Bibliografia

- Boreyko Józef, *Marynarka wojenna* [w:] *Dziesięciolecie odrodzenia Polskiej Siły Zbrojnej 1918–1928*, red. Henryk Mościcki, Włodzimierz Dzwonkowski, Tadeusz Bałaban, Warszawa 1928, s. 456–472.
- Budownictwo wojskowe 1918–1935. Historia, przepisy, zasady, normy*, red. Aleksander Król, t. 1–2, Warszawa 1935.
- Chłopecki Jerzy, Piaseczny Bogdan, *Gmachy Akademii Marynarki Wojennej* [w:] *Ochrona zabytków architektury obronnej. Materiały Ogólnopolskiego Zjazdu Społecznych Opiekunów Zabytków i Wojewódzkich Konserwatorów Zabytków*, Gdynia – Hel, 2–4 października 1998 r. W 80. rocznicę powstania Marynarki Wojennej RP, red. Bronisław Grzegorzczak, Gdynia–Hel 1998, s. 54–62.
- Ciesielski Czesław, *Powstanie Marynarki Wojennej i jej udział w rozwoju Gdyni* [w:] *Dzieje Gdyni*, red. Roman Wapiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 62–74.
- Dankiewicz Katarzyna, *Marian Lalewicz* [w:] *100 lat Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej 1915–2015. Nauczyciele*, red. Jadwiga Roguska, Stefan Wrona i in., Warszawa 2018, s. 341–343.
- Domy mieszkalne Funduszu Kwaterunku Wojskowego. Sprawozdanie 1927–1930*, Warszawa 1930.
- Dworakowski Jacek, *Pomnik oliwski*, „Rocznik Gdyni” 1989–1990, nr 9, s. 159–161.
- Faryna-Paszkiewicz Hanna, *Geometria wyobraźni. Szkice o architekturze dwudziestolecia międzywojennego*, Gdańsk 2003.
- Kibort Piotr, *Marian Lalewicz*, Culture-pl, <https://culture.pl/pl/tworca/marian-lalewicz> [dostęp: 10.09.2019].
- Kirikow Boris, *Architektura pietiersburgskiego moderna. Obszczestwiennyje zdanija. Kniga Wtaraja*, Sankt Petersburg 2019.
- [Lewoszko Swietłana] Левощко Светлана, С., Лялевич Марианн Станиславович, <http://www.artz.ru/search/Лялевич> [dostęp: 20.08.2019].

- Łobecki Jan Moderst, *Architectura militaris Polona 1918–1978* [w:] *Architektura i urbanistyka w Polsce w latach 1918–1978*, Warszawa 1989 (Studia i Materiały do Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki, t. 18), s. 93–120.
- Niemojewski Lech, *Wspomnienie pośmiertne: Marian Lalewicz (1876–1944)*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1938–1945, nr 31–38, s. 212–214.
- Olszewski Andrzej K., *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.
- Omlanowska Małgorzata, *Działalność Mariana Lalewicza w Petersburgu*, „Przegląd Wschodni” 1991, nr 1, s. 113–132.
- Pakizer Angelika, *Architektura budynków koszarowych Marynarki Wojennej projektu Mariana Lalewicza na Oksywiu*, Gdańsk 2004, praca mgr napisana na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Gdańskiego, mpis.
- Pasieczny Robert, *Gusta kupca Mertensa* [w:] *De Gustibus: studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65 rocznicy urodzin*, red. Robert Pasieczny, Antoni Ziemia, Warszawa 1996, s. 202–211.
- Pasieczny Robert, *Klasycyzm akademicki w twórczości Mariana Lalewicza* [w:] *Klasycyzm i klasycyzmy*, Warszawa 1994, s. 205–209.
- Pruszyński Jan, *Profesor Marian Lalewicz (1876–1944)*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1993, z. 1, s. 57–70.
- Roguska Jadwiga, *Petersburskie wątki w warszawskiej twórczości architektonicznej Mariana Lalewicza*, t. 6, *Polscy i rosyjscy architekci XIX i XX wieku*, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Warszawa–Toruń 2018, s. 133–154.
- Skalimowski Andrzej, *Marian Lalewicz*, <http://www.polskipetersburg.pl/hasla/lalewicz-marian> [dostęp: 10.08.2019].
- Sołtysik Maria J., *Gdynia miasto dwudziestolecia międzywojennego. Urbanistyka i architektura*, Warszawa 1993.
- Sprawozdanie Funduszu Kwaterunku Wojskowego 1927–1937*, Warszawa 1938.
- Usakiewicz Edward, *Wspomnienia o profesorze Marianie Lalewiczu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2005, z. 3–4, s. 201–205.
- Wagner Agata, *Gmach Państwowego Instytutu Geologicznego w Warszawie – przestrzenno-architektoniczne odniesienia Mariana Lalewicza do klasycyzmów w architekturze polskiej*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2010, z. 4, s. 88–102.
- Wagner Agata, *Niezrealizowane plany Mariana Lalewicza rozbudowy Politechniki Warszawskiej na Polu Mokotowskim*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1998, z. 4, s. 343–352.
- Woźnicki Stanisław, *Architektura Wojskowa. Z powodu wystawy piętnastolecia budownictwa wojskowego*, „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 10–12, s. 293–294.
- Zachwatowicz Jan, *Lalewicz Marian* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 16, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, s. 413–414.

Gdynia's
architectura
militaris...

Gdynia's Architectura Militaris Authored by Marian Lalewicz

The complex of the Fleet Command and Navy barracks at Gdynia's Oksywie is one of the most interesting examples of military architecture of the Second Polish Republic. The extensive urban and architectural complex was the work of one architect Marian

Lalewicz; raised over a brief period of time, in its core it represented architectural homogeneity. It was one of the first projects on such a scale of the Polish army after Poland had regained independence. The whole was to be composed of the Fleet Command premises as well as the buildings of the Navy barracks, together with the organizational and technical infrastructure, and dwelling houses for non-commissioned officers and officers together with their families. Lalewicz laid out the whole complex using the radial scheme. The axis of the scheme was to be found in a roundabout closed from the north with a gatehouse on the layout of a quarter circle whose three gateways marked out three axes of the complex. The middle one led to the building of the Fleet Command, the right (eastern) was the backbone for the dwelling complex for the non-commissioned officers and officers, while the left one (western) led along auxiliary buildings to the non-commissioned officers' house, and its eastward bifurcation continued to the barrack complex in a form of a square of buildings placed around the trapezium drill ground. The design having been created in 1924, its implementation conducted in stages was completed in 1931. The complex was subsequently added a hospital building, a garrison church, and, in 1934, the monument commemorating the Battle of Oliwa.

The classical forms Lalewicz echoed in his design for the Oksywie complex make one first of all recall the application of the legacy of the antiquity in shaping architecture characteristic of Jean Nicolasa Louisa Ledoux, though also the Italian Renaissance is referred to, particularly Sebastiano Serlio, and St Petersburg's Neo-Classicism after 1910, with some impact of the oeuvre of such architects as Andriey Bielogrud, Vladimir Shchuko, or Marian Peretyatkovich, particularly such of his designs as Russia Trade Bank. Search for the form adequate to the architecture of power, or more strictly speaking its armed forces, made Lalewicz place his work within the network of both universal references: Royal Saltworks at Arc-et-Senans, urban layout of the imperial capital, and the national ones: perfectly associated by the contemporary with the Polish accomplishments of military architecture from King Stanislaus Augustus' times and Napoleonic wars. The Oksywie Fleet Command and Navy barracks complex has remained one of the best and grandest architectural implementations not only from the period of the Second Polish Republic, but also of all modern architecture, of thoroughly thought-out urban layout, coherent stylistics, and transparent ideological message.

Szymon Jacek

(Muzeum Emigracji w Gdyni)

<https://orcid.org/0000-0002-2351-6718>

Dworzec Morski w Gdyni – historia i architektura na tle wybranych budynków morskich terminali pasażerskich w Europie

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2019.18.07>

Dworzec Morski w Gdyni to obiekt niezwykle ciekawy nie tylko ze względu na swoją architekturę, lecz także historię i kilkakrotnie zmienianą funkcję. Mimo że jest jednym z najbardziej okazałych modernistycznych gmachów Gdyni, do dzisiaj nie został w pełni zbadany, a jego historia ma wiele luk, których zapewne nigdy nie uda się uzupełnić¹.

Podjęta na początku lat dwudziestych XX w. decyzja o budowie portu w Gdyni zakładała skupienie w jednym miejscu różnorodnych funkcji związanych z gospodarką morską: portu handlowego, wojennego, rybackiego, stoczni i portu pasażerskiego. Już w 1923 r. z Gdyni wypłynął pierwszy statek, który na swój pokład zabrał polskich emigrantów – francuski s/s Kentucky. Zaokrętowanie odbywało się z tymczasowego drewnianego mola², a warunki podróży dalekie były od luksusów. Jednak niewątpliwie był to symboliczny moment dla Gdyni, która wkrótce miała się stać portem przesiadkowym dla setek tysięcy polskich emigrantów. Do roku 1927 do obsługi pasażerów w porcie służyła drewniana stacja emigracyjna – niewielki barak stojący u nasady mola. W związku z budową portu wewnętrznego przystań żeglugi transoceanicznej przeniesiono na Nabrzeże Pilotowe (w pobliżu Kapitanatu Portu), a do odprawy pasażerów wzniesiono Magazyn nr 1, czyli tzw. blaszak³. Był on znacznie bardziej przestronny. Doprowadzono do niego bocznice kolejową, która łączyła go z nabrzeżem. Jednak nadal nie oferował on warunków godnych nowoczesnego miasta – a takie aspiracje miała Gdynia. Skromny był nie tylko budynek,

¹ Trudności w badaniu historii Dworca Morskiego wynikają nie tylko z zawirowań historycznych i braku kompletnie zachowanej dokumentacji projektowej. Ze względu na pełnione przez budynek funkcje i ograniczenia z nimi związane (szczególnie w okresie powojennym) wiele pomieszczeń było objętych zakazem fotografowania. Dostęp do nich mieli tylko pasażerowie, którzy pomyślnie przeszli kontrolę celną i paszportową. Dlatego zachowało się bardzo mało materiałów ikonograficznych ukazujących wnętrze dworca. Pewnym uzupełnieniem stanu badań będzie na pewno publikacja poświęcona budynkowi, przygotowywana obecnie przez Muzeum Emigracji w Gdyni.

² Marcin Szerle, *Rozwój infrastruktury emigracyjnej w Gdyni w okresie II Rzeczypospolitej* [w:] *Morze nasze i nie nasze. Zbiór studiów*, red. Piotr Kurpiewski, Tadeusz Stegner, Gdańsk 2011, s. 151–163, tu s. 153.

³ *Ibidem*, s. 155.



Il. 1. Zaokrętowanie na Nabrzeżu Pilotowym w Gdyni – po prawej stronie fragment Magazynu nr 1, początek lat trzydziestych XX w., Narodowe Archiwum Cyfrowe

lecz także oferta usług zapewnianych podróżnym. Przede wszystkim sam proces zaokrętowania przebiegał w dosyć przestarzały sposób – wprost z nabrzeża (il. 1).

Organizacja ruchu emigracyjnego w dwudziestoleciu międzywojennym stanowiła wyzwanie nie tylko dla Gdyni, lecz także dla całego państwa. Władze dostrzegając pozytywne aspekty wychodźstwa, starały się otaczać opieką osoby decydujące się na opuszczenie kraju „za chlebem”⁴. Oprócz powołania instytucji i organizacji, takich jak Urząd Emigracyjny czy późniejszy Syndykat Emigracyjny, które miały ułatwiać emigrantom przechodzenie poszczególnych etapów i procedur związanych z podróżą, zaplanowano stworzenie infrastruktury, która pozwalałaby sprawnie obsługiwać pasażerów i zapewnić im godne i higieniczne (na co zwracano szczególną uwagę) warunki w trakcie całego procesu. Z racji roli, jaką Gdynia zajmowała na szlaku emigracyjnym, w mieście powstała cała sieć obiektów do obsługi emigrantów: dworzec kolejowy (projekt Romualda Millera, 1923–1926), Miejski Szpital Zakaźny z budynkiem kwarantanny (projekt Adama Kuncewicza, 1929)⁵ oraz kompleks Etapu Emigracyjnego na Grabówku (projekt Adama Kuncewicza i Adama Paprockiego, 1929–1935)⁶. Ostatnim wybudowanym obiektem był reprezentacyjny gmach Dworca Morskiego.

⁴ Por. Anna Kicingier, *Polityka emigracyjna II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2005; tekst dostępny w internecie: http://www.cefmr.pan.pl/docs/cefmr_wp_2005-04.pdf [dostęp: 26.06.2018].

⁵ Anna Połusznna, *Funkcjonalny kompleks obsługi emigrantów. Architektura Etapu Emigracyjnego w Gdyni*, „Porta Aurea” 2015, t. 14, s. 178–202, tu s. 190–191.

⁶ *Ibidem*, s. 182 i nn.

Zanim jednak przejdziemy do omówienia samego budynku, warto przyrównać się podobnym obiektom powstającym ówczesnie w zachodniej Europie i rozwiązaniom funkcjonalnym, jakie w nich wykorzystywano⁷. Pod koniec lat dwudziestych XX w. w Europie nastąpiła zmiana w myśleniu o portowej infrastrukturze pasażerskiej. Wpływ na to miało przede wszystkim pojawienie się większych i nowocześniejszych transatlantyków przygotowanych pod potrzeby nowego i jednocześnie bardziej wymagającego użytkownika – turysty. Emigranci wciąż stanowili ważną grupę pasażerów, jednak wraz z wprowadzeniem przez Stany Zjednoczone w pierwszej połowie lat dwudziestych restrykcyjnej polityki imigracyjnej oraz późniejszym kryzysem gospodarczym ich liczba malała. We wcześniejszych dekadach w portach Europy Zachodniej funkcjonowały usytuowane na nabrzeżach magazyny tranzytowe z wydzielonymi przestrzeniami do obsługi podróży. Na ich tle nietypowo jawiły się rozwiązania stosowane w portach obsługujących przeprawę przez kanał La Manche, które były zarządzane przez przedsiębiorstwa kolejowe. Zwracano w nich więc uwagę na zapewnienie sprawnego przesiadki z pociągu na prom, co niewątpliwie ułatwiał fakt, że poszczególne elementy infrastruktury (kolej, dworce, promy) należały do jednej firmy. Podobna sytuacja własnościowa występowała we Francji i we Włoszech, gdzie znaczna część transportu należała do władz publicznych i to właśnie w tych krajach mogły się ukształtować sprawniejsze węzły komunikacyjne⁸.

Jeden z najważniejszych dworców morskich tego okresu powstał we francuskim Cherbourgu do obsługi statków Compagnie Générale Transatlantique (CGT) oraz Cunard i White Star Line. Projekt kompleksu przygotował w 1924 r. lokalny architekt, René Levavasseur, we współpracy z inżynierem Marcellem Chalosem. Pierwotna koncepcja musiała jednak ulec zmianie z powodu oszczędności, przez co uproszczono m.in. dekoracje na elewacjach. Otwarcie obiektu nastąpiło w 1933 r. Monumentalny kompleks zajmował powierzchnię 2,5 ha i składał się z hali kolejowej skomunikowanej łącznikiem z tzw. Halą Transatlantyczną. Mieściła ona okazały hol pasażerski, poczekalnie (w tym art déco'wski *grand salon*), pomieszczenia linii żeglugowych, a także ulokowaną na piętrze halę odpraw celnych, która mogła obsłużyć do 1000 osób na godzinę. Na parterze, poniżej hali odpraw, usytuowano magazyn oraz bagażownię⁹. Łączność między budynkiem a statkami zapewniały trapy. Układ całego kompleksu oraz zastosowane w nim udogodnienia stanowiły na tyle przemyślaną strukturę,

⁷ W tekście przywołano przykłady wykazujące różnego rodzaju podobieństwa do obiektu gdyńskiego. Ze względu na brak materiałów pozwalających na wystarczający opis pominięto m.in. rozwiązania amerykańskie i skandynawskie, ale też holenderskie, m.in. Aankomsthal Holland-Amerika Lijn (obecnie Cruise Terminal) w Rotterdamie z lat 1946–1949, zaprojektowany przez znakomitą pracownię Brinkman, Van den Broek & Bakema. Wątki te wymagają niewątpliwie dalszego uzupełnienia.

⁸ Bruce Peter, *The Architecture of Promotion* [w:] *Ocean Liners. Speed and Style*, ed. Daniel Finamore, Ghislaine Wood, London 2018, s. 52–65, tu s. 58.

⁹ *Ibidem*, s. 58.

że pasażerowie podróżujący np. z Paryża do Nowego Jorku przechodzili wszystkie etapy podróży „pod dachem”¹⁰.

Opisany powyżej schemat funkcjonalny powtórzono w projekcie dworca morskiego w Hawrze, który przygotował Urbain Cassan (projektujący wcześniej głównie stacje kolejowe). Oficjalne otwarcie obiektu nastąpiło w 1935 r. W przeciwieństwie do historyzującej i art décoowskiej stylistyki stacji z Cherbourga dworzec w Hawrze stanowił przykład typowo modernistycznej architektury w duchu *streamline moderne*. Zachwycał efektownym żelbetowym, przeszklonym dachem hali kolejowej, z której można było się udać ruchomymi schodami do budynku głównego. Nowoczesna architektura dworca miała odpowiadać nowoczesnemu wystrojowi wnętrz i wyposażeniu transatlantyku s/s Normandie, który był głównym statkiem obsługiwanym przez stację. A zatem terminal zapowiadał to, czego pasażerowie mogli doświadczyć na pokładzie statku. CGT stosowało zresztą tę samą zasadę przy projektowaniu też innych swoich biur i punktów sprzedaży, utrzymanych w stylistyce *streamline moderne*¹¹.

Okazałe gmachy terminali pasażerskich budowano na początku lat trzydziestych również we Włoszech. Włoskie dworce morskie – w przeciwieństwie do obiektów francuskich, które składały się ze stojących obok siebie stacji kolejowej i terminalu – wznoszono zazwyczaj na odrębnych pirsach. Rozwiązanie to pozwalało na cumowanie i obsługę statków po obu stronach budynku. Formy funkcjonalistyczne zastosowano podczas rozbudowy terminalu w Genui (wybudowanego pod koniec XIX w. i powiększonego w okresie pierwszej wojny światowej) w latach 1931–1933 według projektu Luigiego Viettiego¹².

Najważniejszym dworcem morskim we Włoszech był niewątpliwie monumentalny gmach projektu Cesarego Bazzanigo, wzniesiony w Neapolu w latach 1933–1936¹³. Został on zaprojektowany symetrycznie – osią założenia była stacja kolejowa (obecnie jest to wewnętrzny zespół ulic), poprowadzona pomiędzy dwoma modułami budynku i częściowo zadaszona przestronnymi łącznikami¹⁴. W każdym z symetrycznych modułów znalazły się kasy, poczekalnie, bagażownie i pomieszczenia do kontroli celnej. Transport i magazynowanie towarów – podobnie jak w omówionych wcześniej przykładach francuskich – odbywały się na parterze, podczas gdy kontrola pasażerów – na piętrze¹⁵. Pod względem formalnym budynek operuje stylistyką uproszczonego neoklasycyzmu, ale z licznymi nowoczesnymi akcentami. Partia od strony basenu portowego (ogładana jako pierwsza przez przyplływających) ma nowocześniejszy

¹⁰ <http://cherbourg-titanic.com> [dostęp: 26.06.2018].

¹¹ Peter, *The architecture...*, s. 58.

¹² *Ibidem*, s. 60.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ M. Rasulo, *The construction and the reconstruction of the Maritime Station of Naples in the chronicles of the time from the Neapolitan newspaper libraries* [w:] *Maritime Heritage and Modern Ports*, ed. Roger Marcet i Barbé, Carlos A. Brebbia, Joan Olivella, Southampton 2005, s. 49.

¹⁵ Peter, *The architecture...*, s. 60.

charakter w porównaniu z elewacją od strony miasta. Jak można się domyślać, miała prezentować przyplływającym do Włoch nowoczesność kraju. Poza tym cały kompleks jest bardzo monumentalny. W jego formach czytelne są odwołania do architektury starożytnego Rzymu (oczywiście nowoczesnie przetworzonej), co bardzo dobrze wpisywało się w retorykę ówczesnej władzy, a jednocześnie pokazywało stabilność i siłę włoskiego państwa pod rządami faszystów¹⁶. Podobną stylistyką, choć w znacznie mniejszej skali, operuje budynek dworca morskiego w Trieście (projekt Umberto Nordio i Giacomo Zammattio, 1926–1930)¹⁷. Został on również ulokowany na pirsie, dzięki czemu mógł obsługiwać kilka statków jednocześnie.

W wielu innych portach Europy Zachodniej w latach trzydziestych nadal korzystano z infrastruktury powstałej na początku XX w. Na tle nowych gmachów realizowanych we Francji i Włoszech dosyć skromnie prezentuje się infrastruktura, która powstała w tamtym czasie w miastach niemieckich. W Hamburgu pasażerowie wciąż korzystali z budynków wzniesionych na początku XX w. – przede wszystkim z kompleksu St. Pauli Landungsbrücken, który stanowił ważny dla miasta węzeł komunikacyjny. Pełnił on jednocześnie dwie funkcje – dworca kolejowego i terminalu morskiego, co zostało rozwiązane architektonicznie poprzez skomunikowanie pontonowych nabrzeży na Łabie z gmachem głównym za pomocą zadaszonych pomostów.

Inna sytuacja miała miejsce w drugim pod względem wielkości niemieckim porcie obsługującym rejsy transoceaniczne – Bremerhaven. W latach dwudziestych XX w. zrealizowano tam dwie inwestycje przeznaczone do obsługi nowych transatlantyków firmy Norddeutscher Lloyd – przede wszystkim s/s Columbus. Obejmowały one stworzenie nowego, długiego na 900 m nabrzeża – Columbuskaje (budowa w latach 1924–1928), oraz otwartego w 1928 r. terminalu. Dworzec składał się z przystanku kolejowego, parterowej hali odpraw oraz wyższej części administracyjnej. Przy dość oszczędnym programie funkcjonalnym sięgnięto tutaj po formy funkcjonalizmu. Prostą, białą bryłę budynku ożywiały pionowe i podłużne pasy okien, podkreślone ciemną stolarką. Zabrakło natomiast akcentów podkreślających znaczenie obiektu dla miasta¹⁸.

Warto jeszcze wspomnieć o kilku innych projektach zrealizowanych, co prawda, tuż po drugiej wojnie światowej, jednak swoją stylistyką kontynuujących tradycję przedwojennego funkcjonalizmu, w szczególności nurtu *streamline moderne*. Mowa tu o dwóch niedużych dworcach w Lizbonie, zaprojektowanych jeszcze w latach trzydziestych przez Porfirio Pardal Monteiro (oba otwarto w latach czterdziestych), oraz o okazałym Ocean Terminal w Southampton, wybudowanym według projektu C.B. Dromgoole’a, ukończonym w 1950 r.

¹⁶ Rasulo, *The construction...*, s. 46.

¹⁷ Trieste, *Stazione marittima*, Umberto Nordio con Giacomo Zammattio, 1926–1930 – nota dostępna w bazie Sistema Archivistico Nazionale, <http://www.san.beniculturali.it/web/san/detail/oggetti-oggetti-digitali?pid=san.dl.SAN:IMG-00006330> [dostęp: 10.09.2018].

¹⁸ Columbus-Terminal – construction and history, www.bremerhaven.de [dostęp: 25.09.2018].

Powtarzały one układ znany z opisanych już obiektów. Magazyny i bagażownie znajdowały się na parterze, a pomieszczenia celne i poczekalnie wyższych klas – na piętrze. Wszystkie obiekty operowały prostymi formami, kojarzącymi się z architekturą industrialną, wzbogaconą o efektowne zaokrąglenia i przeszklenia, a także kryjącą wysmakowane i luksusowe wnętrza¹⁹.

Plany dotyczące utworzenia w Gdyni profesjonalnego dworca do obsługi rejsów transoceanicznych pojawiły się najprawdopodobniej na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych²⁰. Miał on stanąć na terenie położonym najbliżej wejścia do portu, przy najgłębszym (sięgającym 12 m) kanale, co stwarzało dogodne warunki dla dużych statków transoceanicznych, które jednocześnie krótko cumowały w porcie²¹. Do obsługi podróżnych planowano pierwotnie przeznaczyć całą przestrzeń nowo wybudowanego mola pasażerskiego o długości 400 m i szerokości 120 m. Ambitne plany przewidywały wzniesienie kompleksu składającego się z magazynu tranzytowego i hali pasażerskiej. Miał on obsługiwać zarówno turystów, jak i emigrantów. Program funkcjonalny obejmował odrębne sale dla wychodźców udających się do Ameryki Północnej i Południowej (wynikało to z odmiennego charakteru obu emigracji – ta druga była zdecydowanie bardziej rolnicza i osadnicza), sale noclegowe, pomieszczenia dla różnego rodzaju służb i instytucji: policyjnych, emigracyjnych, sanitarnych, kolejowych, dla organizacji opieki społecznej, oraz centralę poczty zamorskiej. Jak donosił „Przegląd Budowlany”, powstał już nawet projekt całego założenia, ale z powodu kryzysu gospodarczego i jednoczesnego spadku ruchu emigracyjnego musiał zostać zweryfikowany²². Ostatecznie zdecydowano się na ograniczenie powierzchni budynku do przestrzeni znajdującej się w północnej części pirsu, przy Nabrzeżu Francuskim. Tak jak w wypadku pierwotnej koncepcji, terminal miał łączyć funkcje obsługi emigrantów i rejsy turystyczne. Teren przy Nabrzeżu Holenderskim (w południowej części pirsu) przeznaczono na przeładunek złomu, a w dalszej części mola wzniesiono Magazyn Aukcji Owocowych. Po obu stronach budynku poprowadzono tory kolejowe będące częścią tzw. „toru do Ameryki”, czyli linii łączącej Dworzec Morski z dworcem kolejowym i Etapem Emigracyjnym na Grabówku. Rozwiązanie to pozwalało na szybki i sprawny transport emigrantów²³. Komunikację samochodową zapewniała ulica (z czasem nazwaną Polską), a samo założenie poprzedzono reprezentacyjnym skwerem.

¹⁹ Peter, *The architecture...*, s. 61–62.

²⁰ Roman Fafius, *Budowa Magazynu Tranzytowego wraz z halą pasażerską w Gdyni*, „Przegląd Budowlany” 1933, z. 3, s. 88–90, tu s. 88.

²¹ Tadeusz Wenda, *Rzut oka na powstanie portu w Gdyni*, „Morskie Wiadomości Techniczne” 1938, t. 3, nr 2–3, s. 7.

²² Fafius, *Budowa Magazynu...*, s. 88–89.

²³ Postulszna, *Funkcjonalny kompleks...*, s. 190. Co ciekawe, linię zaczęto wykorzystywać do przewozu emigrantów dopiero w 1935 r., zob. Szerle, *Rozwój infrastruktury...*, s. 160.

Projekt realizacyjny Dworca Morskiego przygotowali w 1932 r. architekci katowickiego oddziału berlińskiej spółki Dyckerhoff & Widmann²⁴. Niestety, do dziś nie udało się jednoznacznie potwierdzić w źródłach, jaki wkład w ostateczny projekt miał Wacław Tomaszewski. Na pewno był on zaangażowany w prace koncepcyjne. Zachował się plan sytuacyjny kompleksu autorstwa Tomaszewskiego z sierpnia 1931 r., który nieznacznie różni się od ostatecznie zrealizowanego²⁵. Prawdopodobnie architektowi zlecono także opracowanie wstępnego projektu budynku²⁶, z którego mogła przetrwać dyspozycja wnętrza z centralnie umieszczonym holem otoczonym pomieszczeniami²⁷. Nie wiadomo, ile z pierwotnej koncepcji uwzględniono w propozycji firmy Dyckerhoff & Widmann. Nie są też znane nazwiska architektów odpowiedzialnych za projekt z upoważnienia spółki²⁸.

Za budowę kompleksu (il. 2) odpowiedzialne były przede wszystkim gdyńskie firmy budowlane – F. Skąpski i S-ka Inż. oraz Wolski, Wiśniewski Inż., tworzące Koncern dla Rozbudowy Portu w Gdyni. W początkowym etapie prac uczestniczyło poznańskie Towarzystwo Robót Inżynierskich „TRI”, a całość nadzorowali pracownicy firmy Dyckerhoff & Widmann. Budowa rozpoczęła się w sierpniu 1932 r. i przebiegała bardzo sprawnie. Zakończenie pierwszego etapu (obejmującego konstrukcję i dach Magazynu Tranzytowego) nastąpiło dwa tygodnie przed planowanym terminem²⁹, a oficjalnego otwarcia całego kompleksu dokonano już w grudniu 1933 r.

Dworzec Morski składa się z dwóch części – frontowej, trzypiętrowej Hali Pasażerskiej i piętrowego Magazynu Tranzytowego w głębi. Od początku obie partie zaplanowano jako jeden układ funkcjonalny, ale zostały one odmiennie ukształtowane pod względem architektonicznym. Terminu *dworzec morski* często używa się w odniesieniu jedynie do Hali Pasażerskiej (ma to miejsce także w niektórych źródłach), co wydaje się nie do końca uzasadnione, zważywszy

²⁴ Archiwum Państwowe w Gdańsku, Oddział w Gdyni [dalej: APG, OG], Urząd Morski w Gdyni [dalej: UMG], sygn. 1044/128, nlb., Projekt szkicowy Magazynu Tranzytowego [fragmenty]; por. Maria J. Sołtysik, *Gdynia – miasto dwudziestolecia międzywojennego. Urbanistyka i architektura*, Warszawa 1993, s. 192–194.

²⁵ APG, OG, UMG, sygn. 1044/131, Plan sytuacyjny Magazynu Tranzytowego na Molo Pasażerskim, nlb.

²⁶ Anna Orchowska-Smolińska, *Zakres merytoryczny scenariusza wystawy stałej Muzeum Emigracji. Architektura Dworca Morskiego w Gdyni*, Gdynia 2012, s. 14 (dokument w posiadaniu Muzeum Emigracji w Gdyni). Autorka przywołuje wykonany przez Tomaszewskiego projekt elewacji reprodukowany [w:] Władysław Gieysztor, *Budowa portu w Gdyni. Referat na I Narodowy Kongres Żeglugi*, Warszawa 1932.

²⁷ Karta ewidencyjna członka SARP Wacława Tomaszewskiego, oddział w Gdańsku za: Magdalena Puchała, *Gdyńska twórczość Wacława Tomaszewskiego*, Gdańsk 2010, s. 60 (maszynopis w dyspozycji Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego).

²⁸ Na projektach realizacyjnych powtarzają się podpisy dwóch osób, ale są całkowicie nieczytelne.

²⁹ Tadeusz Kuhnke, *Szczegóły z organizacji wykonania*, „Przegląd Budowlany” 1933, z. 3, s. 98–100.



Il. 2. Budowa Dworca Morskiego w Gdyni, 1933, Narodowe Archiwum Cyfrowe

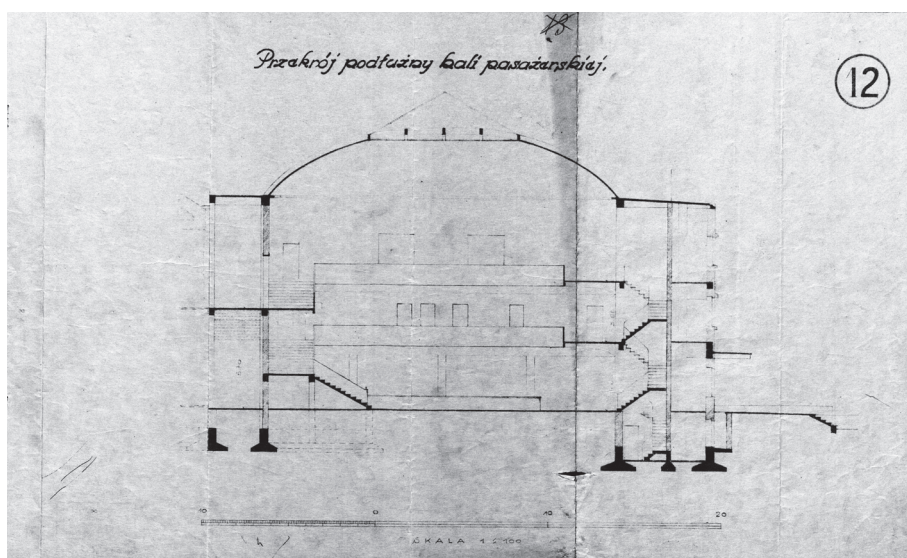
na fakt, że piętro magazynu stanowiło od początku integralną (a może nawet najważniejszą) część stacji. Kompleks wzniesiono na wspólnym cokole, który był wysunięty poza obrys całego budynku i pełnił funkcję ramp kolejowych i towarowych (il. 3).

Hala Pasażerska (il. 4) to dwupiętrowa, częściowo podpiwniczona partia, wzniesiona na planie kwadratu. W jej centrum znajduje się przestronny hol, wokół którego rozlokowano pomieszczenia skomunikowane na piętrach wewnętrznymi galeriami. Wschodnią część hali zajmują z kolei szerokie, reprezentacyjne schody wiodące na pierwsze piętro i dalej do Magazynu Tranzytowego. Dodatkowo po obu stronach umieszczono windy towarowo-osobowe obsługujące magazyn. Komunikację między kondygnacjami hali zapewniają dwie klatki schodowe i winda od strony zachodniej. Hol przykryto efektownym czteroszwowym, żelbetowym sklepieniem klasztornym, które dźwiga szklany, piramidalny świetlik. Pasażerowie mogli korzystać z trzech wejść do hali – głównego od zachodu i dwóch bocznych od strony ramp kolejowych. Dodatkowo funkcjonowały także służbowe wejścia z ramp do bagażowni i na pocztę.

Hala Pasażerska mieściła większość pomieszczeń z usługami, z których korzystali pasażerowie, oraz biura służb obsługujących kompleks. Ze względu na liczne zmiany wprowadzane na różnych etapach projektu funkcje niektórych przestrzeni nadal nie są do końca potwierdzone. Na parterze od północy znajdował się urząd pocztowy. W niedużych pomieszczeniach po obu stronach wejścia głównego ulokowano prawdopodobnie kantor oraz punkt informacji i sprzedaży biletów



Il. 3. Dworzec Morski w Gdyni – widok na Halę Pasażerską i fragment Magazynu Tranzytowego, lata trzydzieste XX w., Muzeum Emigracji w Gdyni



Il. 4. Przekrój podłużny Hali Pasażerskiej, 1932, Archiwum Państwowe w Gdańsku, Oddział w Gdyni, Urząd Miasta w Gdyni, sygn. 1044/133

okrętowych, natomiast w południowej części usytuowano bagażownię. Komplex bagażowni zajmował także pomieszczenia na pierwszym piętrze (il. 5), a jego układ był jednym z lepiej zaprojektowanych rozwiązań funkcjonalnych obiektu. Połączenie z rampą kolejową i wewnętrzna winda pozwalały na sprawny transport bagażu z pociągu na piętro Magazynu Tranzytowego bez angażowania podróżnych. Dla ułatwienia transportu bagażu wwożonego do kraju zaprojektowano analogicznie zsuwnię i pochylnię, prowadzące z magazynu na parter bagażowni. Stamtąd bagaż mogli odebrać podróżni lub też był on przenoszony bezpośrednio do pociągu. Na pierwszym piętrze rozmieszczono pomieszczenia ekspozytury celnej, biura linii żeglugowej Gdynia America Line oraz gabinet lekarzy: portowego i amerykańskiego. Na ostatniej kondygnacji znalazły się natomiast poczekalnie i bufet – odrębne dla klasy III i turystycznej, obsługujące je zaplecze gastronomiczne, pomieszczenia dla policji i kolejne pomieszczenia celników³⁰. Początkowo planowano rozdzielić w całym kompleksie Dworca Morskiego ruch pasażerów wyjeżdżających i przyjeżdżających. Dla tych pierwszych zamierzano przeznaczyć rampę i wejście południowe, natomiast osoby przybywające do kraju miały korzystać z wyjścia północnego³¹. Podział miał także obowiązywać w Magazynie Tranzytowym. Ostatecznie z tego pomysłu zrezygnowano, przeznaczając północną rampę na ładownię do obsługi przesyłek i towarów³².

Wnętrze hali zostało opracowane w oparciu przede wszystkim o grę elementów architektonicznych. Największe wrażenie robił niewątpliwie wysoki, przestronny hol (il. 6), zamknięty efektownym sklepieniem i rytmizowanymi balustradami nadwieszonych galerii na piętrach. Te ostatnie stanowiły zresztą bardzo elegancki element dekoracyjny, na pierwszym piętrze przechodząc miękko w balustrady schodów głównych, ozdobionych ciemną wstęgą z lastriko. Nowoczesność tego rozwiązania wzmacniało zastosowanie okrągłej, giętej metalowej poręczy. Lastrikowa posadzka holu (il. 7) została udekorowana ciemnymi przecinającymi się pasami, które jednocześnie wyznaczały główny ciąg komunikacyjny (od wejść do schodów). Zarówno galerie, jak i opracowanie posadzki kierowały wzrok pasażerów w stronę prowadzących do magazynu szerokich, paradnych schodów (na planie litery T) oraz znajdującej się nad nimi dekoracji. Kompozycja wschodniej ściany stanowiła główny element plastyczny wnętrza i jednocześnie silny akcent ideologiczny. Nad spocznikiem schodów umieszczono dwie płaskorzeźby z brązu (il. 8) autorstwa Antoniego Miszewskiego³³. Były to portrety

³⁰ APG, OG, UMG, sygn. 1044/128, nlb., Projekt szkicowy Magazynu Tranzytowego z 20 czerwca 1933 r., rzuty poszczególnych kondygnacji, plany parteru i I-szego piętra Dworca Morskiego w zbiorach Muzeum Miasta Gdyni, sygn. MMG/HM/II/188/12 i MMG/HM/II/188/14; *Gdynia, Wolne M. Gdańsk i Wybrzeże*, t. 1, Warszawa 1939, s. 49.

³¹ APG, OG, UMG, sygn. 1044/129, s. 15.

³² APG, OG, Gdynia-Ameryka Linie żeglugowe SA, sygn. 1036/1589, Umowa między Urzędem Morskim w Gdyni a Polskim Transatlantyckim Towarzystwem Okrętowym w Gdyni w sprawie wynajmu lokali biurowych w Dworcu Morskim, s. 19.

³³ *Historyczny dzień w Gdyni. Symboliczna uroczystość poświęcenia portu*, „Gazeta Gdańska” 1933, nr 283, s. 1.



Il. 7. Wnętrze Hali Pasażerskiej współcześnie, 2018,
fot. Szymon Jocek

marszałka Józefa Piłsudskiego i prezydenta Ignacego Mościckiego, których rządy miały symbolizować początek i koniec najważniejszego etapu budowy portu. Obaj politycy zostali przedstawieni z profilu, zwróceniu ku sobie, co mogło przypominać o kontynuacji przez ówczesnego prezydenta polityki marszałka. Poniżej płaskorzeźb zamontowano pamiątkowe tablice podkreślające, że za rządów Piłsudskiego zaprojektowano i rozpoczęto realizację inwestycji, a podczas prezydentury Mościckiego dokonano jej poświęcenia. Płaskorzeźby ujęto w architektoniczne ramy w postaci trzech pionów kanelowanych lizen. Zwraca uwagę bardzo silne wyeksponowanie całej kompozycji we wnętrzu hali, które pokazuje jak ważny ideologicznie był dla władz budynek dworca i sama Gdynia. W Hali Pasażerskiej zawisły jeszcze dwie inne pamiątkowe tablice wyko-

nane z marmuru – umieszczono je po obu stronach wejścia głównego. Były poświęcone m.in. otwarciu Dworca Morskiego, ale też osobie Eugeniusza Kwiatkowskiego. Wystrój wnętrza uzupełniały trójkątne, narożne lampy, zamontowane przy belkach dźwigających galerie. Swoją formą bardzo dobrze wkomponowały się w strukturę architektoniczną.

Od wschodu Hala Pasażerska łączy się z dwukondygnacyjnym Magazynem Tranzytowym. Wzniesiono go na planie prostokąta o długości 120 m. Jego parter zaprojektowano jako niezależny magazyn portowy do składowania towarów drobnicowych, wyodrębniając na potrzeby dworca jedynie fragment części wschodniej – miał tam funkcjonować hol bagażowy. Integralną częścią stacji było natomiast piętro magazynu, które miało pełnić jednocześnie dwie funkcje – sali odpraw i kontroli pasażerów oraz miejsca do składowania towarów. Wykorzystywanie tej kondygnacji jednocześnie do dwóch różnych zadań miało ułatwić system przesuwnej siatki, która pełniła rolę ścianki działowej i umożliwiała podział przestrzeni według trzech wariantów w zależności od potrzeb³⁴. Hala magazynu miała być uzupełniona o kasy do sprzedaży biletów kolejowych (można tam było również odebrać bilety kupione wcześniej za granicą). Komunikację z rampami towarowymi na parterze zapewniały z kolei dwie windy towarowe z kłatkami schodowymi.

³⁴ APG, OG, UMG, sygn. 1044/128, Górna kondygnacja Magazynu Tranzytowego, nlb.

Jednym z najciekawszych rozwiązań funkcjonalnych (ale też architektonicznych) Magazynu Tranzytowego było skomunikowanie piętra budynku ze statkami, które cumowały przy Nabrzeżu Francuskim. Wzdłuż całej elewacji północnej biegła rampa, do której dostawiano kładki, po których pasażerowie mogli się przedostać bezpośrednio na pokład transatlantyków. Przeniesienie procedury zaokrętowania z poziomu nabrzeża na trapy, znane z wcześniej omówionych realizacji zachodnioeuropejskich, miało na celu nie tylko zwiększenie komfortu podróżnych. Umożliwiała także odseparowanie pasażerów, którzy przeszli odprawę, od osób postronnych, które mogły znaleźć się na nabrzeżu. Aby usprawnić komunikację między budynkiem a statkami, ale też ułatwić transport towarów, północna elewacja została wyposażona w system przesuwanych metalowych bram na szynach³⁵. Pozwalały one na swobodne kierowanie ruchu pasażerskiego w zależności od rodzaju cumującej jednostki. Co więcej, ich szerokość mogła być swobodnie regulowana, gdyż nie było między nimi żadnych słupów. Cały system powstał dzięki przemyślanej konstrukcji magazynu. Jego architekci zdecydowali się oprzeć ciężar struktury dachu na rzędzie wewnętrznych słupów, co pozwoliło z jednej strony na swobodne wykorzystanie przestrzeni magazynowej, a z drugiej – pozbawiło funkcji nośnej elewację od strony Nabrzeża Francuskiego. To właśnie dzięki temu rozwiązaniu pas metalowych bram mógł swobodnie zająć całą długość elewacji północnej. Warto w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednym ciekawym i nowoczesnym elemencie obsługi magazynu – tzw. *passarellach*, czyli dwóch półportalowych dźwigach, które posiadały wbudowane kryte przejście dla pasażerów. Pełniły one jednocześnie funkcję żurawia portowego oraz trapy między rampą a pokładem statku. Urządzenia te, oddane do użytku w latach 1937–1938, zaprojektowano i wykonano specjalnie dla Dworca Morskiego³⁶.

Magazyn Tranzytowy otrzymał proste, pozbawione dekoracji wnętrze, typowe dla architektury przemysłowej. Główną zasadą, która je kształtowała,



Il. 8. Dekoracja wschodniej ściany Hali Pasażerskiej z płaskorzeźbami Antoniego Miszewskiego, 2015, Muzeum Emigracji w Gdyni, fot. Bogna Kociumbas

³⁵ APG, OG, UMG, sygn. 1044/126, Magazyn Tranzytowy w Gdyni. Magazyn [rysunki projektowe bram], nlb. Podobno elementy mechanizmu przetrwały wojnę, ale ostatecznie nie zostały wyeksponowane w budynku podczas jego adaptacji na potrzeby Muzeum Emigracji w Gdyni.

³⁶ Orchowska-Smolińska, *Zakres merytoryczny...*, s. 6; Ludwik Budka, *Urządzenia przeładunkowe portu w Gdyni*, „Życie Techniczne” 1938, z. 7–8, s. 300–301.

Szymon
Jocek

było wyeksponowanie elementów konstrukcyjnych oraz materiału, z którego je wykonano, przez co stawały się one środkami wyrazu estetycznego. Regularnie rozmieszczone żelbetowe słupy, belki stropowe, łupinowe dachy z widocznymi śladami po szalunku miały podkreślać nowoczesne rozwiązanie techniczne wykorzystane przy budowie obiektu. Posadzkę również wyłożono płytami, prawdopodobnie betonowymi³⁷. Jednocześnie, poprzez zastosowanie licznych podłużnych świetlików i łukowych okien w górnej partii najdłuższych elewacji, cały magazyn był doskonale doświetlony.

Odmierna stylistyka obu części kompleksu Dworca Morskiego była widoczna nie tylko w opracowaniu wnętrza, lecz także w ukształtowaniu elewacji. Fasadę budynku (od strony ulicy Polskiej) zakomponowano symetrycznie (il. 9). Jej centralną część stanowią dwa pasy wąskich okien regularnie rozdzielone lizenami, a całość dopełniają po bokach dwie płaszczyzny kryjące klatki schodowe. Partia przyziemia, w której znalazło się m.in. poprzedzone szerokimi schodami wejście główne oraz większe, horyzontalne przeszklenia, została wyraźnie oddzielona od reszty elewacji linią lekkiego, długiego żelbetowego daszka.



Il. 9. Fasada Dworca Morskiego współcześnie, 2018, fot. Szymon Jocek

Horyzontalna i dość przysadzista bryła budynku została wysmuklona poprzez zastosowanie lizen, wieżyczek rozmieszczonych po obu bokach oraz elegancko załamującej się linii dachu. Wszystkie te elementy wertykalizują budynek. Fasada została dodatkowo zdynamizowana poprzez wysunięcie lizen przed lico budynku. Ich przestrzenna forma tworzy na głównej elewacji specyficzną

³⁷ Tak wynika ze zdjęcia autorstwa Henryka Poddębskiego z 1935 r., por. Narodowe Archiwum Cyfrowe, Archiwum fotograficzne Henryka Poddębskiego, sygn. 131-D-1-1, Sala odprawy celnej na Dworcu Morskim.



grę światła i cienia. Lizeny są zresztą poprowadzone nieco powyżej krawędzi ścian, co daje wrażenie, jakby były nałożone na jej lico. Tego typu rozwiązanie można zaobserwować w innych budynkach zaliczanych do wertykalnego nurtu gdyńskiej architektury, m.in. gmachu Urzędu Celnego i Straży Granicznej (projekt Stanisława Odyńca-Dobrowolskiego z 1935 r.)³⁸. Szlachetność opracowania fasady została podkreślona także przez zastosowanie dwóch rodzajów tynku o różnej fakturze – gładkiego w części środkowej i o grubszym uziarnieniu w częściach bocznych. Ten ostatni element stanowił dobry sposób na podkreślenie głównego akcentu ideologicznego kompozycji – dwóch, utrzymanych w stylistyce art déco płaskorzeźb orłów, wykonanych z piaskowca, które umieszczono na bocznych częściach fasady. Niestety, autorstwo obu rzeźb nie jest potwierdzone, jednak niewykluczone, że stworzył je również Miszewski, który podobną dekorację zastosował we współprojektowanym z Julianem Putermanem-Sadłowskim gmachu gdyńskiego Urzędu Poczтового³⁹. Godło państwowe było częstym elementem powstających ówczesnie budynków publicznych. W jednej z początkowych koncepcji orły miały pojawić się jako pełnoplastyczne rzeźby usytuowane w narożnikach daszku nad wejściem głównym⁴⁰. Ostatecznie z tego pomysłu zrezygnowano, co niewątpliwie odciążyło optycznie fasadę.

Od strony północnej i południowej Hala Pasażerska otrzymała proste elewacje (il. 10), podzielone, podobnie jak fasada, dwoma rzędami wąskich okien i wydzieloną daszkami częścią przyziemia. W obu wypadkach narożniki kryjące klatki schodowe podkreślono blokami wąskich, prostokątnych wieżyczek, niejako wbijających się w bryłę hali. Urozmaicono je oknami termometrowymi i grubymi opaskami masztów, a więc elementami charakterystycznymi dla gdyńskiej architektury lat trzydziestych.

Frontowa część Dworca Morskiego otrzymała monumentalne, symetryczne formy – co nie dziwi w kontekście reprezentacyjnego charakteru obiektu. Dworzec Morski był ostatnim budynkiem, przez który przechodzili podróżni opuszczający ojczyznę, a także miejscem, które odwiedzało wielu turystów i mieszkańców podziwiających transatlantyki. Miał pozostawić w nich wrażenie dumy z osiągnięć polskiego państwa nad morzem.

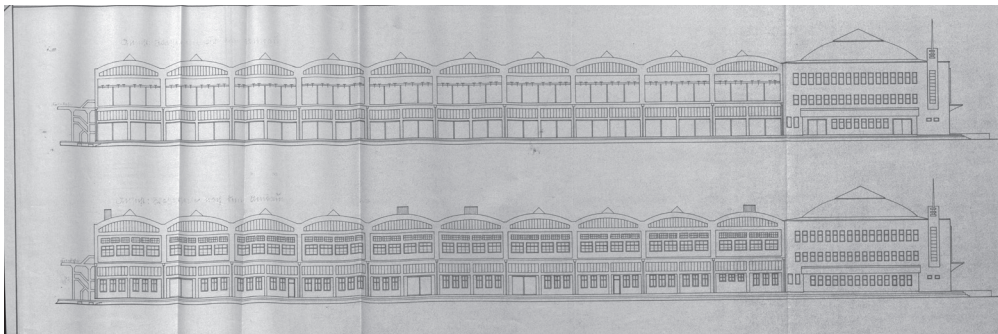
Zgola odmiennie potraktowano elewacje Magazynu Tranzytowego, które prezentowały typowo funkcjonalistyczne podejście. Jest to o tyle interesujące, że ściana od strony Nabrzeża Francuskiego była swego rodzaju drugą fasadą, oglądaną przez pasażerów przybywających do Polski. Mimo wszystko architekci nie zastosowali tu właściwie żadnych dekoracji, poza subtelną grą form, wynikającą z regularnych podziałów architektonicznych. Wygląd elewacji wynikał bezpośrednio z funkcji poszczególnych kondygnacji. Podzielono je pasmem

³⁸ Sołtysik, *Gdynia – miasto...*, s. 333.

³⁹ *Ibidem*, s. 133–142.

⁴⁰ APG, OG, UMG, sygn. 1044/133, Projekt szkicowy Magazynu Tranzytowego [widok elewacji], nlb.





Il. 10. Rysunek elewacji bocznej Dworca Morskiego, 1942, Archiwum Państwowe w Gdańsku, Oddział w Gdyni, Dyrekcja Budowy Portu w Gdyni, sygn. 1038/1051

okien doświetlających parter oraz łukowymi oknami pierwszego piętra. Układ ten po stronie północnej (od nabrzeża) dodatkowo zdynamizowano ciemnym pasem przesuwanych wrót oraz poprzez cofnięcie górnej kondygnacji. Ten ostatni zabieg umożliwił utworzenie rampy dla pasażerów.

Jeszcze jednym elementem architektury Dworca Morskiego, który zasługuje na szczególną uwagę, są niewątpliwie żelbetowe sklepienia, które zastosowano w całym kompleksie. Firma Dyckerhoff & Widmann AG wykorzystała w projekcie nowatorskie, jak na tamte czasy, autorskie rozwiązanie konstrukcyjne, opatentowane jako system Zeiss-Dywidag, znane później jako konstrukcja, łupinowa. Po raz pierwszy tego typu konstrukcję zastosowano w kopule wieńczącej obserwatorium Zeissa w Jenie. Była ona oparta na technologii cienkich powłok z betonu zbrojonego cienką siatką, co pozwalało na swobodne kształtowanie efektywnych i jednocześnie wytrzymałych przekryć. Firma starała się promować swoje rozwiązania technologiczne za granicą, co po pewnym czasie zaczęło przynosić efekt w postaci międzynarodowych zleceń w tak odległych regionach, jak Argentyna. W latach 1929–1933 to właśnie duża liczba realizacji zagranicznych pozwoliła spółce przetrwać czas Wielkiego Kryzysu. Częstym działaniem firmy Dyckerhoff & Widmann było licencjonowanie rozwiązań przy jednoczesnym nadzorze techniczno-budowlanym ze strony spółki. Większość zamówień z tego okresu to przede wszystkim beczkowe sklepienia łupinowe (zastosowane w Magazynie Tranzytowym), choć w niektórych realizacjach pojawiały się też bardziej zindywidualizowane rozwiązania, np. poligonalne przykrycia hali targowej w Bazylei czy właśnie Hali Pasażerskiej w gdyńskim Dworcu Morskim⁴¹.

Dworzec Morski został oficjalnie otwarty 8 grudnia 1933 r. Uroczystość połączono z poświęceniem portu gdyńskiego i obchodami piętnastolecia odzyskania przez Polskę niepodległości. Wśród przybyłych gości znaleźli się m.in. członkowie

⁴¹ Roland May, *Shell sellers. The international dissemination of the Zeiss-DYWIDAG System, 1923–1939* [w:] *5ICCH Proceedings*, ed. Donald Friedman, Brian Bowen, Thomas Leslie, John Ochsendorf, vol. 2, Chicago 2015, nlb.

ówczesnego rządu – Ferdynand Zarzycki, Józef Beck, Władysław Zawadzki, Stanisław Nakoniecznikoff-Klukowski i Emil Kaliński, a także generał Gustaw Orlicz-Dreszer, pełniący wówczas funkcję prezesa Ligi Morskiej i Kolonialnej, oraz konsulowie Francji i krajów nadbałtyckich. Podczas uroczystości wygłoszono przemówienia dotyczące zakończenia najważniejszego etapu budowy portu, sukcesu inwestycji (Zarzycki przywołał m.in. dobre wyniki przeładunkowe), znaczenia polityki morskiej państwa i planów na przyszłość. Następnie dokonano uroczystego przecięcia wstęgi i odsłonięto tablice pamiątkowe poświęcone marszałkowi Józefowi Piłsudskiemu i prezydentowi Ignacemu Mościckiemu, które ufundowały „sfery gospodarcze Gdyni”. Jednocześnie zobowiązano się do korzystania z portu, co miało przynieść korzyść państwu i polskiemu społeczeństwu. Zarzycki odczytał także tekst dziękczynnych depesz skierowanych do obu uwiecznionych na tablicach polityków. Na koniec odegrano i odśpiewano hymn państwowy. Biskup morski Stanisław Okuniewski dokonał poświęcenia budynku i portu, po czym przedstawiciele rządu rozpoczęli zwiedzanie portowych inwestycji, w tym m.in. magazynów towarzystwa Warta i aukcji owocowych na Molo Pasażerskim⁴².

Dworzec Morski stał się bardzo ważnym obiektem Gdyni nie tylko pod względem komunikacyjnym, lecz także wizerunkowym. Reprezentacyjny gmach był miejscem powitań przybywających do Polski pasażerów oraz pożegnań wielu polskich emigrantów (to właśnie stamtąd w 1938 r. wyjeżdżał z Polski młody Zbigniew Brzeziński). Nieodłącznym elementem historii budynku były cumujące przy nim polskie transatlantyki z m/s Piłsudskim i m/s Batorym na czele, które przyciągały do tego miejsca wielu gdynian, ale też turystów fotografujących się na tle gmachu. Przestronny hol dworca był przed wojną jednym z najbardziej reprezentacyjnych wnętrz Gdyni, w związku z czym organizowano tu różnego rodzaju imprezy – odczyty, zjazdy organizacji, bale karnawałowe, a także msze, a w okresie powojennym nawet walki bokserskie⁴³.

Okres świetności Dworca Morskiego nie trwał jednak długo. W trakcie drugiej wojny światowej budynek przejęła Kriegsmarine, umieszczając w nim arsenał. W tym celu, około 1942 r., dokonano sporej przebudowy piętra Magazynu Tranzytowego. Jego przestrzeń podzielono ściankami działowymi na biura i magazyny, ściany zewnętrzne przebito rzędem dodatkowych kwadratowych okien, a część elewacji północnej zamurowano (zmianom uległa także przestrzeń na parterze magazynu)⁴⁴. Niemcy zniszczyli wszelkie dekoracje patriotyczne – przede wszystkim płaskorzeźby orłów oraz portrety Piłsudskiego

⁴² Poświęcenie portu gdyńskiego, „Polska Zbrojna” 1933, nr 341, s. 1–2; Barbara Mikołajczuk, *Poświęcenie portu*, „Rocznik Gdyński” 1992–1993, nr 11, s. 53–56.

⁴³ Orchowska-Smolińska, *Zakres merytoryczny...*, s. 34. W budynku odbywały się nabożeństwa portowej parafii *Stella Maris*, w których brali udział m.in. mieszkańcy bloków przy Urzędzie Morskim, por. Kazimierz Małkowski, *Bedecker gdyński*, Gdańsk 2001, s. 93.

⁴⁴ APG, OG, Dyrekcja Budowy Portu w Gdyni, sygn. 1038/1051, Bauentwurf für den Ausbau des Seebahnhofs (Geb. 35) am Hafenbecken IV in Gotenhafen für das Arsenal (kopia), nlb.

Szymon
Jocek

i Mościckiego. Największe szkody przyniósł jednak 9 października 1943 r., gdy podczas nalotu alianckiego na port jedna z bomb zniszczyła północną elewację Hali Pasażerskiej. Pomimo zawalenia się tej partii, szczęśliwie wytrzymała konstrukcja sklepienia, jednak z powodu uszkodzenia fundamentów możliwe było tylko prowizoryczne odbudowanie budynku, do wysokości pierwszego piętra. Zaburzyło to układ galerii na ostatniej kondygnacji. Jak się później okazało, widok uszkodzonej Hali Pasażerskiej miał być obecny w panoramie portu przez kolejnych siedemdziesiąt lat.

Wraz z powrotem do służby m/s Batorego w 1947 r. gmach wrócił do pełnienia swojej pierwotnej funkcji. Ze względu na restrykcyjne procedury panujące w obiekcie niewiele wiadomo o jego wnętrzach i dokładnym rozmieszczeniu wszystkich funkcji. Zmiana dotyczyła z pewnością funkcji restauracyjnej, która została przeniesiona z poczekalni na drugim piętrze do bufetu na parterze (bufet powstał w miejscu dawnej poczty). Prawdopodobnie pod koniec lat pięćdziesiątych lub też w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych XX w. w Magazynie Tranzytowym położono mozaikową, ceramiczną posadzkę, ułożoną w geometryczne czarno-białe wzory, w dużej mierze zachowaną do dziś⁴⁵ (il. 11). Niestety, nie wiemy, kto ją zaprojektował. Po wojnie nie odtworzono przesuwanych wrót prowadzących na rampę, jednak z wyposażenia przedwojennego przetrwały m.in. windy towarowe (dwie zachowały się do dzisiaj).



Il. 11. Wnętrze Magazynu Tranzytowego po przystosowaniu go do funkcji muzealnych, widoczna częściowo zrekonstruowana posadzka, 2015, Muzeum Emigracji w Gdyni, fot Bogna Kociumbas

⁴⁵ Datowanie na podstawie zachowanych fotografii archiwalnych.

Budynek zaczął tracić na znaczeniu wraz ze spadkiem popularności rejsów transoceanicznych. W 1988 r. służbę zakończył ts/s Stefan Batory i był to symboliczny koniec historii Dworca Morskiego w jego pierwotnej roli. Zbawienna dla obiektu była decyzja o wpisaniu go do rejestru zabytków, która zapadła bardzo szybko, bo już w 1990 r. Pozwoliło to uniknąć poważniejszych zmian w architekturze budynku. Jednak sam wpis nie zmienił wiele w kwestii wykorzystania gmachu. Przez kolejne lata obiekt pełnił funkcje biurowe i magazynowe, jednocześnie popadał w zapomnienie. Na początku XXI w. zaczęto wprowadzać do jego wnętrza funkcje kulturalne – organizowano w nim m.in. I i II Międzynarodowe Biennale Sztuki „Energia wody”, festiwal „Gdynia Design Days” oraz wystawy Muzeum Miasta Gdyni. W 2010 r. podjęto decyzję o przeznaczeniu gmachu na siedzibę Muzeum Emigracji w Gdyni⁴⁶.

Rozpoczęta w 2012 r. renowacja obiektu pozwoliła przede wszystkim na odbudowanie zniszczonej partii północnej. Otrzymała ona formę przeszklonej ściany (il. 12), która z jednej strony przypomina o dawnych zniszczeniach, z drugiej – jest lżejsza. Dzięki odbudowie możliwe było także odtworzenie układu galerii w Hali Pasażerskiej. Rekonstrukcja objęła wszystkie dekoracje patriotyczne, ze szczególnym uwzględnieniem orłów na fasadzie, a także art déco w holu i przy wejściu głównym. Co warto podkreślić, zgodnie z wytycznymi konserwatorskimi zadbano o zachowanie oryginalnej



Il. 12. Północna elewacja Hali Pasażerskiej po przebudowie, 2015 r., Muzeum Emigracji w Gdyni, fot. Bogna Kociumbas

⁴⁶ Marcin Szerle, *Konieczność a przymus. Zagadnienia migracyjne w założeniach ekspozycji stałej Muzeum Emigracji w Gdyni [w:] Od exsilii do exile. Przymus w migracjach*, „Studia Historica Gedanensia” 2014, t. 5, s. 395–396.

industrialnej architektury Magazynu Tranzytowego, eksponując m.in. ślady po szalunku na sklepieniach i elementach konstrukcyjnych, a także rekonstruując zniszczone fragmenty powojennej posadzki. Wraz z nową funkcją budynek wyposażono w nowe pomieszczenia: na parterze hali ulokowano księgarnię i kawiarnię, a na drugim piętrze – restaurację i salę kinową. Przestrzeń Magazynu Tranzytowego przeznaczono pod stałą ekspozycję, magazyny oraz sale wielofunkcyjne, natomiast dawna rampa służy obecnie jako taras widokowy. W zrekonstruowanej bryle budynku wyraźnie odznacza się długi całkowicie przeszklony wykusz, który swoją formą ma nawiązywać do trapów (a właściwie elementu *passarelli*) i stanowi punkt widokowy. Obecnie budynek pełni – podobnie jak w okresie przedwojennym – różnorodne funkcje. Przestrzeń holu oraz ogólnodostępne części magazynu i tarasu są obecnie miejscem koncertów, wystaw czasowych, warsztatów, bankietów i innych wydarzeń kulturalnych.

Dworzec Morski stanowi bardzo ciekawe połączenie różnych stylów obecnych w gdyńskiej architekturze dwudziestolecia międzywojennego. Hala Pasażerska to przykład architektury charakterystycznej dla przedwojennych budynków publicznych – połączenie monumentalizmu i symetrycznej kompozycji z oszczędnymi formami oraz detalami w nurcie *art déco*. Była to stylistyka wykorzystująca klasyczne formy w nowoczesnym wydaniu⁴⁷. Hala była reprezentacyjną częścią dworca, tym, co wyjeżdżający z Polski emigranci mieli zapamiętać. Jej architektura miała symbolizować silną pozycję państwa polskiego nad Bałtykiem, pokazywać, że Polska to kraj dumny, gotowy do udźwignięcia imponujących inwestycji, takich jak budowa portu⁴⁸. Swoistym przedłużeniem tej idei były zresztą polskie statki transatlantyckie, które cumowały przy Nabrzeżu Francuskim i stanowiły nieodłączny element fotografii całego kompleksu (il. 13). Frontowa część Dworca była wreszcie nośnikiem treści politycznych – wyeksponowanie we wnętrzu podobizn dwóch głównych polityków obozu rządzącego, wzmocnionych tablicami pamiątkowymi, miało podkreślać sukcesy polityki Józefa Piłsudskiego i jego następców. Zupełnie inny charakter miał budynek Magazynu Tranzytowego. Proste środki wyrazu, opierające się na szczerości materiału i wyeksponowaniu rozwiązań konstrukcyjnych, stanowiły bardzo silny kontrast wobec budynku hali. Funkcjonalizm był oczywiście idealnym stylem dla architektury przemysłowej, a takie właśnie funkcje pełnił Magazyn Tranzytowy. Jednak ranga inwestycji i oszczędność zastosowanej architektury są wyrazem postępowego myślenia, które było w Gdyni obecne.

Architektura budynku jest bardzo ciekawa również ze względu na technologię, którą w niej zastosowano. Imponująca struktura sklepienia Hali Pasażerskiej to bodaj największa przedwojenna konstrukcja tego typu na Pomorzu.

⁴⁷ Zob. Andrzej K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 31.

⁴⁸ Zob. Małgorzata Omilanowska, *Propaganda wizualna „Polski morskiej” w II Rzeczypospolitej* [w:] *eadem, Budowanie nad Bałtykiem. Studia z architektury i sztuki Gdańska, Pomorza i Żmudzi*, Gdańsk 2017, s. 164–172.



*Dworzec
Morski
w Gdyni...*

Il. 13. Dworzec Morski, widok od strony ulicy Polskiej, lata trzydzieste XX w., Biblioteka Narodowa – Polona

Szczęśliwie przetrwała praktycznie nienaruszona działania wojenne. Firma Dyckerhoff & Widmann była nie tylko jednym z prekursorów konstrukcji żelbetonowych, lecz także bardzo przyczyniła się do ich wypromowania na świecie. Dzięki dużemu doświadczeniu przedsiębiorstwu udało się wprowadzić te rozwiązania do architektury wysokiej i ukształtować jako trend w budownictwie na kolejnych kilka dekad⁴⁹. Jest więc rzeczą cenną, że w Gdyni znajduje się obiekt takiej rangi, zaprojektowany przez niemiecką spółkę przy zastosowaniu najnowszych technologii.

Porównując Dworzec Morski do opisanych we wstępie obiektów z zachodniej i południowej Europy, można zauważyć wiele podobieństw – przede wszystkim w zasadniczym schemacie budynku i rozplanowaniu jego funkcji. Włączenie peronów kolejowych w struktury kompleksu, przeznaczenie frontowej części na funkcje reprezentacyjne i usługowe, usytuowanie odprawy celnej na piętrze magazynu, ulokowanie założenia na przeznaczonym dla niego pirsie (choć nie w pełni zrealizowane) – to pomysły znane z innych tego typu obiektów. Trzeba jednak jednocześnie pamiętać, że gdyński dworzec realizowano w tym samym czasie lub wcześniej niż omówione uprzednio projekty, co dowodzi, że w momencie powstania był on jednym z najnowocześniejszych tego typu kompleksów

⁴⁹ Zob. Knut Stegmann, *Das Bauunternehmen Dyckerhoff & Widmann. Zu den Anfängen des Betonbaus in Deutschland. 1865–1918*, Berlin 2014.

Szymon
Joczek

w Europie, nie tylko pod względem technicznym i funkcjonalnym, lecz także architektonicznym. Podobnie jak w wypadku dworców zachodnich duży wpływ na architekturę miało niewątpliwie przeznaczenie budynku, a więc obsługa nowych transatlantyków. Nowoczesna stylistyka, nieodżegnująca się jednak od tradycji, zapewne doskonale wpasowywała się w gusta odbiorców – turystów podróżujących na Batorym, Piłsudskim i innych polskich transatlantykach. Tym, którzy wyjeżdżali z kraju na zawsze, umożliwiał przebycie trudnego (także pod względem emocjonalnym) procesu odprawy w sposób szybki i komfortowy.

Bibliografia

- Kicinger Anna, *Polityka emigracyjna II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2005, http://www.cefmr.pan.pl/docs/cefmr_wp_2005-04.pdf [dostęp: 26.06.2018].
- Małkowski Kazimierz, *Bedeker gdyński*, Gdańsk 2001.
- May Roland, *Shell sellers. The international dissemination of the Zeiss-DYWIDAG System, 1923–1939* [w:] *5ICCH Proceedings*, ed. Donald Friedman, Brian Bowen, Thomas Leslie, John Ochsendorf, Chicago 2015, vol. 2, nlb.
- Olszewski Andrzej K., *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.
- Omilanowska Małgorzata, *Propaganda wizualna „Polski morskiej” w II Rzeczypospolitej* [w:] *eadem, Budowanie nad Bałtykiem. Studia z architektury i sztuki Gdańska, Pomorza i Żmudzi*, Gdańsk 2017, s. 164–172.
- Peter Bruce, *The Architecture of Promotion* [w:] *Ocean Liners. Speed and Style*, ed. Daniel Finamore, Ghislaine Wood, London 2018, s. 52–65.
- Posłuszna Anna, *Funkcjonalny kompleks obsługi emigrantów. Architektura Etapu Emigracyjnego w Gdyni, „Porta Aurea”* 2015, t. 14, s. 178–202.
- Rasulo M., *The construction and the reconstruction of the Maritime Station of Naples in the chronicles of the time from the Neapolitan newspaper libraries* [w:] *Maritime Heritage and Modern Ports*, ed. Roger Marcet i Barbe, Carlos A. Brebbia, Joan Olivella, Southampton 2005, s. 49.
- Stegmann Knut, *Das Bauunternehmen Dyckerhoff & Widmann. Zu den Anfängen des Betonbaus in Deutschland. 1865–1918*, Berlin 2014.
- Szerle Marcin, *Konieczność a przymus. Zagadnienia migracyjne w założeniach ekspozycji stałej Muzeum Emigracji w Gdyni* [w:] *Od exsilii do exile. Przymus w migracjach, „Studia Historica Gedanensia”* 2014, t. 5, s. 395–396.
- Szerle Marcin, *Rozwój infrastruktury emigracyjnej w Gdyni w okresie II Rzeczypospolitej* [w:] *Morze nasze i nie nasze. Zbiór studiów*, red. Piotr Kurpiewski, Tadeusz Stegner, Gdańsk 2011, s. 151–163.

***Marine Station in Gdynia: History and Architecture versus
Selected Marine Passenger Terminals in Europe***

*Dworzec
Morski
w Gdyni...*

In the late 1920s, the architecture of marine terminals in Western European harbours started to change significantly. It was inspired by both the need to serve large numbers of passengers in a short time, but also the expectations regarding the quality of the facilities from tourists travelling on luxurious ocean liners. It was also a period when Gdynia became an important hub for emigrants travelling from Poland to Americas. The increasing number of passengers in the city resulted in the plans to construct a modern complex of a Marine Station. It was designed by the German Dyckerhoff & Widmann Company with the support of the well known Polish architect Wacław Tomaszewski. The building was opened in December 1933 and provided various facilities for the passengers, as well as a fast and efficient passenger control. The architects used Modernist forms, which were typical of Gdynia of the period, and were seen as a manifestation of Polish modernity and cultural development. The innovative aspect of the Marine Station's building was also the construction, especially shell vaultings of reinforced concrete. The key visual elements of the interior were patriotic decorations, which manifested the power of the new Polish state.

Hubert Bilewicz

(Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Gdański)

<https://orcid.org/0000-0003-0985-2421>

Nostalgia i mizeria socrealizmu. *Gertruda Wysocka – przodownica pracy* Juliusza Studnickiego jako alegoria realna¹

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2019.18.08>

„Wbrew wszelkim intuicjom rozwój wizji obrazowej w sztuce przebiega nie na linii powiązań między okiem i wyobraźnią artysty a światem, który go otacza, lecz na szlakach wiodących od jednego dzieła sztuki do następnego [...]; każde konkretne dzieło sztuki rodzi się z innego dzieła czy innych dzieł, zawierających rozpoznane w nim pokrewne tendencje generalne lub choćby cząstkowe. Sztukę rodzi przede wszystkim sama sztuka”².

Namalowana w 1950 r. przez Juliusza Studnickiego *Gertruda Wysocka – przodownica pracy* to obraz nietypowy, nieoczywisty i niepokojący (il. 1). Spośród większości przeobrażeń schematycznych i miernych artystycznie polskich obrazów socrealistycznych wyróżnia się nieprzeciętną kulturą malarską, niebanalnym ujęciem oraz nieczęstą dla ówczesnej produkcji obrazowej niejednoznacznością³. Co prawda kultura plastyczna realizmu socjalistycznego – jak zauważył Wojciech Włodarczyk – potrzebowała raczej sprawdzonych w propagandowej pragmatyce przedmiotów, a nie obrazów czy sztuki w ogóle, nie twórców. „Artysta tej kultury nie wypełniał tradycji, nie dostrzegał w niej twórczych możliwości. Wypełniał kolejnymi obrazami miejsca zupełnie innego porządku, wymyślonego przez polityków, a nie z możliwościami tkwiącymi w tradycji”⁴. Ale *Gertruda Wysocka – przodownica pracy* jest inna.

¹ Poniższy tekst jest rozszerzoną wersją artykułu opublikowanego w katalogu wystawy poświęconej malarstwu Juliusza Studnickiego, odbywającej się w Muzeum Sopotu od 25 stycznia do 31 marca 2015 r., por. Hubert Bilewicz, *Nostalgia i mizeria socrealizmu: „Gertruda Wysocka – przodownica pracy” Juliusza Studnickiego jako alegoria realna* [w:] *Juliusz Studnicki (1906–1978). Twórcy i założyciele szkoły sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny [katalog wystawy], Muzeum Sopotu, Sopot 2015, s. 28–35.

² Zdzisław Kępiński, *Impresjoniści u źródeł swoich obrazów*, Wrocław 1976, s. 8.

³ Por. Tadeusz Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław 1964, s. 416–417; *Oblicza socrealizmu*, red. Maryla Sitkowska, [katalog wystawy] Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1987, s. 52, poz. 266; Jerzy Ilkosz, *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce* [w:] *Sztuka polska po 1945 roku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984, Warszawa 1987, s. 206, il. 11; Zofia Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001, s. 21–23; Elżbieta Kal, *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy*, Słupsk 2009, s. 47–48; Andrzej Zagrobelny, *Życie i twórczość Juliusza Studnickiego (1906–1978)*, mpis pracy mgr napisanej pod kierunkiem Joanny Sosnowskiej, Gdańsk 2010, s. 97–101.

⁴ Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991, s. 116.



*Nostalgia
i mizeria
socrealizmu...*

Il. 1. Juliusz Studnicki, *Gertruda Wysocka – przodownica pracy*, 1950, olej, płótno, 108 × 137 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. ze zbiorów autora

Nie interesuje mnie przy tym sama portretowana – ani jako osoba, ani jako pracownica Centrali Rybnej pozująca Studnickiemu, będąca na tę okoliczność jego modelką. Nie interesuje mnie też w gruncie rzeczy sam artysta oraz możliwe w tym określonym historycznym kontekście pytania natury moralistyczno-biograficznej, jak to: „co decydowało o fakcie, że pewni artyści czy intelektualiści znajdowali w sobie tyle siły, by socrealizmowi się oprzeć, inni zaś – czasem wybitni, a może nawet wybitniejsi – z takim czy innym nasileniem i gorliwością mu ulegli”⁵. Interesuje mnie sam obraz, socrealistyczny artefakt, którego sens nie wyczerpuje się przecież ani w mimetycznym iluzjonizmie czy podobieństwie portretowanej osoby, ani w historycznym aspekcie bycia wizualnym źródłem i dokumentem czasu i miejsca, ani też wreszcie we wpisaniu się w ikonograficzny szereg przedstawień przodowników pracy. Interesuje mnie obraz jako artystyczna reprezentacja, która nie tylko odzwierciedla rzeczywistość, lecz także ją współtworzy, która nie tylko referuje świat przedstawiony, lecz także konstruuje nowy, „wspanialszy” świat rzeczywistości artystycznej. Interesuje mnie zatem – powtórzę – reprezentacja ukazująca zarówno indywidualność przedstawionej postaci, jak i – poprzez malowidło – obszar artystycznych

⁵ Michał Głowiński, *Kierunek: wielka nomenklaturowa chałtura* [w:] *idem, Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 163.

Hubert
Bilewicz

nawiązań, ujawnianych bądź kamuflowanych odniesień do malarskiej tradycji, podzielanych przekonań czy wyznawanych hierarchii estetycznych, stosowanych strategii twórczych. Dzieło to bowiem zanurzone jest szczególnie w przestrzeni intertekstualnych odniesień, międzyobrazowych zależności, wizualnych paraleli czy artystycznego dialogu z innymi dziełami.

Spojrzenie

Obraz, w formacie leżącego prostokąta, przedstawia wnętrze oczyszczalni ryb z kobietami przy pracy. Spoglądamy na nie sponad usłanego rybimi tuszami stołu, za którym stoi wpatrzona w nas kobieta patrosząca rybę. Jej ustawiona prawie osiowo postać stanowi centrum kompozycyjne obrazu dzięki optycznej dominancie jasnej plamy. Gertruda Wysocka, ubrana w białe fartuch z podwiniętymi do łokci rękawami, ukazana jest frontalnie, widoczna w półfigurze, przepasana ochronnym czarnym fartuchem, na głowie ma białą chustę odsłaniającą czarne włosy asymetrycznie okalające wysokie czoło. Mimo że w ułożonych horyzontalnie, poniżej piersi, pulchnych rękach trzyma rybę i nóż, to zarówno jej twarz o prawie kwadratowym kształcie, jak i wyrażenie oprawione, ciemne oczy skierowane są wprost na widza. Tę „zwyczajną” twarz, o prostym, dość szerokim nosie i dużych ustach, ożywiają czerwone wypieki na policzkach. Za plecami przodownicy pracy, patroszarki z Centrali Rybnej, widzimy w oddaleniu, na tle szarej, wykafelkowanej ściany pięć kolejnych kobiet zajętych podobnymi czynnościami. Wnętrze ukazane zostało z nieznacznie podwyższonego punktu, z zastosowaniem perspektywy zbieżnej. W wyraźnie podzielonej na trzy równoległe plany kompozycji dominują linie horyzontalne. Sylwetka kobiety, ujęta w kształt domyślnego trójkąta równobocznego, wyraźnie scala plany. Rozproszone chłodne światło równomierne wydobywa kolejne elementy kompozycji, eksponując jasność użytych bieli w tonalnym kontraście z utrzymaną zasadniczo w monochromatycznej gamie całością kompozycji. Kolorystyka płótna jest zgaszona, choć o nieco pastelowym wyrazie, w szarościach z akcentami różu, skontrastowanymi temperaturowo z cieplejszymi brązami i przełamanymi zgniętą zielenią ugrami, wzbogaconymi kilkoma akcentami plam ciepłej zieleni i błękitów (subtelnie ukazanych zwłaszcza w partii ściany). Obraz został namalowany swobodnie, szerokimi płaszczyznami, dość sumarycznie, niekiedy zamaszystymi, nieco nonszalanckimi, niemniej zdecydowanymi gestami pędzla, z kilkoma partiami ujętymi w niemalże szkicowy, lecz finezyjny sposób. Faktura jest zróżnicowana, ukazana odważnie, zwłaszcza w wirtuozowskich przedstawieniach leżących na stole kilkunastu rybich tuszy: od gęstych impastowych plam oleistej farby, przez „suche”, szkicowe bądź wyglądające na malowane „akwarelowo” fragmenty odsłaniające teksturę zagruntowanego płótna, aż po ołówkowe linie rysunku przygotowawczego.

Gdyby próbować zamknąć specyfikę tego przedstawienia w lapidarnej formule, to można by stwierdzić: kobieta na nas patrzy. Zajęta jest nie tyle patroszeniem ryb, ile odpowiedzią na nasze spojrzenie, chęcią nawiązania kontaktu z widzem. Od przestrzeni obserwatora oddziela ją jednak blat stołu z rybami oraz, w lewym dolnym narożniku, wertykalny fragment drewnianej, stojącej ukośnie skrzyni. Jest to element najbliższy nam w iluzji trójstopniowej głębi namalowanego wnętrza, odsyłający do przestrzeni pozaobrazowej, zawierający ostentacyjną sygnaturę: „STUDNICKI / SOPOT / 50”. Stół stanowi pierwszy z czterech horyzontalnych pasów kompozycji. Kolejny obejmuje sylwetkę kobiety (do wysokości ramion) oraz otaczające ją skrzynie na ryby (na ściankach dwóch widoczny jest zdublowany napis: „Q CENTRALA RYBNA”) i beczki na odpadki. Trzeci pas wypełniony jest postaciami pozostałych pięciu kobiet namalowanych w tle wraz ze skrzynkami, beczkami i wiadrami; obejmuje równocześnie głowę głównej bohaterki, która wyznacza ten prawie izokefaliczny układ, „spinając” swą figurą wszystkie poziome pasy, łącznie z tym ostatnim, określonym płaszczyzną wykafelkowanej ściany.

Szczególną uwagę skupia twarz kobiety. Poza wskazuje na chwilę oderwania od monotonnej czynności. To raczej celebrowanie chwili lub zawieszenie, efekt domniemanej prośby patrzącej na nią osoby (malarza?, fotografa?, widza?) o chwilowe spojrzenie, jednak bez porzucania pracy, która ją zajmuje. Trudno odnaleźć na jej ustach uśmiech⁶, nie jest też nawet „lekkie uśmiechnięta”⁷. I trudno dostrzec w tym obrazie ideologię, partyjność, typowość, obowiązkowy optymizm, romantyzm pracy czy pokojowej rywalizacji⁸, właściwy sztampowym ujęciom socrealistycznym. Obraz wyróżnia się na tle ówczesnych prac o tematyce produkcyjnej⁹. To bardziej portret kobiety niż rodzajowy wizerunek przodownicy pracy, lecz również martwa natura z rybami i... kobietą.

Na szczególną rolę portretu dla sztuki realizmu socjalistycznego, obok kompozycji figuralnych, zwracał uwagę przy okazji I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki Juliusz Krajewski – jeden z postulatorów i solenny praktyk doktryny socrealistycznej w Polsce – i jednocześnie przestrzegał: „Zaniedbanie strony psychologicznej portretowanej osoby, umowne lub pobieżne traktowanie elementów drugoplanowych obrazu, wyizolowanie portretowanego człowieka z otaczającego go środowiska, wszystko to wpływa na osłabienie ekspresji obrazu, sprowadzając problem do fizycznego podobieństwa wyobrażonego człowieka. [...] Portret [...] winien stać się portretem naszej epoki, mówiącym o bohaterstwie indywidualnym człowieka pracy, o przodującej roli klasy robotniczej, o wielkim dziele budowy socjalizmu. Zadanie to wymaga znalezienia nowych właściwych środków wyrazu, nowych właściwych zasad kompozycji portretu,

⁶ Por. Kal, *Malarstwo gdańskie...*, s. 47.

⁷ Zagrobelny, *Życie i twórczość Juliusza Studnickiego...*, s. 98–99.

⁸ Kal, *Malarstwo gdańskie...*, s. 47.

⁹ Por. Jolanta Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim*, Warszawa 2014, s. 306–310, 313–316 (ikonografia przodowników pracy).

wymaga poznania i przemyślenia każdego indywidualnego problemu, nasuwającego się w konkretnym portrecie”¹⁰.

Egzystencjalna hermeneutyka portretu

Próbując wyjaśnić specyfikę portretowego przedstawienia, musimy odróżnić portret jako obraz i portret jako dzieło sztuki oraz mieć świadomość relacji między *pierwowzorem/podobizną a indywiduum*¹¹. Tym samym za specyficzną treść portretu można by uznać biografię portretowanej, zaś sam portret potraktować jako dokument życia, dający widzowi szczególne poczucie, że obcuje z realną postacią. „W przypadku portretu obraz jest przedstawieniem bardziej niż w jakimkolwiek innym rodzaju malarstwa” – pisze jedna z badaczek, a specyficzna sytuacja widza, wynika z tego, że zajmuje on „miejsce naprzeciw wizerunku drugiego człowieka”¹². „Stojąc przed portretem – dziełem sztuki – pisze inny badacz – widz doświadcza oglądowego synonimu tego, czym człowiek jest *jako taki*. Prezentując się jako integralne, dzieło sztuki portretowej ukazując postać »jak całość« – zatem to, na czym polega jej niepodzielność, czyli bycie *indywiduum jako takim*. Ukazywanie to wydarza się między obrazem a widzem, nie ujawnia więc indywiduum modelu, pierwowzoru. Co więcej, poznawane w doświadczeniu indywiduum jest raczej zaprzeczeniem tego, kim ów model, i my sami, czyli ludzie rzućeni w świat, na co dzień jesteśmy – kimś, kto jest uwikłany w przestrzenne relacje ze światem i w rzeczywistość poręcznych narzędzi, służących pracy i reprezentacji. Jako taki portret będący dziełem sztuki wyzwala się ze swej gatunkowej przynależności”¹³.

Można by także zapytać, podążając za tyleż sugestywnymi, co oksymoronicznymi pytaniami stawianymi przez Williama Johna Thomasa Mitchella: Czego zatem pragnie ten obraz? Czego od nas żąda? Czego potrzebuje? „Weźmy typowy portret wiszący w galerii portretu obok setek innych, czekający aż ktoś zwróci nań uwagę. Przeciętny portret – konwencjonalny, oficjalny obraz zapomnianej osobistości zapomnianego malarza – jest najbardziej opuszczoną figurą tęsknoty za rozpoznaniem”¹⁴. Tyle że *Gertruda Wysocka – przodownica pracy* ani przeciętnym, ani konwencjonalnym portretem nie jest! Animistyczna ikonologia Mitchella ma chyba w tym wypadku swój szczególny sens.

¹⁰ Juliusz Krajewski, *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5–6, s. 19.

¹¹ Por. Michał Haake, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków 2008, s. 17–43; Agnieszka Skalska, „Dziewczynka z chryzantemami” Olgi Boznańskiej – osaczona. Uwagi o spojrzeniu, „Artium Quaestiones” 1995, nr 7, s. 141–151.

¹² *Ibidem*, s. 142.

¹³ Haake, *Portret w malarstwie...*, s. 326.

¹⁴ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, Warszawa 2013, s. 102.

Kto właściwie patrzy?

Nostalgia
i mizeria
socrealizmu...

Kulturową płęć obrazów postrzega się „domyślnie” jako kobiecą. Wedle Normana Brysona „konstruuje ona relację oglądania wokół opozycji pomiędzy kobietą jako obrazem a mężczyzną jako tym, komu przynależy patrzenie”¹⁵. Nie dziwi zatem wynikająca stąd konstatacja Mitchella: „Pytanie, czego chcą przedstawienia wizualne, jest więc nieodłączne od pytania, czego chcą kobiety”¹⁶. Stereotypowa relacja – zidentyfikowana lapidarnie w aforystycznym sformułowaniu Johna Bergera – zakładała, że „mężczyźni działają, zaś kobiety objawiają się”¹⁷; inaczej można by rzec: mężczyźni patrzą, kobiety prezentują się, poddając się władzy ich spojrzenia. „Postacie kobiece jako wytwór męskiej wyobraźni są jedynie obiektami wystawionymi na pokaz, wystylizowanymi tak, aby wywierać silne wrażenie wizualne na mężczyznach”¹⁸. Ale w tym wypadku owo „naturalnie” męskie spojrzenie natrafia na wzrok kobiety. Jej twarz i sylwetka zdają się bardziej wyrażać świadome „panowanie” nad widzem, a może nawet zdystansowaną autonomię, niż podporządkowaną widzowi prezentację¹⁹.

Obraz powstał w tym samym roku, w którym namalowano najsłynniejsze chyba polskie dzieła socrealistyczne: *Podaj cegłę* i *Ceglarki* Aleksandra Kobzdeja, *Podziękowanie traktorzyście* Juliusza Krajewskiego czy *Manifest* Wojciecha Weissa. Nie pokazano go jednak ani na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, ani na kolejnej. Zaprezentowano go dopiero na wystawie „Plastycy w walce o pokój”, zorganizowanej w warszawskiej Zachęcie²⁰.

Ikonografia socrealistyczna eksponowała „tytaniczny charakter dążeń jej sztandarowych postaci”²¹. „Zadania, jakie stawiają sobie artyści malujący portrety przodowników pracy i racjonalizatorów, są zadaniami trudnymi. Przecież tu pozują ludzie wielkiej siły i charakteru – nowi ludzie nowej epoki. Trzeba więc malować ich takimi, jakimi są, a nie tylko tak, aby byli do siebie podobni” – pisał

¹⁵ Cyt. za: Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, s. 70.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ John Berger, *Sposoby widzenia*, Poznań 1997, s. 47.

¹⁸ Małgorzata Radkiewicz, *Władza spojrzenia* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 567.

¹⁹ Należy zauważyć, że poza postacią tytułowej bohaterki kontakt wzrokowy z widzem nawiązuje również jedna z kobiet w tle, przy lewej krawędzi obrazu.

²⁰ Obraz wystawiono po raz pierwszy w warszawskiej Zachęcie na ogólnopolskiej wystawie „Plastycy w walce o pokój” (18 listopada – 22 grudnia 1950 r.), zorganizowanej w związku z II Światowym Kongresem Obrońców Pokoju, gdzie Studnickiego uhonorowano III nagrodą. Następnie pracę pokazano na IV Festiwalu Plastyki w Sopocie (1 lipca – 19 lipca 1951 r.), por. *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, red. Anna Wierzbicka, t. 4, *Rok 1950*, oprac. Przemysław Strożek, Warszawa 2012, s. 214–223, 229. Zob. też *Plastycy polscy w walce o pokój*, „Słowo Ludu” 1950, nr 322, s. 6 (il.); Janusz Bogucki, *Wystawa „Plastycy w walce o pokój”*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 1, s. 26–27 (il.).

²¹ Zbigniew Kaźmierczyk, *Ewolucja romantycznego tytaniczności w ikonografii socrealistycznej – na przykładzie utworów Aleksandra Ścibora-Rylskiego* [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. Krzysztof Stępnik, Magdalena Piechota, Lublin 2006, s. 147.



Il. 2. Aniela (Daniela) Drożdziejcka, *Pracą walczymy*, 1950, olej, płótno, miejsce przechowywania nieznane, repr. za: *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, red. Anna Wierzbicka, t. 4, *Rok 1950*, oprac. Przemysław Strożek, Warszawa 2012, il. 34

z emfazą ówczesny sprawozdawca²² (il. 2). Nie bez powodu figury socjalistycznych heroin, przodowniczek pracy można kryptonimować – jak uczyniła to Ewa Toniak – w zastępczej alegorii olbrzymki²³ (il. 3). Z kolei Agata Araszkiewicz pisze: „Kobieta, »męski« heros, pełni rolę cichej robotnicy, przebywającej za kulisami i podtrzymującej totalitarny porządek. Jej emancypacja staje się faktem nie tyle świadomym, ile mechanicznym, odgórnie kontrolowanym i nadużywany²⁴. Typ obrazowy przodownika pracy wpisano w propagandowy aksjomat wyobrażenia najwłaściwszego wzorca: »pioniera postępu, świadomie doskonalącego swój warsztat pracy i aktywnie współtworzącego nowe społeczno-gospodarcze oblicze socjalistycznej ojczyzny»²⁵. Jednocześnie na zasadzie dokładnego przeciwieństwa

²² Stefan Rassalski, *Wystawa Przodowników Pracy*, „Stolica” 1950, nr 31, s. 9; cyt za: *Polskie życie artystyczne...*, s. 152.

²³ Ewa Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008.

²⁴ Agata Araszkiewicz, *Kobieta z marmuru* [w:] Maria Papa Rostkowska. *Kobieta z marmuru* [katalog wystawy], Warszawa 2014, s. 57.

²⁵ Por. Hubert Wilk, *Ludzie z marmuru. Proces awansu i degradacji przodowników pracy (1947–1955)*; Magdalena Dzienis, *Przyczynek do badania wizerunku kobiety-robotnicy, przodowniczki pracy w prasie w okresie realizacji Planu 6-letniego* [w:] *Współzawodnictwo pracy w życiu*

wymodelowany został propagandowy wizerunek robotnika kapitalistycznego, przedstawianego jako bezwolny dodatek do maszyny, ślepo wykonujący narzucone mu zadania produkcyjne”²⁶. W dyskursie socjalistycznym pracą *sensu stricto* była praca produkcyjna²⁷, chociaż dość oczywiste wydają się jej analogie z pracą domową: „monotonia i powtarzalność pracy domowej nie różni jej od pracy przy taśmie w fabryce...”²⁸. Toniak spostrzegła ponadto w zestawieniu dwóch wspomnianych powyżej obrazów Aleksandra Kobzdeja, *Podaj cegłę* i *Ceglarek*, powstałych zresztą w tym samym sopockim środowisku, że „pozycja kobiet, niezaangażowanych w proces budowania »lepszego jutra«, mechanicznie umieszcza je po stronie »wroga«, wbudowując w obraz jeszcze jedną parę opozycji binarnych i obciążając stronę »kobiecą« dodatkowym negatywnym znaczeniem”²⁹.



Il. 3. Helena Żyrmont-Korklińska, *Portret przodownicy pracy Ob. Hauptówny Elżbiety*, 1950, olej, płótno, 103 × 72 cm, zbiory prywatne; fot. ze zbiorów autora

Nostalgia
i mizeria
socrealizmu...

Gra z socrealizmem

Przyjmuje się, że narzucane przez politykę i doktrynę socrealizmu normy oraz wzorce były przez artystów modyfikowane, a nawet pomijane, stając się polem dla indywidualnej, twórczej interpretacji oraz pokazem „chwytów”, którymi „artysta modyfikował, »ukulturalniał« socrealistyczny obraz, nie mogąc – ze względu na specyfikę tamtych czasów – jawnie z socrealizmem polemizować”³⁰. Artyści w różnoraki sposób próbowali radzić sobie z socre-

gospodarczym, społeczno-politycznym i propagandzie PRL, red. Bogusław Tracz, Warszawa 2008; Hubert Wilk, *Kto wyrąbie więcej ode mnie? Współzawodnictwo pracy robotników w Polsce w latach 1947–1955*, Warszawa 2011; Małgorzata Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, Warszawa 2015; Padraic Kenney, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, Warszawa 2015.

²⁶ Małgorzata Jarmułowicz, *Przodownika pracy obraz* [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik, Kraków 2004, s. 240.

²⁷ Sławomira Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskursu emancypracyjnego w Polsce*, Kraków 2006, s. 86.

²⁸ *Ibidem*, s. 89.

²⁹ Toniak, *Olbrzymki...*, s. 24.

³⁰ Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska...*, s. 120.

Hubert
Bilewicz

alizmem, zajmując rozmaite postawy wobec politycznego dyktatu³¹. Nieliczni milczeli, inni praktykowali swoistą grę z systemem. „Wielu twórców – pisze Andrzej Friszke – zachowywało bowiem znaczny procent wewnętrznej suwerenności, pragnienie wypowiedzenia własnej subiektywnej prawdy, budowania możliwie doskonałego warsztatu i przekazywania następcom nieocenzurowanej wiedzy o wykonywanym rzemiośle. Poruszając się w ograniczonych systemem ramach, próbowali je przełamywać, a tym samym osłabiali spójność owych ram i przyczyniali się do poszerzania zakresu wolności. Istnienie w oficjalnym obiegu życia kulturalnego pociągało za sobą koszty – zależnie od okresu i dyscypliny większe lub mniejsze – lecz alternatywą było milczenie, niebyt, umysłowa pustynia i przerwanie ciągłości kultury narodowej”³².

Jaki realizm?

Michał Głowiński zauważył (co prawda na gruncie literackim, choć taką konstatację można również przenieść na obszar sztuk wizualnych), że odwoływanie się do dziewiętnastowiecznego realizmu miało „uwierzytelniać i legitymizować w oczach naiwnego czytelnika tę wizję świata, która od początku do końca była propagandowym nadużyciem. W ten sposób ukształtowała się jedna z form totalitarnych o najszerszym kręgu oddziaływania, w wysokim stopniu skonwencjonalizowana i najbliższa technikom propagandowym, które zyskały moc obowiązującą w sferze oddziaływania stalinizmu”. I dodawał: „socrealizm to była jakby [...] realizacja tej reguły, która pozwala kreować świat fikcyjny, świat ideologicznego zmyślenia – i traktować go tak, jakby był światem rzeczywistym”³³. Francuscy realiści XIX stulecia (Emil Zola nazwał ich nawet „aktualistami”) uważali, że jedynym tematem godnym współczesnego artysty jest świat współczesny³⁴, a zadaniem realistycznych obrazów jest jego ukazywanie: „...oto jest to, co jest tam, gdzie jest, i wtedy, kiedy jest – i nic poza tym”³⁵. Redukowano bądź eliminowano tym samym tradycyjne czynniki moralizatorskie, ograniczano też rolę elementów psychologicznych czy metafizycznych³⁶. Ponadto – jak pisał Zdzisław Kępiński – przypominając dyrektywę Zoli, że sztuka ma być obrazem natury oglądanej przez pryzmat temperamentu, „musimy jasno uświadomić sobie, że autor tej dewizy miał na myśli nie żadne przelotne emocje czy nastroje, lecz starożytne i przez całe wieki używane pojęcia o czterech temperamentach

³¹ Maryla Sitkowska, *Czytanie między obrazami*, „Res Publica” 1987, nr 4, s. 37; cyt za: Toniak, *Olbrzymki...*, s. 12, przyp. 11.

³² Andrzej Friszke, *Przystosowanie i opór. Rozważania nad postawami społecznymi 1956–1970* [w:] *idem, Przystosowanie i opór. Studia z dziejów PRL*, Warszawa 2007, s. 137–138.

³³ Michał Głowiński, *Realizm i demagogia* [w:] *idem, Rytuał i demagogia*, s. 17.

³⁴ Linda Nochlin, *Realizm*, Warszawa 1974, s. 32, 30.

³⁵ *Ibidem*, s. 37–38.

³⁶ *Ibidem*, s. 34.

lub czterech kompleksjach, czyli w terminologii dzisiejszej o czterech konstytucjach psychofizycznych³⁷. Czy malowany przez Studnickiego portret spełniał te dyrektywy?

*Nostalgia
i mizeria
socrealizmu...*

Oczyszczalnia ryb *versus* bar

W czasie, gdy powstawał obraz Studnickiego, powszechnie przyjmowano, że „schemat rządzący układem postaci występujących w socrealistycznym obrazie »ściągany« bywał zazwyczaj z malarstwa dawnych mistrzów”³⁸.

Dla ówczesnych odbiorców w obrazach Studnickiego czytelne były (choć niekoniecznie eksplicytnie dosłownie nazywane) nawiązania do sztuki francuskiej, zwłaszcza do twórczości Edouarda Maneta, zasadniczo różne od postimpresjonistycznych fascynacji malarstwem Paula Cézanne’a, Pierre’a Bonnard’a, Edouarda Vuillarda czy Camille’a Pissarra, właściwych dla twórczości artysty w okresie międzywojennym³⁹. Dobitnie formułował to Kępiński, poznański historyk sztuki i wieloletni dyrektor tamtejszego Muzeum Narodowego, bliski środowisku artystów sopockich, mający z nimi osobiste kontakty i legitymizujący poniekąd legendę szkoły sopockiej⁴⁰: „Zdarza się w praktykach malarzy o postępowych tendencjach, że ujęcie obrazowe w jakimś sławnym dziele przeszłych czasów nasuwa im pomysł podjęcia nie tylko tematu, ale i osnowy kompozycyjnej dla ukazania, jak przedstawione tam wydarzenia, akcja czy też problem rysują się w świetle prawdy głębszej i pełniejszej niż ta, która dostępna była poznaniu dawnych epok”⁴¹.

Gertruda Wysocka – przodownica pracy jest reminiscencją i parafrazą *Baru w Folies-Bergère* – ostatniego wielkiego obrazu Maneta⁴² (il. 4). Z pewnością reminiscencją nieskonwencjonalizowaną, jak wyrażała się o niej po latach Elżbieta Grabska, recenzentka szkoły sopockiej jeszcze w latach pięćdziesiątych⁴³. Obraz Maneta, przedstawiając barmankę, oddzieloną od widza kontuarem zastawionym butelkami i owocami, oraz wielką taflę lustra, którą kobieta ma za plecami, ukazuje *de facto* odzwierciedloną przestrzeń baru, wraz z odbiciem postaci klienta w górnym prawym rogu obrazu. Praca ta, badając relację między realnością a iluzją

³⁷ Kępiński, *Impresjoniści u źródeł...*, s. 64.

³⁸ Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska...*, s. 125.

³⁹ Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie...*, s. 417–418. Por. Andrzej Zagrobelny, *Twórczość Juliusza Studnickiego w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Porta Aurea” 2012, t. 11, s. 301–319.

⁴⁰ Por. wstęp Kępińskiego do rocznicowej publikacji *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plasticznych w Gdańsku, 1945–1965*, red. Józefa Wnukowa [b.m., b.d.].

⁴¹ Kępiński, *Impresjoniści u źródeł...*, s. 31.

⁴² *Bar w Folies-Bergère*, 1881–1882, olej, pł., 96 × 130 cm, Courtauld Institute of Art Gallery, Londyn, por. Timothy James Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton 1999, s. 250–258.

⁴³ Elżbieta Grabska, „*Puisque réalisme il y a*”, czyli o tym co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać [w:] *Sztuka polska po 1945 roku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984, Warszawa 1987, s. 376.



Il. 4. Édouard Manet, *Bar w Folies-Bergère*, 1881–1882, olej, płótno, 93 × 130 cm, Courtauld Gallery w Londynie; repr. za: Wikipedia

w malarstwie figuratywnym, prezentując kolejne, nałożone na siebie warstwy wyobrażonej „realności”, poddaje się równocześnie możliwościom lektury alegorycznej i stanowi „być może najostrzejsze wyobrażenie alienacji, jakie kiedykolwiek namalowano” – jak to sugestywnie określiła Linda Nochlin⁴⁴. Alienacji? Izolacji od świata oddających się uciechom paryskich konsumentów odbijających się w lustrze? Samotności wśród paryskiego tłumu? „Nieobecnej” obecności? Pozostawania obserwatką, nie zaś uczestniczką wydarzeń? Apatii? A może nostalgii?⁴⁵ Etymologia tego ostatniego słowa oznaczającego doskwierającą tęsknotę za czymś przeszłym zawiera bowiem w sobie zbitkę greckich terminów, które oznaczają powrót oraz ból.

„Alegoria”?

Funkcją alegorii jest obrazowe przedstawienie jakiejś abstrakcyjnej idei czy uogólnienia, najczęściej zresztą w formie personifikacji. Jej czytelność zasadza się na dwóch warstwach znaczenia: dosłownym oraz przenośnym, a relacja

⁴⁴ Linda Nochlin, *The Invention of the Avant-Garde* [w:] eadem, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York 1989, s. 17.

⁴⁵ Albert Boime, *Manet's „Un bar aux Folies-Bergère” as an Allegory of Nostalgia*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1993, nr 2, s. 234–248.

między nimi, uwarunkowana tradycją kulturową, ma charakter konwencjonalny i jednoznaczny⁴⁶. Ścisłe osadzenie alegorii w tradycyjnych praktykach kulturowych prowadziło jednak, wraz z procesami modernizacyjnymi, rozluźniającymi konwencjonalne mechanizmy obrazowania, do stopniowej utraty jej znaczenia, jako figury o zbyt rygorystycznym i zwyczajowym charakterze. „W krytyce feministycznej podkreśla się – jak twierdzi Iwona Kurz – że arbitralny związek dwu warstw znaczeniowych wyraża i jednocześnie utrwała porządek symboliczny i ideologiczny kultury. Tak rozumiana alegoria jest częścią szerszego pola reprezentacji symbolicznej, w której dokonuje się mediacja znaczeń, także tych, które przypisuje się płci, i jest narzędziem dominującej ideologii”⁴⁷. W kulturze patriarchalnej uważano, że kobieta może być nośnikiem rozmaitych pojęć, a pozbawiona własnej osobowości, jest w stanie bez trudu podporządkować się narzuconej woli. Uznawano nawet, że popularność żeńskich personifikacji miała swoje źródło w obiegowym przekonaniu, że przebieranie się w różne stroje (cecha kobieca) konstytuuje i legitymizuje figury obrazowanych kobiet jako szczególne nośniki wielu, często nawet sprzecznych, bo zarówno pozytywnych, jak i negatywnych, wyobrażeń, idei czy uogólnień. Stereotypowe wyobrażenia o niestałości i chwiejności kobiet czy braku indywidualności pozwalały na łatwe wykorzystywanie figur kobiecych jako reprezentacji o przeciwnym znaczeniu, np. cnót i przywar, czystości i zepsucia; prawdy i fałszu⁴⁸. Marina Warner, badaczka tego zagadnienia, podkreśla, że „alegoria jest przede wszystkim postulatywną ekspresją pożądanego wartości i cnót. [...] Wskazuje na pewien ideał czy też abstrakcyjne uogólnienie, którego uniwersalna siła w dużej mierze wynika z oderwania wizerunku od indywidualnych losów; w kobiecych alegoriach nie ma miejsca dla rzeczywistych kobiet”⁴⁹.

Wbrew najczęściej agitacyjnym sensom alegoryki w sztuce dwudziestowiecznej⁵⁰, wbrew stereotypowej ikonografii i tematycznemu schematowi *Gertruda Wysocka – przodownica pracy* jest tyleż portretem robotnicy, co alegorycznym przedstawieniem indywidualnej nostalgii, a zarazem społecznej i dziejowej mizarii, jednostkowej determinacji, ale też osobistej apatii, społecznej emancypacji, ludzkiej alienacji bądź wreszcie autonomii jednostki zdeterminowanej trybami historii. Griselda Pollock w inspirującej książce *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*⁵¹ przyjrzała się przestrzeniom malowanym przez kobiety bądź je przedstawiającym. Autorka przypisuje organizacji pola

⁴⁶ Iwona Kurz, *Alegoria* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 32–33.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 33.

⁴⁸ Por. Marina Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, New York 1985.

⁴⁹ Cyt za: Kurz, *Alegoria*..., s. 33.

⁵⁰ Antoni Ziemba, *Alegoria* [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Wydanie nowe, Warszawa 1996, s. 10.

⁵¹ Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London–New York 1988.

obrazowego, układowi kompozycyjnemu i podziałom płaszczyzny symbolizowanie granic społecznej egzystencji kobiet⁵². Dostrzega specyfikę przestrzeni feministycznej na takich obrazach, na których „kobieta patrzy i jest oglądana”⁵³. Gertruda Wysocka nie ma jednak za sobą lustra odbijającego blichtr i gwar współczesnego życia, lecz ścianę pokrytą kafelkami. Tylko ona, w przeciwieństwie do uwijających się w tle kobiet, zastygła i trwa w zawieszeniu oraz w bezczasowym tęsknym spojrzeniu. Można powiedzieć: wytrwale patrzy. Obojętna? Apatyczna? Wyobcowana? Melancholijna?⁵⁴ Pograżona w tęsknocie? Przytłoczona przez niedolę i niedostatek? Oddzielona od innych i od samej siebie?

A może owa aura nostalgii, tak daleka od większości socrealistycznych wyobrażeń ludzi przy pracy – afirmatywnych ideowo i schematycznych w swym „nie-ludzkiem” heroizmie – wpisuje właśnie ten obraz w krąg przedstawień melancholii? Jej Freudowskie rozumienie odnosi się do utraty obiektu oraz niezgody na pogodzenie się ze stratą (w przeciwieństwie do jej akceptacji w wyniku procesu żałoby). Melancholicy, to ci, „co nigdy nie odnajdą straty”⁵⁵, są zanurzeni, co prawda, w ludnym i przepełnionym życiem świecie, niemniej pograżeni w wewnętrznej pustce oraz dojmującym i nigdy nieprzepracowanym poczuciu braku i tęsknoty za czymś, co utracone. Wydaje się, że tak właśnie został przedstawiony Gogol na nieco późniejszym obrazie Studnickiego⁵⁶. Za jeszcze jedną, kolejną w środowisku szkoły sopockiej reminiscencję Manetowskiego *Baru w Folies-Bergère* można uznać *Bar mleczny* Józefa Wnukowej z 1954 r. Kompozycyjne i tematyczne paralele z wcześniejszym obrazem Studnickiego włączają to przedstawienie w skomplikowaną sieć intertekstualnych zależności i związków międzyobrazowych (il. 5).

Postrzeganie jednych obrazów przez pryzmat innych obrazów jest zawsze inspirujące. Wydaje się, że nawiązanie Studnickiego do obrazu Maneta było zamierzone i w pełni świadome, spełniając poniekąd rolę malarskiej reminiscencji oraz ideowej parafrazy. Miało charakter zarówno formalny (poprzez organizację pola obrazowego, kompozycję, sposób malowania), jak i tematyczny (portret kobiety powiązany z ikonografią pracy) oraz treściowy (alegoryczne wyobrażenie nostalgii). Inną kwestią pozostaje nieoczywistość takiego ujęcia oraz niedopowiedzenie w sferze znaczeniowej.

Gertruda Wysocka – przodownica pracy budzi zresztą inne pokusy interpretacyjne. Zauważmy, że ambiwalentna symbolika ryb wskazuje na obfitość, płodność, rozrodczość, żeńskość, pełnię życia, lecz równocześnie – poprzez falliczne

⁵² Skalska, „Dziewczynka z chryzantemami” ..., s. 150.

⁵³ *Ibidem*, s. 150–151.

⁵⁴ Por. Urszula Chowaniec, *Melancholia* [w:] *Encyklopedia gender...*, s. 300–303.

⁵⁵ Por. Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.

⁵⁶ Na sopockiej wystawie, obok *Gertrudy Wysockiej – przodownicy pracy*, zawisł, zbliżony zarówno w ujęciu, jak i formacie, *Gogol* Studnickiego z 1952 r. (olej, pł., 144 × 167 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, wyróżniony nagrodą na III Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki). Oba portrety, o Manetowskim wyrazie, mają szczególnie alegoryzujący rys – poza Gogola oraz sztafaż przedstawienia pozwalają interpretować portret jako figurę melancholii.



Il. 5. Józefa Wnukowa, *Bar mleczny*, 1954, olej, płótno, 73 × 118 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. ze zbiorów autora

podobieństwo rybich kształtów – odnosi widza do męskości i życia seksualnego, choć niejednokrotnie też do chłodu seksualnego i obojętności płciowej, chciwości, ale i niezdarności⁵⁷. Dwoistość w postrzeganiu ryby sprawiała, że już w antyku ujmowano ją jako „wrzeczono przędące zgodnie z księżycowym zodiakiem cykl życia”⁵⁸. Przedstawienia kobiet patroszących ryby były powszechne w malarstwie holenderskim (zwłaszcza w intymistycznej szkole malarstwa lejdejskiego drugiej połowy XVII w., tzw. *fijnschilders*)⁵⁹ (il. 6–7). Wyobrażenia ryb, połowów czy rybaków w nowożytnym języku emblematycznym odnoszono do ikonografii temperamentów ludzkich. Poprzez związanie z żywiołem wody kojarzono je z ospałością, lenistwem, człowiekiem flegmatycznym⁶⁰ (il. 8).

⁵⁷ Zob. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 364–365.

⁵⁸ Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madryt 1997; cyt. za: Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2006, s. 354.

⁵⁹ Zwłaszcza niektóre obrazy Gabriëla Metsu (np. *Kobieta czyszcząca ryby*, 1656–1658, olej, pł., 30,5 × 27,3 cm, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork), Quirijna Gerritsz van Brekelenkama (*Służąca patrosząca ryby widziana przez okno*, około 1650, olej, płótno, 31,8 × 28,7 cm, zbiory prywatne) czy Willema van Mierisa. Andrzej Zagrobelny w omówieniu twórczości Studnickiego zwrócił uwagę na powiązania obrazu *Gertruda Wysocka – przodownica pracy* z ikonografią malarstwa niderlandzkiego XVI i XVII w., m.in. z obrazami Pietera Aertseny, Joachima Beuckelaera, Fransa Snydersa, zob. Zagrobelny, *Życie i twórczość...*, s. 101.

⁶⁰ Por. Janina Michałkova, *Nieokreślony malarz holenderski, XVII w. Rybak [w:] Ars emblematika. Ukryte znaczenia w malarstwie holenderskim XVII w.* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, s. 113–114, poz. kat. 37.



Il. 6. Quirijn Gerritsz van Brekelenkam, *Służąca patrosząca ryby widziana przez okno*, około 1650, olej, płótno, 31,8 × 28,7 cm, zbiory prywatne, fot. ze zbiorów autora



Il. 7. Gabriël Metsu, *Kobieta czyszcząca ryby*, 1656–1658, olej płótno, 30,5 × 27,3 cm, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, fot. ze zbiorów autora



Il. 8. Pieter de Jode I (wg Maartena de Vos), *Temperament flegmatyczny*, około 1595–1599, akwaforta, 19,4 × 22,2 cm, Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie, fot. ze zbiorów autora

Alegoria realna

Produkcja obrazowa kilkuletniego zaledwie epizodu socrealistycznego w sztuce polskiej była nacechowana społeczno-politycznymi napięciami oraz nierozstrzygalnymi ideowo-artystycznymi antynomiami: między wolnością a uwikłaniem, kompromisem a konformizmem⁶¹, naiwnością a wyrachowaniem, szczerością a cynizmem, doktrynalnością a pragmatyzmem, optymizmem a poczuciem mizერი, zaangażowaniem a eskapizmem. Powstające w latach 1949–1955 obrazy były w przytłaczającej większości schematyczne i sztampowe, lecz również rozbijająco nieporadne bądź niezamierzenie wydumane, mierne i mizerne – rzecz można. Na tym tle *Gertruda Wysocka – przodownica pracy* sytuuje się jako obraz wyjątkowy z kilku powodów – ze względu na niepoślednie wartości *stricte* malarzkie; jawne nawiązania do tradycji obrazowej, szczególnie zaś do jednego ze źródłowych obrazów artystycznej nowoczesności; wreszcie, ze względu na swoistą ambiwalencję, by nie powiedzieć – paradoksalność wizualnego ujęcia oraz nieoczywistych, a może nawet sprzecznych znaczeń. Owo swoiste „zasysanie” pożywek – by posłużyć się sugestywną formułą Kępińskiego – „to nieprzerwany pas transmisyjny ewolucji gatunku ludzkiego. To koło zębate historii, zdolne pracować tylko wtedy, kiedy zazębia się



Il. 9. Édouard Manet, *Ryby (Martwa natura)*, 1864, olej, płótno, 73,4 × 92,1 cm, Art Institute w Chicago, repr. za: Wikipedia

o inne tryby tego samego, »swojego« mechanizmu»⁶² (il. 9). Tym bardziej że wbrew uznawanym za słuszne i wzorcowe doświadczeniom ówczesnej sztuki radzieckiej, pomimo postulowanych nawiązań do realistycznych tradycji oraz deklarowanego powszechnie ideowego zaangażowania, obraz Studnickiego odwołuje się raczej do idiomu „nowoczesnego” malarstwa w jego modernistycznym (francuskim) ujęciu. Prowadziło ono do wycofania się sztuki w obszary własnej autonomii, uwolnienia jej od wymogów i powinności pozaartystycznych, a zmierzającym do postępującego usamodzielnienia i wyzwolenia istoty obrazu jako autonomicznej rzeczywistości artystycznej o swoistym „nierealnym” charakterze, przeznaczonym dla nowoczesnej społeczności złożonej z wolnych jednostek. Ta liberalna postawa,

⁶¹ Por. Hubert Bilewicz, *Szkoła sopocka: między kompromisem a konformizmem* [w:] *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęconej pamięci Profesora Szczęsnego Dettloffa (1878–1961) w 130. rocznicę urodzin*, Toruń, 13–15 listopada 2008, red. Elżbieta Pilecka, Katarzyna Kluczajd, Warszawa 2009, s. 367–378.

⁶² Kępiński, *Impresjonści u źródeł...*, s. 65.

Hubert
Bilewicz

właściwa dla modernizmu artystycznego, akcentująca cele czysto artystyczne, podkreślała jednak silny związek postępowości artystycznej ze społecznymi tendencjami emancypacyjnymi i polityczną walką o wyzwolenie narodowe czy społeczne⁶³. Działo się to wszystko – dodajmy – pośród nawoływań do przełamania tej „francuskiej choroby” oraz „uwolnienia się od kompleksu, że malarstwo nasze popadnie w barbarzyńskość, jeśli przestaniemy je mierzyć francuską miarą”⁶⁴.

Jeśli nawet wyjdziemy z założenia, że za decyzjami artystycznymi Studnickiego związanymi z przyjęciem takiej, a nie innej formuły przedstawieniowej stały przede



Il. 10. Juliusz Studnicki na tle obrazu Gertruda Wysocka – przodownica pracy, fot. ze zbiorów prywatnych

wszystkim względy formalne (kompozycyjno-stylistyczne), to nie sposób uznać, że artysta nie brał pod uwagę kwestii tematyki (z całym jej potencjałem aktualizacyjnym) czy metaforyki (wraz ze ścisłymi odniesieniami alegorycznymi). Dotyczy to zarówno strategii artystycznych samego twórcy, jak i stylów odbioru tego obrazu (il. 10).

Obraz Gertruda Wysocka – przodownica pracy nie jest oczywisty, a jego alegoryczność nie ma charakteru jednoznacznego, co przecież można uznać

za sprzeczne z samą ideą alegorii. Niemniej wyjątkowość tego obrazu tkwi właśnie w jego paradoksalności, bliskiej Courbetowskiemu ujęciu *Atelier*, kolejnego paradygmatycznego obrazu nowoczesności, opatrzonego przecież symptomatycznym podtytułem *Alegoria realna*⁶⁵.

Bibliografia

- Araszkiewicz Agata, *Kobieta z marmuru* [w:] Maria Papa Rostkowska. *Kobieta z marmuru* [katalog wystawy], Warszawa 2014, s. 57.
Berger John, *Sposoby widzenia*, Poznań 1997.
Bieńczyk Marek, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.

⁶³ Por. Stephen F. Eisenman, et al., *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London 2011.

⁶⁴ Henryk Gotlib, *Potrzeba przemian w malarstwie polskim*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950, t. 2, s. 88.

⁶⁵ Obraz Courbeta *Pracownia malarza: alegoria realna siedmiu lat mego życia jako artysty*, bo tak brzmi jego pełny tytuł, z *Barem w Folies-Bergère* Maneta zestawiała już Linda Nochlin, *The Invention of the Avant-Garde...*, s. 17.



- Bilewicz Hubert, *Nostalgia i mizeria socrealizmu: „Gertruda Wysocka – przodownica pracy” Juliusza Studnickiego jako alegoria realna* [w:] Juliusz Studnicki (1906–1978). *Twórcy i założyciele szkoły sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny [katalog wystawy], Muzeum Sopotu, Sopot 2015, s. 28–35.
- Bilewicz Hubert, *Szkoła sopocka: między kompromisem a konformizmem* [w:] *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęconej pamięci Profesora Szczęsnego Dettloffa (1878–1961) w 130. rocznicę urodzin*, Toruń, 13–15 listopada 2008, red. Elżbieta Pilecka, Katarzyna Kluczajd, Warszawa 2009, s. 367–378.
- Bogucki Janusz, *Wystawa „Plastycy w walce o pokój”*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 1, s. 26–27.
- Boime Albert, *Manet’s „Un bar aux Folies-Bergère” as an Allegory of Nostalgia*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1993, nr 2, s. 234–248.
- Chowaniec Urszula, *Melancholia* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 300–303.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Kraków 2006.
- Clark Timothy James, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton 1999.
- Dobrowolski Tadeusz, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław 1964, s. 416–417.
- Dzienis Magdalena, *Przyczynek do badania wizerunku kobiety-robotnicy, przodowniczką pracy w prasie w okresie realizacji Planu 6-letniego* [w:] *Współzawodnictwo pracy w życiu gospodarczym, społeczno-politycznym i propagandzie PRL*, red. Bogusław Tracz, Warszawa 2008, s. 221–229.
- Eisenman Stephen F., et al., *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London 2011.
- Fidelis Małgorzata, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, Warszawa 2015.
- Friskie Andrzej, *Przystosowanie i opór. Rozważania nad postawami społecznymi 1956–1970* [w:] *idem, Przystosowanie i opór. Studia z dziejów PRL*, Warszawa 2007, s. 137–138.
- Głowiński Michał, *Kierunek: wielka nomenklaturowa chałtura* [w:] *idem, Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 163.
- Głowiński Michał, *Realizm i demagogia* [w:] *idem, Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 17.
- Gotlib Henryk, *Potrzeba przemian w malarstwie polskim*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950, t. 2, s. 88.
- Grabska Elżbieta, *„Puisque réalisme il y a”, czyli o tym, co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać* [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1984, Warszawa 1987, s. 376.
- Haake Michał, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków 2008.
- Ilkosz Jerzy, *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce* [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1984, Warszawa 1987, s. 206.
- Jarmułowicz Małgorzata, *Przodownika pracy obraz* [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik, Kraków 2004, s. 240.
- Kal Elżbieta, *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy*, Słupsk 2009.



Hubert
Bilewicz

- Kaźmierczyk Zbigniew, *Ewolucja romantycznego tytaniczności w ikonografii socrealistycznej – na przykładzie utworów Aleksandra Ścibora-Rylskiego* [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. Krzysztof Stępnik, Magdalena Piechota, Lublin 2006, s. 147.
- Kenney Padraic, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, Warszawa 2015.
- Kępiński Zdzisław, *Impresjonizm u źródeł swych obrazów*, Wrocław 1976.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Krajewski Juliusz, *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5–6, s. 19.
- Kurz Iwona, *Alegoria* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 32–33.
- Michałkova Janina, *Nieokreślony malarz holenderski, XVII w. Rybak* [w:] *Ars emblematica. Ukryte znaczenia w malarstwie holenderskim XVII w.* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, s. 113–114.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy?*, Warszawa 2013.
- Nochlin Linda, *Realizm*, Warszawa 1974.
- Nochlin Linda, *The Invention of the Avant-Garde* [w:] *eadem, The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York 1989, s. 17.
- Oblicza socrealizmu*, red. Maryla Sitkowska [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1987.
- Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku, 1945–1965*, red. Józefa Wnukowa [b.m., b.d.].
- Plastycy polscy w walce o pokój*, „Słowo Ludu” 1950, nr 322, s. 6.
- Pollock Griselda, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London–New York 1988.
- Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, red. Anna Wierzbicka, t. 4, *Rok 1950*, oprac. Przemysław Strożek, Warszawa 2012.
- Radkiewicz Małgorzata, *Władza spojrzenia* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 567.
- Rassalski Stefan, *Wystawa Przodowników Pracy*, „Stolica” 1950, nr 31, s. 9.
- Schneider Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madryt 1997.
- Skalska Agnieszka, „Dziewczynka z chryzantemami” Olgi Boznańskiej – osaczona. Uwagi o spojrzeniu, „Artium Quaestiones” 1995, nr 7, s. 141–151.
- Sitkowska Maryla, *Czytanie między obrazami*, „Res Publica” 1987, nr 4, s. 37.
- Studzińska Jolanta, *Socrealizm w malarstwie polskim*, Warszawa 2014, s. 567.
- Tomczyk–Watrak Zofia, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001.
- Toniak Ewa, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008.
- Warner Marina, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, New York 1985.
- Wilk Hubert, *Kto wyrąbie więcej ode mnie? Współzawodnictwo pracy robotników w Polsce w latach 1947–1955*, Warszawa 2011.
- Wilk Hubert, *Ludzie z marmuru. Proces awansu i degradacji przodowników pracy (1947–1955)* [w:] *Współzawodnictwo pracy w życiu gospodarczym, społeczno-politycznym i propagandzie PRL*, red. Bogusław Tracz, Warszawa 2008, s. 69–93.

Włodarczyk Wojciech, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991.
Zagrobelny Andrzej, *Twórczość Juliusza Studnickiego w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Porta Aurea” 2012, t. 11, s. 301–319.
Zagrobelny Andrzej, *Życie i twórczość Juliusza Studnickiego (1906–1978)*, mpis pracy mgr napisanej pod kierunkiem Joanny Sosnowskiej, Gdańsk 2010.
Ziomba Antoni, *Alegoria* [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Wydanie nowe, Warszawa 1996, s. 10.

*Nostalgia
i mizeria
socrealizmu...*

Nostalgia and Mysery of Socialist Realism, „Gertruda Wysocka: Heroine of Socialist Labour”, by Juliusz Studnicki as Real Allegory

The paper is dedicated to one of the most outstanding works created in 1950 within the circle of the Sopot School, while at the same time one of the most interesting paintings of Polish Socialist Realism. Visual interpretation as well as historical-artistic interpretations focus on genealogical questions (reminiscence and paraphrase of *A Bar at the Folies-Bergère* by Edouard Manet, as well as references to 17th-century genre-allegorical representations of the Leiden School genre-related questions (portrait, genre scene, or allegory?), iconographic issues (representations of heroes of Socialist labour, iconography of temperaments), as well as stylistic ones (Socialist Realism versus Manet's modernized realism). The formulated methodological interpretations have been defined by Gottfried Boehm's existential hermeneutics of portrait, W.J.T. Mitchell's animist iconology, intertextual perspective, and feminist-gender approach.

Katarzyna Kaus

(Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie)

<https://orcid.org/0000-0002-6448-5196>

Artystyczny wystrój i wyposażenie trójmiejskich lokali gastronomicznych w okresie powojennym (1945–1989)¹

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2019.18.09>

Ostatnie ćwierćwiecze po transformacji ustrojowej w 1989 r. przyniosło radykalne zmiany w infrastrukturze zakładów gastronomicznych Trójmiasta. Wiele z nich przestało istnieć, a znaczną część zmodernizowano, zmieniając całkowicie ich wystrój i wyposażenie. Zniknęły pierwotne elementy dekoracyjne, oryginalne meble, artystyczne tkaniny, sprzęt oświetleniowy, projektowane często przez wybitnych trójmiejskich architektów – dekoratorów wnętrz i plastyków. Niniejszy tekst stanowi – jak się wydaje – pierwszą próbę przekrojowego spojrzenia na wnętrza lokali gastronomicznych funkcjonujących w Gdańsku, Sopocie i Gdyni w latach 1945–1989². Celem opracowania jest zebranie dostępnych informacji na ten temat, w miarę możliwości identyfikacja projektantów poszczególnych wnętrz, scalenie rozproszonego i fragmentarycznie zachowanego materiału ikonograficznego³ oraz próba ulokowania trójmiejskich realizacji na szerszym tle ówczesnego projektowania.

¹ Artykuł został napisany na podstawie pracy magisterskiej *Artystyczny wystrój i wyposażenie trójmiejskich lokali gastronomicznych w okresie powojennym (1945–1989)*, opracowanej pod kierunkiem dr Huberta Bilewicza w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego, obronionej w 2016 r.

² Na pozyskanie wykorzystanych w pracy materiałów ikonograficznych złożył się szereg kwerend, spośród których zadowalającymi wynikami zakończyły się poszukiwania w zbiorach: Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, Muzeum Miasta Gdyni, Narodowego Archiwum Cyfrowego w Warszawie oraz Agencji Fotograficznej Kosycarz Foto Press w Gdańsku. Pewnym rozczarowaniem były (zakończone jednak zadowalającym rezultatem) kwerendy w Gdańskiej Galerii Fotografii (oddział Muzeum Narodowego w Gdańsku) oraz w zbiorze Domu Prasy w Archiwum Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku. Pozytywnych wyników nie przyniosły kwerendy w Muzeum Miasta Sopotu, Europejskim Centrum Solidarności, Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie oraz Ośrodku Wzornictwa Nowoczesnego (Muzeum Narodowe w Warszawie). Cennym źródłem uzupełniającym (jednak bez dokumentacji fotograficznej) były materiały archiwalne w postaci teczek Warsztatów Naukowo-Badawczych PWSSP przechowywanych w Archiwum Państwowym w Gdańsku (zespół nr 2137: Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku, teczek nr 73, 74, 84/2137) oraz teczek osobowych projektantów i artystów z Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

³ Temat podjęła Marta Kołacz, ograniczając się jednak do realizacji warszawskich, zob. Marta Kołacz, *Nad filiżanką. Życie kawiarniane 1955–1965 jako przykład przemian w życiu obyczajowo-artystycznym Warszawy [w:] Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia*. Materiały z sesji „Lata 50. i 60. w Polsce i na świecie: estetyka, wizje nowoczesności, styl życia”,

Jako przedstawicielka pokolenia urodzonego po 1989 r., która nie miała bezpośredniej styczności z rzeczywistością PRL-u, mogę w pełni potwierdzić diagnozę Davida Crowleya, który pisał: „[...] To doprawdy uderzające, że najnowsze badania często prowadzą ludzie zbyt młodzi, by mogli mieć osobisty stosunek do kultury materialnej późnego socjalizmu, tak że trudno wskazać źródło takiej fascynacji. Poniekąd jest to dla nich zapewne odkrywanie obcej, nieznanej krainy wewnątrz ich własnego kraju”⁴.

W Polsce Ludowej niemal każda dziedzina życia społecznego podlegała nadzorowi aparatu państwa i ścisłym regulacjom. Choć oficjalnie nigdy nie sformułowano w okresie powojennym pryncypiów polityki kulinarnej, czy szerzej – żywieniowej, nie ma dziś wątpliwości, że taka istniała, a to, co jedli wówczas Polacy, było uzależnione od decyzji politycznych, które zapadały na najwyższych szczeblach władzy⁵. W 1948 r. nastąpiło upaństwowienie lokali gastronomicznych – nadzór nad nimi sprawowało Ministerstwo Handlu Wewnętrznego. W 1945 r. w Gdyni znajdowały się jeszcze 82 prywatne zakłady gastronomiczne, ale już w 1950 r. miasto dysponowało zaledwie 33 takimi placówkami⁶. Trójmiejskie lokale podlegały zarządowi Gdańskich Zakładów Gastronomicznych (Wrzeszcz i Śródmieście), Sopotkich Zakładów Gastronomicznych oraz Gdynskich Zakładów Gastronomicznych. Z krajobrazu miast powoli znikwały instytucje kulturotwórcze, jakimi były kawiarnie literackie⁷.

W Trójmieście rolę kawiarni artystycznej pełniła gdyńska Cyganeria – otwarta w 1946 r., była miejscem spotkań artystycznych i towarzyskich (il. 1). Odbывały się tu zebrania Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) i wystawy twórców z Wybrzeża. Ekspozycje organizowano także w gdańskich kawiarniach: Morska, Rudy Kot, SPAM, oraz w sopockim Grand Hotelu⁸. Miejscem ogniskującym życie artystyczne i towarzyskie artystów oraz ludzi pióra był również sopocki SPATiF. Jego wystroj był efektem pracy środowiska plastycznego, teatralnego i dziennikarskiego⁹. Urządzone spontanicznie wnętrza miała zdobić, jak wspominano,

Muzeum Narodowe w Warszawie, 15 kwietnia 2011, red. Anna Kielczewska, Maria Porajska-Hałka, Warszawa 2012, s. 125–136.

⁴ *Ląd wciąż nieodkryty? Z Davidem Crowleyem rozmawia Michał Wiśniewski*, „Herito. Dziedzictwo, kultura, współczesność / Heritage, Culture & the Present” 2015, nr 17–18, s. 10.

⁵ Na temat gastronomii w Polsce Ludowej zob. Stefan Bednarek, *W socjalistycznej kuchni* [w:] *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, red. idem, Wrocław 1997, s. 236–243; Jacek Friedrich, „Socrealizm” w kuchni. *Wstępne rozeznanie problemu badawczego* [w:] *W kuchni i za stołem. Dystanse i przenikanie kultur*, red. Tadeusz Stegner, Gdańsk 2003, s. 213–224.

⁶ *Encyklopedia Gdyni*, red. Izabella Greczanik-Filipp, Wiesława Kwiatkowska, Małgorzata Sokołowska, Gdynia 2006, s. 670–671.

⁷ Nie wszyscy oceniali pozytywnie instytucję kawiarni literackiej, czy szerzej – artystycznej. Pod koniec lat pięćdziesiątych Andrzej Osęka skrytykował kawiarnie z ambicjami artystycznymi, stwierdzając, że „[...] nigdy nie stały się one w tym stopniu cmentarzem talentów, idei, ambicji, skupiskiem twórców bez dzieła – jak dzisiaj”, zob. Andrzej Osęka, *Splendor kawiarniany*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 49, s. 2.

⁸ Marian Grabowski, *Małe wystawy dobrej plastyki*, „Rejsy” 1963, nr 1, s. 1.

⁹ Laik, „Ciepłe” wnętrza..., „Dziennik Bałtycki” 1970, nr 225, s. 6.



Il. 1. Plastycy w kawiarni Cyganeria w Gdyni, 1946, Archiwum Muzeum Miasta Gdyni, sygn. MMG/HM/II/5301

autentyczna czaszka konia. „Szerokie ławy, toporne niskie stołki, rozgwar i szum wcale nie kawiarniany. Bo nie była to kawiarnia ani żadna restauracja jak »Spatif« w Warszawie – wspominał pisarz Zbigniew Żakowski – ale najprawdziwsza buda artystów. Alkohol tani, zakąski i dania nieraz zadziwiające (przez pewien czas serwowano pieczonego prosiaka!), a nade wszystko – uczucie swobody”¹⁰.

Codziennosc PRL-u wydawała się znacznie mniej barwna, a lokale gastronomiczne spełniały na ogół bardziej prozaiczne potrzeby. Były przede wszystkim miejscami, w których można było szybko i tanio zjeść. Trudna sytuacja i warunki mieszkaniowe z pewnością sprzyjały spędzaniu czasu w przestrzeniach publicznych, w których można było porozmawiać i spotkać się ze znajomymi. Zbyt mała liczba stołówek pracowniczych zmuszała niejednokrotnie do jedzenia posiłków „na mieście”¹¹. Wszystkie lokale gastronomiczne w Polsce w okresie powojennym podlegały kategoriom jakości określonym w zarządzeniu Ministra Handlu Wewnętrznego z dnia 31 lipca 1963 r. „w sprawie przedmiotu działalności i rodzajów zakładów gastronomicznych”¹². Przyporządkowanie danego lokalu

¹⁰ Zbigniew Żakiewicz, *Ujrane, w czasie zatrzymane* (5), „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 2000, nr 1, s. 78. W SPATiF-ie można było często spotkać artystów: Jacka Żuławskiego, Kacha Ostrowskiego, Stanisława Michałowskiego czy Juliusza Studnickiego. Miejscem spotkań studentów gdańskiej PWSSP była przestrzeń piwnicy Pod Zbrojownią, zaadaptowana na potrzeby klubu w 1963 r.

¹¹ Zbigniew Dworak, *Kilka uwag o zakładach w Gdańsku*, „Żywnie Zbiorowe” 1955, nr 2, s. 5.

¹² Zarządzenie Ministra Handlu Wewnętrznego z dnia 31 lipca 1963 roku w sprawie przedmiotu działalności i rodzajów zakładów gastronomicznych [w:] „Monitor Polski” 1963, nr 611,

do odpowiedniej kategorii zależało przede wszystkim od asortymentu wyrobów kulinarnych i artykułów spożywczych, sposobu podawania dań i obsługi klienta, ale także od jakości wykończenia wnętrz, wyposażenia meblarskiego i zastawy stołowej. Prowadzone jeszcze w czasach PRL-u badania socjologów wyraźnie wskazywały, że estetyka lokalu wpływa na podniesienie poziomu zachowania konsumentów i zanikanie negatywnych wzorców¹³.

Środowisko trójmiejskich architektów wnętrz było ściśle związane z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Gdańsku (PWSSP). W 1946 r., jeszcze w sopockiej siedzibie szkoły, utworzono Katedrę Projektowania Mebla oraz Pracownię Projektowania Wnętrza i Sprzętu¹⁴. Kierownikiem pracowni architektury został Stefan Listowski, zaś pracowni mebla – Włodzimierz Padlewski. Obaj byli absolwentami Politechniki Warszawskiej i specjalnie na potrzeby nowo powstałej uczelni stworzyli program edukacji dla przyszłych architektów-wnętrzarzy¹⁵. Pracownicy i absolwenci wydziału kreowali najbliższe otoczenie, projektując wnętrza lokali usługowych i obiektów użyteczności publicznej. Stworzyli szereg unikatowych mebli, które wpisały się w historię polskiego wzornictwa i do dziś cieszą się dużym zainteresowaniem, o czym świadczyć może chociażby niedawne wznowienie produkcji krzesła H106 autorstwa Edmunda Homy¹⁶. Projektowanie wnętrz lokali gastronomicznych było podejmowane głównie przez architektów wnętrz wykształconych w PWSSP. Byli to przede wszystkim absolwenci z lat: 1952 – Czesław Kosmacz, 1953 – Lesław Kiernicki i Roman Sznajder, 1955 – Bolesław Petrycki, Juliusz Kędziorek, Wiesław Kobylński, Aleksander Szrajber i Bolesław Siemianowski, oraz 1961 – Henryk Kitowski. Tego rodzaju zadania podejmowali również profesorowie uczelni: Włodzimierz Padlewski, Adam Haupt, Stefan Listowski i Ryszard Semka. Rzadziej byli to architekci związani z Politechniką Gdańską bądź Miastoprojektem. Zdarzało się także, że wnętrza tworzone były przez artystów plastyków.

To, kto zostawał autorem projektu danego lokalu, wynikało przede wszystkim z rozdysponowania zleceń, jakie przychodziły do Zakładów Naukowo-Badawczych PWSSP, powstałych w 1948 r. W tym czasie kierownikiem

poz 311, s. 497–499. Zakłady gastronomiczne podzielono na następujące kategorie: specjalną (S), do której mogły należeć restauracje, wagony restauracyjne i kawiarnie; pierwszą (I) – restauracje, kawiarnie, cukiernie i herbaciarnie, oraz drugą (II) lub trzecią (III) – restauracje (gospody), jadalnie, bary, kawiarnie, cukiernie, herbaciarnie, bufety, winiarnie i piwiarnie.

¹³ Bohdan Baranowski, *Cienie i blaski gastronomii w Polsce Ludowej* [w:] *idem, Polska karczma. Restauracja. Kawiarnia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1979, s. 116.

¹⁴ Więcej o zmieniającej się strukturze wydziału zob. *Wydział Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, red. Andrzej Pniewski, Rafał Setlak, Gdańsk 2007, s. 78–83.

¹⁵ Małgorzata Cackowska, *Twórczość pedagogiczna Włodzimierza Padlewskiego* [w:] *Włodzimierz Padlewski: architektura i sztuka. W roku jubileuszu stulecia urodzin*, red. Hubert Bilewicz, Gdańsk 2008, s. 140.

¹⁶ Współczesny prototyp został wykonany przez firmę „Politura” zajmującą się promocją polskiego wzornictwa. Więcej o twórczości Edmunda Homy zob. *Profesor Edmund Homa*, red. Hubert Bilewicz, Halina Kościukiewicz, Gdańsk 2011.

w zakładach w dziale architektury wnętrz był Padlewski. Zachowana dokumentacja, choć niestety niekompletna, daje możliwość ustalenia autorstwa poszczególnych realizacji, umożliwia ich datowanie, pozwala określić koszty, ale także obrazuje zakres prac, jakie wykonywali projektanci. Były to przede wszystkim kompleksowe projekty wnętrz lokali gastronomicznych, z uwzględnieniem kolorystyki, tkanin, malarstwa monumentalnego, projektów wyposażenia (stołów, krzeseł, hokerów, bufetów), ale również projekty reklam neonowych, znaków informacyjnych czy oprawy plastycznej na różnego typu obchody i zabawy. Oprócz Zakładów Naukowo-Badawczych funkcjonujących w Trójmieście na terenie całej Polski działało Polskie Przedsiębiorstwo Pracowni Sztuk Plastycznych (PSP), powstałe w 1948 r. na podstawie dekretu Ministra Kultury i Sztuki (do 1951 r. jako Państwowe Przedsiębiorstwo Robót Dekoracyjnych)¹⁷. Miało ono monopol na zamówienia publiczne dotyczące architektury wnętrz, wystawiennictwa, dekoracji okolicznościowych, malarstwa, rzeźby oraz grafiki. Zadania przydzielano artystom zrzeszonym w Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP). Informację o tym, że zleceniodawcą w zakresie projektowania wnętrz zakładów gastronomicznych było w Trójmieście także PSP, potwierdził Ryszard Semka, wskazując jednocześnie, że architekci traktowali tego rodzaju realizacje przede wszystkim jako możliwość dodatkowego zarobku¹⁸.

Kryzys gospodarczy, który dotknął Polskę po 1945 r., miał bezpośrednie odzwierciedlenie w zastosowaniu materiałów używanych w projektowaniu. Wnętrza kawiarni, restauracji i lokali rozrywkowych uległy niewątpliwie przekształceniom. Lokale przedwojenne miały często charakter reprezentacyjny, luksusowy. W ich wnętrzach wykorzystywano marmury, okładziny granitowe i alabastrowe, posadzki wykonywano ze szlachetnych rodzajów drewna¹⁹. Powojenny wystrój był prosty, stosowano drewniane i fornirowane boazerie i parkietowe posadzki. Tak też w początkach swojego istnienia prezentowała się wspomniana gdyńska Cyganeria. W kawiarni znajdowały się prostokątne stoliki, taborety i drewniane fotele z graniastymi poręczami. Ściany wyłożono fornirowanymi boazeriami, a w ściankach działowych umieszczono utrzymane w odcieniach ugru malowidła na szkle z motywami morskimi i plażowymi²⁰. Na oświetlenie lokalu składały się lampy stołowe oraz stylizowane kute lampy sufitowe. Podobne stylistycznie kute elementy pojawiały się w twórczości Stanisława

¹⁷ Zob. m.in. Bożena Kostuch, *Rola P.P. Pracowni Sztuk Plastycznych [w:] eadem, Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945*, Kraków 2015, s. 105–111; Paweł Giergoń, *Mozaika warszawska. Przewodnik po plastyce w architekturze stolicy 1945–1989*, Warszawa 2014; Max Cegielski, *Mozaika. Śladami Rechowiczów*, Warszawa 2011; Ewa Toniał, *Prace rentowne: polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie odwilży*, Warszawa 2015.

¹⁸ Rozmowa przeprowadzona przez autorkę z Ryszardem Semką w grudniu 2015 r.

¹⁹ Elżbieta Kubaszewska-Laskowska, „Adria”, „Paradis”, „Bristol”: wnętrza kawiarni i lokali rozrywkowych w Warszawie w latach trzydziestych, „Rocznik Warszawski” 1996, nr 26, s. 183–217, tu 188.

²⁰ Do dziś w lokalu można oglądać malowidła na szkle, jednak nie w ich oryginalnej lokalizacji, ale jako dekoracje wiszące w ramach.

Skury²¹. Dekoracja metaloplastyczna jego autorstwa zdobiła wejście do Inter Clubu w Gdyni – umieszczona w świetliku nad drzwiami wejściowymi, przedstawiała herby Gdańska, Gdyni i Sopotu, połączone ze sobą stylizowanymi kotwicami i zamknięte w ozdobnej ramie. Usytuowanie herbów Trójmiasta przy wejściu do gdyńskiego klubu można wytłumaczyć charakterem lokalu, który na początku istnienia był miejscem spotkań wyłącznie dla marynarzy i portowców i do którego wchodziło się po okazaniu książeczki marynarskiej bądź legitymacji członkowskiej. Od 1957 r. Inter Club mogli odwiedzać już wszyscy mieszkańcy Trójmiasta, którzy chcieli „się kulturalnie zabawić”²². Można tu było poczytać zagraniczną prasę i dobrą książkę, pograć w bilard, wyświetlano także filmy i organizowano występy estradowe oraz dansingi. W klubie mieściły się kawiarnia i dobrze zaopatrzona restauracja, tu kierowano bowiem produkty bezpośrednio z Bałtony: dobrej jakości kawę, zagraniczne piwa, wędliny i mięsa niedostępne w sklepach detalicznych. W głównej sali znajdował się historyzujący plafon, w głębi usytuowano miejsce dla orkiestry. Ściany były gładkie, podłogę wyłożono płytkami parkietowymi, a bar – drewnem (il 2).

Artystyczny
wystroj...



Il. 2. Wnętrze Inter Clubu w Gdyni, lata pięćdziesiąte XX w., Archiwum Muzeum Miasta Gdyni, sygn. MMG/HM/II/441/17

²¹ Por. *Metaloplastyk Stanisław Skura*, WDFiF, 1947, <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4737> [dostęp: 20.05.2016]. Więcej o artyście zob. *Żelazne korniki. Artystyczne kowalstwo*, WDFiF 1953, <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/7257> [dostęp: 20.05.2016]; Jan Skura, *Stanisław Skura: artysta-kowal (1909–1981)*, Gdynia 2005.

²² (k.p.), *Od dziś wszyscy mieszkańcy Wybrzeża będą mogli bawić się w Inter-Clubie*, „Dziennik Bałtycki” 1957, nr 153, s. 4.

Stosunek środowiska gdańskich projektantów do odgórnie narzuconej doktryny realizmu socjalistycznego oddają słowa Padlewskiego, który nie odrzucał całkowicie socrealizmu: „Pamiętam, że bardzo chętnie przyjmowaliśmy pewne nastroje architektoniczne. Nie byliśmy niewolniczo związani, ale zdawaliśmy sobie sprawę, że architektura musi być związana z propozycją bieżącą odbiorcy. To, co robiła Warszawa, bardzo wpływało i na nasze wybory, a tzw. realizm socjalistyczny wcale nas nie peszył. Staraliśmy się nawiązać do pewnych istniejących już propozycji, jeżeli uważaliśmy je za wartościowe. [...] Zdawaliśmy sobie sprawę, że istnieją jakieś motywy, dla których tzw. realizm socjalistyczny jest nie do odrzucenia. Ale były to motywy polityczne”²³.

Sam Padlewski w trudnym okresie socrealizmu skupił się przede wszystkim na pracy w Zakładach Naukowo-Badawczych, tworząc szereg prototypów siedzisk oraz projektów wnętrz użyteczności publicznej. Projektant nie powrócił już do rozwijania przedwojennej modernistycznej koncepcji wykonywania mebli z giętych metalowych i chromowanych rurek. W jego powojennych projektach dostrzegalne jest jednak wyczucie materiału, proporcji, symetrii. W 1953 r. do kawiarni Kameralnej w Gdańsku Padlewski zaprojektował tapicerowane krzesła na szeroko rozstawionych nogach i z miękkim siedziskiem oraz drewniany stolik z kwadratowym blatem (w środku pozostawiono miejsce na wypełnienie powierzchni szkłem), pod nim znajdowała się półeczka wsparta od spodu na krzyżowych łączynach²⁴. W 1954 r. Padlewski zaprojektował wnętrze restauracji Polonia w Gdyni. Miało ono stylizowany, monumentalny charakter²⁵. Tapicerowane krzesła o skrzyniowej konstrukcji powtarzały motyw krzyżowych łączyn. Wnętrze zdobiły zielono-czerwona tkanina autorstwa Krystyny Jacobson oraz tkanina Zofii Polasińskiej²⁶.

Inny z czołowych projektantów gdańskiej PWSSP, Adam Haupt, zaprojektował w 1955 r. cukiernię i kawiarnię Gdańska, mieszczącą się we Wrzeszczu przy al. Grunwaldzkiej²⁷. Na parterze lokalu znajdowała się ciastkarnia, a w podziemiach usytuowano kawiarnię i bar. Bezokienną przestrzeń wnętrza pokrywały boazerie, nad którymi rozmieszczono kinkiety. Na zestaw meblowy składały się kwadratowy stół oraz zydle i taborety. Dodatkowo w lokalu znajdowały się prostokątne, duże stoły z przyściennymi ławami. Oryginalnym rozwiązaniem była dekoracja konstrukcyjnego filara usytuowanego na środku

²³ Włodzimierz Padlewski..., s. 60.

²⁴ Stolik bezpośrednio nawiązuje do taboretu z tapicerowanym siedziskiem wykonanym w Zakładach Naukowo-Badawczych na początku lat pięćdziesiątych XX w., zob. Włodzimierz Padlewski..., s. 202, il. 67.

²⁵ Wnętrze zmieniło wystrój w 1957 r., następnie było modernizowane w 1962 r. Prześledzenie zachodzących w nich zmian jest obecnie niemożliwe z powodu braku materiału ikonograficznego z 1957 r. i słabej jakości fotografii z 1962 r., zob. Ładny efekt, „Dziennik Bałtycki” 1962, nr 116, s. 6.

²⁶ Za tę informację oraz dostęp do fotografii pochodzącej ze zbiorów Krystyny Jacobson dziękuję Weronice Szerle z Muzeum Miasta Gdyni.

²⁷ Janusz Kowalski, *Gdańskie kawiarnie i restauracje*, „Architektura” 1955, nr 8, s. 235.

sali konsumpcyjnej – został on ozdobiony ceramicznymi elementami przypominającymi dawne monety bądź medale.

Artystyczny
wystroj...

Z kolei wnętrze baru, zaprojektowane w 1951 r. przez Romana Sznajdera, wyposażono w prostą ladę bufetową, oświetloną punktowo, w podświetlone szklane półki bufetowe i hokery z okrągłymi, miękko wyściełanymi siedziskami. Ściany pokryto boazeriami oraz drobnymi płytkami ceramicznymi.

Za zapowiedź odwilżowej stylistyki w Gdańsku można uznać wnętrze kawiarni Morska²⁸, zaprojektowane w 1955 r. przez Ryszarda Semkę. W projekcie budynku wykorzystano spadek terenu, dzięki czemu skrzydło północno-zachodnie miało jedną kondygnację więcej w stosunku do głównej bryły. Tam mieściło się wejście do kawiarni, a uskok w poziomach pozwolił na powstanie części tarasowej, poprzedzającej wejście do lokalu. Kawiarniany ogródek, otwarty w okresie letnim, mógł pomieścić sześćdziesiąt osób. Do dziś pozostały po nim masywne kandelabry, zaprojektowane przez architekta Józefa Augustyna (te jednak w swojej formie nawiązują do założeń socrealistycznych). Długie i wysokie wnętrze, o wysokości 4,56 m, szerokości 5,00 m i długości 28,98 m, podzielono na trzy (wyodrębnione jedynie zasłonami) sale konsumpcyjne²⁹. Wchodziło się do nich bezpośrednio przez reprezentacyjny hol, w którym wydzielono miejsce na szatnię, co było obligatoryjne, aby lokal mógł zyskać status wyższej kategorii. W pierwszej sali konsumpcyjnej ustawiono wśród ścian rzędy stolików. W kolejnej sali znajdował się bufet z zapleczem i magazynem usytuowanym w północnej części³⁰. Ostatnia sala, także ze stolikami wzdłuż ścian, posiadała miejsce na estradę. Janusz Kowalski w artykule poświęconym gdańskim kawiarniom skrytykował rozkład lokalu i związany z nim problem komunikacji wewnętrznej³¹. Twierdził, że miejsce przeznaczone na stoliki jest zbyt szerokie na jeden rząd, a za wąskie na dwa, co przy wydłużonych proporcjach pomieszczenia tworzy bardzo długie ciągi komunikacyjne. Uznał też, że problem stanowi zbyt mała liczba pomieszczeń na zapleczu oraz brak pomieszczenia biurowego. Niewystarczająca powierzchnia zaplecza była zauważalnym mankamentem projektowanych wówczas lokali. Józef Łowiński słusznie zwrócił uwagę na fakt, że lokale gastronomiczne zwykle sytuowano w nieprzystosowanych do tego celu budynkach mieszkalno-usługowych³².

Spśród 30 zakładów gastronomicznych istniejących w Gdańsku w 1955 r. tylko 6 wybudowano po wojnie, a zaledwie 2 przebudowano³³. Dawne lokale nie były przystosowane do serwowania większej liczby potraw, gdyż ich zaplecza były zbyt małe. Na łamach czasopisma branżowego „Żywnie Zbiorowe” wskazywano,

²⁸ Kawiarnia znajdowała się przy al. Grunwaldzkiej 45 w Gdańsku Wrzeszczu i należała do zespołu budynków Grunwaldzkiej Dzielnicy Mieszkaniowej wybudowanej w latach 1951–1957.

²⁹ Kowalski, *Gdańskie kawiarnie...*, s. 232.

³⁰ Część zaplecza z bufetem miała powierzchnię 36 m², łączne liczenie ich powierzchni było jednak niezgodnie z normatywem. Bez bufetu powierzchnia zaplecza wynosiła 30 m².

³¹ Kowalski, *Gdańskie kawiarnie...*, s. 232.

³² Józef Łowiński, *Kawiarnie warszawskie*, „Architektura” 1959, nr 10, s. 437.

³³ Dworak, *Kilka uwag o zakładach w Gdańsku...*, s. 5.

że większość obiektów nie posiada nawet zmywalni ani szatni. Do lokali z prawidłowo zaprojektowanym zapleczem zaliczano wówczas kawiarnię Morską³⁴.

Morska została wyposażona w zestawy meblowe zaprojektowane przez Władysława Wołkowskiego. Siedziska oraz oparcia krzeseł o drewnianej konstrukcji wykonano z wikliny, a okrągłe stoły na czterech prostych nogach zdobił szklany blat. Wołkowski, choć projektował już w dwudziestoleciu międzywojennym, zdobył uznanie przede wszystkim dzięki unikatowym projektom powojennym, wykonywanym z wikliny, trzciny, bambusa oraz sznurka. Niestety, większość spośród tych projektów nigdy nie weszła do masowej produkcji³⁵. Nie udało się ustalić, czy zestaw kawiarniany zaprojektowano na specjalne zamówienie gdańskiej kawiarni. Meble przypominają Komplet Kwiatowy, który królowa belgijska wybrała do swojej rezydencji w 1957 r.³⁶. Główną cechą nowej odwilżowej estetyki było zamiłowanie do krzywoliniwnych, asymetrycznych kształtów i swobodnych form organicznych³⁷. Stosunkowo wczesną zapowiedzią organicznej stylistyki były meble Padlewskiego zaprojektowane do kawiarni Pod Wieżą (1955). Krzesła te miały niskie oparcia o opływowym kształcie.

Okres odwilży oznaczał triumf barwnych tkanin z abstrakcyjnymi wzorami, które masowo pojawiały się w kawiarniach, restauracjach i barach mlecznych, a także tzw. „pikasów” – abstrakcyjnych, kolorowych malowideł ściennych i wielu innych nowych elementów aranżacji wnętrz (il. 3). Środowisko gdańskie stosunkowo szybko wypracowało sobie wysoką pozycję w dziedzinie tkaniny artystycznej, ceramiki oraz malarstwa monumentalnego³⁸. Artyści z Wybrzeża tworzyli tzw. kołtryny, makaty, tkaniny zasłonowe oraz ręcznie malowane tkaniny plenerowe, które służyły jako tło podczas festiwalu dla młodzieży³⁹. Charakteryzowały się one dekoracyjnością, graficznym konturowaniem motywów, ale przede wszystkim malarskością i nasyconym kolorem, tak ważnym dla założen tzw. szkoły sopockiej⁴⁰.

Projekt sopockiej restauracji Ermitage, opracowany przez Zakłady Naukowo-Badawcze PWSSP pod kierownictwem Listowskiego, z pewnością wpisuje się w nurt podwilżowej inwazji nowoczesności (il. 4). Lokal najwyższej kategorii,

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Anna Różańska, Władysław Wołkowski. *Z dziejów teorii i praktyki polskiej sztuki użytkowej XX wieku*, „Ikonothea. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1996, t. 10, s. 83–113, tu s. 85.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Anna Frąckiewicz, *Chcemy być nowocześni. Kształt przeszłości, czyli styl lat 50. i 60* [w:] *eadem*, Anna Demska, Anna Maga, *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie* [katalog wystawy], Warszawa 2011, s. 21.

³⁸ Jeszcze w 1955 r. odbyła się w Zachęcie wystawa tkanin i ceramiki sopockiej, będąca, jak wówczas pisano, swoistą „manifestacją koloru i odwagi młodych twórców” oraz zapowiedzią nadchodzących zmian, zob. Hubert Bilewicz, *Jaskółki nowoczesności. Wystawa tkanin i ceramiki sopockiej w Warszawie 1955 roku* [w:] *Wizje nowoczesności...*, s. 113–121.

³⁹ Irena Huml, *Życiorys sopockiej tkaniny*, „Projekt” 1963, nr 8, s. 33.

⁴⁰ *Ibidem*.



Il. 3. Wnętrze kawiarni Przymorzanka w Gdańsku, 1965, Archiwum Kosycarz Foto Press / KFP, fot. Zbigniew Kosycarz



Il. 4. Wnętrze restauracji Ermitage w Sopocie, 1957, Archiwum ASP w Gdańsku, sygn. 17_105

Katarzyna
Kaus

otwarty w 1956 r., znajdował się przy ulicy Bohaterów Monte Cassino 23. Prowadzony przez Sopotkie Zakłady Gastronomiczne, otrzymał tę samą nazwę, pod którą prosperował w pierwszych latach po wojnie⁴¹. Miał 100 miejsc i mógł gościć nawet 800 osób dziennie. Bufet i meble do restauracji zaprojektował inż. Miondowicz (?)⁴². Okna przesłonięto nowoczesną tkaniną projektu Józefy Wnukowej, znaną tylko z czarno-białych reprodukcji (il. 5). Dekoracja, łącząca elementy fantastyczne i figuratywne, przedstawiała w humorystyczny sposób apoteozę cyrku. Na tle motywów geometrycznych pojawiły się jednorożce, bawiące się psy i huśtająca się małpa. W sopockim środowisku powstały także tkaniny, które zdobiły wnętrza kawiarni Liliput w Gdyni, otwartej w 1957 r. Tkaniny zostały zaprojektowane przez Danielę Drożdżecką, Krystynę Jacobson i Bernardę Świdorską i wykonane przez same projektantki przy współudziale Zofii Polasińskiej i Gizeli Bachtin⁴³.



Il. 5. Fragment tkaniny Józefy Wnukowej w restauracji Ermitage w Sopocie, 1957, Archiwum ASP w Gdańsku, sygn. 17_112

W warsztatach gdańskiej PWSSP pod kierunkiem Haupta wykonano projekt wnętrza sopockiej restauracji Pod Strzechą. Jej otwarcie miało miejsce w 1959 r. To właśnie do tego lokalu Wnukowa zaprojektowała dekoracyjną tkaninę „Geometryczna”, charakteryzującą się użyciem agresywnych, jaskrawych

⁴¹ „Ermitage”. Nowa kawiarnia w Sopocie, „Głos Wybrzeża” 1956, nr 170, s. 4.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Archiwum Państwowe w Gdańsku PWSSP 2137/72, Sprawozdanie z działalności komisji do spraw zleceń za r. 1956, s. 137.

barw i kontrastowych zestawień kolorów i stanowiącą dziś jeden z najlepszych przykładów poodwilżowego wzornictwa polskiego.

Artystyczny
wystrój...

Sala restauracyjna Dworca Głównego w Gdyni łączyła historyzujący wystrój z nowoczesnymi malowidłami, wykonanymi przez gdańskich plastyków pod kierunkiem Juliusza Studnickiego w 1957 r. (zespół w składzie: Krystyna Łada-Studnicka, Maksymilian Kasprowicz, Urszula Ruhnke-Duszeńko, Zygmunt Karolak)⁴⁴. Ściany restauracji w dolnej partii wyłożono okładziną z czarnego dębnickiego wapienia, a przy stropie ozdobiono dekorowanym fryzem. W polach wyznaczonych przez architektoniczne podziały ścian pojawiły się dekoracje ściennie⁴⁵. W sali znajdował się masywny kontuar obłożony boazerią, a przy ścianie – stylizowany przeszklony kredens z podświetlanymi szafkami. Dodatkowo salę dopełniały wsparte na konsolach kinkiety w kształcie wydłużonych, wielobocznych latarni. Restauracja została wyposażona w okrągłe stołki z thonetowskimi krzesłami z giętego drewna, co dodatkowo akcentowało historyzujący wystrój pomieszczenia (il. 6).

Lata sześćdziesiąte XX w. zamykają okres odbudowy kraju, wraz z którym kończy się zapotrzebowanie na dobre, tradycyjne wykonawstwo. W celu zaspokojenia potrzeb prężnie rozwijającego się oszczędnościowego, prefabrykowanego budownictwa meble wprowadzono do masowej produkcji, znacznie obniżając ich walory jakościowe⁴⁶. Meble przemysłowe były produkowane przede wszystkim z materiałów drewnopodobnych, płyt paździerzowych, wiórowych i spilśniowych. Sprężynowe wyściełanie tapicerskie zastępowano na ogół gumą piankową. Nowe tworzywa wymagały zmian w konstrukcji, polegających na zastosowaniu różnorodnych złączy metalowych, które upraszczały montaż⁴⁷.

Lata sześćdziesiąte XX w. przyniosły także zasadnicze zmiany w planowaniu i budowaniu lokali gastronomicznych. Wzrost zapotrzebowania na usługi gastronomiczne, niedobór miejsc konsumpcyjnych oraz postęp organizacyjno-technologiczny przyczyniły się do rozwoju miejsc samoobsługowych. Wykształcił się nowy typ lokalu gastronomicznego zwany kombinatem gastronomicznym. Łączył w sobie cechy baru samoobsługowego i kawiarni, a do tego wyposażony

⁴⁴ Obecnie w miejscu sali restauracyjnej znajduje się lokal typu fast food. Więcej na temat modernizacji dworca zob. Anna Kriegseisen, *Prace konserwatorskie na dworcu kolejowym w Gdyni* [w:] *Modernizm w Europie, modernizm w Gdyni. Architektura XX wieku do lat 60.*, red. Maria Sołtysik, Robert Hirsch, Gdynia 2014, s. 233–238; *eadem*, *Interior decoration of the rail station in Gdynia – Gdynia Główna Osobowa* [w:] *The inspiration from the past in the art of 20th and 21st centuries*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Kraków 2013, s. 173–180.

⁴⁵ Więcej zob. Anna Kreigseisen, *Sala restauracyjna w budynku dworca Gdynia Główna Osobowa. Wystrój malarski* [w:] *Juliusz Studnicki (1906–1978). Życie i twórczość*, red. Andrzej Zagrobelny, Sopot 2011, s. 36.

⁴⁶ Wojciech Lipowicz, *Trwanie „nowoczesności”. Wnętrza i meble poznańskie w I poł. lat sześćdziesiątych* [w:] *Użytkowa fantastyka lat pięćdziesiątych*, red. Ewa Hornowska, Zygmunt Kalinowski [katalog wystawy], Muzeum Rzemiosł Artystycznych, Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu, wrzesień–październik 1991, Poznań 1991, s. 27.

⁴⁷ Irena Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 194.



Il. 6. Kontuar w zachodniej części sali restauracyjnej dworca w Gdyni, 1957, Archiwum ASP w Gdańsku, sygn. 43/394

był w duże zaplecze, często o powierzchni znacznie większej niż sale konsumenckie. Kombinaty gastronomiczne wymagały od architektów jak najlepszego powiązania funkcjonalnego wnętrza o zróżnicowanym przeznaczeniu z całą bryłą budynku, do tego w relacji z otoczeniem⁴⁸.

Pierwszym z kompleksowo zaprojektowanych kombinatów gastronomicznych w Polsce była prawdopodobnie wybudowana w latach 1959–1960 sopocka Alga. Nad projektem pracował zespół pod kierunkiem Andrzeja Sierakowskiego i Wacława Rembiszewskiego (współpracującego przy koncepcyjnym projekcie architektoniczno-urbanistycznym)⁴⁹. Wnętrza zaprojektowali Tadeusz Błazejewski, Andrzej Sierakowski oraz Tadeusz Babicz. Wystrój był prosty i oszczędny. Na parterze lokalu znajdowały się bar samoobsługowy z niklowanymi ladami w typie „czeskim” i „szwedzkim”, zaplecze oraz kuchnia. Bar na planie prostokąta wyposażono w długie stoły o prostej, ujednoliconej formie i hokery. Podłogę i słupy wyłożono płytkami terakotowymi. Wprowadzono oświetlenie jarzeniowe i żarowe w oprawie okrągłych, ciemnych kloszy rozmieszczonych punktowo nad stolikami. Przeszkolone ściany baru nadawały mu „atmosferę

⁴⁸ Stefan Hołówko, *Alga, Wenecja, Supersam*, „Projekt” 1962, nr 5, s. 11.

⁴⁹ *Ibidem*. Współpracowali: Jan Cichy, Andrzej Sierakowski i Bronisław Gawryluk. Za konstrukcję odpowiedzialni byli: Bohdan Koy, Marian Dubrzyński i Andrzej Koy. Dwie mozaiki przed budynkiem zaprojektowała Maria Leszczyńska. Generalnym wykonawcą przedsięwzięcia było Spółeczne Przedsiębiorstwo Budowlane w Gdańsku. Więcej o kombinacie Alga zob. Jan Popadiuk, *Bar „Alga” w Sopocie*, „Architektura” 1961, nr 7–8, s. 259–262; Janusz Kowalski, *Gastronomia i handel*, „Architektura” 1962, nr 11–12, s. 461.



powietrzności, spotęgowaną jeszcze przez kontakt wzrokowy z zieleńcem bulwaru⁵⁰. Na piętrze pawilonu w układzie amfiladowym znajdowały się hol, kawiarnia, dansing, cocktail-bar oraz równolegle biegnący do nich taras letni. Elementy wyposażenia kawiarni, meble, stoły i boazerie wykonano w Starogardzkiej Fabryce Mebli Okrętowych⁵¹. Nie dysponujemy dziś materiałem ikonograficznym prezentującym oryginalną kolorystykę wnętrza, wiemy jednak, że meble były granatowo-czerwone, a cocktail-bar utrzymany był w odcieniach czerwieni, co tworzyło, jak pisał jeden z krytyków, nastrój ciasnoty i „piekiełka”⁵².

Na fali odwilżowej architektoniczno-projektowej nowoczesności w 1961 r. powstała w Sopocie letnia kawiarnia Meduza (projekt budynku – Janusz Kowalski, wnętrze – Aleksander Szrajber), a w 1962 r. Gdańsk doczekał się własnego kombinatu gastronomicznego Cristal, który był efektem współpracy gdańskich projektantów związanych z PWSSP (projekt – Witold Wierzbicki, wnętrze – Juliusz Kędziorek) oraz z Politechniką (wnętrze – Wiesław Kobylński). Projekty zrealizowano w Miastoprojekcie i Pracowni Sztuk Plastycznych. W lokalu znajdowały się reprezentacyjna restauracja na 200 miejsc ze sceną dla orkiestry (w tle – abstrakcyjna mozaika), cukiernia na 50 miejsc oraz bar samoobsługowy na 100 miejsc. W lokalnej prasie podkreślano, że jest to lokal „na wskroś nowoczesny i elegancki”⁵³. Cukiernię wyposażano w okrągłe stoliki ze szklanymi blatami, ozdobiono często pojawiającymi się w tamtym okresie kwiatami doniczkowymi – filodendronami⁵⁴, okna przesłonięto abstrakcyjną tkaniną. Kowalski na łamach „Architektury” zauważał jednak, że zaplecze oraz część produkcyjna są nieprzystosowane, aby podawać ponad 2600 posiłków dziennie⁵⁵.

Wnętra kombinatów charakteryzowały się kompleksowym opracowaniem elementów wystroju i wyposażenia, a ich nowoczesny charakter przejawiał się zarówno w rozwiązaniach architektonicznych, technologicznych (sprzęt gastronomiczny), jak i dekoracjach plastycznych. W części samoobsługowej meble miały najczęściej prostą konstrukcję, były dostosowane do założeń funkcjonalnych, umożliwiając szybkie i wygodne poruszanie. Najczęściej wykorzystywano podwyższone prostokątne stoły o wysokości od 115 do 120 cm i płyty, które pełniły funkcję blatu, o wymiarach około 215 cm × 65 cm⁵⁶. Powierzchnia stołu musiała być dostosowana do intensywnej eksploatacji: odporna na zabrudzenia i uszkodzenia, łatwa w utrzymaniu. Stosowano płyty z materiałów

⁵⁰ Hołówko, *Alga, Wenecja...*, s.11.

⁵¹ E.K., *Sopockie tempo. Alga już dziś otwiera gościnne podwoje*, „Dziennik Bałtycki” 1960, nr 159, s. 8.

⁵² Hołówko, *Alga, Wenecja...*, s.11.

⁵³ E., *Nareszcie nowoczesny lokal we Wrzeszczu! Wczoraj o godz. 12 „Cristal” otworzył swe podwoje*, „Dziennik Bałtycki” 1961, nr 157, s. 8.

⁵⁴ Więcej o roślinności jako elemencie dekoracyjnym zob. Marian Janowski, Wacław Owczarek *Zieleń na sali konsumpcyjnej* [w:] *eidem, Urządzanie wnętrz spółdzielczych zakładów gastronomicznych*, Warszawa 1966, s. 118–121.

⁵⁵ Kowalski, *Gastronomia i handel...*, s. 464.

⁵⁶ Janowski, Owczarek, *Urządzanie wnętrz spółdzielczych...*, s. 14, 86.



drewnopochodnych i pokrewnych (paździerz), oklejane płytami laminowanymi typu „unilam”⁵⁷. Wszystkie blaty na sali miały być jednakowe, utrzymane w jasnych barwach. Hokery przy stołach projektowano zwykle ze sklejki lub drewna pomalowanego lakierem. Ich siedziska w barach samoobsługowych były na ogół twarde. Miękkie – wykonywane z gumy piankowej i obszywane łatwo zmywalną tkaniną – spotykało się raczej w lokalach wyższej kategorii przy ladzie barowej.

Typowym przykładem baru samoobsługowego spełniającego założenia prostego, funkcjonalnego, estetycznego wnętrza był gdański bar Ruczaj w typie szwedzkim, otwarty w 1960 r. Przestronne wnętrze o dwubarwnych ścianach wyposażono w okrągłe stoły z półkami służącymi do przechowywania drobnych przedmiotów osobistych, np. teczek, torebek, tac na posiłki (ważnym aspektem było umieszczenie półki na takiej wysokości, by nie przeszkadzała w siedzeniu). Przy stołach ustawiono hokery z miękkimi siedziskami.

Ciekawe rozwiązanie prezentowało wnętrze klubu pracowników Politechniki Gdańskiej, zaprojektowane w 1960 r. przez Annę Fiszer, z elementami wykonanymi przez architekta Jan Sienkowskiego⁵⁸. Początkowo klub był jadłodajnią przeznaczoną tylko dla nauczycieli akademickich, ale z czasem stał się miejscem, gdzie organizowano wystawy i spotkania naukowców. Klub zdołała monumentalna kompozycja, która stanowiła połączenie malarstwa ściennego z mozaiką wykonaną z odpadów ceramicznych i tłuczonego szkła. Dzięki kombinacji obu technik autorka uzyskała kontrast gładkiej, matowej powierzchni malowanej z wypukłymi i chropowatymi elementami ceramicznym (il. 7).

Projekt gdańskiej kawiarni Marysieńka, która przeszła modernizację w 1962 r., był jedną z ciekawszych prób stworzenia spójnego i integralnego wnętrza (il. 8)⁵⁹. Nad wystrojem i wyposażeniem kawiarni pracował zespół PWSSP pod kierunkiem Romana Sznajdera. Sala na rzucie prostokąta została wyposażona w trójkątne stoliki kawowe, pikowane fotele z drewnianymi poręczami i taborety z miękkim siedziskiem, również w kształcie trójkątów. Meble, rozmieszczone wzdłuż ścian, wyznaczały po środku pas komunikacyjny wyłożony wykładziną. Salę oświetlał masywny żyrandol ozdobiony metaloplastycznymi elementami. Zespół plastyków zaprojektował również reklamę neonową i malowany fryz, który prawdopodobnie zdobił ściany całego lokalu w górnej części. Zachowany do dziś fragment malowidła przedstawia kobietę leżącą na kozetce, być może zgodnie z nazwą lokalu – Marysieńkę Sobieską⁶⁰.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ W klubie Politechniki, „Dziennik Bałtycki” 1960, nr 36, s. 3. Za identyfikację tego obiektu dziękuję prof. Jackowi Krenzowi z Politechniki Gdańskiej. Klub istniejący od początku lat pięćdziesiątych XX w. znajdował się na parterze gmachu głównego Politechniki i istniał do 2005 r.

⁵⁹ Obecnie w miejscu kawiarni przy ulicy Szerokiej 37 znajduje się Gdańska Galeria Miejska Güntera Grassa.

⁶⁰ Skromny materiał ikonograficzny i brak dokumentów archiwalnych nie pozwalają na ustalenie autorstwa malowidła i jego datowanie. Można przypuszczać, że była to praca zespołowa

W latach sześćdziesiątych XX w. większość dekoracji architektonicznych stanowiły kompozycje abstrakcyjne. Nadawały one wnętrzom odpowiedni nastrój, a także przerywały monotonię ścian o dużych powierzchniach⁶¹. Doskonałym przykładem były dekoracje Dworca Głównego PKP w Gdańsku, którego wnętrza przeszły gruntowną modernizację w latach 1961–1964. Za wystrój dworca odpowiedzialni byli gdańscy architekci – Andrzej Jagodziński i Jerzy Szczepański⁶². Najpierw zmodernizowano wnętrza hali głównej, następnie pasaż boczny, poczekalnię i pomieszczenia sanitarne, na końcu zaś część gastronomiczną składającą się z restauracji i baru kawowego. Część samoobsługowa została wyposażona w wysokie stoły do konsumpcji na stojąco, wykonane z cienkich stalowych rurek i jasnych blatów. Wnętrze ozdobiono monumentalną abstrakcyjną mozaiką, powstałą zapewne w 1964 lub 1965 r.⁶³



Il. 7. Wnętrze klubu Politechniki Gdańskiej, 1960, Archiwum Biblioteki PAN w Gdańsku, zbiór Domu Prasy, sygn. J-15-4, fot. Zbigniew Kosycarz

PWSSP. Na wzmiankę zasługuje informacja z katalogu Barbary Massalskiej o tym, że to właśnie artystka wykonała malowidło ściennie w kawiarni Marysieńka w 1958 r. Pewnym tropem mogą być także ilustracje książkowe wykonane przez Jacka Żuławskiego do książki Boya-Żeleńskiego o Marysieńce Sobieskiej, zob. Ewa Muszyńska, *Barbara Massalska (1927–1980)*, Gdańsk 1982, s. 10; Tadeusz Boy-Żeleński, *Marysieńka Sobieska. Odsiecz Wiednia, czyli Tualetka królowej Marysieńki*, Warszawa 1976.

⁶¹ Bożena Kostuch, *Powojenne początki ceramiki architektonicznej – trudna droga do nowoczesności [w:] Wizje nowoczesności...*, s. 109.

⁶² Za przekazanie informacji o dekoracjach zdobiących wnętrza Dworca Głównego w Gdańsku oraz udostępnienie materiałów ikonograficznych dziękuję pani Karolinie Grynder, autorce pracy magisterskiej poświęconej temu obiektowi, zob. Karolina Grynder, *Monografia gmachu Dworca Głównego w Gdańsku*, praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego pod kierunkiem prof. Małgorzaty Omilanowskiej, Gdańsk 2015, mps.

⁶³ Nie udało się ustalić autora/ów dekoracji znajdujących się w części gastronomicznej. Jak podawano na łamach „Dziennika Bałtyckiego”, wystrój dekoracyjny opracowany został przez gdańskich plastyków. Dworcową poczekalnię zdobiła nad wejściem realizacja autorstwa Barbary Massalskiej (PWSSP), a na przeciwko – Zdzisława Brodowicza (PG). Informację tę potwierdza sam Brodowicz (rozmowa z projektantem przeprowadzona w kwietniu 2016 r.). W teczkach osobowych Marii Leszczyńskiej, przechowywanych w Archiwum Politechniki Gdańskiej, znajdują się informacje, że plastyczka wykonała projekt i zrealizowała na dworcu dwie mozaiki o powierzchni 80 m², współpracując prawdopodobnie z Massalską i Brodowiczem. Niewykluczone, że zespół ten wykonał mozaiki także w części gastronomicznej.



Il. 8. Il. 7. Wnętrze kawiarni Marysienka w Gdańsku, 1962, Agencja Fotograficzna / KFP, fot. Zbigniew Kosycarz

(il. 9). W tym miejscu należy również wspomnieć o dekoracji znajdującej się w barze samoobsługowym nieistniejącego już Domu Turystycznego P.T.T.K. Miramar w Sopocie, (wybudowanego w 1962 r.)⁶⁴.

W zupełnie odmiennej stylistyce wykona była dekoracja architektoniczna w barze rybnym Krewetka, otwartym w 1969 r. przez Zakłady Rybne i zaprojektowanym przez Ewę Galińską (architektura) i Janinę Rybicką (wystrój plastyczny)⁶⁵. Pomieszczenie podzielone zostało na część sklepową i gastronomiczną za pomocą elementów metaloplastycznych. Całość łączyła płaskorzeźbiona dekoracja architektoniczna o wymiarach 2,0 × 16,6 m, wykonana z gipsu patynowanego według projektu Henryka Pracza związanego z Politechniką Gdańską⁶⁶. Dekoracja, zajmująca całą długość ściany, odwoływała się do przeszłości

portowego miasta, ukazując na tle panoramy Gdańska rybaków w trakcie połowu przy Długim Nabrzeżu (il. 10).

Lata siedemdziesiąte XX w., nazywane „dekadą luksusu”, przyniosły importowane towary i nowe wzorce kulturowe⁶⁷. Na rynku pojawiły się np. pożądane przez nabywców meble z importu, co mocno ograniczyło twórczość polskich projektantów. Dwa ostatnie dziesięciolecia PRL-u charakteryzuje różnorodność stylistyczna i realizacyjna. Z jednej strony wciąż spotyka się w tym okresie kompleksowo zaprojektowane wnętrza, z drugiej – pojawiają się projekty mniej udane, przytłaczające, jak wnętrza słynnego Maksima w Gdyni.

W 1972 r. Stanisław Michel zaprojektował kawiarnię Modro-Kania w Gdańsku w regionalnej, kaszubskiej stylistyce. W wystroju kawiarni wykorzystano rustykalny

⁶⁴ Więcej o Domu Turysty P.T.T.K zob. Janusz Kowalski, *Gdańska architektura turystyczna i wczasowa*, „Architektura” 1965, nr 1, s. 17. W biogramie Barbary Massalskiej pojawia się wzmianka na temat wykonania tej dekoracji. Z uwagi na jej wielkość należy jednak przyjąć, że była to praca zespołowa – niestety, nie udało się ustalić autorów, zob. Ignacy Witz, *Plastycy Wybrzeża*, Gdańsk 1969, s. 130; Ewa Muszyńska, *Barbara Massalska (1927–1980)* [katalog wystawy], Gdańsk 1982, s. 10.

⁶⁵ M.L., *Bar Rybny „Krewetka” otwarty*, „Dziennik Bałtycki” 1969, nr 140, s. 6.

⁶⁶ Teczka osobowa dr Henryka Pracza przechowywana w Archiwum PG, sygn. 00127–0.

⁶⁷ Andrzej Szczerski, *Dekada luksusu. PRL i hotele w latach 70. XX wieku* [w:] *idem, Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015, s. 143.



Il. 9. Wnętrze restauracji i baru samoobsługowego na dworcu w Gdańsku, lata sześćdziesiąte XX w., dokumentacja PKP

materiał w postaci drewna sosnowego, a całość ozdobiły motywy haftu kaszubskiego, namalowane przez plastyczkę Dobrawę Michel⁶⁸. Na wyposażenie lokalu złożyły się zydle i stoły o konstrukcji półczkowej, wyprodukowane przez Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego (Cepelię). Wystrój kawiarni potwierdza pojawiającą się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych skłonność do wykorzystywania form sztuki ludowej w projektowaniu lokali gastronomicznych⁶⁹. W Trójmieście tendencja ta nie stała się jednak dominująca. W regionalnej stylistyce utrzymane były, co prawda, restauracja Myśliwska w Gdyni, zaprojektowana przez Gizelę Bossak (1969), oraz Newska w Gdańsku (1974), dominowały jednak wnętrza, które miały manifestować dobrobyt i zachodni styl życia. Dobrym przykładem może być gdyńska cukiernia Delicje, uruchomiona w 1979 r. przez PSS Społem, a zaprojektowana przez Ryszarda Suchockiego. Kompleksowo opracowane wnętrza charakteryzowało użycie białej, piankowej skóry, którą wykorzystano nie tylko do obicia siedzisk hokerów, lecz także do obłożenia frontu lady bufetowej czy wybranych elementów architektonicznych. Nad położnym

⁶⁸ (s), *Modra Kania*, „Literary” 1972, nr 1, s. 48.

⁶⁹ Przemysław Szafer, *Nowa architektura polska. Dariusz lat 1966–1970*, Warszawa 1972, s. 171.



Il. 10. Fragment dekoracji ściennej w restauracji rybnej Krewetka, lata dziewięćdziesiąte XX w.,
fot. Andrzej Wiśniewski

na parterze barem wprowadzono panel z oświetleniem, wykonany z aluminiowej blachy o złotej powierzchni, który zdobił także część kawiarnianą na antresoli. Do lokalu sprowadzono z Włoch najlepszy sprzęt cukierniczy. Jak wspomina gdynianin Michał Sikora: „zakład ten, produkujący na miejscu cały asortyment wyrobów cukierniczych, uruchomiono kosztem wielkich nakładów i starań, w dodatku w okresie, gdy w zaopatrzeniu materiałowym występowały kolosalne niedobory, a »zdobycie« zwykłej szklanki lub kieliszka stanowiło problem”⁷⁰.

„Zachodni” styl reprezentować miały również dopracowane wnętrza sali restauracyjnej hotelu Posejdon. Cechowały je odważne, kontrastowe zestawienia kolorystyczne, osiągnięte przede wszystkim przez elementy wyposażenia. Granatowo-białe ściany zestawiono z kolorowymi obrusami, abstrakcyjnymi obrazami, zielonymi zasłonami i niebieską wykładziną podłogową. Kontrasty kolorystyczne podkreślono białymi krzesłami z zielonym siedziskiem na profilowanych płozach.

Równie odważne zestawienie kolorystyczne prezentowało wnętrze restauracji Pod Dębem w hotelu Gdynia, otwartym w 1983 r. (il. 11). Zaprojektowało go londyńskie biuro projektowe Szmigielski Katten Associates (nadzór nad pracami prowadził architekt Jerzy Górski związany z Politechniką Warszawską). Utrzymana w zielonych odcieniach sala nasuwa skojarzenia ze śmiałymi kolorystycznie projektami Vernera Pantona. Wyposażono ją w tapicerowane krzesła

⁷⁰ Michał Sikora, *Gdynskie bary, restauracje i kawiarnie w okresie PRL (wspomnienia)*, „Rocznik Gdynski” 2005, nr 17, s. 102–111, tu s. 110.



Artystyczny
wystroj...

Il. 11. Wnętrze restauracji Pod Dębem w Gdyni, 1989, Narodowe Archiwum Cyfrowe, syg. 45/9/2816, fot. Janusz Uklejewski

na giętych, metalowych płozach oraz stoły na kielichowej podstawie. O dopracowaniu detali wnętrza może świadczyć zastosowanie tych samych odcieni zieleni w zasłonach i wykładzinie restauracji. Korzystanie z usług zagranicznych biur projektowych było bezpośrednim efektem uchwały w sprawie wykorzystania kredytów i wykonawstwa zagranicznego przy budowie obiektów turystycznych⁷¹. W ten sposób Polska, której stolica jeszcze na początku lat siedemdziesiątych XX w. nie miała ani jednego hotelu spełniającego międzynarodowe standardy, doczekała się szeregu hoteli zaprojektowanych przez zagranicznych architektów⁷². Były to jednak inwestycje kreujące obraz fałszywego dobrobytu w „dekadzie luksusu”, która w istocie była dekadą życia na kredyt.

⁷¹ Szczerski, *Dekada luksusu...*, s. 151.

⁷² *Ibidem*.

W naturę każdego lokalu usługowego wpisana jest nieustanna modernizacja i adaptacja do zmieniającej się rzeczywistości, zmian technologicznych i ewoluujących wymagań klientów. Wnętrza trójmiejskich lokali gastronomicznych również ulegały wielu przekształceniom, wobec czego ich rekonstrukcja nie jest zadaniem łatwym. Na podstawie zachowanej dokumentacji i nielicznych już oryginalnych elementów pochodzących z opisywanych wnętrz można sformułować jednak pewne wnioski natury ogólnej. Trójmiejskie projekty wpisywały się niewątpliwie w tendencje i stylistyki pojawiające się w polskiej architekturze wnętrz i we wzornictwie lat 1945–1989. Po krótkim okresie obowiązywania formuły socrealistycznej w epoce politycznej odwilży około 1956 r. dominującą pozycję zyskała estetyka nowoczesna. Z czasem zaczęły pojawiać się także aranżacje historyzujące i regionalne, choć za pewną tendencję należy uznać, że ów nurt tradycyjno-rustykalny nie osiągnął tu dominującej pozycji, ustępując tendencji do tworzenia we wnętrzach gastronomicznych wizualnej namiastki świata zachodniego.

Bibliografia

- Baranowski Bohdan, *Polska karczma. Restauracja. Kawiarnia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1979.
- Bednarek Stefan, *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, Wrocław 1997.
- Boy-Żeleński Tadeusz, *Marysieńka Sobieska. Odsiecz Wiednia, czyli Tualetka królowej Marysieńki*, Warszawa 1976.
- Cegielski Max, *Mozaika. Śladami Rechowiczów*, Warszawa 2011.
- Demska Anna, Frąckiewicz Anna, Maga Anna, *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie* [katalog wystawy], Warszawa 2011.
- Dworak Zbigniew, *Kilka uwag o zakładach w Gdańsku*, „Żywnienie Zbiorowe” 1955, nr 2, s. 5.
- Encyklopedia Gdyni*, red. Izabella Greczanik-Filipp, Wiesława Kwiatkowska, Małgorzata Sokołowska, Gdynia 2006.
- Giergoń Paweł, *Mozaika warszawska. Przewodnik po plastyce w architekturze stolicy 1945–1989*, Warszawa 2014.
- Hołówko Stefan, *Alga, Wenecja, Supersam*, „Projekt” 1962, nr 5, s. 11–17.
- Huml Irena, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978.
- Huml Irena, *Życiorys sopockiej tkaniny*, „Projekt” 1963, nr 8, s. 32–35.
- Janowski Marian, Owczarek Wacław, *Urządzanie wnętrz spółdzielczych zakładów gastronomicznych*, Warszawa 1966.
- Juliusz Studnicki (1906–1978). *Życie i twórczość*, red. Andrzej Zagrobelny, Sopot 2011.
- Kostuch Bożena, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945*, Kraków 2015.
- Kowalski Janusz, *Gastronomia i handel*, „Architektura” 1962, nr 11–12, s. 460–466.
- Kowalski Janusz, *Gdańskie kawiarnie i restauracje*, „Architektura” 1955, nr 8, s. 231–235.

- Kubaszewska-Laskowska Elżbieta, „Adria”, „Paradis”, „Bristol”: wnętrza kawiarni i lokali rozrywkowych w Warszawie w latach trzydziestych, „Rocznik Warszawski” 1996, nr 26, s. 183–217.
- Łąd wciąż nieodkryty? Z Davidem Crowleyem rozmawia Michał Wiśniewski, „Herito. Dziedzictwo, kultura, współczesność / Heritage, Culture & the Present” 2015, nr 17–18, s. 10–21.
- Łowiński Józef, *Kawiarnie warszawskie*, „Architektura” 1959, nr 10, s. 429–440.
- Modernizm w Europie, modernizm w Gdyni. *Architektura XX wieku do lat 60.*, red. Maria Sołtysik, Robert Hirsch, Gdynia 2014.
- Muszyńska Ewa, *Barbara Massalska (1927–1980)* [katalog wystawy], Gdańsk 1982.
- Oseka Andrzej, *Splendor kawiarniany*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 49, s. 2.
- Popadiuk Jan, *Bar „Alga” w Sopocie*, „Architektura” 1961, nr 7–8, s. 259–262.
- Profesor Edmund Homa*, red. Hubert Bilewicz, Halina Kościukiewicz, Gdańsk 2011.
- Różańska Anna, Władysław Wołkowski. *Z dziejów teorii i praktyki polskiej sztuki użytkowej XX wieku*, „Ikonothea. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1996, t. 10, 83–113.
- (s), *Modro Kania*, „Literary” 1972, nr 1, s. 50.
- Sikora Michał, *Gdyńskie bary, restauracje i kawiarnie w okresie PRL (wspomnienia)*, „Rocznik Gdyński” 2005, nr 17, s. 102–111.
- Skura Jan, *Stanisław Skura: artysta-kowal (1909–1981)*, Gdynia 2000.
- Szafer Przemysław, *Nowa architektura polska. Dariusz lat 1966–1970*, Warszawa 1972.
- Szczerski Andrzej, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015.
- The inspiration from the past in the art of 20th and 21st centuries*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Kraków 2013.
- Toniak Ewa, *Prace rentowne: polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie odwilży*, Warszawa 2015.
- Użytkowa fantastyka lat pięćdziesiątych*, red. Ewa Hornowska, Zygmunt Kalinowski [katalog wystawy], Muzeum Rzemiosł Artystycznych, Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu, wrzesień–październik 1991, Poznań 1991.
- Witz Ignacy, *Plastycy Wybrzeża*, Gdańsk 1969.
- Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia*. Materiały z sesji „Lata 50. i 60. w Polsce i na świecie: estetyka, wizje nowoczesności, styl życia”, red. Anna Kielczewska, Maria Porajska-Hałka, Warszawa 2012.
- W kuchni i za stołem. Dystanse i przenikanie kultur*, red. Tadeusz Stegner, Gdańsk 2003.
- Włodzimierz Padlewski: architektura i sztuka. W roku jubileuszu stulecia urodzin*, red. Hubert Bilewicz, Gdańsk 2008.
- Wydział Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, red. Andrzej Pniewski, Rafał Setlak, Gdańsk 2007.
- Żakiewicz Zbigniew, *Ujrzone, w czasie zatrzymane (5)*, „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 2000, nr 1, s. 173–179.

Artystyczny
wystroj...

Katarzyna
Kaus

***Artistic Decor and Furnishing of Catering Establishments
in the Tri-City in Post-WW II Period (1945–1989)***

The nature of almost every service facility involves constant modernization and adaptation to the changing reality and requirements of society. This means that the constantly improved interiors are subject to many changes, such as the introduction of new technological solutions. The last quarter of a century after the political transformation in 1989 brought about radical changes in the infrastructure of catering establishments located in the Tri-City. While many of them ceased to exist, a significant number of others were modernized, their interior design and furnishings completely changed. The original decorative elements, designer furniture, artistic fabrics, and lighting equipment, often designed by outstanding Tri-City interior architects and artists associated primarily with the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk, have disappeared. The indicated projects, which are the most interesting from the artistic point of view, offer a review of the interior design of catering establishments from Gdańsk, Sopot and Gdynia. The restaurants were classified chronologically, taking into account changing trends and design styles: post-war years and the period of Socialist Realism (1949–1956), the artistic ‘thaw’ period and the presence of modernity in the period of ‘small stability’ (1956–1968), as well as the apparent ‘decade of luxury’ of the 1970s and 1980s. Apart from ‘modern’ interiors, there are also historical and regional arrangements. They are part and parcel of the trends and styles of Polish interior design and industrial design, and are characterized by comprehensive execution and often premium artistic level.

Fajans wrocławski w latach 1945–1991. O związkach sztuki, rzemiosła i przemysłu w PRL-u¹

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2019.18.10>

Historia wrocławskich zakładów fajansowych sięga drugiej połowy XIX w. Wrocław był jednym z pierwszych miast w Polsce, w których rozwinął się nowoczesny przemysł, głównie dzięki położeniu nad Wisłą, ułatwiającemu transport surowców². Produkcja ceramiki szybko stała się główną siłą gospodarczą miasta. Założone w 1873 r. zakłady fajansowe działały nieprzerwanie przez 118 lat, zmieniając nazwy i właścicieli³. W latach 1873–1939 działały w mieście cztery zakłady produkujące fajans.

Pierwszą była Wrocławska Fabryka Wyrobów Fajansowych, utworzona w 1873 r. przy ulicy Żelaznej (dziś Kościuszki) przez Zygmunta Kuchfelda i Dawida Czamańskiego, po 1882 r. przejęta przez Józefa Teichfelda i Ludwika Asterbluma, a w 1918 r. odsprzedana Majerowi Nieszawskiemu z Wrocławia z zachowaniem poprzedniej nazwy firmy: Teichfeld i Asterblum, do której dodano człon „Progres” (pojawił się on wówczas na firmowym stemplu, il. 1)⁴. Równolegle od 1880 r. działała Nowa Wrocławska Fabryka Fajansu Engelman i Schreier, którą w 1887 r. przejął Leopold Czamański, zmieniając jej nazwę na Nową Wrocławską Fabrykę Fajansu Leopold Czamański, a od 1923 r. na Leopold Czamański i S-ka⁵. Ceramika produkowana przez obie firmy wykazuje bardzo wiele podobieństw i często można ją odróżnić jedynie po stemplu na spodzie naczynia. W 1894 r. powstała trzecia wrocławska fabryka fajansu – Keramos. Jej założycielem był August Fibiger z Łodzi. W 1903 r. odkupili ją Salomon i Łaja Kozakowie, którzy zbankrutowali cztery lata później. Fabryka ponownie zmieniła właścicieli, by ostatecznie zakończyć działalność w 1924 r.⁶ W 1922 r. przy ulicy Staszica 2 powstał czwarty zakład – Polska Fabryka Fajansu Bracia Cohn i S-ka⁷.

¹ Artykuł powstał w oparciu o pracę magisterską autorki *Fajans wrocławski. Historia – twórcy – wzornictwo*, napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Omilanowskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego.

² Franciszek Szeliga, *Przemysł wrocławski*, Wrocław 1928, s. 8.

³ Literatura tematu jest bardzo obszerna, jednak okres powojenny nie doczekał się jeszcze monografii, która oceniałaby omawiane zjawisko całościowo, już po zakończeniu działalności fabryki.

⁴ Karolina Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu. W 140. rocznicę powstania przemysłu ceramicznego we Wrocławu*, Wrocław 2016, s. 17.

⁵ *Ibidem*, s. 29.

⁶ Romualda Hankowska, *Fajans wrocławski*, Wrocław 1991, s. 15.

⁷ *Ibidem*, s. 15–16.



Il. 1. Maselniczka Teichfeld i Asterblum „Progres”, przykład dekoracji szablonowej, 1918–1939, fot. Anna Rafalska

Przedwojenne wzornictwo wrocławskich wytwórni, mimo że bardzo zróżnicowane na przestrzeni lat, nie wyróżniało się na tle innych fabryk ceramiki. Przeważały wzory dyktowane modą europejską, a ręcznie malowane naczynia stanowiły niewielki procent oferty. Fajans traktowano jako gorszy rodzaj ceramiki, ale często próbowano upodabniać go do porcelany, zapominając o jego charakterystycznych właściwościach.

W czasie drugiej wojny światowej fabryki Teichfelda i Asterbluma oraz Czamańskiego działały pod kierownictwem niemieckim jako Industrie Werke Leslau, a zakład Czarneckiego jako Keramische Werke. Produkcja w tym czasie

ograniczała się do prostego fajansu sanitarnego i stołowego dla lazaretów i stołówek wojskowych. Wykonywano jedynie skromne dekoracje roślinne techniką natrysku. W „Industrie Werke” produkowano również ceramiczne korpusy do bomb i granatów⁸.

Sytuację zakładów tuż po wojnie opisał w swojej kronice Władysław Bortnowski, wieloletni pracownik fabryki: „W dwa dni po wyzwoleniu miasta spod okupacji hitlerowskiej, a więc w poniedziałek 22 stycznia 1945 roku, zgłosili się pracownicy zakładu celem zabezpieczenia majątku fabrycznego przed grabieżą, a przede wszystkim usuwania gruzu i śmieci. [...] Tego samego dnia [...] zgromadzeni pracownicy dokonali wyboru dyrektora zakładu oraz rady zakładowej”⁹. Nowe kierownictwo podjęło decyzję o połączeniu trzech działających na terenie miasta zakładów w jedno przedsiębiorstwo pod nazwą Polskie Zjednoczone Fabryki Fajansu. Uroczyste rozpalenie pieca do wypalania fajansu odbyło się na początku marca 1945 r. Na kierownika działu zdobniczego wyznaczono Bortnowskiego¹⁰.

Produkcję wznowiono, zaczynając od przedwojennych wzorów, z których większość stanowiła dekoracja szablonowa. Podjęto także próby powrotu do malowania ręcznego, popularnego w dwudziestoleciu międzywojennym, kiedy to na fajansie wrocławskim pojawiały się kwiaty inspirowane kujawskim folklorem¹¹. Reaktywacja tego obszaru wytwórczości bazowała na doświadczeniu malarek, które pracowały w fabryce przed wojną i pamiętały malowane na fajansie wzory¹². Zdobienia po wojnie ograniczały się zazwyczaj do jednego

⁸ Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 45.

⁹ Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Wrocławku, Zbiory Archiwalne Działu Fajansu, Kronika Wrocławskich Zakładów Fajansu, *Wspomnienia Władysława Bortnowskiego*, Wrocław 1979, bez sygnatury, s. 25–27.

¹⁰ Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 47.

¹¹ Barbara Banaś, *Polski New Look*, Wrocław 2011, s. 154.

¹² Romualda Hankowska, *Sto lat fabryki fajansu we Wrocławku*, „Polska Sztuka Ludowa” 1974, nr 1, s. 27.

kwiatka w środku naczynia i kolorowego paska na brzegu. Dużą część produkcji stanowił jednak fajans biały. Ogromne zapotrzebowanie na naczynia codziennego użytku, a przez to wysokie tempo produkcji nie sprzyjały tworzeniu wyrafinowanych dekoracji.

Zakłady we Włocławku jako jedne z pierwszych podjęły próbę stałej współpracy z Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji (w październiku 1950 r. przekształconego w Instytut Wzornictwa Przemysłowego) na fali propagowanej wówczas idei „kolektywu pracowniczego”. Współpraca zakładowych robotnic z plastykami, pomysł Wandy Telakowskiej, była eksperymentem, który miał obudzić w malarzach inwencję twórczą i w dalszej perspektywie inkorporować do polskiego wzornictwa rys ludowy, jednak pod kontrolą zawodowych artystów. W kwietniu 1949 r. włocławskie zakłady odwiedził Antoni Buszek, niegdyś zaangażowany członek Warsztatów Krakowskich, który odbył studia w szkole Wawelberga w Warszawie, a następnie na ASP w Krakowie, gdzie kształcił się pod kierunkiem Józefa Mehoffera, Józefa Unierzyckiego i Jana Stanisławskiego. Sławę przyniosła mu praca z polskimi batikarkami – jej efekty zostały przedstawione w 1925 r. na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu w Paryżu¹³.

W dniach 19–22 kwietnia i 2–7 lipca 1949 r. Buszek przeprowadził we Włocławku serię szkoleń dla wybranych malarek. Program zakładał „podniesienie poziomu estetycznego produkcji przy niezmnieszonej wydajności pracy” oraz „pobudzenie inwencji plastycznej (przez zapoznanie uczestników z zasadami budowy ornamentu kompozycji i kolorystyki)”¹⁴. Według metod dydaktycznych Buszka każdy człowiek, odpowiednio ukierunkowany, jest w stanie wyzwolić w sobie potencjał twórczy. Artysta nie narzucał malarkom sztywnych wytycznych co do wzorów. Twierdził, że wzór sprawdza się w produkcji fabrycznej jedynie wówczas, gdy projektuje go sam wykonawca. Jednocześnie starał się zapoznać pracownice z wzorami ceramiki polskiej, miśnieńskiej i holenderskiej jako bazą do twórczych poszukiwań¹⁵. Buszek przypisywał wielkie znaczenie sztuce ludowej, jednak nie zależało mu na tym, by malarki tworzyły w stylu charakterystycznym dla danego regionu. Chodziło raczej o zachowanie i rozwinięcie stylu „narodowego”, na który składały się – według niego – wszystkie lokalne style¹⁶. Dobry rezultat szkoleń był możliwy do osiągnięcia dzięki zdolnościom malarek. Niejednokrotnie były one w stanie nadać zupełnie nową jakość znanym sobie wzorom i komponować własne dekoracje, gdy tylko dano im taką możliwość¹⁷.

Prace stworzone pod kierunkiem Buszka noszą wyraźne znamiona jego doświadczeń w projektowaniu batików¹⁸. Tło naczyń często wypełniano kolorem (praktyka rzadka przed 1945 r.) – był to zwykle jasny kobalt, na którym malowano

¹³ Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013, s. 86.

¹⁴ Hankowska, *Fajans włocławski...*, s. 49.

¹⁵ Jolanta Olejniczak, *Dzieje Zakładu Ceramiki i Szkła*, „Prace i Materiały” 1988, z. 127, s. 11.

¹⁶ Hankowska, *Sto lat fajansu...*, s. 145.

¹⁷ Olejniczak, *Dzieje Zakładu...*, s. 11.

¹⁸ Hankowska, *Fajans włocławski*, s. 49–50.

także ciemniejszy, niebieski ornament, a czasem dekoracja dwu- lub trójbarwna, przy której tło było zazwyczaj brązowe. Przeważał ornament roślinny, ale występowały też motywy „ptaszka, kogucika i ryby”¹⁹. Buszek nauczył robotnice malowania jednym kolorem, co wymagało umiejętności cieniowania i dużej sprawności technicznej. Monochromatyczne, najczęściej kobaltowe dekoracje stały się w następnych latach znakiem rozpoznawczym włocławskiego fajansu.

Niepowodzeniem zakończyła się natomiast próba wprowadzenia gotowych wzorów, stworzonych przez plastyków Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Z inicjatywy ówczesnego dyrektora fabryki, Andrzeja Trojnara, w 1951 r. do Włocławka zjechali specjaliści z Warszawy: Maria Berezowska, Henryk Gaczyński, Maria Gralewska, Helena i Lech Grześkiewiczowie oraz Wanda Manteuffel²⁰. Ich zadaniem było zaprojektowanie wzorów do powielania przez zakładowe malarki. Nie przewidziano jednak, że bez stałego nadzoru autorskiego trudno będzie malarzom odtwarzać oryginalne wzory, nie przeinaczając ich. Jasne stało się, że aby ugruntować jakiegokolwiek zmiany, potrzebny będzie nadzór plastyka, który pracowałby w zakładzie na pełen etat.

Na kierunek rozwoju włocławskiego wzornictwa wpływ mieli przede wszystkim Helena i Lech Grześkiewiczowie, z wykształcenia malarze, którzy po wojnie brali udział w odbudowie Warszawy, Poznania, Lublina, tworzyli sgraffita i freski, a także zajmowali się rekonstrukcją malarstwa ściennego²¹. Małżeństwo po raz pierwszy odwiedziło włocławskie zakłady w dniach 1–8 maja 1949 r., a następnie kilka razy w latach 1951–1952. Nie mieli doświadczenia z projektowaniem form, a ich głównym celem było nauczenie malarek twórczego podejścia do swojego zawodu. Pracownikom nie wolno było wykonywać kopii, mogły natomiast aranżować i przetwarzać znane sobie motywy. Zaslugą małżeństwa był też zwrot w stronę dekoracji typowych dla Ziemi Kujawskiej²². W szkoleniu brało udział 19 osób o różnych poziomach kwalifikacji: 5 uczestników dopiero rozpoczynało naukę zawodu, 14 pracowało w zakładzie jeszcze przed wojną.

Kurs rozpoczęto od części merytorycznej: prowadzący zaprezentowali kursantom poglądowe fotografie przedstawiające zabytki polskiej ceramiki oraz różne ornamenty zdobnictwa ludowego²³. Kładli nacisk na dopasowanie rodzaju ornamentu do kształtu naczynia, ale też do materiału, jakim jest fajans. Było to bardzo ważne, gdyż fajans często traktowano jako gorszy rodzaj ceramiki, który miał naśladować porcelanę. Postanowiono więc wydobyć jego specyficzne właściwości, m.in. zrezygnowano całkowicie z używania kalek i innych metod

¹⁹ *Ibidem*, s. 50.

²⁰ Karolina Bandziak-Kwiatkowska, *Archiwum po wzorcowni Fabryki Fajansu w zbiorach Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku*, „Rocznik Muzealny” 2012, t. 14, s. 10.

²¹ Marta Rydzińska, *Ceramika według Grześkiewiczów*, „Szkło i Ceramika” 2013, nr 6, s. 32–33.

²² Banaś, *Polski New Look...*, s. 155.

²³ Stanisława Zbyszewska, *Sprawozdanie z kursu doszkalania estetycznego zespołu robotniczego malarek w Zakładach Fajansu we Włocławku*, „Biuletyn IWP”, nr 2, dodatek do czasopisma „Szkło i Ceramika” 1952, nr 3, s. 3–4.



dekoracji stosowanych na naczyniach porcelanowych na rzecz podszkliwnego zdobienia „z wolnej ręki”. Malarki ćwiczyły najpierw na stłuczce, a następnie starały się tworzyć większe kompozycje. Grześkiewiczowie pilnowali, aby nie były to wzory zbyt skomplikowane, mając na uwadze późniejsze wdrażanie ich do produkcji. Tłumaczyli malarkom zasady kompozycji, które zdolniejsze pracownice były w stanie szybko wykorzystać w samodzielnej pracy. Kursy zaowocowały powstaniem wielu nowych dekoracji, z czego 88 zostało uznanych przez Komisję Selekcyjną i wprowadzonych do produkcji. Zwiększono skalę barw stosowaną do zdobienia fajansu²⁴.

W 1952 r. odbyły się we Włocławku dwie konferencje (27 lutego i 3 maja) podsumowujące pierwszy etap współpracy z Instytutem Wzornictwa Przemysłowego, które miały ocenić skuteczność szkoleń przeprowadzonych w fabryce. Dokonano przeglądu nowego asortymentu, organizując wystawy ceramiki uporządkowanej grupami: fajansu, porcelany, porcelitu oraz działu z nowymi projektami²⁵. Stwierdzono, że włocławskie zakłady fajansu uzyskały najlepsze rezultaty pod względem „podnoszenia estetyki produkcji” i że jest to bezpośredni wynik przeprowadzonych tam szkoleń²⁶. Warsztaty wpłynęły korzystnie na rozwój i artystyczną śmiałość malarek, jednak okazjonalne wizyty plastyków w zakładach wciąż nie wystarczały w warunkach ciągłej produkcji przemysłowej.

W kwietniu 1952 r. powołano w fabryce stacjonarny Ośrodek Wzorcujący nr 2 pod auspicjami Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Jego kierownikiem został Bortnowski. Reforma zakładała „umieszczenie plastyka w fabryce”, co dawałoby lepszą kontrolę nad pracą malarek²⁷. W 1953 r. w fabryce zatrudniono na stanowiskach plastyków Jana Sowińskiego i Elżbietę Piwek-Białoborską, w 1957 r. dołączył do nich Wit Płazewski. Wtedy też między plastykami w naturalny sposób nastąpił podział zadań: Piwek zajęła się przygotowywaniem dekoracji i eksperymentami z barwnymi szkliwami, Płazewski opracowywał nowe formy, Sowiński łączył zaś oba te zajęcia.

Rolą Ośrodków Wzorcujących było zajmowanie się wszystkimi sprawami związanymi z wzornictwem i estetyką produkowanych przez fabrykę wyrobów. W pierwszej kolejności ich zadanie polegało na wprowadzeniu do produkcji wzorów, które zostały zaprojektowane przez plastyków IWP, oraz projektów zakupionych od niezależnych artystów. Z czasem zatrudnieni w ośrodkach specjaliści mieli zająć się projektowaniem własnych wzorów. Uniezależniało to lokalny przemysł od dopływu projektów z zewnątrz. Skracał się również proces, który prowadził do produkcji wzorów projektowanych poza fabryką. Czajkowski na łamach „Szkła i Ceramiki” wyrażał też nadzieję, że po powstaniu specjalnej jednostki zajmującej się sprawami estetyki przemysłowych produktów

²⁴ Bandziak-Kwiatkowska, *Archiwum po wzorcowni...*, s. 10.

²⁵ *Ibidem*, s. 11.

²⁶ Zbigniew Michał Stadnicki, *Konferencja we Włocławku*, „Biuletyn IWP”, nr 3, dodatek do czasopisma „Szkło i Ceramika” 1952, nr 5, s. 5–6.

²⁷ Banaś, *Polski New Look...*, s. 37.



rodzime wzornictwo zostanie urozmaicone dzięki twórczym poszukiwaniom wykwalifikowanych kadr²⁸.

W ciągu pierwszych dziesięciu lat istnienia Ośrodka Wzorcującego wdrożono 48 wzorów nowych form oraz 2500 nowych dekoracji²⁹. W latach pięćdziesiątych do zakładów często przyjeżdżali artyści spoza Włocławka, którzy pracowali tu nad własnymi realizacjami. Były wśród nich m.in. Wanda Mantuffel, Maria Gralewska i Marta Podoska-Koch. Ich działalność nie angażowała bezpośrednio zakładowych malarek, jednak istnieje duże prawdopodobieństwo, że – świadomie lub nie – malarki uczyły się od plastyczek i *vice versa*. Spora-dycznie zdarzało się, iż malarki były angażowane do zdobienia przygotowanych przez plastyków form.

Powstanie Ośrodków Wzorcujących obniżyło rolę, jaką w procesie produkcyjnym poszczególnych zakładów odgrywał IWP. Odtąd zarządy fabryk mogły niezależnie decydować o wdrażanych projektach. Nadal jednak chętnie nawiązywano współpracę z plastykami z Instytutu, tym bardziej że ich działalność we włocławskim ośrodku była oceniana bardzo pozytywnie. Nowe projekty co roku prezentowano na Międzynarodowych Targach Poznańskich, które przynosiły im rozgłos w kraju i za granicą. Bardzo owocne okazały się targi w 1958 r., kiedy handlowcy z Belgii zamówili wszystkie wystawiane produkty włocławskiej wzorcowni³⁰. Katalogi wyrobów na eksport tworzyła przede wszystkim Centrala Eksportowa „Minex”. Warto zaznaczyć, że eksport fajansu dotyczył jedynie wyrobów o charakterze artystycznym – stołowizna fajansowa nie miała tak dużego rynku zbytu (w kraju nie produkowano już np. serwisów obiadowych z fajansu) ze względu na swoją kruchość i obecność na rynku lepszych materiałów, takich jak porcelit czy porcelana³¹. We Włocławku w 1959 r. w Zakładzie nr 2 przy ulicy Staszica zaczęto produkować porcelit stołowy dla zakładów zbiorowego żywienia. We wrześniu 1957 r. rozpoczęto w fabryce produkcję płytek ceramicznych, a w 1967 r. uruchomiono Fabrykę Porcelany przy ulicy Płockiej³².

Ważnym krokiem, który wyznaczył kierunek rozwoju zdobnictwa fajansu włocławskiego, była organizacja konkursów dla pracowników malarni. Pierwsze z nich odbyły się jeszcze w 1948 i 1949 r. Były to niewielkie wydarzenia, w których brało udział zwykle kilkunastu uczestników – głównie członków starej, przedwojennej kadry. Do konkursu mogła przystąpić każda malarka, która – jak pisano – „opanowała dobrze technikę powielania tradycyjnych motywów, która zatem dobrze opanowała rzemiosło i potrafiła wykonać samodzielnie

²⁸ Walenty Czajkowski, *Działalność Ośrodka Wzorcującego nr 2*, „Szkło i Ceramika” 1953, nr 9, s. 238–240.

²⁹ Bandziak-Kwiatkowska, *Archiwum po wzorcowni...*, s. 11.

³⁰ Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 57.

³¹ Rajmund Stanisław Jurczyk, *Przemysł ceramiki szlachejnej w latach 1960–1980*, „Szkło i Ceramika” 2006, nr 1, s. 32.

³² Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 59.

dekoracje ściśle związane z tradycją i będące jego (*sic!*) kontynuacją³³. Ceniono zatem inwencję twórczą, ale w granicach obowiązującej konwencji, a duże odstępstwa od niej – w tym obce fajansowi włocławskiemu motywy zdobnicze – nie były zazwyczaj wysoko oceniane przez jury (takie podejście było zresztą symptomatyczne dla ówczesnego stosunku do sztuki ludowej, której kształt i granice wyznaczali nie sami twórcy, lecz teoretycy sztuki i krytycy). Komisja konkursowa oceniała także, czy malarki potrafią dobrać odpowiednią dekorację do ozdabianej formy, zdarzało się bowiem, że pracownica, która wyjątkowo dobrze radziła sobie z zakomponowaniem powierzchni małego naczynia, miała problem z ozdobieniem dużego i na odwrót. Artystycznym kierownikiem konkursów była od lat pięćdziesiątych Elżbieta Piwek-Białoborska³⁴.

Kolejne edycje konkursów, organizowane w latach 1956 i 1958, wyłoniły spośród malarek te, którym umiejętności pozwalały na samodzielne, kreatywne komponowanie dekoracji. Dzięki finansowej pomocy Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej, a także wsparciu Muzeum Ziemi Kujawskiej (dziś Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej) fabryka mogła udostępnić malarkom potrzebne narzędzia, formy biskwitowe i pracownię (po godzinach pracy) oraz zająć się szkliwieniem i wypalaniem przygotowanych przez nie naczyń³⁵. Regulamin pozwalał zakupić artystkom dekorowany fajans po cenie kosztów własnych fabryki, a następnie sprzedać go z zyskiem na wystawie pokonkursowej, co często było główną motywacją do wzięcia udziału w konkursie. Zwyczaj ten był praktykowany – pod nazwą Biennale Fajansu – do samego końca działalności fabryki.

Od 1956 r. we włocławskim Ośrodku Wzorującym zaczęły powstawać projekty nawiązujące do modnej wówczas estetyki *new look*. Styl ten rozprzestrzenił się pod koniec lat czterdziestych na wszystkie dziedziny sztuki użytkowej w wielu krajach europejskich. Jego cechy charakterystyczne to miękkie linie, asymetria, abstrakcyjne dekoracje i żywe, czyste kolory. Pierwszy raz tego terminu użyto w odniesieniu do ceramiki w 1955 r.³⁶ Powszechnie używano także kolokwializmu „pikasy”, oznaczającego nowy, awangardowy styl w ceramice i innych sztukach użytkowych. W kraju „pikasy” były powiewem świeżości w konserwatywnych wnętrzach i z entuzjazmem zostały przyjęte przez publiczność XXVI Międzynarodowych Targów Poznańskich³⁷. W ceramice polskiej pierwszym awangardowym projektem był serwis Kolumb autorstwa Danuty Dusznik w 1956 r.³⁸

³³ Cyt. za: Hankowska, *Fajans włocławski...*, s. 54.

³⁴ Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 67.

³⁵ Hankowska, *Fajans włocławski...*, s. 54.

³⁶ Banaś, *Polski New Look...*, s. 15.

³⁷ Zbigniew Michał Stadnicki, *Po XXVI Międzynarodowych Targach Poznańskich*, „Szkło i Ceramika” 1957, nr 10, s. 284–288.

³⁸ Anna Frąckiewicz, *Cały ten zgielek. Uwagi o stylu lat 50. XX wieku w polskim wzornictwie [w:] W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, red. Maria Dłutek, współpraca Anna Kostrzyńska-Miłosz, Warszawa 2011, s. 26–37.



Il. 2. Hanna Głowczewska, wazon, wzór nr 174, 1956, Archiwum Cyfrowe Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, fot. Krzysztof Cieślak



Il. 3. Wit Płazewski, figurka *Wesoły byczek*, wzór nr 242, 1958, Archiwum Cyfrowe Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, fot. Krzysztof Cieślak

Lata 1953–1965 były ważnym okresem dla „włocławków”: to wówczas zrezygnowano z prób naśladownictwa wyrobów porcelanowych na rzecz jak najlepszego wykorzystania wyjątkowych właściwości fajansu. Po roku od powstania przy fabryce Ośrodka Wzorcującego fajans malowany w kwiaty stanowił już 60% produkcji, na pozostałe 40% składał się fajans biały, zdobiony szablonowo oraz dekorowany jedynie obwódką wzdłuż krawędzi. Całkowicie zrezygnowano ze zdobienia fajansu technikami typowymi dla wyrobów porcelanowych, a więc stalodruku, kalki ceramicznej i stempli³⁹. Ograniczono także użycie często wykorzystywanych przed wojną szablonów, zwykle stosując je równocześnie z malarstwą wykonywaną odręcznie. Stopniowo wdrażano też wzory zaprojektowane przez plastyków, które już wkrótce miały zyskać popularność. Projekty Ośrodka Wzorcującego nr 2 w latach 1953–1955 można jeszcze określić jako względnie konserwatywne. Ich proste kształty nawiązują do produkcji przedwojennej. Za pierwszy „nowoczesny” projekt w kolekcji można uznać wazon zaprojektowany przez Hannę Głowczewską (fason nr 174), artystkę z Warszawy, która we Włocławku realizowała niektóre swoje projekty. Model został wpisany do katalogu w 1956 r. (il. 2)⁴⁰.

Ówczesny asortyment fabryki był zróżnicowany, jednak największą popularnością cieszyły się wyroby ozdobne: wazony (il. 5), lichtarze, kinkiety, kosze i patery na owoce, „komplety do palenia”, figurki (il. 3) i lampy ceramiczne. Drugą grupę stanowiły komplety deserowe (il. 4), serwisy do kawy i herbaty, bombonierki, mleczniki, cukiernice, puszki na zapasy, miseczki i kubki. Najwięcej nowych projektów powstało w latach 1957–1960, czyli w okresie, gdy Ośrodek Wzorcujący „zadomowił się” już na gruncie włocławskim. Od 1953 do 1967 r. w wykazie wzorów zarejestrowano 717 pozycji⁴¹. Bardzo entuzjastyczną recenzję wystawił włocławskim wyrobom

³⁹ Walenty Czajkowski, *Działalność Ośrodka Wzorcującego nr 2*, „Szkło i Ceramika” 1953, nr 9, s. 238–240.

⁴⁰ Banaś, *Polski New Look...*, s. 158.

⁴¹ *Ibidem*, s. 159.



Il. 4. Elżbieta Piwek-Białoborska, fragment garnituru do ciast: patera i dwa talerzyki, wzór nr 184, 1957, fot. Anna Rafalska



Il. 5. Wit Płazewski, wazon, wzór nr 403, 1958, Jan Sowiński, wazon, wzór nr 232, około 1958, Archiwum Cyfrowe Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, fot. Krzysztof Cieślak

Anna
Rafalska

Zbigniew Michał Stadnicki w recenzji XXVI Międzynarodowych Targów Poznańskich na łamach miesięcznika „Szkło i Ceramika”: „W wystawiennictwie naszego przemysłu oddzielną pozycję na przestrzeni wielu już lat zajmował i zajmuje »Włocławek«. [...] Bez przesady można powiedzieć, że fajans interesował, cieszył i zachwycał w równej mierze kupców zagranicznych, jak i społeczeństwo polskie. Barwna plama, którą tworzyły wyroby fajansowe, miała urok zbyt duży, aby można go nie zauważyć⁴². Jednak brak dostępności wyrobów dla zainteresowanych nabywców – w obliczu tak ciekawego wzornictwa – wzbudzał niemałą frustrację wśród uczestników targów.

Po pewnym czasie nowy styl stracił na wartości w oczach krytyków, a kolejne projekty wydawały się coraz bardziej udziwnione, powtarzalne i zmanierowane. W prasie pojawiały się teksty krytykujące *new look* jako nieprzystający do polskich realiów. Obok wzorów nowoczesnych istniała jednocześnie estetyka „ludowa”: nurt rozwijający się równoległe z „pikasami”, a sięgający czasów przedwojennych, promowany przede wszystkim przez Cepelię. Styl ewoluował z form asymetrycznych do prostych i walcowatych w latach sześćdziesiątych, poczynając od serwisów Berlin oraz 3000 firmy Rosenthal z 1959 r., łączących klasyczną elegancję z nowoczesnością⁴³.

Okolo 1963 r. w malarni nowoczesnej zagościły formy spokojniejsze i bardziej zgeometryzowane, co znowu stanowiło odbicie światowych trendów⁴⁴. Spokojniejsze stają się także malatury: naczynia często pozostają monochromatyczne,



Il. 6. Wit Płazewski, figurka *Wiewióreczka*, wzór nr 259, dekoracja biała z kobaltowymi kwiatami, 1958, Archiwum Cyfrowe Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, fot. Krzysztof Cieślak

w odcieniach jasnego ugru, kremowym, błękitnym lub seledynowym. Wraz ze wzrostem popularności fajansu o malaturze kwiatowej, głównie na skutek regularnie organizowanych konkursów, malarnia nowoczesna dostawała coraz mniej zamówień, a po 1966 r. jej działalność była stopniowo wygaszana. Nadal działał jednak Ośrodek Wzorcujący, gdzie plastycy projektowali już tylko formy. Niektóre z form zaprojektowanych w latach 1953–1965 produkowano nadal w latach osiemdziesiątych, jednak pokrywano je malaturą kwiatową, co nie zawsze przynosiło dobre efekty (il. 6).

W ciągu pierwszych dziesięciu lat istnienia Ośrodka Wzorcującego w fabryce wdrożono do produkcji ponad 250 nowych form i około

⁴² Cyt. za: Stadnicki, *Po XXVI Międzynarodowych...*, s. 284–288.

⁴³ Zbigniew Michał Stadnicki, *W poszukiwaniu nowych wzorów szkła i ceramiki*, „Szkło i Ceramika” 1963, nr 6, s. 170.

⁴⁴ Piotr Nowakowski, *Fantastyczna ceramika użytkowa. Włocławskie fajanse z lat 1953–1965 w kolekcji Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku*, Włocławek 2008, s. 9.

2500 wzorów dekoracji⁴⁵. Warto dodać, że wzory dekoracji nowoczesnych były projektowane wyłącznie przez plastyków (przede wszystkim przez Elżbietę Piwek-Białoborską, il. 7) i wykonywane przez malarki w malarni nowoczesnej pod ścisłym nadzorem, w przeciwieństwie do wzorów kwiatowych, które w większej części były wynikiem twórczości samych malarek (ręcznie malowane egzemplarze oznaczano stemplem z imieniem i nazwiskiem malarki). Wyjątek stanowiły serwisy produkowane na zamówienie – wówczas naczynia zdobiono konkretnym wzorem z katalogu i zazwyczaj była to praca zbiorowa, wykonywana przez kilka malarek.

Romualda Hankowska zauważa, iż okres działalności malarni nowoczesnej pozostawił swój ślad w twórczości malarek zakładowych, co szczególnie objawiało się w pracach, które tworzyły na konkursy⁴⁶. I tak np. w 1958 r. niektóre prace konkursowe znacznie odbiegały od tego, co uznawano za tradycyjne w zdobieniu fajansu. Pojawiały się kontrastowe tła, które – zestawione z kwiatową dekoracją – niejednokrotnie ją przytłaczały. Według Hankowskiej był to trend niebezpieczny dla dalszego rozwoju wzornictwa ludowego. Obawiała się, że malarki, zachęcane do coraz odważniejszych eksperymentów, utracą kontakt z tradycją. Cały dorobek malarni nowoczesnej Hankowska uznaje zresztą za niezbyt udany eksperyment i w swojej monografii poświęca mu zaledwie pół akapitu. Trzeba jednak pamiętać, że autorka pisała swoją książkę w latach osiemdziesiątych, gdy w centrum uwagi publiczności znajdowały się malatury kwiatowe, które przysporzyły „włocławkom” największej popularności, a sama Hankowska była zaangażowana w organizację Biennale Fajansu. Styl lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych został na nowo odkryty na początku XXI w., a „odwilżowe” trendy we wzornictwie i ceramice zyskały wówczas nowe grono entuzjastów. Dzięki temu zapomniane niegdyś „pikasy” stały się poszukiwanymi obiektami kolekcjonerskimi, osiągając na rynku wtórnym ceny wielokrotnie wyższe od pierwotnych.

Pod koniec lat sześćdziesiątych wzorcownia powróciła jedynie do produkcji fajansu w kwiaty, który cieszył się coraz większą popularnością. Za datę kończącą okres „nowoczesny” w historii Ośrodka Wzorcującego można przyjąć rok 1965, w którym wprowadzono produkcję modeli o dekoracji abstrakcyjnej (te produkowano do końca lat sześćdziesiątych), jednak przestała być ona priorytetem. Znamienne jest, że rok 1965 uznaje się również za koniec tzw. „złotego

*Fajans
włocławski
w latach
1945–1991...*



Il. 7. Elżbieta Piwek-Białoborska, figurka *Kobieta z dzieckiem*, wzór nr 348, 1958–1959, Archiwum Cyfrowe Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, fot. Krzysztof Cieślak

⁴⁵ Nowakowski, *Fantastyczna ceramika...*, s. 13.

⁴⁶ Hankowska, *Fajans włocławski...*, s. 61.

okresu IWP”, a tendencję zwrotu w stronę form bardziej tradycyjnych można zaobserwować w całym kraju. We Włocławku proces ten przyspieszyła prawdopodobnie duża popularność konkursów, które polegały na wyłonieniu najlepszej dekoracji w stylu ludowym i sprzyjały zainteresowaniu odbiorców, a przez to także fabryki. Malarki, zatrudnione dotychczas w malarni nowoczesnej, były przenoszone do malarni ludowej, aby fabryka mogła nadążyć z coraz liczniejszą produkcją. Aby przyspieszyć proces zdobienia, malarki pracowały w grupach – każda opracowywała tę część dekoracji, którą potrafiła namalować najsprawniej. Prowadziło to jednak do powstawania prac bardzo do siebie podobnych, w których trudno było doszukać się znamion indywidualizmu twórczego.

W obliczu wzrastającego tempa produkcji zaczęto myśleć o szkoleniu nowej kadry. W 1965 r. ogłoszono nabór do zasadniczej szkoły zawodowej, w której można było zdobyć zawód „zdobnik ceramik” bądź „formierz ceramik”. Zajęcia prowadzone były przez doświadczonych pracowników fabryki⁴⁷. Szkolenie przebiegało tak, jak dotąd – starsi pracownicy szkolili uczniów, którzy na początku trenowali swoje umiejętności na ceramicznej „stłucze”, aby stopniowo wykonywać prostsze elementy dekoracji, a później całe kompozycje. Rola nauczycielek polegała często na nakreśleniu kompozycji i malowaniu jej większych elementów, a następnie nadzorowaniu uczennic, które wypełniały naczynie drobniejszymi motywami zdobniczymi⁴⁸.

Począwszy od 1966 r., konkursy na malowany fajans włocławski organizowano regularnie co dwa lata. Cieszyły się one coraz większą popularnością wśród malarek, które traktowały je jako możliwość rozwoju zawodowego, a wygrana lub wyróżnienie podnosiły ich rangę jako artystek – najlepsze prace pokazywano w katalogach i na wystawach, miały też szansę znaleźć się w zbiorach muzealnych. W konkursach uczestniczyło najmłodsze pokolenie malarek, które kształciło się już nie w zakładach, lecz w przyzakładowych szkołach pod opieką instruktorów. Młodsze pokolenia z reguły bardzo kreatywnie podchodziły do konkursowych prac, tworząc całkiem nowe wzory (il. 9). Te jednak często nie współgrały dobrze z fajansowym nośnikiem, a malarki przeceniały swoje możliwości, gdyż brakowało im jeszcze dostatecznych umiejętności technicznych.

W latach siedemdziesiątych tradycję wystaw fajansu podtrzymywała Hankowska, ówczesna kierowniczka Muzeum Kujawskiego. Wtedy też konkursy, organizowane w dwuletnich odstępach, zyskały miano biennale. Pierwsza edycja konkursu odbyła się 10 listopada 1973 r., w setną rocznicę działalności włocławskiego fajansu, i zgromadziła pokaźne grono 78 uczestników⁴⁹. Od tej pory impreza przybrała bardziej oficjalny charakter i była wspierana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. W tym samym roku w Muzeum Kujawskim utworzono Dział Fajansu, który istnieje tam do dzisiaj. Od 1973 r. fajans włocławski był

⁴⁷ Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 59.

⁴⁸ Hankowska, *Fajans włocławski...*, s. 53.

⁴⁹ Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 69.

prezentowany na 75 wystawach objazdowych, m.in. w Wielkiej Brytanii, Rosji, Hiszpanii, Szwecji, Danii i Jugosławii.

W dniu 1 stycznia 1973 r. zaszły znaczne zmiany w zarządzie i organizacji zakładów. Uchwała nr 195/72 Rady Ministrów stanowiła podstawę do utworzenia Zjednoczenia Przemysłu Szklarskiego i Ceramicznego „Vitrocer” w Warszawie. „W skład kombinatu «Cerpol» weszły wszystkie zakłady porcelany, porcelitu i fajansu bez prawnej osobowości, a więc i włocławskie zakłady [:] Zakład Fajansu nr 1 przy ulicy Kościuszki, Zakład Porcelitu nr 2 przy ulicy Jesionowej przy Placu Staszica i Zakład Porcelany nr 3 przy ulicy Płockiej. Wymienione zakłady utworzyły «Włocławskie Zakłady Ceramiki Stołowej im. Rewolucji 1905 roku» pod zarządem jednej dyrekcji z siedzibą przy ulicy Płockiej»⁵⁰.

W 1973 r. ze swojej funkcji zrezygnował wieloletni dyrektor fabryki, Aleksander Majewski. Na stanowisko to powołano Aleksandra Dyżewskiego, który wcześniej pełnił funkcję dyrektora Zakładów Porcelany w Jaworzynie Śląskiej⁵¹. W 1974 r. do zakładów przyłączono fabrykę fajansu w Kole jako Zakład nr 4. W tym samym roku, ze względu na zagrożenie katastrofą budowlaną, konieczne było wyłączenie z użytku dużej części Zakładu Fajansu z trzema dużymi piecami do wypału, malarnią i formownią. Jak wspomina ówczesna pracownica Zakładu nr 1, Alina Ossowska, od czasu zmiany zarządu fabryki warunki pracy robotników uległy pogorszeniu. Tempo produkcji wzrosło, a malarki były zmuszone pracować na akord, aby wyrobić wysokie normyienne. Miało to wyraźny wpływ na jakość produkcji, która po 1973 r. znacznie się obniżyła, jeśli chodzi o wyroby produkowane masowo. Często zdarzały się w niej „niedoróbki” i spękania na powierzchni naczyń, jakość malatury też nie była najwyższa. Mimo to lata siedemdziesiąte ocenia się jako złote lata przemysłu ceramicznego we Włocławku. Malowane w kwiaty fajanse były obecne w niemal każdym polskim domu, a szczególnie popularne wówczas kobaltowe wzory przetrwały do dzisiaj w powszechnej świadomości jako typowy przykład fajansu włocławskiego (il. 8).

W latach siedemdziesiątych zakład miał już zbiór około 8000 dekoracji. Wzory przygotowywane w malarni nowoczesnej nie cieszyły się już takim zainteresowaniem jak kiedyś, dlatego zakończono ich produkcję. Prawa rynku zmuszały zakład do skupienia się na fajansie o malaturze kwiatowej, ponieważ popyt na nią wciąż wzrastał. Zrezygnowano z produkcji stołowych, zwiększono natomiast wyrób artykułów ozdobnych: deseczek (il. 10), świeczników, wazonów, a nawet zegarów i ram do luster. Wszystkie talerze i miski wyposażono w dziurki, aby można było powiesić je na ścianie. Z kolei w latach osiemdziesiątych w asortymencie znalazły się głównie wazony i ozdobne amfory (m.in. popularny wazon „Wincenty” projektu Jana Sowińskiego), dekorowane wszelkiego rodzaju motywami roślinnymi, a także zegary – stojące i do powieszenia na ścianie – też zdobione

⁵⁰ *Wspomnienia Władysława Bortnowskiego...*, s. 41.

⁵¹ *Ibidem*, s. 45.



Il. 8. Patera z kobaltowymi dekoracjami kwiatowymi i motywem ptaszka, 1970–1980, fot. Anna Rafalska



Il. 9. Talerzyk z dekoracją kwiatową na ciemnym tle, malowała Alina Ossowska, praca konkursowa, lata osiemdziesiąte XX w., fot. Anna Rafalska



Il. 10. Ozdobna deseczka, lata osiemdziesiąte XX w., fot. Anna Rafalska

kwiatami. Oferta wzbogaciła się o ponad trzysta nowych wzorów form, których autorami byli Antoni Bisaga, Alojzy Kruszyński, Władysław Krzysztofowicz i Barbara Skrzypacz⁵².

Okres po likwidacji malarni nowoczesnej aż do końca działalności fabryki upłynął pod znakiem wzorów kwiatowych. Niektóre motywy, obecne na fajansie od czasów przedwojennych, uległy na skutek twórczych poszukiwań pewnym przeobrażeniom. Kolorystyka fajansu była w dużej mierze podyktowana względami praktycznymi. Dostępne były jedynie farby gorszej jakości, które często spalały się podczas wypalania naczyń. Doświadczono malarki unikały stosowania niektórych barw, wiedziały bowiem, że efekt ich pracy będzie niewspółmierny do włożonego wysiłku. To tu można też szukać przyczyny zwrotu w stronę kobaltu – kolor ten podobał się publiczności, a oprócz tego był odporny na spalanie. Kolor czerwony w wyniku spalania często przybierał barwę brązową lub różową, za to dobrze znosiły wypał brązy, zielenie i czernie. Malarki uczyły się odpowiednio dobierać kolory pod okiem plastyków i bardziej doświadczonych koleżanek, chociaż miały w tym względzie dużą dowolność, a biegle opanowanie tej sztuki było kwestią praktyki.

W 1980 r. zlikwidowano zakład porcelitu przy placu Staszica⁵³. W latach osiemdziesiątych fabryka miała coraz większe problemy finansowe, a sytuacja pracowników ciągle się pogarszała. Wielomiesięczne opóźnienia w wypłatach lub wypłaty w towarze nie sprzyjały dobrym nastrojom wśród załogi. Reformy gospodarcze przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych odcisnęły swoje piętno także na fabryce fajansu, która ostatecznie została zamknięta w 1991 r.

Fajans włocławski na polskim rynku powojennym wyróżniał się przede wszystkim techniką wykonania. Wszystkie naczynia, i te zdobione wzorami nowoczesnymi, i te dekorowane wzorami

⁵² Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 60.

⁵³ Jurczyk, *Przemysł ceramiki szlachetnej...*, s. 34.

kwiatowymi, były malowane ręcznie, co nadawało im – mimo seryjnej produkcji form – znamiona produktów unikatowych. To właśnie prawdopodobnie dzięki tej właściwości wyroby z Włocławka znalazły na powojennym rynku własną niszę i fabryka prosperowała z powodzeniem przez ponad czterdzieści lat. Pomysłodawcą powrotu do malatur kwiatowych po drugiej wojnie światowej był Bortnowski, który wykorzystał wzory stosowane już od 1925 r. pod nazwą „stary Włocławek”. Rynek w owym czasie cierpiał z powodu monotonii i braku w ofercie urozmaiconych wzorów⁵⁴. Gdyby dyrekcja Polskich Zjednoczonych Fabryk Fajansu po wojnie zrezygnowała z ręcznego zdobienia naczyń, Zakład nr 1 zapewne nie wytrzymałby konkurencji z fabryką porcelitu i porcelany, gdyż po 1965 r. produkcja i zbyt fajansu na rynku polskim były co roku mniejsze⁵⁵. W wyniku powojennych zmian nie tylko przywrócono w zdobnictwie stare wzory, lecz także pokierowano pracą malarek w taki sposób, by za pomocą ich rąk ożywić tradycję i umożliwić jej dalszą ewolucję. Dzięki pomysłowi Bortnowskiego fajans we Włocławku przestał naśladować porcelanę – odrębne podszklwne malatury wydobywały z niego charakterystyczną urodę, która stała się wartością samą w sobie. Co więcej, dzięki włączeniu malarek w proces twórczy sprawiono, że czerpały one satysfakcję i dumę ze swojej pracy, co w warunkach wytwórczości przemysłowej nie jest częstym zjawiskiem. Ręcznie wykonane zdobienia stały się rozpoznawalną cechą fajansu włocławskiego. Produkcję tę można porównać jedynie do wytworów fabryki fajansu w Kole, „włocławki” wypadają jednak w tym zestawieniu dużo lepiej pod względem estetycznym.

W publikacjach na temat fajansu włocławskiego dominuje ujęcie skupiające się na wzorach kwiatowych i ich związkach ze sztuką ludową. Jak wiadomo, naczynia zdobione w duchu ludowym znalazły się w asortymencie fabryki w dwudziestoleciu międzywojennym i była to oferta kierowana przede wszystkim do mieszkańców wsi. Malowane na fajansie wzory były początkowo imitacją innych znanych motywów zdobniczych stosowanych w dużych wytwórniach ceramicznych. Niektóre z nich ukształtowały się pod wpływem wzorów zagranicznych, tym bardziej że w fabrykach często zatrudniano fachowców i artystów spoza Polski. O stylu dekoracji decydował kierownik artystyczny zakładu, błędem byłoby zatem twierdzenie, iż wzory były wynikiem inwencji twórczej zakładowych malarek, które przenosiły znane sobie motywy ze sztuki ludowej na fajansowe naczynia. Ornamenty roślinne były znane od dawna, a podobne motywy kształtowały się w różnych ośrodkach niezależnie od siebie. Wzory kwiatowe, roślinne i geometryczne występują na ceramice niezależnie od szerokości geograficznej, można je też znaleźć w każdej innej dziedzinie rzemiosła artystycznego. Poszukiwanie genezy poszczególnych motywów zdobniczych na fajansie włocławskim jest zatem przedsięwzięciem skazanym na niepowodzenie, jednak można zaryzykować twierdzenie, że w ciągu dziesięcioleci

⁵⁴ Zbigniew Michał Stadnicki, *Konferencja we Włocławku*, „Biuletyn IWP” nr 3, dodatek do czasopisma „Szkło i Ceramika” 1952, nr 5, s. 5–6.

⁵⁵ Jurczyk, *Przemyśl ceramiki szlachetnej...*, s. 32–35.

zdobnictwo to na drodze ewolucji motywów zdobniczych zyskało rys charakterystyczny, który sprawił, że malowany ręcznie fajans wrocławski jest dziś rozpoznawalny. Ewolucja motywów dekoracyjnych rozpoczęła się w pełni po drugiej wojnie światowej, kiedy to malarkom pozwolono na przetwarzanie wzorów oraz wymyślanie własnych.

Temat sztuki ludowej i jej znaczenia dla tożsamości narodowej był obecny w Europie Środkowo-Wschodniej już od drugiej połowy XIX w. Gospodarczo sztuka ludowa wspierana była przez Centralę Przemysłu Artystycznego⁵⁶. Chociaż Wrocławskie Zakłady Ceramiki Stołowej nigdy nie znajdowały się pod patronatem Cepelii, to można uznać, że te same okoliczności, które przyczyniły się do utworzenia Cepelii, miały wielki wpływ na decyzję o powrocie do ręcznego zdobienia fajansu we Wrocławku.

Co więc zaważyło na decyzji o powrocie do dekoracji kwiatowych po wojnie? W grę wchodzi kilka czynników. Po pierwsze, długa tradycja polskiej myśli o sztuce ludowej, wyrażana na różne sposoby od drugiej połowy XIX w. Po drugie – sprzyjające warunki społeczno-polityczne. Poszukiwania nowej tożsamości po drugiej wojnie światowej przyniosły zwrot niektórych środowisk w stronę nurtu „ludowego”. Działania w kierunku ochrony i wspierania sztuki ludowej podjęte od razu po wojnie świadczą o dużym zainteresowaniu tą tematyką. Szczególnie prężnie w tym zakresie działały założone w 1913 r. Warsztaty Krakowskie, których członkiem prawie od początku był Buszek⁵⁷. Można przypuszczać, że to ideologia odegrała dużą rolę w decyzji o przywróceniu we Wrocławku zdobnictwa ludowego, nawet jeżeli była to decyzja podyktowana przede wszystkim względami finansowymi.

Buszek odegrał bardzo ważną rolę w procesie wskrzeszania tradycji malowania ręcznego we Wrocławku. Jako pedagog czerpał inspirację z czołowej idei Warsztatów Krakowskich, głęboko wierząc we współpracę artystów i rzemieślników; z niej też korzystał, ucząc wrocławskie malarki. Fakt ten jeszcze bardziej oddala wrocławską produkcję od autentycznej twórczości ludowej, wiążąc ją raczej z intelektualnymi i projektowymi ideami na tej twórczości opartymi. Eksperymentalne metody pracy Buszka różniły się jednak, jeżeli chodzi o pracę z batikarkami i malarkami fajansu, co też należy uwzględnić, rozpatrując ewentualne związki „wrocławków” ze sztuką ludową. Po pierwsze, pracownice zatrudnione przez niego do tworzenia batików nie miały żadnego doświadczenia w tej dziedzinie (Buszek zebrał grupę dziewcząt czekającą pod krakowską fabryką cygar na przyjęcie do pracy⁵⁸), a po drugie, pochodziły ze wsi, więc zapewne miały kontakt ze sztuką ludową na co dzień. Wyzwaniem w ich przypadku było opanowanie techniki barwienia batików, natomiast praca kreatywna przychodziła im z zaskakującą

⁵⁶ Korduba, *Ludowość na sprzedaż...*, s. 133.

⁵⁷ Temat Warsztatów Krakowskich i ich związków ze sztuką ludową wyczerpująco opisano w publikacji: *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. Maria Dziedzic, Kraków 2010.

⁵⁸ Hankowska, *Fajans wrocławski...*, s. 73.

łatwością⁵⁹. Natomiast malarki pracujące w zakładach włocławskich miały często duże doświadczenie w malowaniu fajansu, dlatego nie musiały uczyć się techniki. Wyzwaniem było natomiast nauczenie ich kreatywnego podejścia do rzemiosła. Ich zadaniem było przetwarzanie motywów wykorzystywanych już wcześniej w pracy w taki sposób, aby nadać im cechy indywidualne.

W kontekście owych rozważań wart odnotowania jest jeszcze jeden fakt: trzy ogromne żyrandole fajansowe, zaprojektowane we Włocławku przez Grześkiewiczów, znalazły się w Pałacu Kultury i Nauki wśród innych elementów uznanych przez radziecką delegację za typowo polskie, takich jak makatki z Zalipia czy krakowskie hafty. Jest to o tyle ciekawe, że architekt Pałacu, Lew Rudniew, przyjechał do Polski zaledwie na dwa tygodnie, aby zapoznać się z najbardziej charakterystycznymi elementami polskiej sztuki i w rezultacie stworzyć dzieło „socjalistyczne w treści i narodowe w formie”. Wiadomo, że żyrandole autorstwa Grześkiewiczów widział podczas wizyty w szkole rolniczej na Ursynowie, do której je zaprojektowano⁶⁰. A zatem fajans włocławski ponownie wpisał się w inteligenckie wyobrażenie o tym, jak powinna wyglądać sztuka ludowa.

Jeśli chodzi zaś o rolę, jaką pełnił fajans w gospodarstwach domowych, to można powiedzieć, że – paradoksalnie – historia zatoczyła koło: tak jak niegdyś w wiejskich izbach, tak później w miastach fajans stał się ozdobą wnętrza, zatracając prawie całkowicie funkcję użytkową. Zarówno w miejskich, jak i wiejskich gospodarstwach miał podobne zadanie: zdobić wnętrze i podnosić prestiż jego posiadacza. O ile jednak w wypadku mieszkańców wsi nobilitacja wynikała z domniemania lepszego statusu materialnego właściciela (nie każdego było stać na tego typu ozdoby), o tyle w wypadku mieszkańców miasta – z dobrego gustu i nadążania za bieżącą modą.

Hankowska uznaje wyroby fabryki fajansu za rzemiosło artystyczne, natomiast twórczość konkursową malarzek sytuuje na pograniczu sztuki ludowej⁶¹. Początki malarstwa kwiatowego na fajansie włocławskim są wynikiem raczej późnej dziewiętnastowiecznej tendencji przyswajania przez przemysł motywów uznawanych za ludowe, z zamiarem wykorzystania ich w produkcji seryjnej⁶². Można przypuszczać, że wzory kwiatowe na fajansie włocławskim mają swoje dalekie źródło w sztuce ludowej, skoro jednak pomysłodawcami pierwszych wzorów kwiatowych w fabryce byli dyrektorzy artystyczni, nie można tu mówić o sztuce ludowej typowej dla Ziemi Kujawskiej, lecz „ludowości” pojmowanej dość dowolnie, zaadaptowanej na potrzeby przemysłu

⁵⁹ *Ibidem*, s. 49.

⁶⁰ Więcej na temat związków PKiN ze sztuką ludową zob. Aleksander Jackowski, *Marginalia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 1, s. 32–34; Małgorzata Omilanowska, *Kłopotliwy dar Stalina. Pałac Kultury i Nauki oraz Plac Defilad w Warszawie z perspektywy posttotalitarnej i postkolonialnej* [w:] *Kreacja–Konstrukcja–Rekonstrukcja*, Warszawa 2016; Agata Passent, *Pałac wiecznie żywy / Long live the Palace!*, Warszawa 2004, s. 23.

⁶¹ Hankowska, *Fajans włocławski...*, s. 64–69.

⁶² *Ibidem*, s. 70.

Anna
Rafalska

i współczesnych gustów. W dodatku czasem trudno ustalić, z jakiej strony płynęły inspiracje. O przenikaniu się wpływów świadczy np. fakt, że malarki fajansu oglądały w Muzeum Kujawskim makatki w motywy kwiatowe wykonane przez artystki ludowe i w ten sposób wpadły na pomysł, by zacząć malować na innym nośniku niż fajans. W 1974 r. kilka z nich wzięło udział w konkursie na malowane makatki, z ciekawym skutkiem⁶³.

Podejście historyków sztuki do tematu fajansu wrocławskiego również świadczy o tym, że jest to zjawisko trudne do sklasyfikowania. Przez lata temat był uznawany za niegodny zainteresowania, a fajans traktowano jako gorszy rodzaj rzemiosła niż produkty znanych wytwórni porcelany. Nie można go jednoznacznie nazwać ani sztuką, ani sztuką ludową, ani też produktem czysto użytkowym, a więc mieszczącym się w kategorii przemysłowej. Nie do końca jest też dziełem sztuki wykonanym przez maszynę, bo przecież to praca ludzkich rąk jest głównym czynnikiem nadającym wrocławskiej ceramice znamiona charakterystyczne. Fajans wrocławski pozostaje więc zjawiskiem z pogranicza sztuki, przemysłu i rzemiosła.

Bibliografia

- Banaś Barbara, *Polski New Look*, Wrocław 2011.
- Bandziak-Kwiatkowska Karolina, *Archiwum po wzorcowni Fabryki Fajansu w zbiorach Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Wrocławku*, „Rocznik Muzealny” 2012, t. 14, s. 10.
- Bandziak-Kwiatkowska Karolina, *Pamiętka z fajansu. W 140. rocznicę powstania przemysłu ceramicznego we Wrocławku*, Wrocław 2016.
- Bilewicz Hubert, Friedrich Jacek, *Między nacjonalizmem a modernizmem: wobec tradycji ludowych i wernakularnych w dziejach polskiego designu w latach 1919–2009* [w:] *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014*, red. Irena Kossowska, Toruń 2015.
- Czajkowski Walenty, *Działalność Ośrodka Wzorcującego nr 2*, „Szkło i Ceramika” 1953, nr 9, s. 238–240.
- Frąckiewicz Anna, *Cały ten zgiełk. Uwagi o stylu lat 50. XX wieku w polskim wzornictwie* [w:] *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, red. Maria Dłutek, współpraca Anna Kostrzyńska-Miłosz, Warszawa 2011, s. 26–37.
- Hankowska Romualda, *Fajans wrocławski*, Wrocław 1991.
- Jurczyk Rajmund Stanisław, *Przemysł ceramiki szlachetnej w latach 1960–1980*, „Szkło i Ceramika” 2006, nr 1, s. 32.
- Korduba Piotr, *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013.
- Nowakowski Piotr, *Fantastyczna ceramika użytkowa. Wrocławskie fajanse z lat 1953–1965 w kolekcji Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Wrocławku*, Wrocław 2008.
- Olejniczak Jolanta, *Dzieje Zakładu Ceramiki i Szkła*, „Prace i Materiały” 1988, z. 127, s. 11.

⁶³ *Ibidem*, s. 68.

- Rydyńska Marta, *Ceramika według Grzeskiewiczów*, „Szkło i Ceramika” 2013, nr 6, s. 32–33.
- Stadnicki Zbigniew Michał, *Konferencja we Włocławku*, „Szkło i Ceramika” 1952, nr 5, s. 5–6.
- Stadnicki Zbigniew Michał, *Po XXVI Międzynarodowych Targach Poznańskich*, „Szkło i Ceramika” 1957, nr 10, s. 284–288.
- Stadnicki Zbigniew Michał, *W poszukiwaniu nowych wzorów szkła i ceramiki*, „Szkło i Ceramika” 1963, nr 6, s. 170.
- Szeliga Franciszek, *Przemysł włocławski*, Włocławek 1928.
- Zbyszewska Stanisława, *Sprawozdanie z kursu doszkalania estetycznego zespołu robotniczego malarek w Zakładach Fajansu we Włocławku*, „Szkło i Ceramika” 1952, nr 3, s. 3–4.

Development Directions in the Design of the Włocławek Faience in 1945–1991

The article is an attempt to summarize the history of the faience industry in Włocławek, which goes back to 1873 and ends in 1991. Before WW II the city had a few main factories active, most significant of them being ‘Teichfeld and Asterblum’ and ‘Leopold Czamański’. The war took its toll on the faience industry: after 1945 significant efforts were made to revive it after a long break. It was then that the Polish Institute of Industrial Design decided to start its cooperation with artists in an attempt to revive Polish craftsmanship and industrial design, sending artists to work at the factories and cooperate with industrial specialists. This resulted in a series of courses conducted for the factory painters in Włocławek, led by Antoni Buszek and later Helena and Lech Grzeskiewicz; the artists taught the often highly-specialised in their craft painters the basics of composition, encouraging them to compose their own decorations based on the newly-acquired knowledge as well as their previous experience. The courses brought very good results and were a step on the way to revive the unique style of Włocławek’s faience. It is only after WW II that the Włocławek faience gained autonomy as its own product, without trying to mimic (in terms of design) porcelain, which at the time had already dominated the market as a more durable and ‘noble’ material. Władysław Bortnowski, who was at the time the factory’s artistic director, decided that the only way to stay on the market was to make unique, hand-painted products which had different assets than porcelain. His idea was to bring back the hand-painted flower patterns that had been used in Włocławek during the interwar period, and that many of the older workers could remember and recreate. The new ways of thinking about creative processes in Polish industrial design also inspired some new trends; one of them being the so-called ‘new-look’, a style that had successfully made its way to Włocławek’s factories as well. Even though the modern-type faience was produced for a little over a decade, it is considered to be a significant milestone in the factory’s development.

The article underlines the importance of that strategic decision in the later development of the well-known style, which makes the factory’s products recognizable even today. The author also writes about the so-called faience Biennale, officially called that since 1973: the date marking the 100th anniversary of the faience industry in Włocławek. 1973 was also the year of changes in the board structures of the factory. Working

*Anna
Rafalska*

conditions were said to have worsened gradually, resulting in poorer quality products being released to the market. The period 1970–1980 also brought changes to the range of products sold, shifting the focus from table sets to decorative objects, such as figurines and vases etc.

In the final pages the author tries to answer some questions, such as why the flower-patterned faience gained such popularity and what made the faience factory in Włocławek survive and flourish after WW II.